

PERISKOP



FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT NR. 27 2022

KUNSTHISTORIEFAGET I DAG

PERISKOP

NR. 27 2022

KUNSTHISTORIEFAGET I DAG

Temareaktion:

Karen Benedicte Busk-Jepsen
 Kristian Handberg
 Michael Kjær

Periskop udgives af:

Foreningen Periskop – Forum for kunsthistorisk debat
 Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Kunsthistorie
 Københavns Universitet
 Karen Blixens Vej 1
 2300 København S
 info@periskop-tidsskrift.dk
 periskop-tidsskrift.dk

Redaktion:

Karen Benedicte Busk-Jepsen
 Kristian Handberg
 Maria Fabricius Hansen
 Charlotte Hauch
 Anna Vestergaard Jørgensen
 Lise Margrethe Jørgensen
 Michael Kjær
 Janna Lund
 Lejla Mrgan
 Casper Thorhauge Mønsted
 Miriam Have Watts

Abonnement (to årlige udgivelser) og **løssalg:** Kontakt os på info@periskop-tidsskrift.dk

Peer review: Alle bidrag i artikelsektionen har gennemgået en anonymiseret fagfællebedømmelse (double blind peer review).

Omslag: Sammenstyrtet stillads foran Statens Museum for Kunst, da man i 1935 forsøgte at bringe J.F. Willumsens store stenrelief ind på museet. Foto fra avisartikel gengivet i tidsskriftet *Arne og Ben* nr. 3, 1978.

Korrektur: Tekstbureauet Cirkumfleks (dansk og engelsk)

Grafisk tilrettelæggelse: Charlotte Hauch/ICONO

Tryk: Specialtrykkeriet Arco

Periskop nr. 27 udgives med støtte fra:

**NY
 CARLSBERG
 FONDET**

STATENS KUNSTFOND

Landsdommer V. Gieses Legat

NEW CARLSBERG FOUNDATION

Indhold

TEMAINTRODUKTION

Kunsthistoriefaget i dag. Samtidskunst, selvransagelse og åbne faggrænser
 KAREN BENEDICTE BUSK-JEPSEN, KRISTIAN HANDBERG OG MICHAEL KJÆR..... 6

ARTIKLER

Transkulturel kunsthistorie. Om epistemologi og appropriation af japansk kunst i Danmark
 GUNHILD RAVN BORGGREEN16

I kontaktzonen mellem kunsthistorie og kolonihistorie
 MATHIAS DANBOLT, NINA CRAMER, EMIL ELG, ANNA VESTERGAARD JØRGENSEN OG BART PUSHAW 36

Dukken som animeret billede – mellem idolatri og idollatry, mellem dukkekult og dukkekærlighed
 HANS HENRIK LOHFERT JØRGENSEN, PERNILLE LETH-ESPENSEN OG LAURA KATRINE SKINNEBACH..... 58

Samtidskunsthistorie? Noter om samtidskunst og kunsthistoriefaget i dag
 MALENE VEST HANSEN 80

Materialistisk kunsthistorie i dag. Benjamin redux: Joselit og Didi-Huberman
 MIKKEL BOLT 102

ESSAY

Art History’s Feminist Emergency
 KERRY GREAVES 126

DEBAT

Er vi klar til at arbejde økokritisk med kunsthistoriefaget? Og har vi lyst?
 VANJA FALK 136

Mod en personlig kunsthistorie?
 ANNE SOFIE SKJOLD MØLLER, SARAH PIHL PETERSEN, SIMONE CECILIE PEDERSEN OG
 SISKA KATRINE JØRGENSEN 142

Når tiderne tørner sammen
 RUNE FINSETH OG ANNA WEILE KJÆR 152

Museumbaseret forskning i kunsthistoriefaget i dag – en deltagelsesbaseret refleksion
 KRISTIAN HANDBERG OG RASMUS KJÆRBOE..... 162

Indhold, fortsat

ANMELDELSER

Christopher S. Wood, *A History of Art History*

MARIA FABRICIUS HANSEN 168

Christian Vind, *Udtog III*

JØRN ERSLEV ANDERSEN 170

Uddrag fra Christian Vind, *Udtog III* 173

BIDRAGYDERE 178

TEMAINTRODUKTION

Kunsthistoriefaget i dag

Samtidskunst, selvransagelse og åbne faggrænser

Dette temanummer af *Periskop* drejer sig om, hvordan kunsthistoriefaget praktiseres anno 2022 – især med hensyn til den akademiske disciplin i dansk sammenhæng, som den udfoldes på universiteterne og i museumsregi. Vi har valgt at spørge bredt ud til, hvilke erfaringer der gøres med at skrive kunsthistorie *pro tempera*, hvilke forhold der former og udfordrer disciplinen – og hvilke nye stier der trædes i det faglige landskab. Det er der indkommet nogle tankevækkende bud på, som hver især åbner en dør til et arbejdende fagligt værksted, hvor der tænkes over, hvor faget står, og hvor det skal hen. Hensigten med temanummeret er at lægge op til fortsat samtale og diskussion.

Vores afsæt er, at kunsthistoriefaget er i forandring. Denne forandring og foranderlighed ses måske mest tydeligt i, at samtidskunsten indtager en stadig mere fremtrædende plads i fagets genstandsfelt. Hvor kunsthistoriefaget indtil for få årtier siden næsten udelukkende så bagud – med faste fordybelsesområder i bestemte, regionalt afgrænsede historiske perioder – er samtidskunsten nu rykket i forgrunden. Det er en produktiv udfordring – ikke mindst fordi samtidskunsten ikke bare er en genstand for faget, men også fungerer som samtalepartner – og det har gjort en åben og bevægelig faglighed påkrævet. Der ligger en kritisk løbende opgave for faget i at udvikle vokabular og danne sig begreber om samtidskunstens praksisformer.

Samtidig er det markant, at kunsthistoriefaget har fået en tydeligere engageret dimension. Vores tid er en engageret tid og en selvransagelsens tid, præget af bevægelserne omkring #metoo, Black Lives Matter og klimakrisen, og der er spiret en ny politisk bevidsthed frem i faget, som har betydning for, hvordan dets opgave betragtes. Her har samtidskunstens undersøgelser også været med til at bane vejen for, at faget i disse år går seriøst ind i længe fortrængte og oversete områder, så for eksempel kolonialismekritiske og økokritiske perspektiver nu integreres i faget. Der rettes op på faglige unndladelssynder.

Andre engagementer, der har ligget underdrejet i faget, er blevet reaktiveret. Feminismen, der siden sit gennembrud i 1970'erne har været en trængt faglig dimension, konsolideres og udvikles i disse år. Glemte kvindelige kunstnere udstilles igen, og kvindelige kunstneres ringe repræsentation på museerne tages op til fornyet kritisk debat. Men fagets søgelys retter sig bredt mod køn, minoritet og (manglende) repræsentation, og der arbejdes over hele linjen på at genindskrive og rehabiliter kunst og kunstnere, der har været dømt ude eller ignoreret af den dominerende kultur. Fagets blik for skæve magtforhold og undertrykkelsesmekanismer er blevet klart skærpet.

Det er umuligt at tale om kunsthistoriefaget i dag uden at adressere det *flux* af billeder, der omgiver os i den digitale æra. Hvor undervisningen i kunsthistorie langt op i 1990'erne var ledsaget af lysbilledapparaternes klapren, er alle i dag kun få klik fra billeder af hvad som helst, og ingen kan i det hele taget undslippe den strøm af billeder, der udsendes, lægges op, redigeres og deles. Den udvikling førte omkring årtusindskiftet til en splittelse i faget om, hvorvidt det kunne forholde sig relevant til nutidens billedvirkelighed, og retningen Visuel Kultur brød ud af faget. Parallelt dermed fik en billedvidenskabelig dimension fodfæste inden for faget med inspiration især fra de tyske fagmiljøer, hvor kunsthistorien fra sin spæde start blev tænkt bredt, uden "grænsepatroljerende snæversyn" (Warburg 1922, 191). Fremtiden synes stadig at ligge i et fælles, rummeligt fag.

Teoretisk og metodisk har det længe stået klart, at kunsthistoriefaget ikke kan forlade sig på et smalt bagkatalog, når det navigerer i sit udvidede felt. Det er blevet vitalt at kanalisere viden fra andre discipliner ind i faget og supplere værktøjskassen med alternative synsvinkler og begreber. Herunder er der i disse år meget at hente i fag som antropologi og etnologi, dels på grund af deres globale horisont og stærke tradition for at tænke selvrefleksivt og kulturteoretisk, dels fordi der i dem er en voksende interesse for æstetik og samtidskunst. Disciplinerne er i det hele taget blevet mere porøse – i positiv forstand, for der er grøde og potentiale i overlappene. På den gyngende grund mellem fagene kan man kombinere indsigter og komme omkring komplekse genstande.

Nutidens åbne kunsthistorie, der inddrager teori og metode fra flere andre fagfelter, lægger sig i forlængelse af det teoretiske nybrud, der satte igennem i kunsthistoriefaget med accelererende kraft i 1980'erne og 1990'erne. Dansk kunsthistorie før nyorienteringen blev beskrevet som et fag, der henlå i en "torneroseagtig dvaletilstand", tynget ned af "traditionsbyrden" (Christensen et al. 1999, 7; Christensen 2001, 31). Hvor fx søsterfaget litteraturvidenskab havde holdt sig teoretisk ajour blandt andet ved at koble sig op på dekonstruktionen, var kunsthistorien sakket bagud, og der blev nærmest udstedt dødsattest. Men sluserne blev gradvis åbnet, og semiotiske, fænomenologiske, psykoanalytiske og poststrukturalistiske teorier m.m. strømmede ind. Den "Ny Kunsthistorie" – begrebet blev promoveret i antologien *The New Art History* (Rees og Borzello 1986) – berigede faget med en hårdt tiltrængt metodefrihed og faghistoriografisk selvrefleksion. Vi står stadig på skuldrene af den "Ny Kunsthistorie", og nærværende tidsskrift er i øvrigt selv et udkomme af den.

Hvis kunsthistorien før sov tornerosesøvn, har den siden rustet sig til dåd. Den teoretiske flodbølge har sat sit præg på studieordninger, undervisning, forskning og udstillinger, og faget har bragt sig i øjenhøjde med sine nabodiscipliner. Kunsthistorie er blevet et fag, der spørger til den grund, det selv står på, og de færreste ser sig tilbage mod den gamle fagidentitet. Til gengæld fylder teoriapparatet nu så meget, at man kan spore en ny hunger efter genstanden – en trang til at slå gardinerne til side og lade mødet med kunsten og billederne komme før det distancerede blik gennem teoriernes prizmer. Sigende nok kunne en oplægs-holder på Dansk Kunsthistoriker Forenings Årskongres i 2022 ikke uden lettelse konstatere, at der på det seneste er kommet mere fokus på *værket*. Kunsthistoriefaget skal give plads både til det nære studium af kunst og billeder og til de teoretiske højdespring, perspektiveringerne og panoreringerne.

Med al den nutid, der som omtalt har rejst sig i og omkring kunsthistoriefaget, bliver det også afgørende at spørge til, hvordan det står til med det historiserende blik og den forpligtelse på historien, som faget blev født med. Når vi nu for længst har sluppet grebet i de store fortællinger og verdensånden, der bliver klogere på sig selv, hvor ligger relevansen i dag så i at skue bagud på de lange løb i kunsthistoriens gang – hvis vi da overhovedet skal det? Er kunsthistorien i færd med at blive for nærsynet, eller trives den fint i mindre sektioner – sat fri, måske, til at tænke på tværs af kunsthistorien helt uden teleologiske prætentioner? Hvordan vil den i givet fald tegne sig? Bliver det hele spredt fægtning?

Det kan hurtigt konstateres, at der i dag er langt mellem de stort anlagte fremstillinger af kunstens historie. Sporene fra det 20. århundredes oversigtsværker skræmmer, og der er en velbegrunnet nultolerance over for den gamle kunst-

histories Janson'er, der låste sig fast i et kronologisk tunnelsyn ud fra en fast idé om et indre princip for kunstens udvikling – og i øvrigt ikke kiggede ud over et vestligt perspektiv, inddragede kvindelige kunstnere eller tænkte en bredere social eller historisk kontekst med. Men det er, som om de evolutionistiske mursten stadig præger opfattelsen af, om det er vederhæftigt at skrive kunsthistorisk. Hvis det forholder sig sådan, har vi et problem. For selvom Kunsthistorien med stort K er død, skal kunsthistorien holdes levende.

En af de historiske betragtningsmåder, der tages op i dette nummer, baserer sig på den tanke, at hver tid har sit særlige gehør for fortidens udtryk, der altså kan have stor udsigelseskraft forskudt. Tiderne siger med andre ord hinanden noget på tværs af tid. Dette anakronistiske historiesyn, hvor fortiden ikke er noget tilbagelagt, men altid står i potentiel forbindelse med nutiden, rummer et stærkt argument for en levende, opmærksom historisk faglighed. Det er dobbelt tankevækkende, at det blev udviklet i den tidligste kunst- og kulturhistorie hos teoretikere som Aby Warburg og Walter Benjamin. Deres arbejde med kunstens og kulturens billeder i bred forstand – høje og lave, historiske og samtidige – og deres kobling af næranalyser med kulturteoretiske betragtninger og et stærkt engagement i samtiden står fortsat som en vigtig inspiration for nutidens kunsthistoriefag.

Temanummerets artikler, essays, debatindlæg og anmeldelser

Skribenterne i *Kunsthistoriefaget i dag* reflekterer ud fra hver deres interesser over, hvor de ser kunsthistoriefagets fronter. De orienterer sig mod forskellige kunstneriske og visuelle områder, men man kan også se nogle fælles retninger og bestræbelser. For eksempel går flere af bidragsyderne hen over traditionelle grænsedragninger omkring kunsthistorien for at skabe forbindelse til udgrænsede, men signifikante områder. Flere kredser om udfordringerne – og mulighederne – i at skrive kunsthistorie i lyset af den accelererende billedcirkulation. Og flere orienterer sig mod ikke-kronologiske – anakronistiske og dialektiske – tilgange til kunsthistorien.

Gunhild Ravn Borggreen fremhæver i artiklen "Transkulturel kunsthistorie: Om epistemologi og appropriation af japansk kunst i Danmark" værdien af antropologen Fernando Ortiz' begreb om *transkulturation* i forhold til at belyse de komplekse dynamikker i mødet mellem kulturer. I Karl Madsens japanske kunsthistorie identificerer hun en idé om kulturer som afgrænsede og hierarkisk opfattede størrelser, der forhindrede ham i at se de gensidige udvekslinger mellem japansk og europæisk kunst. Her bliver den transkulturelle tilgang et løsen. Ud fra et maleri af Anna Ancher peger Borggreen på, at Ancher kan have hentet inspiration i Hiroshiges konstruktioner af rum, men at de i sig selv må ses

som en kompleks fusion af en traditionel japansk rumbeskrivelse og det vestlige centralperspektiv, der i øvrigt var nået til Japan via kinesisk kunst. Den transkulturelle synsmåde åbner altså for en analyse af kulturelle særtræk med blik for, at de selv er resultatet af kulturelle udvekslinger.

