

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.

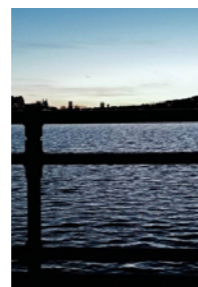
Men med det enorme kompendium af kilder, som bogen rummer, og med sine koncentrerede præsentationer af især de kunstvidenskabelige skribenter fra begyndelsen af 1800-tallet og frem til ca. 1960 byder *A History of Art History* på et enestående rigt og indsigtfuldt materiale, af relevans for alle generationer 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 Antipyrine, Aarhus, 171 sider



Den tredje og sidste af Christian Vinds kunstnerbøger med fælles-titlen *Udtog* udkom i 2019 på Forlaget Antipyrine. 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 lærklaskende 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

den dér fækale dåsekunst, som han har det blandet med. Det er lidt trættende at læse, da det er uden overgivende humor og baseret på en total mangel på viden om stedets samling og virke, og desuden helt uden føling med andet end hans egne spontane og heftige idiosynkrasier og fordomme. Lignende udfald er der ganske mange af i bogen rettet mod bl.a. ARoS, Museum Jorn, Kunsten i Aalborg og ikke mindst Vejle Kunstmuseum. Museerne syd for Kongeåen har ikke Vinds interesse.

Denne gennemgående misantropi på flertallet af de besøgte midt- og nordjyske kunstmuseers vegne står heldigvis ikke alene. Bogen igennem fældes der i den helt modsatte grøft nuancerede og indgående smagsdomme i form af detaljerede og øjenåbnende værkanalysen. I disse passager er der i modsætning til de fordomsfulde og kursoriske paradenumre over museernes elendighed og jysk provinsialitet i almindelighed virkelig meget at hente og blive klog af. Man kan nævne den både indforståede og kritiske beskrivelse af Julian Schnabel-udstillingen på ARoS i 2019 og den differentierede og vidende omtale af kunsten på Skagen. Begge er kyndige og læseværdige. To andre analyser bør fremhæves som særligt vellykkede og udbytterige.

Den ene er den grundige, velskrevne og stærkt stoffige analyse af Asger Jorns førnævnte værk *Stalingrad* på Museum Jorn. Her skrives der tæt og originalt om billedet og dets karakter. Den anden er den lige så originale og tilmed nytænkende analyse på Skagens Museum af relationen mellem fotografiet og maleriet hos maleren og fotografen Valdemar Schønheyder Møller og Vilhelm Hammershøi. Det leder til en stærk analyse af Schønheyders maleri af køkkenurten natlys, som findes på Skagens Museum. Vind beskriver overbevisende billedet som kendetegnet ved en original, usædvanlig og radikal fotografisk beskæring af motivet og en tæt panorering ind på det, ”der giver et dragende sug ind og ned i jordbunden af det mørke bed”.

Med disse analyser når bogen det kompetente og både personlige og alment kunstkritiske høje niveau, der med rette er blevet fremhævet som styrken ved det første af de tre bind af *Udtog*. Man kunne have ønsket sig, at dette

niveau var blevet lagt også i dette tredje bind. I stedet er det desværre alt for domineret af de både noget selvsmagende og ofte uinspirerede steds- og rejsebeskrivelser og et i enhver henseende unødvendigt overmål af anakronistisk museologi frem for en mere afbalanceret og relevant kritik af museernes af og til lidt for uigennemtænkte indretninger og forsøg på utidig publikumstække, som Vind forståeligt nok er ude efter med riven.

JØRN ERSLEV ANDERSEN

UDDRAG FRA CHRISTIAN VIND *UDTOG III*

**17. januar. Den flyvende hollænder**

Jeg tager S-togslinje E fra Køge Station 10.30. Forstæderne Ølby, Jersie, Karlslunde, Hundige synes som endeløse parcelhuskvarterer set oppe fra togvinduet. Hvor mange rejsegilder med grankrands om skorstenen mon der blev holdt i maj 1968? Fra Ishøj Station går jeg mellem de grå boligblokke ad centerstien forbi supermarkedet Ottoman til højre, så Bamses Bodega skråt overfor og længere fremme Vestegnens Bedemandsforretning ved siden af Ishøj Dynamite Pizza & Grill. Jeg mener, at jeg både har set Carl-Henning Pedersen, Marc Chagall og en Salvador Dali-udstilling på Arken. Var det i Anna Castbergs tid? Museets første direktør der i 1996 blev afsløret i svindel med sine eksamenspapirer og fyret. Hun er, så vidt jeg ved, i dag psykoterapeut og bosat i London. Jeg så Claus Carstensens omfattende soloudstilling og den omfangsrige Robert Smithson udstilling. Det må have været mens jeg endnu gik på Kunstakademiet. Sidst jeg var på Arken, var til åbningen af udstillingen *De vilde 80'ere* i september 2010.

