

# *Periskops* “nødvendighed”

## Lidt om dansk kunsthistorie for 30 år siden

### Flere begyndelser og en afslutning

Grundlagde Jens Toft og jeg *Periskop*? Udsagnet afhænger selvfølgelig af, hvordan og hvornår et tidsskrift grundlægges. På et tidspunkt i løbet af 1992 spurgte jeg Jens Toft (1944-2021), som et par gange havde været min opgavevejleder på det daværende Institut for Kunsthistorie i København, om der ikke manglede et tidsskrift, som kunne synliggøre de ulmende teoretisk-faglige diskussioner i universitetsopgaver og -specialer. Over en længere periode snakkede vi frem og tilbage, og en større kreds, heriblandt endnu en underviser, nemlig lektor og fra 1995 professor Øystein Hjort (1938-2014), samledes på et tidspunkt til møde i instituttets daværende lysbilledsamling på det gamle KUA. Da vi diskuterede navnet, foreslog Øystein Hjort, der havde siddet i kunstmuseet Louisianas bestyrelse siden 1973, “*Periskop*” med henvisning til et projekt på museet, som aldrig var blevet til noget. Var det *Periskops* grundlæggelse? Eller var det ved den senere stiftelse af Foreningen *Periskop* – Forum for kunsthistorisk debat, som var nødvendig for håndtering af moms og abonnenter?<sup>1</sup>

Uanset hvornår grundlæggelsen fandt sted, står Jens Toft og jeg angivet som redaktører af *Periskop* nr. 1, der udkom kort før sommeren 1993. Jeg husker allermest noget med kodning af artikler, tidskrævende scanning af illustrationer og *spaghetti bolognese* hos grafikeren Jacob Krogh-Hansen, som Morten Lerhard (1961-2022), der designede åbningsnummerets omslag, kendte; systematisk fagfællebedømmelse var der ikke tale om. Til det efterfølgende nummer, som kom senere samme år, bestod redaktionen af otte medlemmer for at sikre en vis faglig bredde og kvalitet i valg af artikler; flere havde helt sikkert også været med til at få det første nummer ud.<sup>2</sup>

Min personlige afslutning på *Periskop* begyndte i 2008, da et sammenfald af større arbejdsopgaver gjorde, at tidsskriftet desværre måtte nedprioriteres endnu mere end før. Jeg forlod den faste redaktion, men fortsatte i temareaktionen til nr. 15 med titlen “Billedstrid”, der udkom i 2012. Mine væsentligste bidrag til *Periskops* 30-års jubilæum ligger således en del år tilbage.<sup>3</sup> Jubilæet skyldes først og fremmest de redaktionelle kræfter, der til en begyndelse relancerede tidsskriftet i 2016 og – med variationer – er fortsat med at udgive *Periskop* med en for de første 15 numre ukendt regelmæssighed. Tak for det. Uanset min beskedne indsats i nyere tid skal jeg ikke skjule en smule stolthed over at have været med til at lægge grunden.

Med dette afsæt drejer jeg mit magiske tidsperiskop tilbage til 1990’ernes danske landskab for kunsthistoriske tidsskrifter og det, der ligner, for prøvende at spørge: Manglede dansk kunsthistorie et tidsskrift for 30 år siden? I forordet til det relancerende nr. 16 er der en så fin begrundelse, at den ikke bør parafraseres, men nok efterfølgende diskuteres:

Tidsskriftet *Periskop* er et barn af 1990’erne og blev født af nødvendighed. Den traditionelle kunsthistorie befandt sig i dyb krise, dels på grund af sine metoder og teorier, der blev beskyldt for at producere arbitrære resultater uden erkendelsesværdi, dels på grund af den kolossale udvidelse, som værk- og mediebegrebet oplevede i disse år. Tiden var inde for nye tilgange og fortolkningsstrategier. Da *Periskop* blev lanceret i 1993, var det med ønske om at skabe en akademisk platform, hvor nye metoder og teorier frit kunne afprøves og debatteres. For selvom tidsskriftet var en slags talerør for “den ny kunsthistorie”, var der dog langt fra tale om, at der var enighed om, hvad denne bestod i. Debatten gik forud for alt andet – den var så at sige et mål i sig selv. Derudover skulle den naturligvis præsenteres for den størst mulige læserskare. *Periskop* blev således et talerør for den kritiske kunsthistorie, med fokus på nye satsningsområder som samtidskunst og visuel kultur. (Redaktionen 2016, 5)

Et for det følgende også vigtigt citat i samme forord er bemærkningen om, at kunsthistoriske artikler “ironisk nok” kunne

... klare sig helt uden billedreproduktioner i 1990’erne. I *Periskop* brugte man små vignetter i margin – et valg, der blev diskuteret både i redaktionen og udenfor. Disse ofte bittesmå illustrationer blev tolket på to måder: Enten som udtryk for en latent billedfjendtlighed i den “teoritunge” semiotik eller som udtryk for, at en illustration aldrig er identisk med det originale værk. Illustrationen skulle lige akkurat gøre det muligt at genkende værket, ikke mere. (2016, 7)

I den fortælling om periodens kunsthistoriske tidsskriftslandskab, der følger, henvises undervejs til flere punkter i disse to citater, blandt andet *Periskops* forhold til “samtidskunst” og “visuel kultur”, “værk- og mediebegrebet”, *Periskops* tidlige

format (blandt andet med inddragelse af nogle vigtige britisk-amerikanske tidsskrifters brug af reproduktioner i deres allertidligste numre) og hen imod afslutningen fænomenet “dyb krise”.

Uanset disse alt for nøjeregnende nuanceringer og problematiseringer skal det understreges, at de fleste af de oprindelige redaktionsmedlemmer, inklusive denne artikels forfatter, formentlig vil kunne nikke genkendende til ovennævnte karakteristik af *Periskops* “nødvendighed” for 30 år siden.

### Samtidskunst og visuel kultur?

Fokus på “samtidskunst” og “visuel kultur”? Selv om udtrykket “visuel kultur” kan spores i flere sammenhænge og forståelser (Elkins 2003), blev det nok først rigtigt udbredt i en dansk sammenhæng i anden halvdel af 1990’erne, så *Periskops* fokus på “visuel kultur” som et egentligt satsningsområde var ikke skarpt fra starten. I *Periskop* nr. 6 fra 1997 publicerede tidsskriftet en oversættelse af W.J.T. Mitchells foredrag “What do pictures want? An idea of visual culture” som “Hvad vil billeder? Tanker om visuel kultur” (Mitchell 1997).<sup>4</sup> I nr. 8 fra 1999 præsenterede Jens Toft (1999a), nu som institutleder, i et debatindlæg mere konkret de københavnske overvejelser om visuel kultur som nyt satsningsområde, der gennem nogle år var drøftet internt og desuden blev tema for det følgende nummer. I både nr. 8 og det forrige nummer, som sammen var et dobbelt temanummer, “Kunst-Køn-Konstruktion”, findes desuden flere artikler, som let kan placeres i visuel kultur-feltet.