Påvisningen af afgørende sammenhænge mellem indbyrdes isolerede felter står også centralt i forskerkollektivet Mathias Danbolt, Nina Cramer, Emil Elg, Anna Vestergaard Jørgensen og Bart Pushaws artikel "I kontaktzonen mellem kunsthistorie og kolonihistorie". Gruppens afsæt er, at kunsthistoriefaget – til trods for, at kolonihistorien har sat et fundamentalt præg på kunsthistorien – har forsømt at tage kritisk stilling til sin koloniale arv. Over for denne "koloniale ignorance" undersøger gruppen kontaktzonen mellem kunsthistorie og kolonihistorie. Adskillelsen stikker dybt også institutionelt, for med opløsningen af Det Kgl. Kunstakademi blev værker fra kolonierne rubriceret som etnografika og placeret hinsides kunstens rum. Ved at lade den kolonihistoriske kontekst danne ramme om analyser dels af inuitkunstneren Israil Gormansens akvarel af et *kaffillerneq*, dels af Lorens Lønbergs portræt af H.C. Schimmelmänn, en central aktør i den danske trekantshandel, kan gruppen problematisere sejlivede forestillinger om autenticitet og naivitet i synet på inuitisk kunst og vise, hvordan synet på den slavegjorte som ikke-menneske normaliseres i portrættet.

Forskergruppen Hans Henrik Lohfert Jørgensen, Pernille Leth-Espensen og Laura Katrine Skinnebach bevæger sig også ud over traditionelle faggrænser og -kategorier i deres kinddans med en hengemt stedsøster til skulpturen, nemlig dukken. Inspireret af et årsseminar på kunsthistoriefaget ved Aarhus Universitet i 2020, "Dukken som animeret billede", holder forfatterne dukken op som en antropologisk konstant på tværs af tid og sted – et livagtigt billede, som mennesket til alle tider har animeret og udsat for både kærlighed og vold – og præsenterer den som en tættere slægtning til skulpturen, end kunsthistorien har villet være ved. Her er socialantropologen Alfred Gells nivellering af dukke, idol og skulptur et greb, forfatterne bruger til at afsløre kategorien skulptur som en fagkonstitutionel konstruktion. De inviterer det uønskede familiemedlem ind i varmen og plæderer for en legende kunsthistorie, der springer op og falder ned på billedhierarkier, går over grænser og tør spørge mindre forsigtigt til, hvordan vi i bund og grund relaterer til billeder.

Hvor samtidskunstens placering i faget for få årtier siden var marginal, er den nu central – men kan man overhovedet bedrive *kunsthistorie*, når det drejer sig om *samtidskunst*? Det spørger Malene Vest Hansen til med udgangspunkt i sine erfaringer lokalt på Københavns Universitet, hvor fagmiljøet har fulgt den generelle tendens: Kunsthistoriefaget forholder sig i stigende grad til en kunst, som

det deler tid – og ofte også teoretiske overvejelser – med. Vest Hansen påpeger det tvetydige i, at samtidskunstens fremmarch i faget er knyttet til dens succes på kunstmarkedet, men hun betoner samtidig dens kritisk-refleksive gennemslagskraft. Når det ikke er nogen enkel sag at skrive samtidskunsthistorie, skyldes det blandt andet, at den periodiseres meget forskelligt rundt om i verden. Hinsides denne problematik finder Vest Hansen hos kunsthistorikeren David Joselit en forhåbning om, at kunsthistorien kan "genautorisere" samtidskunsten midt i den virale billedstrøm – og hos Tony Godfrey ser hun en forbilledlig samtidskunsthistorie, der ikke begrænser sig til enkeltstående cases eller puster sig op til en stor historie, men trækker tråde mellem værker og tider.

Mikkel Bolt fremlæser i sit artikelbidrag en konflikt mellem videreførelserne af Walter Benjamins kulturkritik hos kunsthistorikerne David Joselit og Georges Didi-Huberman. Her opponerer han imod det, han kalder en "efterkunstnerisk cirkulationisme" hos Joselit. I tilsyneladende linje med en benjaminsk post-auratisk tænkning forholder Joselit sig nemlig affirmativt til det, at billeder frigøres fra deres mediebundethed og cirkulerer i den bredere visuelle kultur. Men Bolt anholder den idé, at cirkulationen i sig selv skulle være frigørende. Problemet ligger for ham at se i, at Joselit ikke har et tydeligt begreb om billedpolitik. Det har til gengæld Didi-Huberman, hvis billedantropologi Bolt karakteriserer som "velsagtens det mest ambitiøse forsøg på at tænke politisk med billeder i dag". Med sine nænsomme, suggestive billedstudier – blandt andet af fotografier taget i Auschwitz – åbner han ifølge Bolt for en forståelse af deres politiske agens og viser, at de er "aktive handlinger, små lys i mørket". Imidlertid står overgangen til en målrettet kunstteoretisk anti-fascisme som en u(for)løst opgave hos Didi-Huberman, hvis position er melankolsk. For Bolt er der dog råd at hente hos Benjamin, der knyttede det tragiske til et kompromisløst politisk engagement. "Dengang som nu skal pessimismen organiseres".

Mens feminismens anden bølge slog tydeligt igennem i dansk kunst i anden del af 1970'erne, er den siden kun periodisk og kortvarigt dukket op til overfladen. Det skyldes ifølge Kerry Greaves blandt andet en *double bind*, hvor feminismen enten betragtes som et afsluttet historisk projekt eller opfattes som noget afskrækkende. Men der er brug for feminismen, for virkeligheden er, at kvindelige kunstneres betingelser og repræsentation i flere årtier har stået i stampe i Danmark, hvilket statistikkerne for museernes udstillinger og kunstindkøb taler deres eget sprog om. Bag Greaves' essay "Art History's Feminist Emergency" ligger der en undren over, at dette er tilfældet, trods det at ligestilling er en grundidé i velfærdsstaten og ligger dybt i den danske selvforståelse. Hun stiller skarpt på dette paradoks og peger på, at idéen om ligestilling er blevet brugt

strategisk i Danmarks *nation building*, men ikke er tilsvarende realiseret. Med reference til sidste års konference *Fast Forward: Women in European Art 1970–Present* plæderer Greaves for, at feminisomens tilgang til kunsten og kunsthistorien fremadrettet bliver holdt oven vande.

Blandt temanummerets fire debatindlæg beskæftiger det første sig med økokritikken, der øver stor indflydelse på filosofien, antropologien og litteraturteorien i disse år, og som kunsthistorien nu – langsommere – er i færd med at integrere. Her plæderer Vanja Falk fra en nymaterialistisk vinkel for at slippe de antropocentriske bindinger, som kunsten og kunsthistorien siden den moderne æstetiks etablering har opereret med. Hun peger på den økokritiske kunsts rækkevidde, men identificerer samtidig en mangel på perspektivering i den faglige formidling af den. Kunsthistorien, og måske særligt kunstinstitutionerne, læner sig ofte “grønvaskende” tilbage og lader refleksionerne være op til publikum, men kunsthistoriefaget må spille sig helt anderledes ind på økokritikens bane, hvis værkernes påtrængende kritiske potentiale skal forløses.

I “Mod en personlig kunsthistorie?” diskuterer Anne Sofie Skjold Møller, Sarah Pihl Petersen, Simone Cecilie Pedersen og Siska Katrine Jørgensen det akademisk “forbudte” biografiske og subjektive perspektiv. Teksten er en flerstemmig korrespondance, hvor forfatterne – to kunsthistoriestuderende og to nyuddannede kunstnere – forholder sig åbent til, om det personlige skal spille ind på, hvordan en kunstners praksis forstås. De taler rundt om, hvad det personlige er i al dets sammensathed, og når frem til, at man altid ser verden fra en kropslig situerethed. Det personlige er ikke noget, man kan eller skal si fra, men en vigtig dimension at reflektere over i kunstnerens og kunsthistorikerens praksis.

Som en protest mod oplevelsen af et kunsthistoriefag underlagt gentagne nedskæringer og en nedprioritering af det værknære og historiske stof skrev de to nyuddannede kunsthistorikere Anna Weile Kjær og Rune Finseth i 2020 debatindlægget “Hvem kæmper for kunsthistorie?”. Ud fra situationen på kunsthistoriefaget på Københavns Universitet ytrede de en bekymring for, at faget er ved at blive historieløst. I deres indlæg “Når tiderne tørner sammen” demonstrerer de nu, hvordan de ved at bruge et anakronistisk historiebegreb har fundet en metode til at skabe forbindelse, “ormehuller”, mellem historie og nutid, og hvordan denne tilgang kan omsættes i en kuratorisk praksis, hvor kunstværker, billeder og udstillinger sættes i stævne på tværs af tid.

Kunsthistoriens materielle udgangspunkt, værkerne og arkivalierne omkring dem, befinder sig nærmere på museerne end i universiteternes vidensdatabaser. Måske foregår den kunsthistoriske forskning efterhånden også i mere udstrakt grad i regi af de danske museer end ved de små kunsthistoriske universitetsfag?

Det spørger Kristian Handberg og Rasmus Kjærboe til i teksten “Museumsbaseret forskning i kunsthistoriefaget i dag – en deltagelsesbaseret refleksion”. I de seneste ti år har særligt Ny Carlsbergfondets omfattende bidrag til den kunsthistoriske forskning på museerne været en *game changer* for faget og dets forskere. Forfatterne, der selv har nydt godt af fondens initiativer, peger på, hvordan disse har styrket faget, men at de også har været med til at sætte en retning for de emner, der forskes i. Den nye situation betragtes i lyset af, hvordan forholdet mellem den akademiske og den museale kunsthistorie førhen var.

I anmeldelsessektionen tager Maria Fabricius Hansen stilling til Christopher Woods nye værk om kunsthistoriens historie, *A History of Art History* (2019). Her overvejer hun, om Wood i sin lærde og grundige faghistoriografi har skabt et relevant overblik over kunsthistorieskrivningens udvikling og spørgsmål, for hvilke forfatterskaber har egentlig betydning for den kunsthistoriefaglighed, som vi arbejder i forlængelse af? Værkets karakter lægger i sig selv op til videre studier af kunsthistoriefagets historie i dansk kontekst, hvor sådanne kortlægninger kun er foretaget sporadisk. Det virker som en oplagt opgave for *Periskop* at sammensætte et temanummer om “Kunsthistoriefaget igennem tiderne”.

Til slut anmelder Jørn Erslev Andersen det tredje essay i kunstneren Christian Vinds rejse serie *Udtoget I-III*. Vind har i sine essays sat sig for at rejse på tre forskellige måder i kunstens landskab. I *Udtoget I* rejser han rundt til en række europæiske museer og byer, i *Udtoget II* rejser han fra refugiet San Cataldo ved Amalfikysten ind i sit indre billedarkiv, og i *Udtoget III* tager han på rundrejse til en række jyske museer med afstikkere til et par sjællandske lokationer. Vind har været så generøs at lade os trykke et kapitel fra *Udtoget III* til at supplere anmeldelsen. Tak for det. Dette nummer af *Periskop* rundes således af med et indtryk af det engagement og den viden, der driver Vind i hans arbejde som skrivende billedkunstner, og som vel også bør være drivkraften i en kunsthistorikers.

Kunsthistoriefaget i dag giver således taletid til forskellige stemmer fra det faglige fællesskab, som fagets udøvere fortsat – og forskellene til trods – udgør. Både erfarne forskere og den helt unge generation er repræsenteret i temanummeret, ligesom bidragene varierer fra længere forskningsartikler til åbne formater af essayistisk tilsnit. Der skal lyde en varm tak til bidragsyderne – og til peer review’erne, hvis usynlige, men vigtige arbejde også taler med. Vi ser temanummerets bredde og diversitet som en styrke, der også vil gøre det interessant for eftertiden – når “i dag” er blevet til “i går”, og nummeret her vidner om kunsthistoriefaget dengang i år 2022. Til den tid vil temanummerets tekster givetvis fremstå som øjebliksbilleder fra et fagligt vadested.

LITTERATUR

Rees, A.L. og Frances Borzello, red. 1986. *The New Art History*. London: Camden Press.

Christensen, Hans Dam, 2001. *Forskydningens kunst. Kritiske bidrag til kunsthistoriens historie*. København: Multivers.

Christensen, Hans Dam, Anders Michelsen og Jacob Wamberg, red. 1999. *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat*. København: Borgen.

Warburg, Aby, 1912/1922. “Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara”, in Venturi, Adolfo, *L’Italia e l’arte straniera: atti del X Congresso Internazionale di Storia dell’Arte in Roma*, Rom.

ARTIKLER



GUNHILD RAVN BORGGREEN

Transkulturel kunsthistorie

Om epistemologi og appropriation af japansk kunst i Danmark

Hvad er transkulturel kunsthistorie, og er det en måde, hvorpå den konventionelle kunsthistorie kan gentænkes? Det kan ses som en ændring af fagets epistemologiske fundament; en udfordring af det vidensgrundlag for kunsthistorisk forskning, som den udøves mange steder i dag. En transkulturel kunsthistorie vil åbne nye horisonter, fordi den sigter mod en global kunsthistorie, hvor lokale og særegne træk ikke udviskes eller relativiseres, men derimod altid ses i kontekst af de strømme af genstande, mennesker og tanker, som bevæger sig rundt i verden. På den måde er en transkulturel kunsthistorie i tråd med de vilkår og praksisser, som gælder for kunsthistoriens genstandsfelt: Også kunstværker indgår i utallige netværk af grænseoverskridende relationer.