Først på stien til Arken er der et skilt, hvorpå der står: “Hvis din for nice hund/ har lagt en dej/så chill out og fjern den fra vor vej. /Brug altid poser, når du lufter hund.”

Jeg kan skimte den hvide bygning i horisonten i det åbne flade landskab. Den ligner et strandet skib, men det kunne også godt have været et virksomhedsdomicil ved Birk Centerpark i Herning. Museet er tegnet af den 26-årige arkitekt Søren Robert Lund, mens han endnu var studerende på Arkitektskolen, og bygningen har en påfaldende lighed med den irakisk-britiske arkitekt Zaha Hadids berømte Vitra brandstation, og stod, som jeg husker det, færdig til eventen Kulturby 96. Efter byggeriet af Arken har Lund stået for flere bygninger i forlystelsesparken Tivoli A/S i det indre København. Lunds dekonstruerede bygning er siden udvidet, forvansket og harmoniseret af C.F. Møller-arkitekten

Anna Maria Indrio, som også stod for den katastrofale udvidelse af Statens Museum for Kunst, hvis ødelæggende effekt rækker langt ind i fremtiden.

Arken. Vel opkaldt efter den gammeltestamentlige syndflodshistorie, hvor Gud lod det regne i månedsvis, og den 600 år gamle Noa greb til handling og indsamlede to eksemplarer af alle dyrearter på et enormt selvbygget container-skib. Syndflodsberetninger findes ikke kun i Mosebøgerne, men i mange tidlige religioner og mytologier, og kan vel i dag tænkes at have sit udspring i klimaforandringer.

Foran Arken står konceptduoen Elmgreen & Dragsets dreng på gyngestol som vartegn. Den blev oprindeligt skabt som en midlertidig udstilling på Trafalgar Square i London. Alligevel står den måske også meningsfuldt her, som et eksempel på infantokratiets totalitære kitsch.

Udstillingen med den flyvende hollænder, van Gogh, som rejser på business class, lukker den 20. januar, om tre dage. “Det er panik før lukketid,” siger en vagt til mig, som en bemærkning om mange besøgende, men det tager alligevel kun cirka 10 minutter at komme igennem køen og købe billet.

The Merla Art Foundation, stiftet af det dansk-amerikanske ægtepar Dennis og Jytte Merla Dresing, som blandt andet har doneret vigtige billeder til Louisiana, står bag donationen af den righoldige Damien Hirst samling. På presse-mødet i forbindelse med gaven kaldte museet donationen for den største i dansk museumshistorie, siden kunstsamlaren Johannes Rump donerede sin franske samling til Statens Museum for Kunst i 1928. Det skal nok være rigtigt, hvis man regner størrelsen ud i kvadratmeter, tænker jeg, mens jeg står og ser Damien Hirsts *Spot Painting*, det næsten fem meter høje og 14 meter brede maleri, som hænger bag et stort antal runde receptionsborde, der er opstillet som hvide punkter i rummet med lange stofduge på.

Jeg vil tro, at Arkens samling, som kan ses ned igennem den såkaldte kunstakse, er skabt i årene op til finanskrisen i 2008, hvor den finansielle boble bristede, for tager jeg brillerne af, ligner det bortauktionerede effekter fra boet efter Stein Baggers IT Factory.

I Detlefs salen er 50 børn fra Ørestaden ved at spise madpakker mellem ni værker af kunstneren Anselm Reyle. Jeg tænker på Christen Dalsgaards genremaleri af den skrivende pige i Ribe, mens jeg kigger på Reyles lysende hestevognshjul.