Kan man så hævde, at “samtidskunst” var et satsningsområde for *Periskop* i de tidlige 1990’ere? Det kommer først og fremmest an på omfanget af den betydning, man mener “samtidskunst” skal tillægges for opkomsten af “den ny kunsthistorie”. Her hører jeg til den agnostiske type. Redaktionen pegede i forordet til nr. 1 (1993a, 7) således nok forsigtigt på en “krise” i kunsten, der blandt flere andre krisesyntomer, som fremhæves uden samme tøven, var med til at sætte kunsthistorien under pres. Der tales dog hverken om “nutidskunst” eller “samtidskunst”, og selv om der var artikler om denne type kunst i de tidlige numre, var de spredte, og der var betydelig flere artikler om andre emner.<sup>5</sup>

Til gengæld kan *Periskop* og “samtidskunst” knyttes sammen på andre måder. Den mest synlige er, at flere af tidsskriftets redaktionsmedlemmer bevægede sig rundt på samtidskunsts scenen som kritikere, kuratorer og redaktører af andre tidsskrifter. Disse forhold skabte uden tvivl tætte bånd mellem *Periskop* og “samtidskunsten”. Tilbage i januar 1998 blev tidsskriftet og flere navngivne redaktionsmedlemmer eksempelvis udskammet som “en selvbestaltet elite af yngre kunsthistorikere” i en mindre offentlig polemik om magtforhold i kunstverdenen, der til dels foregreb *Ekstra Bladets* lidt senere og meget større kampagne “Statens Klike for Kunst”. Udskamningen skete med afsæt i et indlæg i *Information* skrevet af en ung, i dag ældre redaktør ved *Kunstavisen*, der mente, at *Periskop* og en gruppe yngre kunstnere styrede “nutidskunsts scenen” med “en meget snæver definition på god kunst”

(Jørgensen 1998a); i et senere indlæg talte redaktøren om “en benhård, deterministisk ideologikritik” (Jørgensen 1998b).<sup>6</sup> Som en daværende kunstanmelder ved *Information* allerede svarede på det første indlæg, var kritikken “for meste delen præget af faktuelle fejl, samt ikke mindst af en umiskendelig paranoia” i redaktørens “noget bizarre sammenblanding af det begrebsmæssige og personspørgsmål” (Sheikh 1998). For debattens skyld blev den pågældende redaktør inviteret til at skrive et indlæg i det førstkommande *Periskop*-nummer, som blev genmælt i det efterfølgende (Jørgensen 1999; Dam Christensen og Kern 1999).

I perioden fandtes desuden smalle og bredere kultur- og kunstitidsskrifter med både korte og lange artikler, som havde et betydeligt mere aktuelt fokus på samtidskultur og -kunst end *Periskop*, ikke mindst *Øjeblikket*, der udkom hyppigt og regelmæssigt fra 1991 til 2010 med stigende fokus på samtidskunst. Dertil kom tidsskrifter med begrænset levetid, før de forsvandt igen eller blev til noget andet, såsom *Åndsindustri* (1988-92), drevet af kunstnere og andre med tilknytning til Det Kgl. Danske Kunstakademi, og med bredere nordisk kunstkritisk udsyn *Siksi. The Nordic Art Review* (1986-99).

For at begrunde *Periskops* nødvendighed yderligere bør det prøvende spørgsmål, “Manglede dansk kunsthistorie et tidsskrift for 30 år siden?”, omformuleres til: “Hvordan så landskabet for kunsthistoriske tidsskrifter ud dengang?” Der lå nemlig en slags analyse til grund for min indledende snak med Jens Toft, som kan uddybe denne “nødvendighed”. I tilbageblikkets skarpere lys følger den her.

### **Britisk-amerikanske forlæg**

Når nr. 16-forordet tilbage i 2016 taler om “den ny kunsthistorie”, handlede det i høj grad om en britisk-amerikansk domineret “New Art History”, selv om denne – som forordet også påpeger – ikke var spor entydig og desuden havde varianter i andre lande. Med hensyn til tidsskrifter havde den i min optik nogle vigtige fikspunkter. Allerede i 1976 udkom det første nummer af det stadig levende newyork’ske *October*, der med en titel inspireret af Eisensteins stumfilm fra slut-1920’erne om den russiske 1917-revolution, undertitlen “Art/Theory/Criticism/Politics” og blandt andet Rosalind E. Krauss som redaktionel aktør præsenterede franskinspireret poststrukturalistisk kunstteori, semiotik, dekonstruktion, psykoanalyse m.m. med henblik på en kritisk-politisk diskussion af samtidige (især amerikanske) kunstpraksisser (Editors 1976; Editors 1987).

To år efter, i 1978, udkom det første nummer af det mere fredelige *Art History* i regi af den britiske Association of Art Historians, der var dannet fire år tidligere, i takt med at der blev uddannet stadig flere kunsthistorikere. Det nye tidsskrift skulle give mere plads til at udvide og til dels udfordre disciplinens traditionelle genstandsområde (som ikke mindst *The Burlington Magazine* repræsenterede) og, i det hele taget, publicere de stadig flere kunsthistorikeres stigende forskningsproduktion (Onians 2017; Bibby 2017).

Et tredje, for længst ophørt tidsskrift, *Block*, skal også nævnes, selv om det ikke var så synligt i en dansk kontekst og heller ikke udelukkende bestod af forskningsartikler. Med 15 numre i perioden 1979-89 – med afsæt i den kunsthistoriske afdeling på daværende Middlesex Polytechnics kunst- og designskole – blev *Block* talerør for en kritisk kunsthistorie, der med en feministisk og især marxistisk kant bidrog til udviklingen af et bredere tværdisciplinært visuel kultur-felt. Blandt andet organiserede gruppen bag tidsskriftet endagskonferencen *The New Art History?* i 1982, hvilket formentlig – om end stadig med et afsluttende spørgsmålstejn – er en af de første italesættelser af dette begreb (Rees og Borzello 1986, 3; Bird 1986, 33). Allerede i redaktionens indledning til åbningsnummeret fra 1979 kan man læse, at *Block* henvender sig til “anyone interested in visual culture and its role within society” (“Editorial” 1979, 1).<sup>7</sup> I en britisk sammenhæng blev det senere Middlesex University et af de første steder til at udbyde en visuel kultur-uddannelse.

### Nogle forhenværende danske tidsskrifter i perioden

I dette krydsfelt var tidsskriftsituationen for kunsthistorie mere beskedet i Danmark. *Kunst og museer*, den daværende Foreningen af Danske Kunstmuseers skriftserie, der løb tilbage til 1966, udsendte seriens sidste temanummer (om “Udstillinger”) i 1989. I årene 1990-93 blev Statens Museum for Kunsts *Kunstmuseets Årsskrift*, der udkom første gang i 1914, for en kort stund genoplivet efter ti års pause, men dette skrift rettede sig – ligesom de fleste andre museumsskrifter dengang – først og fremmest mod institutionens egne aktiviteter. Til gengæld havde Institut for Kunsthistorie på Københavns Universitet i perioden 1970-87 udgivet 11 numre af *HAFNIA. Copenhagen Papers in the History of Art*.<sup>8</sup> På trods af undertitlen bestod *HAFNIA* af forskningsartikler på ikke blot engelsk, men også tysk og fransk af dengang både ældre og yngre kunsthistorikere. Bortset fra en lille håndfuld artikler om Wassily Kandinsky, Asger Jorn og Francis Bacon lå tyngden i høj grad på ældre kunst og traditionelle metodiske tilgange. Nyere kunst blev derimod behandlet i *CRAS. Tidsskrift for kunst og kultur*, der udkom med 3-4 årlige numre i perioden 1973-93.<sup>9</sup> Som *CRAS* undertitel antyder, var fokus bredere end billedkunst, i lidt mindre grad til forskning og – uden at jeg har konsulteret samtlige udgivelser – ikke til fransk poststrukturalisme. Selv om *CRAS* præsenterede kunsthistorisk forskning og anmeldte ny faglitteratur, var det mest af alt et kunsttidsskrift; i anden halvdel af dets udgivelsesperiode dog slet ikke om samtidskunst på samme måde som især det senere *Øjeblikket*.