Jeg vil i denne artikel inddrage og diskutere begreber om det transkulturelle med danske eksempler om Japan. Jeg vil indlede med at redegøre for transkulturation som begreb i relation til kulturel appropriation og derefter se på, hvordan det transkulturelle bruges i en kunsthistorisk kontekst. Det leder mig frem til at diskutere to aspekter i dansk kunsthistoriografi, nemlig etnografiens rolle og myten om modernisme som et vestligt fænomen. Til det første aspekt vil jeg analysere den hidtil eneste dansksprogede japanske kunsthistorie fra 1885. Til det andet aspekt vil jeg forholde mig til fortolkninger af formelle elementer i Anna Anchers maleri *Solskin i den blå stue* [1] som noget, der kan føres tilbage til japanske træsnit. Mine japanske eksempler tjener to formål. Det ene er at forbinde teoretiske problemstillinger om transkulturalitet med analyser af transformative og konstituerende udvekslinger af genstande, fænomener og idéer. Hermed peger jeg på det transkulturelles potentiale som både teori og

<

[1] Anna Ancher: *Solskin i den blå stue*, 1891. Olie på lærred, 65,2 x 58,8 cm. Tilhører Skagens Kunstmuseer. Foto: Skagens Kunstmuseer. Formelle elementer som radikale beskæringer, diagonale linjer og rygvendte figurer i Anna Anchers malerier kan angiveligt "føres tilbage til japanske træsnit".

metode. Det andet formål er at lægge grunden til en større og udvidet undersøgelse af transkulturelle forbindelser mellem Japan og Danmark, der i stedet for en konventionel afdækning af danske kunstneres mulige "inspirationskilder" i japansk kunst vil bidrage til at skrive ny kunsthistorie med fokus på globale interaktioner.

Transkulturation

Begrebet transkulturation stammer fra den cubanske antropolog Fernando Ortiz, der i sin bog *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar* (1995) fra 1940 introducerer ordet transkulturation ud fra en ikkevestlig og postkolonial position. Den første del af Ortiz' bog er en allegorisk og essayistisk beskrivelse af mødet mellem tobaksplanten, der er en indfødt plante i det caribiske område, og sukkerrørplanten, der blev bragt til Cuba af europæiske kolonialister i slutningen af 1400-tallet. Ortiz beskriver de to planters egenskaber i kontrast til hinanden: "The one is white, the other dark. Sugar is sweet and odorless; tobacco bitter and aromatic. Always in contrast! Food and poison, waking and drowsing, energy and dream, delight of the flesh and delight of the spirit, sensuality and thought" (6). I anden del af bogen undersøger Ortiz den cubanske tobaks historie og etnografi, ligesom han afdækker historien om indførelse af sukkerrør til Cuba. Ortiz anvender her neologismen *transculturation*, transkulturation, for at betegne de processer af udvekslinger, forhandlinger og forandringer, som mødet mellem tobak og sukkerrør udvirker på Cubas sociale, politiske og økonomiske strukturer. Ortiz beskriver transkulturation som:

[...] the highly varied phenomena that have come about in Cuba as a result of the extremely complex transmutations of culture that have taken place here, and without a knowledge of which it is impossible to understand the evolution of the Cuban folk, either in the economic or the institutional, legal, ethical, religious, artistic, linguistic, psychological, sexual, or other aspects of its life. (Ortiz 1995, 98)

Med en allegorisk henvisning til tobak som Cuba og sukkerrør som det, der kommer udefra, foreslår Ortiz med sit begreb transkulturation en måde at forstå kulturelle forandringer på. Han modstiller sit begreb transkulturation til det engelske ord *acculturation*, akkulturation, som var udbredt i antropologien på den tid, og som bruges til at beskrive transition fra én kultur til en anden "and its manifold social repercussions" (98). Transkulturation indebærer for Ortiz en mere kompleks transformation: Der sker en *deculturation*, et tab eller et opbrud

fra den tidligere kultur, og samtidig sker der en *neoculturation*, en efterfølgende skabelse af et nyt kulturelt fænomen. Ortiz peger på, at både destruktion og opbygning er to sider af en kolonialistisk og imperialistisk kulturhistorie. Ortiz viser, hvordan såkaldte perifere kulturer skaber kulturel fusion (transkulturationsproces) i mødet med nye elementer fra magtfulde dominerende nationer i stedet for blot passivt at assimilere (akkulturationsproces). Samtidig beskriver Ortiz en kompleks sammenfletning af mange kulturer gennem de mennesker, der kom til Cuba, både kolonisatorer, slaver og immigranter, hvad enten de kom frivilligt eller under tvang: "each of them torn from his native moorings, faced with the problem of disadjustment and readjustment, of deculturation and acculturation – in a word, of transculturation" (98). Ved at se på den multi-etniske pluralitet i cubanske transkulturationsprocesser undersøger Ortiz magtrelationer på tværs af forskellige grupperinger og praksisser.

I 1990'erne fik Ortiz' begreb transkulturation en fornyet aktualitet som respons til globalisering, postkolonialisme og geopolitiske forskydninger. Begreber som transkulturation, transkulturalitet, transkultur og transkulturalisme dukkede op inden for kulturstudier, og en række akademiske publikationer og artikler opsummerer begrebet transkulturations genealogi, forskellige teoretiske vægtninger og tværdisciplinære potentiale. Mange nyere studier (eksempelvis Abu-Er-Rub et al. 2019) henviser til kulturteoretiker Wolfgang Welsch og hans brug af begrebet *transculturality*, transkulturalitet (1999). Her tager Welsch kritisk afstand fra den forståelse af kulturer, der var etableret af filosofen Johann Gottfried Herder i slutningen af 1700-tallet, hvor kulturer forstås som lukkede sfærer eller autonome øer, der hver især korresponderede til et folks territoriale område og sproglige udbredelse. Welsch mener, at en sådan separatorisk forståelse af kulturer som værende singulære, adskilte og paradigmatisk stadig er udbredt i nutidens samfund. Man kan ifølge Welsch genfinde en separatorisk tilgang i koncepter som interkulturalitet og multikulturalisme, der trods deres velmenende intentioner om at løse kultursammenstød og konflikter samtidig er ude af stand til at skabe kommunikation mellem kulturer på grund af en struktur, der fokuserer på adskillelse. Transkulturalitet, derimod, tager ifølge Welsch udgangspunkt i, at alle kulturer i dag har kontakt med hinanden; at alle kulturer er karakteriseret af hybridisering. Det gælder befolkning, varer og information. Der er ikke længere noget, som er absolut fremmedartet, alt er inden for rækkevidde. Kulturer er transkulturelt determineret og er kendetegnet ved en gennemtrængning (*permeation*) på grund af kulturers stigende grad af sammenfiltring (*entanglement*).

Epistemologiske udfordringer

En af de centrale problemstillinger i forhold til Welschs teori er, at der implicit i begrebet transkulturalitet stadig er idéen om en "oprindelig" kultur, som så siden er blevet sammenfiltret med andre kulturer. Men kan man overhovedet tale om en "autentisk" eller "ren" kultur? Dette er såvel en epistemologisk udfordring i forhold til konventionel antropologi og kulturhistorie såvel som en praktisk metodisk problemstilling. Hvor langt tilbage i tiden kan man optræve de transkulturelle sammenfiltringer, og hvor stort et geografisk område skal man inkludere for at få alle nuancer med? Der er således en eksplicit historisk dimension i begrebet transkulturation. Ortiz går i sin fortælling om tobak og sukker i Cuba tilbage til Christopher Columbus' introduktion af sukkerrør i 1493 for at skildre mødet mellem de to planter og deres respektive politiske, økonomiske og sociokulturelle kontekst. Men der var også en tobakskultur i Cuba inden Columbus' ankomst, og den beskriver Ortiz gennem historiske og etnografiske kildetekster som noget, der udspringer fra mytologisk tid og er blevet overleveret gennem århundreders mundtlige fortællinger og rygepraksisser. Oprindelsen til cubansk tobakskultur fortaber sig således i forhistoriske (tobaks)tåger. Det gælder for mange andre kulturelle fænomener og praksisser, at man ikke kan udpege en egentlig oprindelse eller essens. Det er umuligt at identificere en enkelt og velafgrænset form for kultur, også i et historisk tilbageblik.

For at imødekomme sådanne metodiske udfordringer vælger mange studier af transkulturel udveksling derfor at foretage nogle afgrænsende udsnit, eksempelvis ved at definere historiske tidspunkter som start- og slutpunkt for en analyse af kulturel udveksling eller ved at fokusere på interaktionen mellem udvalgte kulturelle sfærer eller temaer (eksempelvis King et al 2012; Gutschow og Weiler 2015; Tsakiridou 2018; Jerez Columbié 2021). I alle tilfælde forstås transkulturalitet som processuelle dynamikker, hvor studier af specifikke kulturelle fænomener kan ses som nedslag eller øjebliksbilleder af kontinuerligt forandrende relationer, hvor alt, hver en handling, hver en begivenhed, hver en idé eller hvert et materielt objekt, i princippet er transkulturelt.

Flere teoretikere har forsøgt at definere transkulturation i forhold eller modsætning til en række andre begreber om kulturmøder og udveksling. Kulturteoretiker Richard Rogers tager afsæt i begrebet *cultural appropriation*, kulturel appropriation (2006). Rogers definerer begrebet som, når medlemmer af én kultur anvender en anden kulturs symboler, genstande, genrer, ritualer eller teknologier. Rogers anskuer kulturel appropriation som en aktiv proces, der er formet af de sociale, økonomiske og politiske sammenhænge, den opstår af. Rogers afdækker tre overordnede rammer for den proces, afhængig af de

indbyrdes magtrelationer mellem kulturer. Én ramme er *cultural exchange*, kulturel udveksling, hvor en gensidig udveksling finder sted mellem kulturer med symmetriske og jævnbyrdige magtrelationer. Denne ramme er svær at lokalisere i virkelighedens verden og fungerer derfor snarere som et slags ideal, hvorudfra andre typer af appropriationer måles og vurderes. En anden ramme er *cultural dominance*, kulturel dominans, hvor en dominerende kultur pådutter eller påtvinger sin kultur på en underordnet (marginaliseret eller koloniseret) kultur. Denne ramme findes der til gengæld mange eksempler på. Rogers identificerer fem forskellige taktikker, som den underordnede kultur kan anvende for at håndtere konflikter mellem sin oprindelige kultur og den nye: assimilering, integration, *intransigence* (uforsømlighed), *mimicry* (parodiering) eller direkte modstand. En tredje ramme er *cultural exploitation*, kulturel udnyttelse, hvor en dominerende kultur approprierer kulturelle elementer fra en underordnet kultur uden gensidighed, tilladelse og/eller kompensation. I denne ramme er *commodification*, varegørelse, et centralt element, fordi varegørelse tilfører ny betydning til kulturens symboler, genstande og ritualer i form af økonomisk værdi og fetichering. Rogers peger på, at til trods for deres forskellige tilgange til magtrelationer er alle tre overordnede rammer (udveksling, dominans og udnyttelse) baseret på en vestligt funderet epistemologi, hvor kulturer forstås som adskilte og autonome enheder.

Rogers diskuterer derfor, om begrebet transkulturation kan tilbyde et nyt paradigme for forståelsen af kulturel appropriation. Han beskriver transkulturation som "ongoing, circular appropriations of elements between multiple culture, including elements that are themselves transcultural" (491). Transkulturation fremhæver kulturformernes hybride egenskaber og udfordrer hermed idéen om kulturel autenticitet, renhed og essens. Rogers peger på, at transkulturation og hybriditet altid allerede er en betingelse for nutidens kultur og derfor ikke kan vælges til eller fra. Selvom Rogers ikke går så vidt som til at udnævne transkulturation som et nyt paradigme i kulturstudier, ser han begrebet som en radikal rekonceptualisering af kulturbegrebet i sig selv. Ved at forstå kultur som relationel og dialogisk kan man gøre op med den essentialistiske tilgang, som forståelse af kultur hidtil har opereret med. For Rogers er det de gensidige appropriative relationer, der i sig selv skaber kulturer.

Det er vigtigt at fastholde Ortiz' oprindelige udgangspunkt i transkulturalitet som en proces, der foregår mellem kulturer, der befinder sig i ulige magtrelationer. Det betyder, at de tre overordnede rammer, som Rogers påpeger, ikke nødvendigvis forsvinder eller opløser sig, blot fordi man anvender et transkulturelt perspektiv.

Transkulturel kunsthistorie

Kulturel appropriation er et centralt aspekt i kunsthistorieforskningen. Utalige er de tilgange, som undersøger kulturel appropriation i kunstværker, genrer og stilhistorie under forskellige betegnelser som “påvirkning”, “indflydelse”, “inspiration”, “imitation”, “mimesis”, “reproduktion”, “kopi” og lignende. Et eksempel er det kunsthistoriske felt, der beskæftiger sig med *japonisme*. Japonisme defineres som vestlige kunstnere, der approprierede motiver, stil og materiale fra japansk kunst og kultur ind i deres egne værker (Weisberg 1975; Berger 1980). Begrebet blev skabt i slutningen af 1800-tallet og har i det kunsthistoriske felt primært omhandlet vestlig billedkunst og kunsthåndværk, selvom man kan se indflydelse fra japansk kunst og kultur i andre felter såsom litteratur, musik og arkitektur. Man kan samtidig registrere en interesse for japanske genstande i interiørudsmykning og inden for mode og andre populærkulturelle sfærer fra slutningen af 1800-tallet og et godt stykke ind i det 20. århundrede. Selvom adskillige studier af japonisme forsøger at vise, hvordan udvekslingen gik begge veje (Westgeest 1996; Irvine 2013), eller hvordan japonisme bidrog til at skabe særlige forestillinger om Japan i Vesten (Evelt 1982; Mabuchi 1997), så arbejder en japonistisk tilgang under forudsætningen af to distinkte og adskilte kulturer. De to kulturer var ikke ligeværdige i det geopolitiske eller økonomiske felt på det tidspunkt, hvor udvekslingen foregik, og relationen mellem Vesten og Japan på den tid vil med Rogers’ begreber kunne betegnes som *cultural exploitation* og *commodification*. Ved at inddrage en transkulturel tilgang kan man derimod se udvekslingsprocesser som transformative potentialer: Hvordan var mødet mellem kulturer med til at forandre de involverede kulturer, og hvordan opstod nye hybride former heraf? En transkulturel tilgang udfordrer konventionelle opfattelser af kanon og vestligt hegemoni inden for kunstfaglig videnskab (Forberg og Stockhammer 2017). Det samme gælder for kunstens institutioner, hvor kunstakademier, kunstmuseer, kunstmarked og kulturarv er påvirket af globale fænomener. En række nyere publikationer fokuserer således ikke på kunstpraksisser som stivnede eller fastfrosne dogmer, men på kunstens cirkulationer og mobilitet. Det kan være i forhold til at afdække globale og transkulturelle udvekslingsmekanismer i historisk perspektiv (Kaufmann et al. 2016), analyser af kunstneres bevægelser ind og ud af forskellige kunstscener i verden (Joyeux-Prunel 2019) eller betydningen af kunstitidsskrifters globale distribution (Kuromiya 2019), for bare at nævne nogle få eksempler.