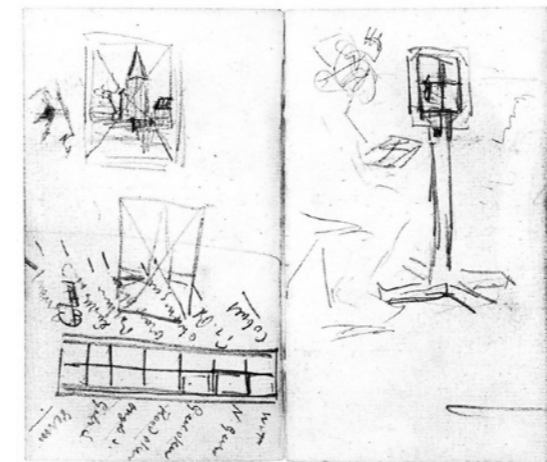
Jeg går ind i Vincent van Gogh udstillingen, der er en leasing fra fra Krøller-Müllermuseet i Holland. En gruppe børn står foran seks tegninger, stuppet op i kul som forestiller markarbejdere. Børnene skal stille sig i bøndernes stillinger: "Spænd i musklerne, det er hårdt arbejde," siger kunstpædagogen. På en anden tidlig tegning i første rum ses en kvinde med møggreb i vinterlandskab fra 1883. Her ses stregsystemet allerede: diagonale og vertikale stregrepetitioner skaber rum.

Jeg ser flere gange på maleriet af en frugthave omgivet af cypresser fra april 1888. Betragter det en tid og går om bag i køen og ser det igen. Lyset er accentueret og frugttræernes blomster er ekstatiske. Maleriet må være fra den periode, hvor den danske maler Christian Mourier-Petersen opholdt sig i Arles, og er muligvis udført nær det sted, hvor de stod og maledede sammen. Er motivet set igennem den ramme med et kiastisk perspektivnet, som van Gogh fremstillede for at indordne enkeltdele på fladen? Vi ser en frugthave omgivet af læhegn og bagvedstående cypresser, som skærmer for mistralvinden, der blæser ind nordfra. Igennem frugthaven, med hvad jeg tror er fersken- og æbletræer i blomst, skærer en diagonal sti ind i billedet og deler haven i to. De to dele er igen delt af en tværgående sti, så der skabes en korsform. Et træ til højre har en gråhvid stamme med mørkegrøn kontur, mens de bagvedstående træers stammer har kontur-

linjer af mørk magenta. Alle træerne møder jorden i en åben konturlinje. Håndens bevægelser med penslen og summen af de trufne beslutninger er tydelige. Et tidsspand er trukket horisontalt over billedet og ligger i mellemrummet mellem det slanke nyligt plantede træ foran det kromgule læhegn til venstre og træet til højre, som har stået længst tid i haven. Ved foden af træet til højre ligger en stige efterladt på jorden. I det tidlige forår er folkene beskæftiget med andet arbejde, fersknerne skal plukkes om to-tre måneder og æblerne skal måske først plukkes i oktober eller november. Er det sådan, spørger jeg mig selv? Kun maleren har travlt i frugthaven med at vise, at tiden går, og at det som sker, sker langsomt og umærkeligt. Forårslyset afsætter et sart rosa skær, som er hentet på paletten ved at tilføre tilstrækkeligt med hvid til det magentarøde. Himlen er blå med mælkeede, forsvindende og konturløse cirruskyer.

I van Goghs billeder er det arbejdets cyklus vi følger og årstidernes gang. Der plukkes oliven, sås, harves og høstes på markerne. Solen modner kornet, der høstes med segl og der bindes korn. Van Gogh har set Arles i Sydfrankrig igennem et japansk træsnit i en sådan grad, at mens han har malet sit billede, har han befundet sig halvvejs i Japan. Jeg sammenholder i tankerne van Goghs malerier med Rings knitrende stringens og Brendekildes valørmalerier, og kan se van Goghs radikalitet, og deres kantede autodidakte karakter.