Tættere på *Periskop* var til gengæld det i dag mere usynlige *Argos. Tidsskrift for kunstvidenskab, visuel kommunikation og kunstpædagogik* (også med undertitlen “Kunst og didaktik”). I et redaktionelt samarbejde mellem dengang yngre universitetskunsthistorikere med ansættelser i Aarhus, Odense og København udkom syv temanumre i perioden 1985-90.<sup>10</sup> Selv om der i 1990'ernes begyndelse gik rygter om endnu et *Argos*-nummer, kom det aldrig.

*Argos* havde tydelige teoretiske ambitioner, og de to temanumre fra 1988 om henholdsvis “Fotografi og kunsthistorie” (nr. 5) og “Design/industrielt produkt-kultur” (nr. 6) havde fem år før *Periskop* sat fokus på et udvidet værk- og mediebegreb; temaerne blev præsenteret allerede i nr. 1 fra 1985, og nr. 2 fra samme år (med temaet “Reception”) indeholdt en analyse af musikvideoer (Larsen 1985). Som andre temaer og termer i undertitlerne kan antyde, var den teoretiske tilgang i sammenligning med *Periskop* – firkantet sagt – rettet tilbage mod en fortrinsvis tyskdrevet teoritradition i forhold til både kunstdidaktik og -pædagogik og visuel kommunikation, som tiden var ved at overhale. Det er dog ikke en absolut retfærdig karakteristik, fordi Roland Barthes blev diskuteret allerede i et par artikler i det første nummer, og musikvideoanalysen i andet nummer havde referencer til både Christian Metz’ og Jens Tofts tidlige filmsemiotiske arbejde. I samme nummer findes desuden en oversat artikel fra *Art History* skrevet af Griselda Pollock og Deborah Cherry (redaktør af *Art History* 2003-08) (Cherry og Pollock 1985).

Som især *October* og *Block* kan ses som eksponenter for, skete der imidlertid – på en tungere baggrund af franskinspireret poststrukturalisme og ofte i kritisk dialog med samtidskultur – meget i den britiske og amerikanske kunsthistorie, som bidrog til at åbne det bredere visuelle kultur-felt. Hvor der er et sammenfald af skribenter mellem *Periskop* og *Øjeblikket*, i hvert fald i et enkelt nummer af *CRAS* og *Periskop* og selv i to tilfælde af det genoplivede *Kunstmuseets Årsskrift*, findes intet sammenfald af danske bidragydere mellem *Periskop* og *Argos*.

### **Mødesteder: *Bulletinen* og *Passepartout* samt andre bidragydere**

Endnu to tidsskrifter skal nævnes i denne kortlægning. De havde ikke betydning for *Periskops* grundlæggelse, men bidrager til at tegne billedet af 1990’ernes kunsthistoriske landskab i Danmark. Det første tidsskrift var et forum, hvor den traditionelle kunsthistorie og “den ny kunsthistorie” helt bogstaveligt mødtes, nemlig i *Bulletinen. Meddelelser fra Dansk Kunsthistoriker Forening* og helt præcist nr. 21-27, der udkom i årene 1994-99. Foreningen var oprettet i 1979, en håndfuld år efter den britiske Association of British Art Historians, og den var sammen med medlemsbladet *Bulletinen*, som kom i et mere beskedent format end de tidlige *Periskop*-numre, i disse år en vigtig kontaktzone, hvor faget blev diskuteret fra forskellige positioner. Det skete især gennem en velbesøgt seminarække i regi af foreningen, ofte arrangeret af personer med tilknytning til *Periskop*, nemlig *Andre optikker på kunsthistorien 1-5*, med titler såsom “Har ikonografien en fremtid?”, “Hvad er kunstværdi?”, “Kunst og tanke” samt “Kunst og perception”.<sup>11</sup> Oplæggene blev efterfølgende publiceret i udvalgte udgivelser af *Bulletinen*, som undervejs også udkom med anmeldelser, blandt andet dobbeltanmeldelser af flere bind i *Ny dansk kunsthistorie* (1993-96), hvor personer med forskellige faglige synspunkter anmeldte samme bind.

Det andet tidsskrift, som heller ikke havde indflydelse på *Periskops* forløsning, men var med til at forme dansk kunsthistorie i 1990'erne, var *Passepartout. Skrifter for kunsthistorie* med base i det daværende kunsthistoriske institut på Aarhus Universitet. *Periskops* og *Passepartouts* første numre udkom næsten samtidig, og begge tidsskrifter lever endnu. Når der i det forrige blev spurgt, om dansk kunsthistorie manglede et tidsskrift i de tidligere halvfemsere, må svaret for en god ordens skyld være, at der var plads til to. Hvis *Periskop* var en nødvendighed, må *Passepartout* næsten også have været det. I forordet til *Periskop* nr. 2 nævnes, at de to redaktioner havde overvejet en sammenlægning, men besluttet at se tiden an. Begge var nye initiativer, og interesserede burde have råd og lyst til begge tidsskrifter (Redaktionen 1993c, 10). Beslutningen var god, selv om jeg dengang misundeligt fornemmede, at *Passepartouts* redaktion var mere disciplineret end den i København.

Set udefra var der forskel på de to tidsskrifter, i hvert fald ifølge *Politikens* kunstkritiker Peter Michael Hornung i en artikel i *Øjeblikket* fra 1994. Han betegner *Periskop* som mere ambitiøst og aggressivt, men efterlyser samtidig en kunsthistorie herfra, der "ikke kun får tiden og faget til at gå med at luge ukrudt i tidligere beplantninger, men selv sår noget helt nyt. Og det nye, der sås, skal ikke kun være tvivl om det gamle" (1994a, 10). En tilsvarende kritik blev formuleret fra andre sider, men var den rimelig? Når jeg ser på indholdet af de første mange numre, er der et utal af tætte billedlæsninger, blot oftest på anderledes teoriinformerede måder end de typiske værkanalyser. På den ene – imødekommende – side var der således masser af nye beplantninger, som måske var for eksotiske til at kunne blive genkendt som nye spirer, stiklinger, skud og omplantninger; på den anden side – i en kritisk optik – er forskellen på "ukrudt" og alt det andet udtryk for en prydhavemetaforik, der skjuler, at distinktionen er kulturelt bestemt. Med fare for at overvurdere min egen rolle rettede opfattelsen af et aggressivt *Periskop* sig måske mest mod min kritiske tilgang til den danske kunsthistoriedisciplin mangelfulde diskussioner af fagtraditioner, teori og praksisser, blandt andet omkring de kanoniserede forståelser af Guldalder- og Skagenskunst (Dam Christensen 2001; Grand 2009). Muligvis overskyggede det til en vis grad de nye og anderledes vækster, i hvert fald hvis man ikke skelnede i tilstrækkelig grad. Allerede i 1986 påpegede A.L.Rees og Frances Borzello som redaktører af antologien *The New Art History*, at disciplinen gennemgik to synkroner faser: "... questioning its purpose as a discipline and modernizing its tradition through the introduction of new approaches" (1986, 9).