Kunsthistoriker Monica Juneja skriver om global kunsthistorie, primært med udgangspunkt i samtidskunstens globale udbredelse og de mange bienaler, udstillinger og netværk, som udgør det nye geoæstetiske landkort. En

global kunsthistorie handler for Juneja ikke om en “universel” kunsthistorie eller om, at kunsthistorie skal praktiseres på samme måde overalt i verden. En global kunsthistorie tilbyder ifølge Juneja “a transcultural perspective as a form of critical thinking about art production, its institutions and the scholarly practice of art history” (2019, 310). En transkulturel kunsthistorie kan omplacere erfaringer og eksperimenter ved at inddrage skiftende perspektiver og mangfoldige videnspositioner. En transkulturel kunsthistorie skal hele tiden skærpe sine metoder og redskaber, for det er ikke nok at studerede forbundethed, mobilitet og interaktion i sig selv. Målet med en transkulturel tilgang er at få indblik i transkulturationens transformative potentialer: At undertrykte kulturer gennem aktiv og handlekraftig hybridisering og kulturel fusion kan udfordre og forhandle magtpositioner.

Etnografi og primitivisme

Juneja peger på, at de udfordringer omkring global inklusion, som kunsthistoriefaget står over for i dag, har paralleller til en omkalfatring af kunsthistorien i Europa i slutningen af 1800-tallet. Dengang var der især i de tysksprogede områder et ønske om at gøre kunsthistorie til et mere “videnskabeligt” fag på linje med naturvidenskaben, og som samtidig kunne rumme de mange nye typer objekter, som den voksende verdenshandel og europæiske kolonialisme bragte i omløb. Etnologien blev en central disciplin i forsøget på at forklare sammenhænge mellem folk og deres æstetiske frembringelser. Juneja formulerer det som, at “the examination of objects was considered by an ethnographically informed art history to show the ‘objective’ route to the study of humanity” (296). Her blev darwinistiske evolutionsprincipper inddraget i kunsthistorien for at placere verdens kulturer i typologier, der rangerede fra “vild” til “civiliseret”, fra “natur” til “kultur”. Ifølge Juneja kan den evolutionære model i kunsthistorien ses i stilbegrebet, der blev anset som et brugbart redskab til at redegøre for forskellige udviklingsstadier. Taksonomi som et separationsprincip forankrede en forståelse af geografiske områder som isolerede enheder, også selvom stilbegrebet tillod en vis grad af “indflydelse” eller “påvirkning” mellem kulturer. Samtidig var der i de europæiske etnografiske museer og samlinger en idé om, at “primitive” kulturer på et lavere udviklingsstadium skulle bevares, således at der kunne skabes en samlet model for menneskehedens kulturelle udvikling trin for trin.

En af det sene 1800-tals aktive samlere og formidlere af japansk kunst i Danmark var kunstkritiker og museumsdirektør Karl Madsen (1855-1938), der i 1885 udgav bogen *Japansk Malerkunst*. Bogen var dels baseret på andre



[2] Fra Karl Madsen, *Japansk Malerkunst*, 1885, side 1. Talrige vignetter af fugle og planter i Karl Madsens bog var med til at formidle ideen om japanske kunstneres tætte relation til naturen.

europæiske publikationer om japansk kunst, dels på samlinger af japansk kunst, som Madsen havde lejlighed til at se både i Tyskland og under sit ophold i Paris i 1876-1879. Madsens bog er det eneste oversigtsværk over japansk kunsthistorie udgivet på dansk, og på mange måder et produkt af sin samtid. Madsen udtaler sig eksempelvis kategorisk i adskillelsen af japansk og europæisk kultur og opfatter tydeligvis de to kulturer som væsensforskellige: "Europa for sig og Japan for sig! Blandede sammen, giver det ingen god Ret for kræsne Ganer" (1885, 10). Madsen fremhæver positive og beundringsværdige elementer ved japansk kunst, særligt de aspekter, som forbindes med naturen, eksempelvis: "Det er i Fremstillingen af Planter, Fugle og Smaadyr, at de japanske Malere har ydet deres bedste. De er her fuldkomne, enestaaende, uovertræffelige Mestre" (34). Bogen er forsynet med en række illustrationer, der gengiver japanske malerier eller små skitser og vignetter, mange af dem med fugle og

planter [2]. Madsen forklarer japanske kunstneres tætte relation til naturen ved at beskrive det japanske samfund som homogent og traditionsbundet, hvor overleveringer fra fortiden har en urokkelig autoritet: "I dette regelbundne Samfund, hvor Interesserne ikke har været optagne af politiske, sociale eller religiøse Spørgsmaal, har Menneskene haft den bedste Lejlighed til at skænke den Natur, i hvilken de levede, en saa beundrende Opmærksomhed, som den fortjener" (23). I disse og lignende passager fra Madsens bog kan man spore en primitivistisk tilgang, der var en del af en evolutionistisk forståelse af kulturer, hvor ikke-vestlige kulturer blev opfattet som værende tættere på naturen og dermed repræsentanter for et laverestående stade af menneskets kulturelle udvikling.

Madsen skitserer den japanske kunsts historie og inddeler den i perioder, som beskrives med dramatiske vendinger, der delvist er hentet fra plantemetaphorer, nemlig Oprindelsen, Udviklingen, Blomstringen og til sidst Malerkunstens Opløsning og Slutning. Denne evolutionistiske gengivelse af japansk kunsthistories udvikling og forfald er i tråd med andre både danske og udenlandske kritikere på den tid, der udtalte sig nedsættende om den samtidige eller moderne kunst fra Japan. De vestlige kritikere opfattede den japanske kunsts møde med vestlig

kunst som en dekadence eller fordærvelse af det, de beundrede som en ren, ubesmittet og autentisk traditionel japansk kunst. Karl Madsen slutter sin bog af med at skrive: "Japans nationale Malerkunst, i visse Henseender Blomsten af hele Orientens Billedkunst, er afsluttet, og Fremtiden kalder den næppe atter til Live paany. Betingelserne for dens Existens er gaaede i Graven. Det unge Japans Kunstnere tegner foreløbig efter Antiken, de fremmeligste studerer i Paris under Bonnat" (155). Julius Lange, der blev Københavns Universitets første professor i kunsthistorie, fremsatte i en anmeldelse af Karl Madsens bog lignende negative bemærkninger om fremtiden for japansk kunst:

For Japans Vedkommende vil Assimilationen formodentlig aldrig føre noget godt med sig, – eller i alt Fald først om Aarhundreder, hvis ogsaa Racerne blandes. Men hvad kan det nytte at gjøre vore ærede østlige Samtidige Modforestillinger? – Assimilationen vil alligevel gaa sin slagne Vej i Kraft af en vis Naturlov om de lavere Kulturers Underkastelse under den højere. (1886, 23)

Langes kommentar viser en naturaliseret forståelse af den struktur, som den evolutionistiske kunsthistorie omfattede, nemlig at den var baseret på race, og at den hierarkiske inddeling af kulturer var et resultat af en "naturlov", der legitimerer den vestlige kunsts overlegenhed. Her ser vi et dansk eksempel på det, Juneja beskriver som en "nexus of race-nation-culture" (2019, 296), hvor race ikke kun dækker over hudfarve og blodsbånd, men indgår som det æstetiske domæne i de artikulationer, der former den moderne kunsthistorie. Lange tilskriver Japan et ønske om at assimilere med Vesten, og han mener også, at assimilation vil være uundgåeligt. Ifølge Rogers' udlægning af kulturel appropriation er assimilation en taktik, som en underordnet kultur kan udøve over for en dominerende kultur, nemlig ved at internalisere den dominante kultur og samtidig fortrænge sin indfødte kultur (2006, 481). Både Madsen og Lange repræsenterer således en forståelse af Japan som en underordnet eller marginaliseret kultur, der samtidig er distinkt anderledes end dansk eller vestlig kultur.

Transkulturelle udvekslinger

En transkulturel tilgang til denne danske fremstilling af japansk kunsthistorie vil inddrage perspektiver fra andre positioner og undersøge det transformative potentiale i transkulturationens forbundethed og interaktion. For at skabe en sådan kontekst er det vigtigt at se på, hvad der skete i Japan på den tid, hvor de etnografiske og primitivistiske opfattelser af japansk kunst blev etableret i Europa.

I Japan var 1870'erne præget af et nyt politisk styre, efter at shogunatet, der havde haft den politiske magt siden begyndelsen af 1600-tallet, var blevet erstattet af en parlamentarisk regering i et konstitutionelt monarki under kejser Meiji. Japan etablerede sig som en nationalstat i lighed med mange andre nationalstater, der blev dannet i 1800-tallet i Europa og andre steder, og det er denne ramme af det nationale, der også kommer til at præge etableringen af kunsthistorie som fagdisciplin i Japan. Kunsthistoriker Satō Dōshin har beskæftiget sig indgående med de ideologier og politiske systemer, der lå til grund for måden, hvorpå kunstens historie såvel som kunsthistoriefaget blev formuleret og praktiseret. I sin monografi *“Nihon bijutsu” tanjō. Kindai Nihon no “kotoba” to senryaku* (“Japansk kunsts” fødsel. Det moderne Japans “sprog” og strategier) fra 1996 anvender Satō en foucauldiansk videnskabelig tilgang til at analysere de japanske institutioner og diskurser, der omgav kunsten i Japan i slutningen af 1800-tallet. For at imødegå den vestlige verdens “degradering” af ikkevestlige kulturer indgik Japan i en række både abstrakte og konkrete processer for at blive anerkendt i verdenssamfundet, herunder etableringen af landet som nationalstat. Ordet *Nihon* (Japan) blev anvendt til at reflektere Meiji-tidens idé om en politisk enhed over for udlandet, og alle begreber med ordet *Nihon* foran er ifølge Satō et resultat af denne enhedstænkning. Japan forsøgte at modsætte sig det vestlige hegemoni, men der er tale om mere komplekse processer end dem, Rogers beskriver som taktikker fra en underordnet eller marginaliseret kultur, eksempelvis integration eller mimicry. Det kan man se i etableringen af et helt nyt kunstbegreb, der afspejler processer af udvekslinger, forhandlinger og forandringer.

Japan begyndte at deltage som nation på verdensudstillinger i Europa og USA, og det var i forbindelse med Japans første officielle deltagelse i Verdensudstillingen i Wien i 1873, at selve ordet “kunst” (*bijutsu*) i dets moderne form opstod i det japanske sprog. For at fremsende kunstgenstande og andre objekter til udstillingen skulle de kategorier, som udstillingens organisatorer havde opstillet, oversættes til japansk. Japanske embedsmænd konstruerede således et helt nyt ord for kunst, *bijutsu*, som først skulle dække det tyske ord *Kunstgewerbe*, men som i 1880'erne konsoliderede sig i betydningen “billedkunst”, svarende til det tyske *Bildende Kunst* og det engelske *fine arts*, nemlig maleri og skulptur. Som Satō afdækker i sine analyser, blev ordet *bijutsu* konstrueret ved at sammensætte to tegn, *bi* 美, som betyder “skønhed”, og *jutsu* 術, “færdighed” eller “teknik”. Man opfandt også nye ord til de to undergrupper maleri og skulptur, som *bijutsu* omfattede. Hvor maleri tidligere havde været benævnt som *shoga* 書画, som indeholder de to tegn kalligrafi og maleri, opfandt man nu et nyt ord, *kaiga* 絵

画, der fjernede kalligrafien som et kunstnerisk udtryk og i stedet indsatte tegnet for billede, *e* 絵, der bruges om farverige malerier i japansk stil (i modsætning til maleri i kinesisk stil i monokrom tusch). Det nye ord for kunst skulle i sig selv signalere en ny forståelse af, hvad “kunst” er, og samtidig omdefinere japansk kunst i forhold til nabokulturer i Asien. Et transkulturelt perspektiv på japansk kunst er således allerede infiltreret af en transkulturation mellem Japan og Kina, der går langt tilbage (Itakura 2019).

Man kan spørge, om et nyt kunstbegreb blev påtvunget Japan af vestlige lande udefra, eller om Japans magtelite frivilligt indgik i et vestligt funderet kunsts system, motiveret af national ideologi og af diplomatiske og økonomiske interesser, for at stå på lige fod med vestlige nationer. Selv om Japan aldrig har været en koloni under vestligt herredømme, var der i slutningen af 1800-tallet tale om en asymmetrisk magtrelation mellem en dominerende vestlig kultur og en underordnet japansk (eller asiatiske) kultur. Asymmetrien var ikke foranlediget af en egentlig kolonimagt fra en fremmed nation, men var en selvpåført og internaliseret opgave med at “modernisere”, *kindai-ka*, og “vestliggøre”, *seiyō-ka*, Japan. Mange af de japanske kulturpersoner og magthavere, der stod for nye kunsts systemer og institutioner, var ikke blot passive modtagere af vestlige idéer, men bevidste aktører i de ideologiske og politiske bevægelser, der var med til at forme kunstinstitutioner som kunstakademier og kunstmuseer såvel som den overordnede kulturpolitiske dagsorden i Japan. Et eksempel er den japanske kunstgenre *nihonga*, “maleri i japansk stil”: *nihon* 日本 betyder Japan og *ga* 画 maleri. *Nihonga* opstod i 1880'erne som et nationalistisk og neotraditionalistisk modsvar til det vestlige oliemaleri, som der blev undervist i på Japans nyoprettede kunstakademier. Som Satō peger på, blev *nihonga* ikke klart defineret, da begrebet opstod i 1880'erne, hvilket havde at gøre med nationens centrale placering i begrebet, der gjorde det underforstået, hvilken type kunst begrebet indbefattede (1996, 89). *Nihonga* var et forsøg på at skabe en lokal japansk modernisme inden for billedkunst og samtidig bevare teknikker og viden om traditionelle materialer, formater og motiver. Som kunsthistoriker Chelsea Foxwell skriver, indgik den nye kunstgenre *nihonga* i en metadiskurs med globale implikationer om det japanske maleris fremtid, der indebar, hvad hun kalder “a collective imagining of what ‘Japanese painting’ might be” (2015, 2).

For at vende tilbage til Ortiz' begreber var der i Japan fra slutningen af 1800-tallet således ikke tale om en akkulturation, hvor Japan passivt assimilerede vestlige begreber og værdier. Tværtimod var der tale om en transkulturel proces med *deculturation*, et opbrud fra den tidligere kultur og en efterfølgende

neoculturation, hvor der opstod nye fænomener, som eksempelvis et nyt ord for “kunst” som bijutsu eller en helt ny kunstgenre som nihonga.