Cirka halv to går jeg ud af museet. Det regner og himlen over Ishøj er tung af sne. Ved bredden af kanalen som omgiver museet lige nedenfor cafeteriet står et arbejde af billedhuggeren Eva Steen Christensen. Skulpturen består af to rektangulære stykker hvid italiensk marmor, hvori der ses en sandblæst ornamentbort, som kunne være islamisk eller måske af indisk oprindelse, men som også i nogen grad minder om en del af mønstret på et rundt kagepapir med

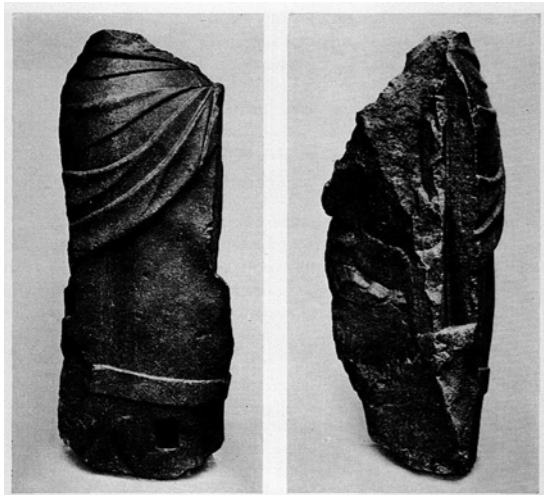


udstandset kniplingsbort. Marmorklodserne ligger efterladt her som ikke anvendte bygningsdele, løsrevne fra deres tid og sammenhæng. Et fingeret arkæologisk fund. Det synes jeg godt om. Jeg mærker mønstret med fingrene, som årene fremover vil gøre mere ubestemmeligt.

I 1966 blev der i kælderen under Christiansborg på Slotsholmen i København fundet et fragment af en original romersk statue i kolossalt format fra senantikken. Var den rustbrune ægyptiske porfyr bragt til landet allerede i middelalderen som materiale til udsmykningen af Absalons borg? Kunsthistorikeren Øystein Hjort skriver i *Meddelelse fra Ny Carlsberg Glyptotek* fra 1972 om den rette sammenhæng. Det gådefulde fragment blev købt og fragtet til København i 1762 af den franskfødte arkitekt N. H. Jardin, der havde overtaget arbejdet med færdiggørelsen af Marmorkirken efter arkitekt Eigtveds død. Jardin havde utvivlsomt, fortsætter Hjort, tænkt sig at bruge porfyrstenen som råmateriale til en udsmykning i kirkens indre. I 1770 standsede Struensee det kostbare byggeri, og den ufærdige kirke og byggepladsen henlå som ruin i de næste 100 år. Porfyrfragmentet må have ligget på byggepladsen, da Sødtring og Fattigholm og andre guldalderkunstnere maledede omkring kirken i 1830'erne, som var det Roms Forum Romanum, for først i slutningen af 1868 blev det kostbare fragment fragtet til en kælder under Christiansborg.

En kolossal stenklods blev fragtet fra Egypten og i Romeriget udhugget til en statue af en nu ukendt kejser og sidenhen smadret. Så blev en del af kejserens overkrop fragtet fra Italien til Paris, og lå et ukendt tidsrum opmagasineret ved Louvre som byggemateriale. Derpå blev det solgt og skibet til det nordlige Europa, hvor det lå på en byggeplads i 100 år, hvorefter det blev gemt i en kælder i yderligere 100 år, ubemærket og glemt. Slottet nåede at brænde og blive genopbygget i mellemtiden. På en måde fuldkommen ubegribeligt.





Står i regnen på parkeringspladsen og ser tilbage på museet. Der er noget usigeligt trist, næsten eskatologisk over stedet her. “The lost ark,” siger jeg hen for mig. “Men virksomheder, der skal sælge varer og oplevelser, er nødt til at anerkende forbrugernes virkelighed,” svarer jeg mig selv pragmatisk. Måske er museet på Vestegnen lige nøjagtig, som det skal være. Blockbusterudstillinger og contemporary salonkunst som Anselm Reyle, Ai Weiwei og lidt flommet Damien Hirst. Alligevel er der noget sært skæbnesvangert uhyggeligt i at forestille sig, hvis kun indholdet af Arken i Ishøj ville være tilbage efter “syndfloden.”

Har sjældent set en mørkere himmel af sne, mens jeg i kraftig regn går tilbage til S-togsstationen ved Ishøjcentret. Da jeg sidder i S-toget, begynder sneen at falde udenfor vinduet. Jeg nynner lydløst Lucinda Williams’ *Copenhagen*.