På den lange bane, med henholdsvis knap 30 numre fra tidsskriftet i København og over 40 numre fra Aarhus, er variationerne formentlig så mange, at selv om tidsskrifterne har forskellig form og indhold, giver Hornungs daværende opfattelse af forskellen mellem de to tidsskrifter ikke længere mening. I et debatindlæg i *Periskop* nogle år senere skrev han desuden polemisk, at "en slags teoretisk forbrødring" havde fundet sted, og tilføjede, at teorien "har sejret på begge sider af Store Bælt. Jeg havde nær sagt og citeret: sejret a' helvede til" (1999, 136).<sup>12</sup> Denne reference til



en kendt fagforeningsperson fra begyndelsen af 1980'erne får forfatteren til at lyde bagstræberisk, men læses hele indlægget og Jens Tofts (1999b) replik i det efterfølgende nummer, åbnes for nuancer, der blandt andet problematiserer, om det snarere var "den ny kunsthistorie", som "befandt sig i dyb krise". Det blev formuleret med henvisning til, at typiske kunsthistoriske formidlingsdomæner i stigende grad blev indtaget af andre fagligheder, og at studerende, indfanget af "den ny kunsthistorie", ikke fik tilstrækkelige kompetencer til at imødegå denne indtrængen i et fremtidigt arbejdsliv.

*Periskop* opstod således ikke i et tomrum. Som britisk-amerikansk fænomen havde "den ny kunsthistorie" med alle dens facetter allerede sat sig tydelige spor i en kritik af den type kunsthistorie, som eksempelvis en bog som Mark Roskills *What is Art History?* (1976) repræsenterede. I *The New Art History* karakteriserede redaktørerne Rees og Borzello ti år efter bogen som "... a beacon illuminating the last days of art history's innocence", når Roskill uden problemer besvarede sit eget spørgsmål med "... style, attributions dating, authenticity, rarity, reconstruction, the detection of forgery, the rediscovery of forgotten artists and the meanings of pictures" (1986, 2).

Også i Danmark var der andre end *Periskop*, som stillede kritiske spørgsmål eller bedrev kunsthistorie på en ny eller helt anden måde. Helt konkret kan man finde et eksempel i *Periskops* tidlige numre. Selv om argumentet for tidsskriftets nødvendighed til en begyndelse drejede sig om at synliggøre den ulmende nye faglighed blandt studerende, og hovedparten af artiklerne i starten kom herfra, var der også artikler af andre. I de første fem numre (i det oprindelige højformat) var Jens Toft topscorer med fire artikler, mens jeg selv kom ind på en delt andenplads med tre bidrag, heriblandt en tidligere opgave og et omskrevet kapitel fra min guldmedaljebesvarelse, så redaktørerne af det allerførste nummer havde uden tvivl interesse i tidsskriftet med hensyn til at udbrede faglige synspunkter. Mere interessant er det, at min delte andenplads ikke var med en anden stud.mag. i kunsthistorie, men en dr.phil. i samme. Det drejer sig om Jan Würtz Frandsen (1939-2006), der var inspektør ved Den Kongelige Kobberstiksamling, og som flere redaktionsmedlemmer kendte gennem volontørarbejde i denne samling. Würtz Frandsen forsvarede i november 1992 disputatsen *Richard Mortensen. Afklaringens år 1940-1958. Besættelse og rekonstruktion*, hvor Jacques Lacan, Julia Kristeva, Maurice Merleau-Ponty og Jacques Derrida var en del af den teoretiske rammesætning (Würtz Frandsen 1992).<sup>13</sup> Det var med andre ord en form for kunsthistorie, der på sin egen idiosynkratiske facon lå et pænt stykke uden for dansk normal kunsthistorie. Würtz Frandsens (1993) første artikel i *Periskop* var således en måde at skabe en forbindelseslinje mellem en eksisterende teoretisk funderet dansk kunsthistorie og den kritiske kunsthistorie. Hans anden artikel året efter (1994) var i øvrigt blevet afvist til kataloget til den store udstilling *Richard Mortensen Maleri 1929-1993* i 1994 på Statens Museum for Kunst og Aarhus Kunstmuseum (Hornung 1994b). Derudover findes i de tidlige numre



tekster af udenlandske forskere, der havde deltaget med oplæg i aktiviteter på det københavnske institut, som *Periskop* fandt det vigtigt at præsentere for en bredere læserskare (Soussloff 1995; Carpo 1996).

### Om reproduktioner i *Periskop*, *Art History*, *Block* og *October*

Et tidsskrift er ikke kun dets indhold. Formen er også en del af det, og den kunne i hvert fald i analoge publikationer anvendes til at markere en strategisk position i forhold til eksisterende tidsskrifter. I artiklen “‘The Pursuit of Understanding’: *Art History* and the Periodical Landscape of Late-1970s Britain” (2017) undersøger den senere *Art History*-redaktør Samuel Bibby, hvilke overvejelser tidsskriftets første redaktør, John Onians, tilbage i 1977-78 gjorde sig omkring det kommende udseende i forhold til samtidige og til dels konkurrerende tidsskrifter, blandt andet med hensyn til omslag, brug af illustrationer og placering af noter. Tilsyneladende virkede positioneringen. Bibby refererer blandt andet til en anmeldelse i *Times Literary Supplement* af tidsskriftets første nummer:

‘There are more grounds for concern over the illustrations’, [anmelderen] opined, ‘bunched together in the middle of the final article. Many of these are so small that they are scarcely genuinely illustrative of the text at all but are, at best,’ he griped, ‘a kind of aide-mémoire for a reader already familiar with the object.’ [The] reproductions of the Lombardo reliefs accompanying Anthony Blunt’s article on Bernini measure less than two inches across; some are even smaller, and could not bear comparison with the standard Italian celebratory stamp’. (Bibby 2017, 833)

Den pågældende Blunt (1907-83) var i 1978 en estimeret kunsthistoriker, som anmelderen – en ekspert i Michelangelo og senere, ligesom Blunt, professor ved Courtauld Institute of Art – året før kunne have læst en velillustreret artikel af i *The Burlington Magazine* (Blunt 1977).<sup>14</sup>

*Periskop*-redaktionen havde ikke så subtile overvejelser om grafisk positionering. Pernille Kleinerts omslag fra nr. 6 til 15, der blev lavet med amerikanske *October* som forlæg, kan – utilsigtet – også minde lidt om *Argos*’ omslag med tofarvetryk og forsideillustration på en hvid baggrund. På samme måde mimerede de tidligere udgivelser (nr. 2-5) i højformat med oftest sort tryk i kombination med en ny grundfarve på omslaget ved hvert nyt nummer – også utilsigtet og i et langt billigere tryk – princippet hos det tidligere HAFNIA. Mere spidsfindigt er tilsyneladende citatet i de samme tidligere *Periskop*-numres kikkertsigte. Det er fra indledningen til Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935); den dybere mening fortøner sig i glemslen.<sup>15</sup>

*Periskop* havde dog nogle prioriteter, hvoraf især den ene, om reproduktioner, kan ses som en strategisk positionering i forhold til eksisterende kunsthistoriske publikationer. Først og fremmest prioriterede *Periskop* i både det oprindelige og efterfølgende layout fodnoter i stedet for slutnoter, så læseren ikke skulle bladre

frem og tilbage. Desuden skulle opslaget have brede margener, der kunne anvendes til læserens notater og bidrage til reproduktionernes placering i samme margen. Netop disse illustrationer udtrykker *Periskops* tydeligste grafiske positionering.