Modernismens asymmetri

Etableringen af en ny, moderne kunstgenre, nihonga, i Japan fandt sted, på samme tid som Karl Madsen og andre europæiske kritikere skrev og udgav deres japanske kunsthistorier rundt om i Europa. Men i sin bog om japansk kunst skriver Madsen ingen steder om nihonga som en ny, moderne kunstretning, og han nævner ingen af de japanske kunstnere, der var med til at forme genren. Det bringer mig videre til den anden af Monica Junejas pointer om en transkulturel kunsthistorie, nemlig en kritik af den kunsthistoriske forståelse af modernisme som værende en helt igennem vestlig bevægelse. For Juneja handler det ikke om blot at tilføje ikkevestlige modernismer til en allerede eksisterende kanon af modernisme i vesten, men derimod om at ophæve de dikotomier mellem vestlig og ikkevestlig, der altid vil konstruere ikkevestlig modernisme som en afledning eller som en serie af “distant, peripheral or ‘alternative’ modernisms” (2019, 302). Den evolutionsbaserede kunsthistorie forståelse af forskellige kulturers udviklingstrin var forbundet med det primitive, der kunne fungere som et nostalgisk rum for europæeres længsel efter en simpel og uskyldsren tilstand uberørt af modernitetens konflikter og samtidig bekræfte europæerne i deres civilisatoriske overlegenhed. Denne primitivistiske tilgang til japansk kunst var også med til at fastfryse receptionen af moderne japansk kunst i en asymmetrisk position. Ifølge vestlige skribenter var japanske kunstnere ikke nået til individualitetens stadie og kunne derfor ikke frigøre sig fra det, Karl Madsen identificerer som “Konveniensen” og “faste og strænge Dogmer”. Han skriver om japanske kunstnere: “De har haft Hovedet altfor fuldt af autoriserede Forbilleder til at kunne udforme deres Personlighed saa frit og selvstændigt, som deres Kollegaer i Europa” (1885, 59). Japanske kunstnere vil ifølge denne opfattelse for altid være afskåret fra at opnå den moderne kunsts højeste mål: et selvstændigt og kreativt personligt udtryk baseret på indre følelser og ekspressiv nødvendighed.

Juneja peger på, at denne grundlæggende myte om den geniale og individuelle kunstner indeholder en asymmetrisk dikotomi mellem vestlig og ikkevestlig kunst, idet den vestlige kunstners møde med det “primitive” angiveligt skulle udløse “creative energies”, som den moderne vestlige kunstner kunne opsuge og omsætte til “radical breakthrough in the language of form” (2019, 303). Dette er et gennemgående træk i japonismeforskningen, dvs. at japanske kunstværker ofte forbliver anonyme, generiske, ahistoriske og passive, mens de vestlige kunstnere til gengæld er aktive i den måde, hvorpå de anvender japansk kunst som “inspi-

ration” og approprierer formelle elementer fra japanske kunstgenstande i deres modernistiske kunst (Borggreen 2016). Også i diskussionen om modernisme er der således brug for transformation over imod et transkulturelt perspektiv, hvor en mere symmetrisk og gensidig tilgang kan bidrage til et epistemologisk paradigmeskifte.

Transkulturel rumkomposition

Et eksempel kan ses i forbindelse med den danske maler Anna Ancher (1859-1935), hvis værker har været inkluderet i en særudstilling, der blev vist på både Skagens Museum (2020) og Statens Museum for Kunst (2020-21). Udstillingen og det medfølgende katalog fokuserede på de mange kulturelle påvirkninger, som kan spores i Anna Anchers kunst, herunder også en interesse for japansk kunst. I museums-kataloget skriver kunsthistoriker Nils Ohlsen om Anchers mulige eksponering for japansk kunst gennem bl.a. Anchers relation til Karl Madsen og i forbindelse med Anchers ophold i Paris i første halvdel af 1889 i forbindelse med Verdensudstillingen, hvor hun selv havde værker med. Det kan dog ikke dokumenteres, om Anna Ancher så den japanske sektion på Verdensudstillingen, eller om hun besøgte andre udstillinger med japansk kunst i Paris. Ohlsen peger i stedet på en række af Anna Anchers værker, hvori han mener at kunne iagttage formelle elementer, som Ancher kan have overført fra japanske træsnit. Et af de værker, som fremhæves, er *Solskin i den blå stue* fra 1891 [1]. Ohlsen identificerer træk i Anchers værker, som han opfatter som elementer i japanske træsnit generelt:

Radikale beskæringer og asymmetrier i motiverne, uformidlede sammenstød mellem flader og mønstre, den abrupte retningsændring i de diagonale indadgående linjer i rummet, den flade sideordning af det nære og det fjerne, tomrummet i billedets centrum, påfaldende høje horisontlinjer såvel som enkeltstående rygvendte figurer i rum er de væsentlige formelle elementer, der findes i talrige af Anchers værker og som kan føres tilbage til de japanske træsnit. Dermed overfører hun træsnittenes gestaltprincipper på egen vis til sin personlige billedverden. (Ohlsen 2020, 149)

Ohlens tekst indeholder to værker af den japanske træsnitkunstner Suzuki Harunobu (1724-70) som eksempel på en “vigtig inspiration” for Ancher. Der er dog ingen uddybende forklaring på, hvordan de elementer, Ohlsen identificerer hos Ancher, gør sig gældende i Harunobus to værker. Hvis man kigger grundigt på eksemplerne, der er gengivet i Anna Ancher-kataloget, kan man tværtimod



[3] Katsushika Hokusai: *Hokusai manga* (Hokusais skitser), opslag fra bind 3, 1815. Træsnitbog, udgivet af Eirakuya Toshiro, hver side 23 x 16 cm. Opslaget viser, at Hokusai kendte til vestlig centralperspektiv, idet de to øverste felter fremstår som appropriationer fra hollandske malemanualer, der kom til Japan i 1700-tallet. De nederste billedfriser viser fabelvæsener med mørk og rynket hud, måske en ironisk kommentar fra Hokusais side om det "fremmedartede" i vestligt perspektiv.

se det modsatte: Harunobus motiver er centreret på billedet (ingen tomrum i midten), og der er ingen sideordning af nær og fjern, fordi scenen er indendørs. Det er svært at se, hvad Ohlsen mener med "uformidlede sammenstød mellem flader og mønstre", for alle elementer i Harunobus billeder er veldefinerede og detaljerede. Harunobu anvender et isometrisk perspektiv, hvor alle linjer ind i rummet er parallelle, mens Anchers diagonale linjer netop *ikke* er parallelle, men samler sig i et centralperspektivisk forsvindingspunkt et sted uden for billedets ramme. Uden en mere uddybende analyse af, hvorvidt og hvor Anna Ancher kunne have set netop disse to træsnit, fremstår eksemplerne i Ohlsens tekst som generiske og ahistoriske.

En transkulturel kunsthistorie vil kunne bidrage til en uddybning af det transformative potentiale i både Anchers kunst og i japansk kunst ved at gå mere i dybden med de gensidige billedmæssige transformationer. Anna og Michael Ancher havde en del japanske genstande i deres hjem, hvoraf nogle af dem var indkøbt i Magasin du Nord i København (Antonsen 2017). Blandt genstandene var et genoptryk af *Hokusai Manga* (Hokusais skitser), en serie på 15 encyklopædiske skitsebøger udført af Katsushika Hokusai (1760-1849) og udgivet som træsnitbøger fra 1814 og frem. Et opslag i bind 3 af *Hokusai Manga* [3] er et eksempel på, at Hokusai kendte til vestligt centralperspektiv: I billedet øverst til venstre etableres både et forsvindingspunkt og en gradvis ændring af målestoks-



[4] Utagawa Hiroshige: *Atago-shita og Yabu-gyden* (Atagoshita Yabukōji), fra serien *Ethundrede berømte udsigter i Edo* (Meisho Edo hyakkei), 1857. Farvetræsnit, 35 x 24 cm, udgivet af Uoya Eikichi. Tilhører Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Hiroshige bruger aktivt den ubearbejdede hvide flade i papiret til at gengive sne i denne scene fra Atagoshita-området i Edo (det nuværende Tokyo). Den røde port i centrum af billedet er indgang til Atago-helligdommen på toppen af Atago-bjerget, hvorfra man dengang havde en storslået udsigt over byen. Helligdommen findes stadig, tæt ved Toranomom Hills i Tokyo.

forhold af objekter i rummet i relation til afstand, mens billedet øverst til højre viser placering af horisontlinje i landskab. Centralperspektiv som teknik til at angive dybde i rum eller landskab havde været udbredt i Japan via kinesisk og hollandsk billedkultur siden 1700-tallet (Forrer 1998). Især kunstnere knyttet til den såkaldte Akita-skole anvendte teknikker fra franske eller italienske vedute-kobberstik eller gengivelser af hollandsk maleri i bøger, som blev importeret til Japan i 1700-tallet (Imahashi 2016). Centralperspektiv var en ny måde at skabe rum i en billedflade på i forhold til de traditionelle teknikker, der blev anvendt i Japan, og som havde rødder i det kinesiske landskabsmaleri. Fremfor blot at kopiere de europæiske eksempler skabte Akita-skolens kunstnere en transkulturel hybriditet ved at kombinere den tredimensionelle effekt i centralperspektivet med motiver fra den klassiske kinesiske *kachō* (blomster og fugle) tradition.

Her blev planter, fugle eller andre genstande gengivet i forgrunden af et centralperspektiv i kontrast til fjerntliggende landskabselementer, og denne kontrast mellem nær og fjern fremhævede fornemmelsen af dybde i billedrummet. Ofte blev blomster eller træer i forgrunden gengivet så tæt på, at man ikke kan se hele planten, fordi den er beskåret af selve billedets kant.

I midten af 1800-tallet var denne teknik med centralperspektiv og nærfjern-kontrast blevet inkorporeret i træsnitgenren. Det kan man bl.a. se i et af Utagawa Hiroshiges (1797-1858) billeder fra serien *Et hundrede berømte udsigter i Edo* fra 1850'erne [4]. Billedet gengiver et snelandskab i bydelen Atagoshita i Edo, hvor en kanal løber i højre side af billedet. Her ser man, hvordan Hiroshige har skabt en dybde i billedrummet ved at lade bygninger og menneskefigurer følge reglerne for centralperspektiv og skalering af størrelsesforhold. Samtidig trækker Hiroshige på den kinesiske *kachō*-tradition med et buskads af bambus og tre spurve, der flyver rundt om bambusgrenene i forgrunden. Disse bambusgrenene og små fugle er med til at fremme effekten af dybde i landskabet, fordi de er gengivet tæt på, og endda så tæt, at det meste af selve bambusbuskadset er skåret af af billedets kant til højre og foroven. Samtidig er kompositionen asymmetrisk ved at en stor del af den midterste forgrund er ladet tom uden andet motiv end hvid sne på gaden. Dette øger den visuelle effekt, der trækker beskuerens øje ind i forsvindingspunktet og hen mod den røde port længere nede ad gaden. Ved den røde port skifter blikretningen mod venstre og forsvinder bag hjørnet på den store bygning. De mange rygvendte figurer på gaden bidrager til at trække beskuerens blik med ind i de forskellige retninger.

I Hiroshiges træsnit kan man således genfinde nogle af de egenskaber, Nils Ohlsen ser hos Anna Ancher: radikal beskæring, asymmetri, abrupte retningsændringer i diagonale indadgående linjer, tomrum i billedets centrum og en sideordning mellem nær og fjern. Så hvis Nils Ohlsen har ret i, at Anna Ancher har approprieret elementer fra japanske træsnit, kan Hiroshiges måde at skabe rum i billedfladen på være et godt bud. I *Solskin i den blå stue* [1] bruger Ancher striberne i gulvtæppet til at trække beskuerens øjne mod det centralperspektiviske forsvindingspunkt. Denne bevægelse møder en anden diagonal linje i skyggerne fra vinduessprosserne på væggen. Stolen til venstre, som er delvist beskåret af maleriets kant, er med til at skabe en kontrast mellem nær og fjern og dermed øge dybdeeffekten og trække beskuerens blik med ind i rummet. Den rygvendte figur i stolen til højre bidrager til at trække beskuerens blik ind mod det "tomme" centrum i billedet, det lysende solskin på den blå væg. Ved at tilgå Anna Anchers værker med et transkulturelt blik kan man undersøge, hvorledes viden om centralperspektiv som synsteknologi har bevæget sig frem og tilbage

mellem Vesten og Japan, såvel som mellem Japan og Kina og mellem Danmark og andre dele af europæisk kunst inden da. Hver kultur approprierer og praktiserer dette visuelle element forskelligt, og der opstår hybride former, som altid allerede er transkulturelle i deres egenskab. Anna Ancher og Utagawa Hiroshige indgår i en ligeværdig kunsthistorisk epistemologi, fordi deres måde at gøre brug af kulturel udveksling er konstituerende for kunsten i deres samtid. Her er tale om en transformativ udveksling af et visuelt fænomen, der havde en konstituerende effekt både i Europa og i Japan, fordi eksperimenter med rum i billedfladen er et centralt aspekt af modernistisk kunst begge steder.

Konklusion

Mine analyser viser, hvordan en del af den danske kunsthistorie har gengivet japansk kunst i en evolutionistisk og primitivistisk ramme, og således har bidraget til det epistemologiske grundlag for konventionel nutidig kunsthistorie. Ved at inddrage et gensidigt blik fra en japansk synsvinkel bliver det klart, at de europæiske skildringer af japansk kunsthistorie var i formativ og konfliktfuld dialog med måden, hvorpå den japanske regering og kulturelite i slutningen af 1800-tallet selv etablerede et nyt sprog og en ny struktur for kunsthistorie og kunstnerisk praksis. En sådan indsigt i de transkulturelle interaktioner kan bidrage til at udvide horisonterne og ændre det epistemologiske grundlag for kunsthistorien.

En transkulturel kunsthistorie kan afdække de gensidige og cirkulære udvekslinger af visuelle og æstetiske egenskaber på tværs af globale billedkulturer. Centralperspektivets principper og synsteknologi, som opstod i Europa i 1400-tallet, fandt i 1700-tallet vej til Japan via Holland og Kina, hvor det blev transformeret af japanske kunstnere op gennem 1800-tallet, for så at vende tilbage til Europa i slutningen af 1800-tallet. Her opløses idéen om kulturelle forskelle, der er baseret på en "ren" eller "essentiell" kunst, fordi en transkulturel tilgang vil fokusere på kulturformernes hybride egenskaber, i dette tilfælde de mange måder at forstå og anvende et centralperspektiv på. Transkulturalitet er således en metode til at gøre kunsthistoriefaget selv til en transkulturel proces, hvor der ikke findes en "ren" eller "autentisk" kunsthistorie, men hvor idéer, objekter og mennesker er i kontinuerlig udveksling om kunstens grænseoverskridende relationer.