Som nævnt adresserede den dengang nye redaktion i 2016 også valget af reproduktionskvalitet ved relanceringen. I min optik var kvaliteten i det tidlige *Periskop* primært udtryk for, at "illustrationen aldrig er identisk med det originale værk" og mere præcist en kritik af det, jeg senere har betegnet fagets repressive logik, nemlig feticheringen af fysiske kunstværker – også i andre sammenhænge end publikationer – gennem de reproduktioner, som samme værker for hovedpartens vedkommende først og fremmest kendes som; det er umuligt at se blot en lille del af alle de værker, kunsthistorikere taler og skriver om, in situ (Dam Christensen 2010). I *Periskop* nr. 1 findes således en redaktionel kolofonkommentar, "Note vedrørende billedkvaliteten". Her står blandt andet:

Som det vil kunne ses, kan illustrationerne i *Periskop* hverken bruges til at give et indtryk af værket eller til at checke analysernes relevans eller "gyldighed" – for slet ikke at tale om at berede en æstetisk oplevelse. De kan højst bruges til én ting: at identificere et givet værk. Og det er det formål, de skal tjene, ikke mere. (Redaktionen 1993b)

Selv dette simple formål opfyldtes dog ikke helt. Fortsættelsen lyder nemlig: "Vi må dog indrømme, at billedkvaliteten nogle steder er så dårlig, at det er tvivlsomt, om illustrationerne kan tjene selv det formål." Kvaliteten skulle forbedres i de kommende numre, men læseren burde dog ikke forvente for meget. Den sidste sætning lyder nemlig på deklamatorisk vis: "Kunstdidsskrifters normale reproduktionsstandard skal man dog ikke vente nogen sinde at finde i *Periskop*." Denne reproduktionsideologiske programerklæring følges op i introduktionen til nr. 2, hvor redaktionen håbede, at kvaliteten var bedre, "... (men vi gentager, at man aldrig skal forvente at finde en i traditionel forstand god reproduktionskvalitet)" (Redaktionen 1993b, 7). Det er formentlig ikke alle læsere, der i dag vil kunne se den helt store forskel på billedkvaliteten i de tidlige numre. I lyset af den efterfølgende lettere adgang til håndtering af illustrationer (og forbedret kvalitet) er det også tydeligt, at kategoriske udsagn bør anvendes med omtanke.<sup>16</sup>

Den ringe reproduktionskvalitet kan nok begrundes med, at tidsskriftet skulle "være billigt samt enkelt at producere og distribuere". Der var tale om en beskedent økonomi, som ikke var i stand til at købe fotografiske reproduktioner, men også manglende teknologiske muligheder for at scanne eksisterende reproduktioner fra kunsthistorisk litteratur i tilstrækkelig høj opløsning spillede ind i 1990'ernes begyndelse. Ud over at museer dengang ikke praktiserede "OpenGLAM", var standardcomputeren "stationær", dens RAM blev målt i "kilobytes", almindelig fildeling foregik via "floppydiske", og computeren "frøs", hvis billedfilerne fra indscanningen, som gik uhyre langsomt i sammenligning med i dag, var blevet for store. Redaktionen

tænkte derudover på pragmatisk vis, at den dårlige kvalitet gav en vis frihed i forhold til ophavsret, da rettighedsejere skulle gå i meget små sko, hvis de følte, at deres rettigheder blev krænket.

Den redaktionelle kolofonnote og opfølgningen i det efterfølgende nummer udtrykker dog tydeligvis et behov for at distancere sig fra den normale reproduktionsstandard i kunsthistoriske publikationer, selv om det ikke er lige så subtilt som hos *Art History* og desuden står i modsætning til den ellers kritiske *Block*-redaktions kolofonbemærkninger om reproduktionskvalitet i dette tidsskrifts første nummer. På trykkeriets vegne fraskriver redaktionen sig nemlig ansvar for den ringe kvalitet, som nogle af illustrationerne har: "(This is a result of low key originals and in no way reflects deficiencies in the reprographic process)" (Block 1979, 1).<sup>17</sup> En kritisk holdning i forhold til gængs brug af illustrationer, dog med et mere udfoldet argument end *Periskops*, kan til gengæld findes i introduktionen til *Octobers* åbningsnummer tilbage i 1976. Her står blandt andet:

... Long working experience with major art journals has convinced us of the need to restore to the criticism of painting and sculpture, as to that of other arts, an intellectual autonomy seriously undermined by emphasis on extensive reviewing and lavish illustration. *October* wishes to address those readers who, like many writers and artists, feel that the present format of the major art reviews is producing a form of pictorial journalism which deflects and compromises critical efforts. (Editors 1976, 5)

Illustrationer ville således kun optræde i tidsskriftet efter omhyggelig overvejelse for ikke at udvande artiklernes kritiske potentiale. Hvor *Octobers* layout nogenlunde har fastholdt denne purtistiske linje, har de øvrige nulevende *Art History*, *Passepartout* og *Periskop* på forskellig vis opgraderet deres respektive udseende. I forordet til *Periskop* nr. 16 argumenteres eksempelvis for, at "illustrationer og diagrammer" besidder deres egen visuelle diskurs (Redaktionen 2016, 7), og i "The Pursuit of Understanding: *Art History* and the Periodical Landscape of Late-1970s Britain" (2017) citerer Bibby *Art History*s daværende redaktør for at begrunde et gennemgribende nydesign fra 2010 med, at de seneste års omfattende teknologiske fremskridt inden for publicering har medført en øget fokusering på layoutet: "Design, as we know ... has a meaning, and in the case of a publication, is interpreted by the reader [...] well in advance of them arriving at the content" (2017, 835).

### **Kriser i kunsthistoriefaget – i mindst 40 år**

Selv om *Periskops* oprindelige grafiske opsætning således til en vis grad opponerede mod praksis, var det indholdet, som bidrog til tidsskriftets nødvendighed. Men var denne nødvendighed begrundet af en krise? Som tidligere nævnt tales i forordet til *Periskop* nr. 16 om, at "[d]en traditionelle kunsthistorie befandt sig i dyb krise" tilbage i 1990'ernes begyndelse, og jeg har selv formuleret noget lignende flere gange

i perioden med henblik på at formulere en strategisk distinktion mellem en kritisk kunsthistorie og “normalkunsthistorien”. Men hvad er en krise egentlig i denne sammenhæng?

Da *HAFNIA* udkom første gang i 1970, blev der ikke talt om krise. Nummeret var tilegnet fagets dengang forrige professor i København, Christian Elling (1901-74), og introduktionen redegjorde kort for det københavnske instituts kongerække (Sass 1970, 7). Da medlemsbladet *Bulletinen* udkom for første gang i 1981, altså mere end ti år efter, blev en “krise” til gengæld hurtigt italesat. I “Lederen” adresserer redaktørerne formålet med bladet, heriblandt at det stigende antal af udklækkede kandidater “ikke stod i et rimeligt forhold til job-tilbudene”, så *Bulletinen* skal også åbne plads for “... problemerne omkring nye stillinger (uden for de traditionelle områder), free-lance arbejde og arbejde anvist i forbindelse med 26-ugers reglen” (Redaktionen 1981, 4). Selv om der i en nutidig optik “blot” forventedes 15 nye kandidater dette år, kredser lederen om en krise rettet mod det fremtidige arbejdsmarked. I den efterfølgende artikel, “Meddelelser fra Bestyrelsen”, bliver det forandrede arbejdsmarked i kombination med en bredere faglig profil formuleret endnu skarpere:

I de sidste 15 år er der sket så store ændringer i samfundet, at det ikke er nok for kunsthistorikere at forholde sig til de mere traditionelle faglige problemstillinger. Vi bliver nødt til at tage stilling til helt aktuelle sager som f.eks. kulturpolitik, massekommunikation, bredere kunstformidling og uddannelsespolitik, hvis faget ikke skal stagnere og indsnævres katastrofalt. (Bernier 1981, 6)

Symptomer på fagets krise kom på dette tidspunkt blandt andet til udtryk, når mediernes, folkebibliotekernes og skolernes kunst- og billedformidling varetoges af andre end kunsthistorikere. Det er for så vidt samme bekymring, som Hornung i slut-1990'erne giver udtryk for, når studerende rundet af “den ny kunsthistorie” ikke vil være i stand til at markere sig i forhold til de fagligheder, som allerede havde positioneret sig inden for kunsthistoriefagets traditionelle formidlingsdomæne.

Bevæger man sig fra *Bulletinens* første nummer i 1981 til *Argos'* åbningsnummer fire år senere, var der også krise. I “Redaktionelt forord” påpegedes, at “den humanistiske debat” generelt har fået en “saltvandsindsprøjtning”, men at der er “fagområder, der dengang ikke kom længere end til at soppe lidt i vandkanten. Kunsthistoriefaget var et af dem og led i udpræget grad af vandskræk”. I samme metaforik betød det, at “færre søgte udfordringen på det dybe vand, mens flere byggede sandslotte i vandkanten, som vinden dog alt for let kunne blæse væk. Derfor blev det især andre, der forsøgte at lære kunsten at svømme ...” Det havde blandt andet medført, at der nu var en opdrift i “kunstens bølge”, som *Argos* ville udnytte “for at dykke efter værdifulde perler i glasklare klokker af kritisk kunsthistorisk forskning”. Tidsskriftet skulle derfor “opsamle den kritiske kunst- og billedforskning, der trods alt er blevet udført i de senere år, mere i periferien end i centrene af kulturelle rivieraer”, og derudover også

“fungere som et levende debatforum, hvor forsknings- og formidlingsresultater kan fremlægges og evalueres” (Redaktionen 1985, 4).

*Periskops* undertitel “Forum for kunsthistorisk debat” er ikke en skjult reference til ovennævnte “debatforum”, men sigtet er delvist det samme. Vigtigere er, at i forordet til *Periskop* nr. 1 i 1993 adresseres krisen igen og delvis overlappende, dog ikke med fokus på arbejdsmarkedet og desuden med en positiv accentuering af “faglig krise”:

Kunsthistorien betragtes af nogle som et fag i “krise”. Om faget er i krise afhænger dog – naturligvis – af øjnene, der ser. Os forekommer det, at det ikke nødvendigvis, og slet ikke udelukkende, er i ordets negative betydning, man eventuelt kan tale om en krise i faget. (Redaktionen 1993a, 7)

De humanistiske fags “saltvandsindsprøjtning” formuleres her som “radikale teoretiske og metodiske udviklinger siden 1960’erne”, der sætter spørgsmålstejn ved identitet, teoretiske forudsætninger, metoder og genstandsområder og, som tidligere nævnt mere forsigtigt, sammen med kunsten herigennem udfordrer disciplinen. I dette forord bliver kriseforståelsen udtryk for disciplinens mulige begyndende reaktion på disse forskellige typer pres, hvilket også begrundes med de levende debatter i især den britisk-amerikanske kunsthistorie. Derfor er *Periskop* et forsøg på at skabe en tilsvarende debat i dansk og helst mere bredt i en nordisk kontekst (Redaktionen 1993a, 8).

Den dybe krise, der ifølge forordet til det relancerende *Periskop* nr. 16 nødvendigjorde tidsskriftet tilbage i begyndelsen af 1990’erne, er muligvis ikke fuldstændig identisk med den, der indkredses i *Bulletinen* tilbage i 1981, eller den, som formuleres i *Argos* fra 1985, men den er heller ikke helt forskellig fra dem. Der er nok mest tale om en faglig krise, der var blevet gravet dybere gennem længere tid. Som et svar på den repræsenterede *Periskop* til gengæld tydeligere “nye tilgange og fortolkningsstrategier”, der ikke mindst var i samklang med den britisk-amerikanske “New Art History”. I dette regi fandtes altså også også kritiske, måske ligefrem “aggressive” diskussioner om “identitet, genstandsområde, metoder og teoretiske forudsætninger”, som ikke længere tøvede så meget med at formulere forskelle inden for faget.

### **Hvorfor *Periskop*?**

Gjorde *Periskop* så en forskel? Forsvandt den faglige krise, blev den mindre eller blot anderledes? Forordet i nr. 16 nævner smigrende, at for at forstå “*Periskops* instrumentelle rolle behøver man blot at kaste et blik på de tidlige redaktørers og artikelforfatteres navne” (Redaktionen 2016, 7). Selvfølgelig kan denne synlighed delvist forklares med, at flere i kredsen omkring tidsskriftet op gennem 00’erne og 10’erne i kraft af karrierer og netværk (og sikkert også københavneri) fik mulighed for at indtage flere af de synlige positioner i det danske kunsthistoriefelt, som ældre

generationer efterlod. Mindre beskedent kan synligheden nok forklares med, at en kreds af studerende (i øvrigt ligesom *Passepartout*) drev *Periskop*. Derfor handler det formentlig også om, at disse bidragydere dels (endnu) ikke var spundet ind i det faglige voksenlivs trivialiteter, dels havde et vigtigt fagligt engagement. Nødvendigheden blev, i modsætning til *Argos* og *HAFNIA*, med andre ord formuleret nedefra. Det var i overvejende grad studerende, der italesatte et behov for synliggørelse af nye faglige problemstillinger, og som selv bidrog til denne synliggørelse.

I en specifik dansk sammenhæng præsenterede *Periskop* således en faglig diskussion, der ikke var plads til i eksisterende publikationskanaler. Det har forhåbentlig gjort en forskel på den længere bane, selv om faglige kriser vist altid vender tilbage. Som en slags løbende helbredsundersøgelser mener jeg stadigvæk, at sådanne kriser kan være positive. De er udtryk for, at det pågældende fag er i live, og at nogen tager det så alvorligt, at de magter diskussionen. Der er selvfølgelig – som antydnet i det forrige – altid en risiko for at finde symptomer på kritiske sygdomme, men indtil videre har de jo åbenlyst ikke været dødelige.