ABSTRACT

The article discusses transcultural art history with Danish examples about Japanese art. This includes an introduction to the concept of transculturation, and how the concept is used in art history research. The core of the argument concerns two interrelated aspects of Danish art historiography: the role of ethnography and the myth of modernism as a Western phenomenon. For the first of these aspects, I analyse the only existing Japanese art history in Danish language, published in 1885. For the other aspect, I analyse recent interpretations of the Danish painter Anna Ancher and her alleged use of formal elements from Japanese woodblock prints. I thereby wish to connect the theoretical issues of transculturation with analyses of transformative and constituent exchange of objects, phenomena and ideas, and point out the potential of the concept of transculturation as both theory and method. An investigation of transcultural connections between Japan and Denmark will contribute to writing a new art history on global interactions.

NOTE

Japanske navne er angivet på japansk vis med familienavn først efterfulgt af fornavn eller kunstnernavn, undtagen hvis det fremgår omvendt i bibliografiske referencer.

LITTERATUR

- Abu-Er-Rub, Laila, Christiane Brosius, Sebastian Meurer, Diamantis Panagiotopoulos og Susan Richter, red. 2019. *Engaging Transculturality. Concepts, Key Terms, Case Studies*. Abingdon: Routledge.
- Antonsen, Inger Mejer. 2017. *Et kunstnerhjem. Michael og Anna Anchers hus i Skagen og familiens boliger gennem årene*. Skagen: Skagens Kunstmuseer.
- Berger, Klaus. 1980. *Japonismus in der westlichen Malerei, 1860-1920*. München: Prestel-Verlag.
- Borggreen, Gunhild. 2016. "Crazy about Japan. Japonisme in Nordic Art and Design on Display". *Orientaliska Studier* 147: 171-185.
- Dagnino, Arianna. 2012. "Transculturalism and transcultural literature in the 21st century". *Transcultural Studies: A Journal in Interdisciplinary Research* 8: 1-14.
- Evelt, Elisa. 1982. *The Critical Reception of Japanese Art in Late Nineteenth Century Europe*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Forberg, Corinna, og Philipp W. Stockhammer, red. 2017. *The Transformative Power of the Copy. A Transcultural and Interdisciplinary Approach*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing.
- Forrer, Matthi. 1998. "Western influence in the Works of Hokusai". In *Hokusai: Bridging East and West*, 192-198. Tokyo: Nihon Kenzai Shinbun.
- Foxwell, Chelsea. 2015. *Making Modern Japanese-style Painting: Kano Hogai and the Search of Images*. Chicago: Chicago University Press.
- Gutschow, Niels og Katharina Weiler, red. 2015. *Spirits in Transcultural Skies. Auspicious and Protective Spirits in Artefacts and Architecture Between East and West*. Cham: Springer.
- Imahashi, Riko. 2016. *The Akita Ranga School and the cultural context in Edo Japan*. Tokyo: International House of Japan.
- Irvine, Gregory. 2013. *Japonisme and the Rise of the Modern Art Movement: The Arts of the Meiji Period*. London: Thames & Hudson.

- Itakura Masaaki. 2019. "The Imperial Treasures of the Shōsōin and the Collections of the Tang Emperors". In *East Asian Art History in a Transnational Context*, redigeret af Eriko Tomizawa-Kay og Toshio Watanabe, 32-51. New York: Routledge.
- Jerez Columbié, Yairen. 2021. *Essays on Transculturation and Catalan-Cuban Intellectual History*. Cham: Springer International Publishing.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. 2019. "Peripheral Circulations, Transient Centralities: The International Geography of the Avant-Gardes in the Interwar Period (1918–1940)". *Visual Resources* 35, 3-4: 295-322. DOI: 10.1080/01973762.2018.1476013.
- Juneja, Monica. 2019. "A Very Civil Idea... Art history and world making – with and beyond the nation". In *Engaging Transculturality. Concepts, Key Terms, Case Studies*, redigeret af Laila Abu-Er-Rub, Christiane Brosius, Sebastian Meurer, Diamantis Panagiotopoulos og Susan Richter, 293-316. Abingdon: Routledge.
- Kaufmann, Thomas DaCosta, Catherine Dossin og Béatrice Joyeux-Prunel, red. 2016. *Circulations in the Global History of Art*. Abingdon: Routledge.
- King, Richard, Cody Poulton og Katsuhiko Endo, red. 2012. *Sino-Japanese Transculturation: From the Late Nineteenth Century to the End of the Pacific War*. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Kuromiya, Naomi. 2019. "The *sekai-sei* of circulation. The 'world relevance' of the avant-garde Japanese calligraphy periodical *Bokubi* (1951–1960)". In *International Perspectives on Publishing Platforms. Image, Object, Text*, redigeret af Meghan Forbes, 224-246. London: Routledge.
- Lange, Julius. 1886. "Karl Madsen: Japansk Malerkunst". *Tidsskrift for Kunstindustri*: 23-30.
- Mabuchi Akiko. 1997. *Japonisumu. Gensō no Nihon*. Tokyo: Brücke.
- Madsen, Karl. 1885. *Japansk Malerkunst*. København: P.G. Philipsens Forlag.
- Ohlsen, Nils. 2020. "Optegnelser fra Paris 1889". In *Anna Ancher*, redigeret af Peter Nørgaard Larsen, 140-159. København: Statens Museum for Kunst.
- Ortiz, Fernando. 1995. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Oversat af Harriet de Onís. Durham: Duke University Press.
- Rogers, Richard A. 2006. "From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation". *Communication Theory* 16: 474-503.
- Satō Dōshin. 1996. *Nihon bijutsu tanjō. Kindai Nihon no "kotoba" to senryaku*. Tokyo: Kōdansha.
- Tsakiridou, C.A. 2018. *Tradition and Transformation in Christian Art. The Transcultural Icon*. New York: Routledge.
- Weisberg, Gabriel. 1975. *Japonisme: Japanese influence on French art, 1854-1910*. Cleveland: Cleveland Museum of Art.
- Welsch, Wolfgang. 1999. "Transculturality: The Puzzling form of cultures today". In *Spaces of Culture: City, Nation, World*, redigeret af Mike Featherstone og Scott Lash, 195-213. London: Sage. DOI: <http://dx.doi.org/10.4135/9781446218723.n11>.
- Westgeest, Helen. 1996. *Zen in the Fifties. Interaction in Art between East and West*. Zwolle: Waanders Uitgevers.

MATHIAS DANBOLT, NINA CRAMER, EMIL ELG,
ANNA VESTERGAARD JØRGENSEN OG BART PUSHAW

I kontaktzonen mellem kunsthistorie og kolonihistorie



I 2020 dedikerede det britiske tidsskrift *Art History* store dele af sit februarnummer til en enquete med overskriften “Decolonizing Art History”. Med inspiration i Rhodes Must Fall-bevægelsens ambition om at “afkolonisere universitetet”¹ ønskede tidsskriftsredaktørerne Cathrine Grant og Dorothy Price (2020, 9) at starte en samtale om, hvordan “kunsthistorikere, kuratorer, samlere, museumsdirektører, kunstnere og skribenter kan respondere på kravet om at afkolonisere kunsthistorie”.² Med bidrag fra 30 prominente fagfæller på tværs af kontinenterne giver enqueten et vigtigt indblik i forskellige teoretiske, metodiske og politiske tilgange til kolonialismens betydning for kunsthistoriefaget i dag.

Professor ved Yale University Tim Barringer påpeger i sit bidrag, at selve idéen om at afkolonisere kunsthistorie “baserer sig på en misforståelse”:

Kunsthistorien kan kun afkolonisere sig selv i det omfang, at den anerkender, at den euro-koloniale kunst og vores disciplin i sig selv er imperiale produkter. Kraftfulde symboler på racemæssig undertrykkelse såsom Rhodes-statuen [...] er legitime mål for konflikt og bortskaffelse. Men selvom sådanne emblemer slettes, kan kunsthistorien ikke frasige sig sin egen intellektuelle arv: Siden 1700-tallet har faget udviklet sig som en akademisk disciplin hvor racialiserede begreber har stået centralt. Det er uærligt at opføre sig, som om kunsthistorie var et koloniseret område, der nu kæmper for uafhængighed og en tilbagevenden til en oprindelig tilstand fri for ideologisk korrupsion. Kunsthistorie er aldrig uskyldigt. (2020, 11-12)

[1] Ukendt kunstner (tidligere tilskrevet Fritz Melbye): *Plantagen Mary's Fancy på Skt. Croix*, ca. 1850. Olie på lærred. M/S Museet for Søfart.

Mens spørgsmålet om afkolonisering af kunsthistoriefaget ofte knyttes til behovet for udvidelse af den kunsthistoriske kanon og gentænkning af pensum-lister på universiteterne, argumenterer Barringer for vigtigheden af en mere grundlæggende diskussion om konsekvenserne af, at kunsthistorie som fagdisciplin er formet af imperiale historier, logikker og praksisser. De europæiske nationers koloniale projekter er i hans perspektiv ikke bare en af flere historiske *kontekster*, som kunstværker kan læses i relation til, men en konstituerende ramme for etableringen af det kunsthistoriske genstandsfelt og begrebsapparat. Eftersom kunsthistoriefaget ikke kan undsige sig arven efter dette koloniale rammeværk, argumenterer Barringer for vigtigheden af, at vi både “kan og må læse objekterne og arkiverne, vi studerer, og de metoder, vi har arvet, mod hårene [og] formulere kritikker af den kunsthistoriske arv og begrebsapparat og af de måder, hvorpå kolonialismen manifesterer sig i det visuelle og materielle” (2020, 12).

I nærværende artikel ønsker vi at fortsætte denne samtale om, hvorledes vi skal forholde os til kunsthistoriefagets koloniale arv. Vi gør det med udgangspunkt i Barringers opfordring til at foretage vedvarende (selv)refleksive undersøgelser af fagfeltets koloniale rammeværk i den geohistoriske kontekst, vi befinder os i. Hvad træder frem, når vi ser nærmere på dansk kunsthistorie i lyset af fagfeltets koloniale historier og logikker?³ Med udgangspunkt i vores arbejde i det kollektive forskningsprojekt “The Art of Nordic Colonialism: Writing Transcultural Art Histories” søger vi med denne artikel at bidrage til at fremme *kolonialismekritiske* diskussioner af kunsthistoriefaget. Det gør vi med undersøgelser af “kontaktzonerne” (Pratt 1992) mellem kunst- og kolonihistorie i et dansk og nordisk perspektiv.⁴ Efter en introducerende analyse af traditionen for “kolonial ignorance” i dansk kunsthistorieforskning og en diskussion af kolonihistoriens komplicerede tilstedeværelse i det kunstmuseale rum viser vi med to analytiske nedslag, hvordan kolonialismekritiske perspektiver kan åbne for en genforhandling af, hvilke genstande og spørgsmål der kan have relevans og værdi for kunsthistoriefaget i dag.

Kolonihistorisk fravær og metodisk nationalisme

Siden starten af 2000-tallet har der været en stigende interesse for Danmarks koloniale fortid blandt historikere, som gennem en række udgivelser har vist, hvordan kongedømmet Danmark-Norge fra begyndelsen af 1600-tallet etablerede et kolonialt imperium med besiddelser, der strakte sig fra Indien i øst til Ghana i syd, Jomfruøerne i vest og Kalaallit Nunaat (Grønland), Færøerne, Island og Sápmi i nord (se fx Brimnes et al. 2017). Ligeledes har samtidskunst-

nerne såsom Pia Arke, Julie Edel-Hardenberg, Michelle Eistrup, Nanna Debois Buhl, Jeannette Ehlers og La Vaughn Belle skabt værker og udstillinger, der har rettet fokus mod forskellige dele af dansk og dansk-norsk kolonihistorie og dens eftervirkninger. På trods af enkelte institutionelle tilløb, heriblandt Kuratorisk Aktions storstilede udstillingsprojekt *Rethinking Nordic Colonialism* (2006), var det først i 2017, at dansk kolonihistorie for alvor kom på dagsordenen i det danske kunstfelt.⁵ I forbindelse med 100-årsmarkeringen af salget af kolonien Dansk Vestindien til USA i 1917 arrangerede danske kunst- og kulturinstitutioner tæt på 30 særudstillinger om Danmarks koloniale fortid med særlig vægt på båndene til den tidligere caribiske koloni (Andersen 2019). De mange udstillinger tydeliggjorde, at fraværet af kolonihistoriske perspektiver i dansk kunsthistorie ikke kan forklares med mangel på kunstværker eller visuelle og æstetiske materialer med forbindelser til koloniale projekter. Fraværet skal snarere ses i lyset af, at den danske kolonihistorie ikke har passet ind i den nationale fortælling, som kunsthistorien som disciplin, og kunstmuseet som institution, har været bundet op på siden sidste del af 1800-tallet (Kristensen 2018).⁶ Den nationale fiksering på forestillingen om den “homogene” danske småstat, som fulgte det traumatiske nederlag i krigen i 1864, har også været med til at understøtte “degloberede” forståelser af dansk kultur og historie (Olwig 2003). Denne nationale selvcentrering har resulteret i, at de danske grænser efter 1864 ofte er blevet tilbageført i historieskrivningen om den dansk-norske konglomeratstat med den effekt, at forståelsen af “det danske imperiums storhed og fald”, som historikerne Michael Bregnsbo og Kurt Villads Jensen (2004, 9) har kaldt det, er blevet stedmoderligt behandlet. Denne metodiske nationalisme, som lader den moderne nationalstat fungere som målestok og orienteringspunkt for rammesætningen af fortiden, har været medvirkende til, at æstetiske praksisser og historiske kontekster knyttet til dansk-norske koloniale geografier og historier er blevet marginaliseret (Danbolt 2021).

Selvom 2017 er blevet set som et vendepunkt i den institutionelle interesse for dansk og nordisk kolonihistorie i kunstfeltet, finder vi eksempler på, at kolonihistoriske perspektiver stadig tilsidesættes til fordel for mere bekvemmelige nationale fortællinger. Det er værd at se nærmere på et eksempel på dette. Det belyser nemlig nogle af de udfordringer, der har gjort det svært at føre nuancerede samtaler om relationen mellem kunst og kolonihistorie i en dansk kontekst.

Den uforstyrrede kunstoplevelse

I 2017 afholdt Ordrupgaard den kritikerroste udstilling *Pissarro. Et møde på Skt. Thomas*, der var kurateret af museumsdirektør Anne-Birgitte Fonsmark.