#### NOTER

- 1 Det daværende Institut for Kunsthistorie og dets senere varianter støttede meget hjælpsomt *Periskop* med blandt andet adgang til computere og scannere samt trykning, porto og brug af frankeringsmaskine! Det var også en stor hjælp, at Dansk Kunsthistoriker Forenings bestyrelse – uden hensyn til nutidig beskyttelse af persondata – delte foreningens adressekartotek med *Periskops* redaktion, hvilket gjorde det muligt for tidsskriftet at henvende sig direkte til en stor del af de potentielle abonnenter.
- 2 Ud over Jens Toft og mig var det Ernst Jonas Bencard, Malene Vest Hansen, Niels Marup Jensen, Kristine Kern, Hanne Kolind Poulsen og Lisbeth Stadshill. Fra nr. 3 kom Tone O. Nielsen med i redaktionen, som forblev uændret til og med nr. 6. Senere medlemmer af den faste redaktion frem til nr. 15 var med varierende tilknytning Markus Bogisch, Camilla Jalving, Dag Petersson, Mikael Bøgh Rasmussen, Sidsel M. Søndergaard og Jacob Wamberg.
- 3 Det skal bemærkes, at jeg bidrog med en artikel til det pågældende temanummer (Dam Christensen 2012), skrev en anmeldelse til nr. 20 i 2018 (Dam Christensen 2018) – i indholdsfortegnelsen under det ufrivillige kvasi-pseudonym “Hans Dam Kristensen” – samt har lavet nogle fagfællebedømmelser undervejs. Desuden har jeg aldrig haft en komplet serie fra relanceringen med nr. 16 i 2016 (og endda desværre mistet mine eksemplarer af det oprindelige nr. 1).
- 4 Foredraget blev med identisk engelsk titel publiceret som artikel i Smith (1997). I samme nr. 6 introduceres opdelingen i artikler, debat og anmeldelser, der fra nr. 7 bliver til temaartikler, debat og anmeldelser.
- 5 Jeg er opmærksom på, at Malene Vest Hansen (2022) argumenterer for, at samtidskunsten “spillede en central rolle” i denne forbindelse. I øvrigt tak til Malene for ikke blot denne henvisning, men også konstruktiv læsning af hele artiklen.
- 6 Den navngivne kritik i det første indlæg rettede sig mod denne artikels forfatter, Kristine Kern, Tone O. Nielsen samt Sanne Kofod Olsen, der var med i temareaktionen for nr. 7 og 8.
- 7 Se også Robertson og Mest (1996) og Watson (2018). Det skal tilføjes, at *Oxford Art Journal* blev etableret i 1978. Selv om det var uden betydning for *Periskops* oprindelse, er det ligeledes udtryk for den britiske kunsthistories ekspansion i 1970'ernes afslutning (Pollock 2012).

- 8 *HAFNIA* nr. 12, om “Romanesque art in Scandinavia”, udkom i 2003 efter 16 års dvale. Det var med artikler baseret på oplæg fra en konference i 1987. Siden har der været stille.
- 9 *CRAS* blev drevet af Poul Gammelbo og efter dennes død, fra 1980, med base hos Troels Andersen og det daværende Silkeborg Kunstmuseum.
- 10 Jørn Guldborg, det daværende Odense Universitet, og André Wang Hansen, Aarhus Universitet, redigerede første nummer. Fra nr. 2 var Søren Kaspersen, Københavns Universitet, med i redaktionen.
- 11 Det første seminar, den 25. november 1994 på det daværende Storm P. Museet, var arrangeret af Niels Marup Jensen, Vibeke Knudsen, Ann Lumbye Sørensen og Jens Toft og havde titlen “Nye optikker på kunsthistorien” med oplæg af Hans Dam Christensen, Flemming Friberg, Niels Marup Jensen, Ragni Linnet og Jens Toft. Det næste, “Har ikonografien en fremtid?”, Statens Værksteder for Kunst & Håndværk, Gl. Dok, den 22. april 1995, var arrangeret af Hans Dam Christensen og Jacob Wamberg med oplæg af de to arrangører samt Mikkel Bogh, Hannemarie Ragn Jensen, Søren Kaspersen og Joachim Meyer. “Hvad er kunstværdi?”, Den Kgl. Afstøbningsssamling, den 8. februar 1996, var arrangeret af Hans Dam Christensen og Jacob Wamberg med oplæg af de to arrangører samt Anders Michelsen, Nicolai Wallner, Ane Hejlskov Larsen og Lisbeth Bonde. “Kunst og tanke”, Kunstakademiets festsal, den 27. september 1997, var arrangeret af Niels Marup Jensen og Ragni Linnet med oplæg af de to arrangører samt Anne Fastrup, Carsten Friberg, Asger Ousager og Henrik Oxvig. “Kunst og perception”, Kunstindustrimuseet, den 6. juni 1998, var arrangeret af Hans Dam Christensen og Jacob Wamberg med oplæg af de to arrangører samt Mikkel Bogh, Anne Marie Dinesen, Bjarne Sode Funch og Frederik Stjernfelt.
- 12 Hornungs titel, “Kunstens fordrivelse fra kunsthistorien”, henviser muligvis til min guldmedaljeopgave *Menneskets fordrivelse fra kunsthistorien* (1993) og/eller mit cand.phil.-speciale *Socialitetens fordrivelse fra kunsthistorien* (1994).
- 13 Richard Mortensen følte, at hans liv og værk var blevet “fejldissekeret” i bogen. Den blev derfor indleveret som disputats med henblik på at få en uvildig, videnskabelig bedømmelse (Hornung 2006).
- 14 Blunt var professor i kunsthistorie ved University of London, leder af Courtauld Institute of Art og *Surveyor of the Queen’s Pictures*. En kuriøs detalje er, at det året efter *Art History*-artiklen, i 1979, kom offentligt frem, at Blunt allerede tilbage i de tidlige 1960’ere var blevet afsløret som den fjerde person i det, der blev til *the Cambridge Five*, en gruppe af Cambridge-uddannede personer, der spionerede for Sovjetunionen fra 1930’erne frem til begyndelsen af 1950’erne.
- 15 Bencard, som havde designet dette omslag, var også initiativtager til denne henvisning. Udsnippet er fra følgende afsnit: “Vermutlich wird es überflüssig und verwirrend, dem nachzufragen, weil das Kunstwerk über das Dinghafte hinaus noch etwas anderes ist. Dieses Andere, was daran ist, macht das Künstlerische aus. Das Kunstwerk ist zwar ein angefertigtes Ding, aber es sagt noch etwas anderes, als das bloße Ding selbst ist, αλλο άγορευει. Das Werk macht mit Anderem öffentlich bekannt, es offenbart Anderes; es ist Allegorie. Mit dem angefertigten Ding wird im Kunstwerk noch etwas Anderes zusammengebracht. Zusammenbringen heißt griechisch συμβάλλειν. Das Werk ist Symbol.” (Heidegger 1935/36, 1977).
- 16 I introduktionen til nr. 1 fremhæves ligeledes, at *Periskops* formål ikke er at oversætte “centrale tekster i den internationale kunsthistoriske forskning og debat”. Det nydesignede nr. 6 fra 1997 indledes ikke desto mindre med den tidligere nævnte oversættelse af W.J.T. Mitchells foredrag “What do Pictures Want?”, jf. note 4.
- 17 John A. Walkers (1979) efterfølgende artikel, “Teaching Art History. The Nitty Gritty”, berører dog blandt andet brug af reproduktioner i undervisning.



## LITTERATUR

- Berner, Marie-Louise. 1981. "Meddelelser fra bestyrelsen". *Bulletinen. Meddelelser fra Foreningen af kunsthistorikere i Danmark* 1: 5-7.
- Bibby, Samuel. 2017. "'The Pursuit of Understanding': Art History and the Periodical Landscape of Late-1970s Britain". *Art History* 40, nr. 4: 808-837.
- Bird, Jon. 1986. "On Newness, Art and History: Reviewing *Block* 1979-1985". I *The New Art History*, redigeret af A.L. Rees og Frances Borzello, 32-40. London: Camden Press, 1986.
- Block. 1979. [Kolofon]. *Block* nr. 1.
- Blunt, Anthony. 1977. "Rubens and Architecture". *The Burlington Magazine* 119, nr. 894: 609-619+621.
- Carpò, Mario. 1996. "Alberti's De Re Aedificatoria: New Wine in an Old Bottle (an Abstract)". *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 5: 87-88.
- Cherry, Deborah og Griselda Pollock. 1985. "Kvinden som tegn i prærafaelit-litteraturen". *Studier i beskrivelsen af Elisabeth Siddal*. *Argos* nr. 2: 63-86.
- Dam Christensen, Hans. 1993. *Menneskets fordrivelse fra kunsthistorien. Kunstnerbiografiens værdi og placering inden for nyere kunsthistorie og kunstteori*. Guldmedaljeopgave, Københavns Universitet.
- Dam Christensen, Hans. 1994. *Socialitetens fordrivelse fra kunsthistorien*. Cand.phil.-speciale, Københavns Universitet.
- Dam Christensen, Hans. 2001. *Forskydningens kunst. Kritiske bidrag til kunsthistoriens historie*. København: Multivers.
- Dam Christensen, Hans. 2010. "The Repressive Logic of a Profession? On the Use of Reproductions in Art History". *Kunsthistorisk tidsskrift* 79, nr. 4: 200-215.
- Dam Christensen, Hans. 2012. "'Plus de figures' – Den saussureanske billedstrid". *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 15: 79-97.
- Dam Christensen, Hans. 2018. "Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger" (anmeldelse). *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 20: 155-159.
- Dam Christensen, Hans og Kristine Kern. 1999. "Liden (og) viden. En replik til Tom Jørgensen". *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 8: 102-104.
- "Editorial". 1979. *Block* nr. 1: 1.
- Editors [Annette Michelson, Rosalind Krauss og Jeremy Gilbert-Rolfe]. 1976. "About October". *October* nr. 1: 3-5.
- Editors [Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp og Joan Copjec]. 1987. "Introduction". I *OCTOBER. The First Decade, 1976-1986*, redigeret af Annette Michelson et al., ix-xii. Cambridge, Massachusetts & London, England: MIT Press.
- Elkins, James. 2003. *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York & London: Routledge.
- Grand, Karina Lykke. 2009. "Forskydningens kunst og guldalderens billedbegreb. Interview med Hans Dam Christensen og guldalderskrivningens historie". *Passepartout. Skrifter for kunsthistorie* nr. 29: 8-18.
- Heidegger, Martin. 1935/36, 1977. "Der Ursprung des Kunstwerkes". I *Martin Heidegger. Gesamtausgabe, Band 5 "Holzwege"*, udgivet af Friedrich-Wilhelm von Herrmann, 1-74. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Hornung, Peter Michael. 1994a. "En ny kunsthistorie? Om belæste skønånder, videnskabskritik og kunstformidling". *Øjeblikket* 4, nr. 19: 8-11.
- Hornung, Peter Michael. 1994b. "Supertanker Mortensen". *Politiken* 30. maj 1994 [og "Rettelse". *Politiken* 1. juni 1994].

- Hornung, Peter Michael. 1999. "Kunstens fordrivelse fra kunsthistorien. Nogle betragtninger over "kriser" og især kriser i et gammelt universitetsfag, der i sin nye moderniserede skikkelse er ved at få nok af sig selv". *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 7: 132-140.
- Hornung, Peter Michael. 2006. "Nekrolog: Jan Würtz Frandsen". *Politiken* 4. november 2006.
- Jørgensen, Tom. 1998a. "En uheldig alliance". *Information*, 14. januar 1998.
- Jørgensen, Tom. 1998b. "Kunst for de enige". *Information* 23. januar 1998.
- Jørgensen, Tom. 1999. "Et uvidenskabeligt indlæg om kvalitet". *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 7: 140-142.
- Larsen, Peter. 1985. "Hinsides fortællingen. Musikvideoer og moderne billedfiktion: læsning, oplevelse". *Argos* nr. 2: 21-40.
- Mitchell, W.J.T. 1997. "Hvad vil billeder? Tanker om visuel kultur". *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 6: 10-28.
- Mitchell, W.J.T. 1997. "What do pictures want? An idea of visual culture". I *In visible touch. Modernism and masculinity*, redigeret af Terry Smith, 215-232. Chicago: The University of Chicago Press.
- Onians, John. 2017. "Art History and Memory, From the Couch to the Scanner: On How the New Art History Woke up as a Neural Future". *Art History* 40, nr. 4: 704-723.
- Pollock, Griselda. 2012. "Art History and Visual Studies in Great Britain and Ireland". I *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, redigeret af Matthew Rampley et al., 355-378. Leiden og Boston: Brill.
- Redaktionen [Jørn Guldborg og André Wang Hansen]. 1985. "Redaktionelt forord". *Argos* nr. 1: 4-5.
- Redaktionen [Erik Drigsdahl, Anneli Fuchs og Charlotte Sabroe]. 1981. "Lederen". *Bulletinen. Meddelelser fra Foreningen af kunsthistorikere i Danmark* 1: 3-4.
- Redaktionen [Hans Dam Christensen og Jens Toft]. 1993a. "Periskop – forum for kunsthistorisk debat". *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 1: 7-8.
- Redaktionen [Hans Dam Christensen og Jens Toft]. 1993b. "Note vedrørende billedkvaliteten". *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 1: kolofon.
- Redaktionen [Ernst Jonas Bencard et al.]. 1993c. "Introduktion". *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 2: 7-11.
- Redaktionen [Markus Bogisch et al.]. 2016. "Forord". *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 16: 5-7.
- Rees, A.L. og Frances Borzello. 1986. "Introduction". I *The New Art History*, redigeret af A.L. Rees og Frances Borzello, 2-10. London: Camden Press.
- Robertson, George og Melinda Mash (red.). 1996. *The Block Reader in Visual Culture*. New York & London: Routledge.
- Roskill, Mark. 1976. *What is Art History?* London: Thames and Hudson.
- Sass, Else Kai. 1970. "Introduction". *HAFNIA. Copenhagen Papers in the History of Art* nr. 1: 7.
- Sheikh, Simon. 1998. "Hvem har egentlig magten i dansk kunst?". *Information*, 27. januar 1998.
- Soussloff, Catherine M. 1995. "The Question of 'Native Style' in Renaissance Art History". *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 4: 101-118.
- Toft, Jens. 1999a. "Visuel kultur. Et kunsthistorisk satsningsområde". *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 8: 110-113.
- Toft, Jens. 1999b. "Teori og praksis. Et debatindlæg til især Peter Michael Hornung". *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 8: 105-110.
- Vest Hansen, Malene. 2022. "Samtidskunsthistorie? Noter om samtidskunst og kunsthistoriefaget i dag". *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 27: 80-101.
- Walker, John A. 1979. "Teaching Art History. The Nitty Gritty". *Block* nr. 1: 2-4.

- Watson, Neil. 2018. "The journal Block and its Art School Context". *Arts* 7, nr. 4: 1-7.
- Würtz Frandsen, Jan. 1992. *Richard Mortensen. Afklaringens år 1940-1958. Besættelse og rekonstruktion*. København: Den Kongelige Kobberstiksamling.
- Würtz Frandsen, Jan. 1993. "Kan en firkant være nordisk? Et forsøg på en definition, eller det modsatte, på grundlag af halvtredsernes geometriske konkretion, som den blev udformet af bl.a. Richard Mortensen og Olle Bærtling". *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 2: 91-105.
- Würtz Frandsen, Jan. 1994. "Når det Samme er et Andet. Iagttagelse og forestilling i Richard Mortensens værk". *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat* nr. 3: 27-55.