Udstillingen rettede fokus mod samarbejdet mellem den danske guldaldermaler Fritz Melbye og den danskfødte maler Camille Pissarro i Dansk Vestindien og Venezuela i starten af 1850'erne. I udstillingens introducerende vægtekst blev projektets kuratoriske ramme præsenteret således:

Udstillingen vises i anledning af hundredåret for salget af de Dansk Vestindiske Øer til USA i 1917. Man må dog ikke forvente, at vi i sammenhængen beskæftiger os med den danske kolonihistorie, slaveøkonomien og den tragiske udnyttelse af sorte afrikanere i sukkerproduktionen og storkapitalens tjeneste. For det var ikke kunstnerens motiv til trods for, at deres møde fandt sted kun et års tid efter slaveriets ophævelse i Dansk Vestindien i 1848, og til trods for at de sortes liv i nød og elendighed stadig har været dominerende i samfundet. Kunstnerens interesse var en anden – nemlig udviklingen af fremtidens kunst.

I den kuratoriske forventningsafstemning til *Pissarro* gøres det klart, at dansk kolonihistorie udelukkende er brugt som en aktualiserende markedsføringsstrategi, der ikke inddrages i udstillingen. På trods af, at kuratoren anerkender den turbulente sociale og politiske kontekst, som Pissarro og Melbye virkede i på Skt. Thomas, fraskrives den historiske rammes relevans med henvisning til, at kolonialisme ikke var et "motiv", som kunstnerne arbejdede med, eller en kontekst, de var interesserede i. Men hvordan fastslår man en kunstners interessefelt? Og hvornår er et motiv tilstrækkelig "koloniale"? Disse spørgsmål synes væsentlige i mødet med en udstilling som *Pissarro*, der ikke bare indeholdt en række af kunstnerens skitser af øernes afrocaribiske befolkning, men også tre prospektmalerier af sukkerplantager fra Dansk Vestindien, der i anledning af udstillingen var tilskrevet Fritz Melbye. Et af disse, maleriet *Plantagen Mary's Fancy på Skt. Croix* (ca. 1850), fremstiller meget eksplicit det racialiserede og voldelige magtforhold mellem plantagens afrocaribiske arbejdere og det hvide plantokratis opsynsmænd [1].

Den kuratoriske afskrivning af kolonialismens betydning for Melbyes og Pissarros værker fra Dansk Vestindien står ikke bare i kontrast til international forskning i disse kunstneres billeder (se fx Mirzoeff 2011). Den kan også ses som udtryk for "kolonial ignorance" – kurator og kulturhistoriker Wayne Modests (2014, 29) begreb for processer, hvor kolonihistoriske problemstillinger tones ned til fordel for komfortable, nationale narrativer. I *Pissarro* projicerer kuratoren sin koloniale ignorance over på kunstnerne for at sikre, at kolonihistoriske kontekster ikke forstyrrer udstillingens ambitiøse fortælling om, hvordan et

møde på Skt. Thomas resulterede i, at dansk guldaldermaleri fik en central og formativ betydning for udviklingen af fransk impressionisme. Den kuratoriske insisteren på, at kunstnerne udelukkende interesserede sig for "udviklingen af fremtidens kunst", er således ikke bare med til at fremstille kunsthistoriens udvikling som en autonom og stilhistorisk proces. Den giver samtidig publikum et fripas til at nyde kunsten uden at bekymre sig for ubehagelige historiske, sociale og politiske – og dermed også koloniale – kontekster.

I de seneste år har den institutionelle berøringsangst for kolonihistoriske problemstillinger forandret sig, og både Det Kgl. Bibliotek, Glyptoteket og Statens Museum for Kunst (SMK) har arrangeret kolonialismekritiske udstillinger, hvor kunstværker er blevet sat ind i bredere, kulturhistoriske sammenhænge. Selvom *Pissarro* ikke nødvendigvis er repræsentativ for udviklingen i det danske institutionslandskab, afspejler den kuratoriske ramme alligevel en vedholdende kulturel forventning om, at kunstmuseet skal være et "neutralt" og æstetisk frirum, der tilrettelægger gode – i forståelsen positive – æstetiske oplevelser. Disse forventninger har for nylig stået centralt i de heftige mediedebatter, som blev affødt af udstillingen *Kirchner og Nolde – til diskussion* på SMK i foråret 2021. Udstillingen rettede fokus mod kontaktzonerne mellem tysk ekspressionisme og kolonialisme i Ernst Ludwig Kirchners og Emil Noldes praksis i årene 1908-18. I udstillingens tværfaglige tilgang blev kunstnerens værker vist side om side med bl.a. skulpturer fra Afrika og Oceanien, som kunstnerne så på etnografiske museer i Berlin og Dresden, plakater fra samtidens orientalistiske populærkultur, fotografier fra antropologiske racestudier samt dokumentationsmateriale fra kolonien Tysk Ny Guinea, hvor Nolde opholdt sig i 1913-14 som del af en kolonial forskningsekspedition. Mens enkelte kunstkritikere kritiserede udstillingen for at lade konteksten skygge for kunsten, angreb en række avisredaktører og debattører udstillingen for at være udtryk for "identitetspolitisk missionsvirksomhed" (Bøgh 2021), en "korsfæstelse" af den "frie kunst" (Jalving 2021) og et eksempel på, at æstetikken er ofret til fordel for moralismen på det, en kritiker kaldte "Statens Museum for Skyld og Skam" (Nielsen 2021). Når vi trækker debatten frem i denne sammenhæng, er det ikke bare, fordi den demonstrerer en udbredt forestilling om, at kolonialismekritiske perspektiver lukker den analytiske horisont snarere end at tilbyde nye æstetiske, historiske og affektive åbninger i kunsthistorien. Debattørernes nostalgiske længsel efter en imaginær fortid, hvor "kunst bare var kunst", viser også et stærkt begær efter at fastholde en specifik opdeling og organisering af viden og sanselighed, som kunstfeltet historisk set har været med til at opdyrke (Vázquez 2020). Et kolonialismekritisk blik på etableringen af en kunstsamling som SMK kan skabe en bedre forståelse af naturaliseringen af disse historiske

grænsedragninger, som har formet forventningerne til både kunstmuseet og kunsthistoriens genstandsfelt og arbejdsmåde – og modstanden mod, at disse rammer nu er ved at ændre sig.

Koloniale samlinger og institutionel ansvarsfordeling

Ser man på den kunsthistorisk beskrivelse, som SMK har været med til at forme, er det ikke overraskende, at en tværfaglig udstilling som *Kirchner og Nolde – til diskussion* vækker reaktioner. SMK's samling har traditionelt været organiseret på en måde, så kolonihistorien har kunnet holdes på sikker afstand fra kunstmuseets selvforståelse og selvfortælling (Jørgensen 2022). I artiklen "The Colonial Archival Imaginaire at Home" (2016) introducerer fotografhistoriker Elisabeth Edwards begrebet "andetsteds" for at beskrive, hvordan kolonihistorie er blevet koblet fra de narrativer, man møder i især nordeuropæiske museer, for i stedet at blive forskubbet til andre geografier, andre historiske epoker og andre fagdiscipliner (såsom antropologien). Disse bevægelser er også på spil i historien om, og forståelsen af, SMK.

SMK's samling har sine historiske rødder i de kunst- og studerekamre, som blev etableret af videnskabsmænd og konger i 1600-tallet. Disse tidlige samlinger prioriterede ikke kunstværker som sådan, for samlingerne bestod i lige så høj grad af naturalier, videnskabelige opfindelser, mønter og ikke mindst "forunderlige" objekter fra "fremmede" kulturer og lande – en materialetype, som senere blev kategoriseret som etnografika.⁷ Kort tid efter at Frederik III etablerede sit kunstkammer omkring 1650, erhvervede han videnskabsmanden Ole Worms samling, efter dennes død i 1654. Med denne samling kom ikke bare en række naturalier, men også genstande fra oversøiske områder og koloniale besiddelser ind i kunstkammeret, heriblandt en kalaaleq (grønlandsk) kajak og flere samiske trommer. Som kunsthistoriker Mårten Snickare (2014, 73) har påpeget, var interessen for at samle på objekter såsom samiske trommer ikke bare baseret på et ønske om at opnå viden, men også på et begær efter det fremmede og et ønske om kontrol. Trommerne i de danske samlinger kom til København efter at være blevet beslaglagt under den dansk-norske koloniale missionsvirksomhed i Sápmi, som søgte at udrydde det samiske urfolks spirituelle traditioner (Danbolt 2021). Indsamlingen var med til at omforme genstandene fra andre geografier og kulturer til "koloniale objekter", hvor de koloniale forbindelser udgjorde en betydningsbærende ramme (Snickare 2014, 73).

Det var ikke bare det dansk-norske imperium, som formede grundlaget for samlingen i kongens kunstkammer. Også andre europæiske nationers koloniale projekter satte markante aftryk i samlingen. I 1654 kom 26 malerier af den

hollandske maler Albert Eckhout til Frederik III's kunstkammer som en foræring fra den nederlandske fyrste Johan Moritz af Nassau-Siegen, der var kongens fætter. Eckhout havde arbejdet ved Moritz' hof i det daværende Hollandsk Brasilien, hvor han opholdt sig fra 1637-44, bl.a. sammen med maleren Frans Post. Gaven til Frederik III bestod bl.a. af en serie store malerier af den lokale befolkning og de slavegjorte plantagearbejdere samt en række stilleben af koloniens frugter og grøntsager, der alle blev ophængt i kongens kunstkammer. Malerierne placerer den bildende kunst meget konkret i skæringspunktet mellem etnografiske og koloniale interesser, og billederne kan, som Rebecca Parker Brien (2006, 25) peger på, ses som et "visuelt inventar" over Brasiliens folk og natur og som et udstillingsvindue for kolonialismens "frugter". Ligeledes blev malerierne, som gave til den danske konge, en del af et større europæisk magtpolitisk spil i årene efter afhændelsen af kolonien i Brasilien til Portugal (Brien 2006, 206; Gundestrup 2004).

Malerier og genstande som de her nævnte er med til at placere koloniale interesser meget konkret inden for rammerne af de kongelige samlinger. Ved splittelsen af samlingerne i 1820'erne kom både Eckhouts malerier og de samiske trommer dog til det, der senere skulle blive Nationalmuseet. Med opløsningen af kunstkammeret blev billeder, der repræsenterede "naturfolk" og deres omgivelser, set som havende en større etnografisk end æstetisk værdi, og de blev derfor placeret i den etnografiske samling. De blev, med Edwards' ord, placeret andetsteds. Fordelingen af samlingen både afspejlede og bidrog til at forstærke en kolonial forståelse af forskellighed funderet i værdiladede raciale distinktioner mellem oplyste "kulturfolk" og primitive "naturfolk", mellem det æstetiske og det etniske, kunst og etnografika.⁸ Den dag i dag er Eckhouts malerier det første, man møder, når man træder ind i Nationalmuseets faste etnografiske samlingsudstilling *Jordens folk*.

Dog blev ikke hele Moritz' gave til Frederik III udskilt til det senere Nationalmuseet. Tre af værkerne fra Eckhout-samlingen, som forestiller den congole-siske gesandt Don Miguel de Castro og hans to tjenere, er i dag på SMK. Hvorfor disse malerier, der viser tre sorte mænd udsendt af herskeren i Sonho, en congole-sisk provins, blev inkluderet i kunstsamlingen i stedet for den etnografiske samling, vides ikke, men en årsag kan være, at billederne lægger sig tættere op ad en europæisk portrættradition og derfor haft en mere "genkendelig" kunstnerisk værdi. Men hvorfor er Eckhouts malerier af den brasilianske kolonis frugter og grøntsager så endt i den etnografiske samling, når de lige så godt kan siges at forholde sig til den hollandske stillebentradition snarere end blot til en tradition for naturvidenskabelige gengivelser af planter og frugter? Skillelinjen mellem

kunst og etnografi har været og forbliver en ustabil størrelse, der er til konstant forhandling (Clifford 1988, 224-226).⁹ Selvom grænsedragningen mellem det æstetiske og det etnografiske konstant genforhandles, så har den institutionelle ansvarsfordeling af de historiske billedsamlinger været med til at skabe ulige forståelser af, og forventninger til, forskellige billedformers værdi og funktion i forhold til kolonihistorien.¹⁰

Hvilken betydning har det haft for kunsthistoriefaget i Danmark, at værker og objekter med tilknytning til kolonierne, de koloniserede befolkninger og kolonihistorien er blevet henlagt til et andet sted end kunstens institutioner? Hvad skal der til, for at de fortællinger og objekter, der, netop på grund af kolonialismens ideologiske formationer, *ikke* har været en del af kunsthistoriefaget, kan medtænkes og indtænkes i dag? Hvilke nye begreber og perspektiver må til for at lade disse materialer komme i spil? I det følgende vil vi fokusere på to kunstværker i kontaktzonen mellem kunst og kolonihistorie i relation til henholdsvis Danmarks imperiale relation til Kalaallit Nunaat og den danske medvirken i den transatlantiske slavehandel. I *Imperial Eyes* bruger Mary Louise Pratt begrebet om “kontaktzonen” for at beskrive “sociale rum, hvor forskellige kulturer mødes, kolliderer og kæmper med hinanden, ofte i yderst asymmetriske forhold mellem dominans og underordning” (1992, 7). De to værker, vi ser nærmere på, repræsenterer ikke bare sådanne komplekse, sociale rum, hvor forskellige positioner og perspektiver mødes og brydes. Værkerne får os også til at reflektere over de friktioner og asymmetriske magtforhold, som har formet selve forskningens fortolkningsrum, og som stadig udfordrer kunsthistoriefaget i dag.

Kunst fra kolonierne

I et varmt og gæstfrit kalaaleq hjem i det 19. århundrede serverer en ung dreng en kop kaffe til en velklædt mandlig gæst iført vest, sorte bukser og knæhøje sokker [2]. Der er mange andre mennesker i rummet. En kvinde står bøjet med en sort kedel i hænderne, andre sidder med benene over kors. En kvinde ammer sit barn. En person er ved at tage sit tøj af. En anden strækker fødderne efter at have taget sine kamikstøvler af. Med fede, sorte bogstaver står der på kalaallisut (vestgrønlandsk), hvad billedet viser: “Inuit kaffisortut eqqissinartumi tipaatsuttut” eller “Folk drikker kaffe i glæde og fred”. Nedenfor står det på dansk, at billedet er skabt af kunstneren Israil Nichodemus Gormansen d. 22. april 1840.

Gormansens billede er en del af en serie på syv akvareller, der findes i samlingen på Nationalmuseet i København. Her hænger det side om side med en række ældre, europæiske malerier af inuit i museets arktiske udstilling i den del, der er dedikeret til Kalaallit Nunaat. I udstillingen præsenteres Gormansens



[2] Israil Nichodemus Gormansen: *Inuit kaffisortut eqqissinartumi tipaatsuttut*, 1840. Nationalmuseet.

billeder ikke som kunstværker, men snarere som antropologiske kilder, som var de et vindue til at forstå inuits liv for 150 år siden. Gormansens billeder indgår i en lang tradition for, at europæiske missionærer satte repræsentanter fra de oprindelige folk til at skabe billeder, der skildrede lokale scener og skikke (Rappaport og Cummins 2011, Hill Boone 2021). Kolonimagten synes at have antaget, at de billeder, der blev skabt i disse kontaktzoner, var “autentiske”, fordi de var skabt af den lokale befolkning, der som “naturfolk” ikke havde reflekseve evner til at skabe æstetiske repræsentationer og fortolkninger, som ville gøre billederne til kunst.¹¹ Spørgsmålet om autenticitet har også stået centralt i de få kunsthistoriske forsøg på at analysere Gormansens billeder, hvor de er blevet beskrevet som en form for “billedordbøger”, skabt for at de danske missionærer bedre kunne forstå inuits liv i Kalaallit Nunaat. I bogen *Grønlands kunst. Skulptur, brugskunst, maleri* (1979, 160-164) beskriver den danske kunstner og kunsthistoriker Bodil Kaalund Gormansens gengivelse af figurerne i profil og fraværet af centralperspektiv som “enkel”, “naiv” og “klodset”, og hun sammenligner bille-

dernes udtryk med europæiske modernistiske kunstnere som Paul Klee og Joan Miro, der netop "søgte inspiration i primitive folks og børns kunst". I den banebrydende tekst *Etnoæstetik* (1995, 72) lancerede den kalaaleq-danske kunstner og teoretiker Pia Arke en skarp kritik af Kaalunds "sværmeri for grønlændernes oprindelige kunstneriskhed" og hendes "beskyttende, omsorgsfulde attitude for naturens børn". I sin kritik demonstrerer Arke, at Kaalunds karakterisering af Israil Gormansen og andre inuitkunstnere fra det 19. århundrede som "primitive" både afspejler og reproducerer en patroniserende og racistisk antagelse om inuits intellektuelle mindreværd.

Denne racialiserende diskurs om det såkaldte "primitive" udtryk ved oprindelige folks æstetiske og kunstneriske traditioner er siden den postkoloniale kritiks indtog i kunstfeltet i 1980'erne og 1990'erne blevet set på som både upassende og nedsættende. I løbet af de sidste tyve år har kunsthistorikere i stigende grad gentænkt forståelserne af kunst og visuel kultur skabt under koloniale vilkår. Der er kommet en større forståelse for, at billeder skabt på bestilling fra missionærer og koloniale embedsmænd ikke bør læses som "autentiske" og umedierede kilder, men at billederne snarere kan give indsigt i den komplekse måde, hvorpå lokale kunstnere har navigeret i de forskellige koloniale magtstrukturer, de har arbejdet inden for (Dean og Leibsohn 2002, Katzew 2011). Ved at forsøge at sætte sig ind i den samtidige kontekst, som blandt andet inuitkunstnerne arbejdede i, kan man bedre analysere og diskutere deres kreative valg i stedet for at reducere deres arbejder til generiske udtryk for en kultur, etnicitet eller "race". Hvis vi vender tilbage til Gormansens billede med dette for øje, træder andre historier frem.

Med etableringen af dansk-norske kolonier i Kalaallit Nunaat blev den oprindelige befolkning tvunget ind i en permanent sameksistens med de fremmede kolonialister. Danskere og nordmænd forklarede deres tilstedeværelse med vigtigheden af at kristne inuitbefolkningen. Denne religiøse omvendelse kom samtidig til udtryk som en kulturel transformation, idet europæiske normer og levemåder blev håndhævet som markører for "civilisation" og dermed en succesfuld omvendelse til kristendommen. Men selvom de europæiske kolonimagter krævede sådanne kulturelle ændringer, så anklagede de samtidig de koloniserede for ikke at kunne takle overgangen til "civilisationen" og styre deres forbrug af de moderne varer, som danskerne bragte ind i landet. Gormansens akvarel skriver sig ind i denne friktionsfyldte dynamik ved at indfange inuits relation til en af de mest populære nye handelsvarer: kaffe.

Tre år før Gormansen malede sit billede, ophævede Den Kongelige Grønlandske Handel de tidlige restriktioner på salget af kaffe til inuitbefolkningen

(Marquardt 1999, 113). Koloniale myndigheder havde tidligere betragtet kaffe som et farligt stof for inuit og hævdede, at de ikke kunne styre deres afhængighed, så de stod i fare for at dø af sult. Som historikere har påpeget, fungerede den danske kolonimagts diskurs om kaffeafhængighed som en måde at bebrejde inuit for de økonomiske problemer i kolonien, som i 1800-tallet var blevet dybt afhængig af sæljagt, efter at europæernes aggressive hvalfangst stort set havde udryddet hvalbestanden i området (Marquardt 1999).

Ved at sætte spørgsmålstejn ved de koloniale fortolkningsrammer og give plads til inuitorienterede perspektiver på kolonitidens transkulturelle billedarkiv bliver det muligt at se Israil Gormansens maleri som det måske første billede af en ny form for immateriel kulturarv, der opstod i kolonitiden, og som fortsat står centralt i kalaaleq kultur: *kaffillerneq* (Møller 2018). *Kaffillerneq* udfolder sig ofte over en hel dag, hvor gæsterne går til og fra værtens hjem. I Gormansens maleri har en kvinde skænket en frisk kop kaffe til en mandlig gæst, der lige er kommet ind i huset. Siddende afslappet og behageligt byder de andre figurer manden velkommen i deres fælles rum. Som teksten minder os om, viser billedet, hvorledes "Folk drikker kaffe i fred og glæde". Her vendes den koloniale forestilling om, at inuit ikke kunne styre sit indtag af den vanedannende luksusvare, til en beskrivelse af det sociale fællesskab, som kaffedrikningen skabte i inuits liv. Når vi vrister Gormansens billede fri fra den etnografiske primitivismes reduktive ramme, rejser værket med andre ord en række nye spørgsmål. For skal vi egentlig forstå maleriets repræsentation af kaffedrikning som en fremstilling af et kulturmøde i den koloniale kontaktzone? Eller kan billedet snarere ses som en artikulation af inuits gæstfrihed, i kontrast til kolonimagts hierarkiske og ekskluderende sociale samfundsforståelse?

Det er ikke kun såkaldte "etnografiske" billeder såsom Gormansens, der kan åbne for andre historier. Også forståelsen af etablerede (kunst)former såsom det maleriske portræt kan fortælle om både magt og afmagt, når vi går til det med et kolonialismekritisk blik, som vi vil gøre i det følgende og afsluttende afsnit.

Sorthed i hvid portrætkunst

Der er mange billeder i Lorens Lønbergs portræt af den tysk-danske greve, handelsmand, plantageejer og politiker H.C. Schimmelmann [3].¹² De to levende figurer, der er skildret i maleriet – Schimmelmann selv og den sorte dreng til højre – er omgivet af kunstværker og andre genstande, som på hver deres måde åbner forskellige perspektiver og fortæller forskellige (koloniale) historier. Vores læsning af billedet starter ved en af disse indeholdte repræsentationer – nemlig ved det ordenstegn, som hænger på grevens højre hofte.



[3] Lorens Lønberg: *Portræt af H.C. Schimmelmann*, ca. 1773-79. Pastel på pergament. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot.

H.C. Schimmelmann blev tildelt Elefantordenen i 1773,¹³ og selvom portrættets eksakte datering er uklar,¹⁴ er det sandsynligt, at det blev skabt umiddelbart herefter – muligvis for at fejre, dokumentere og cementere den portrætteredes indlemmelse i landets ældste og mest betydningsfulde ridderorden. Der er i hvert fald ingen tvivl om, at ordensmærket – på trods af dets beskedne størrelse – spiller en central rolle i billedet, og dette understreges af særligt tre forhold. For det første er billedet bogstaveligt talt rammesat som en forening af den portrætterede og Elefantordenen, idet Schimmelmanns våbenskjold er gengivet og “omhængt med Elefantordenens kæde” på toppen af pastellens “gyldne ramme”.¹⁵ Og i selve værket løber der en usynlig, lodret linje fra Schimmelmanns ordenstegn til den elefantorden, som hænger om halsen på den gyldenbrune buste af Christian VII i venstre hjørne, og billedets opbygning understreger på

den måde, at den portrætterede nu er knyttet til kongen med en ny intensitet. Busten lyser op som en sol mellem søjlerne, og de åbne, men pupilløse øjne overskuer suverænt scenen fra deres ophøjede plads bag ved Schimmelmann. Kongen har grevens ryg, kompositorisk såvel som metaforisk, og ordensmærkerne er det tydeligste tegn på denne forening.

Det sidste element, der peger på Elefantordenens væsentlighed i billedet, er det blå bånd, som bevæger sig diagonalt fra Schimmelmanns højre hofte til hans venstre skulder. Et blå bånd – eller et “skærf”, som det også kaldes – der fra det 17. århundrede og frem til i dag har været brugt til at bære ordenstegnet ved bestemte lejligheder. Men i Lønbergs portræt er skærfet mere end blot en del af ordensdragten, og båndet igangsætter en blåligt bølgende bevægelse, der ligesom strømmer gennem billedet og fører beskuerens blik. Ordenens blå skærf er på den måde tildelt en grundlæggende strukturmæssig funktion.

Men hvor føres vi så hen af det blå bånd? Først føres vi, som allerede nævnt, hen over Schimmelmanns overkrop. Og fra hans skulder føres vi så videre over i det ovale portræt af Caroline von Schimmelmann, der var gift med greven fra 1747 og frem til hans død i 1782. Dette portræt-i-portrættet støttes af drengen, som har sin hånd placeret øverst på den forgyldte ramme. Og så er det delvist omsluttet af et “reb” af blå laurbærblade, som overtager og forlænger ordensdragtens skærf, og som fører os helt over i billedets højre side, hvor det blå forløb finder sin afslutning tre forskellige steder: 1) i klæderne omkring drengens liv; 2) i hans “eksotiske” hovedbeklædning;¹⁶ og 3) i det utydelige, abstrakte og vandagtige område, som glider ned over den globus, der, sammen med nogle dokumenter, er placeret i billedets højre hjørne.

Globussens slørede overflade angiver ikke – sådan som det ellers ofte har været tilfældet med repræsentationer af globusser i portrætmaleri (Erickson 2009, 28-33) – noget genkendeligt geografisk område, men den peger alligevel i retning af H.C. Schimmelmanns omfattende engagement i den atlantiske trekantshandel. Schimmelmann, der etablerede sig i København i begyndelsen af 1760’erne og hurtigt blev en indflydelsesrig politisk figur i Danmark-Norge, opbyggede fra midten af 1700-tallet et enormt forretningsimperium, hvis bærende komponenter var fire sukkerrørsplantager i Caribien, et sukkerraffinaderi i København, godserne Ahrensburg og Wandsbeck i Holsten og Lindborg i Nordjylland samt en våbenfabrik i Hellebæk (Degn 2002). Han opererede i sine private handelsaktiviteter, ligesom i sin statslige stilling som skatmester,¹⁷ ud fra merkantilismens doktrin, der bl.a. anbefalede import af råmaterialer til europæiske nationer og eksport af forarbejdede varer til oversøiske markeder (Pedersen 2013). Bomuldstekstiler, fødevarer og geværer fremstillet på Schimmelmanns

godser blev eksempelvis fragtet til Vestafrika til brug som bytteobjekter i slavehandlen varetaget af Vestindisk-guineisk kompagni, i hvilket Schimmelmänn var storaktionær. Hovedparten af varetransporten blev desuden udført på skibe ejet af Schimmelmänn selv (Degn 2002). Og Schimmelmännns forskellige foretagender – som skibsreder, slaveejer, plantage- og godsejer, våbenhandler, aktionær og sukkerproducent – understøttede derved hinanden som dele af et sammenhængende, selvforsynende kredsløb.

At Schimmelmänn i forbindelse med sine handelsaktiviteter bragte adskillige sorte slavegjorte til Europa, fremgår af flere rejseprotokoller og kunstværker fra perioden.¹⁸ Og selvom det (endnu) ikke har været muligt for os at knytte et navn til drengen i billedet, er det nærliggende at antage, at han har været ejet af Schimmelmänn og er blevet transporteret fra Dansk Vestindien til en af grevens ejendomme i enten Nordtyskland eller Danmark. Men det er samtidig også vigtigt, at vi ikke er for hurtige til at fastslå, at drengen indiskutabelt er en virkelig historisk person, som befandt sig i det pompøse rum med Schimmelmänn og Lønberg, da portrættet blev lavet. Dette er muligt, men det er også muligt, at han er ankommet til billedet ad andre veje – eksempelvis kan han være baseret på en skitse eller et andet værk (Bindman 2013).

Uafgørligheden, som gør sig gældende i forbindelse med disse spørgsmål om identitet og tilstedeværelse, leder os i retning af andre og mere fundamentale spørgsmål. For *hvem* er overhovedet portrætteret i portrættet af H.C. Schimmelmänn? Hvor mange *personer* er der egentlig til stede i billedet, og hvor mange subjekter? Spørgsmål som disse forekommer måske ved første øjekast banale, men de er faktisk forholdsvis svære at besvare på en tilfredsstillende måde. Grevens selv er selvfølgelig portrætteret, og det samme gælder for Caroline von Schimmelmänn, selvom hendes tilstedeværelse er sekundær eller forskudt. Og drengen? Han er i portrættet, og ligesom Schimmelmänn'erne er hans blik rettet ud mod beskueren, men kan han af den grund betragtes som værende portrætteret? Som det er blevet påpeget af forskellige kunsthistorikere, opstår der en række ontologiske og repræsentationelle problemer dér, hvor portrætgenren støder mod slaveriet som fænomen og institution (Nelson 2004; Erickson 2009; Bindman 2013; Lugo-Ortiz og Rosenthal 2013). For hvis en af portrættets centrale funktioner historisk har været at dokumentere og ikke mindst producere subjektivitet hos og i den portrætterede, hvor stiller det så den slavegjorte, der netop er defineret som slavegjort ud fra en forestilling om manglende subjektivitet?¹⁹ Drengen er til stede i billedet, men hans tilstedeværelse er en radikalt anden end grevens. Vi ved ikke, hvem han er; vi kender ikke hans historie. Men til gengæld ved vi, at han ikke som H.C. Schimmelmänn er et subjekt, der ejer

sig selv. Og så er det også muligt at sige noget om hans funktion i billedet. For ud over at han, som allerede nævnt, tjener som en støtte for portrættet af Caroline von Schimmelmänn, fungerer han også som en slags kontrast på i hvert fald to niveauer – et visuelt og et ontologisk: for det første fremstår Schimmelmänn'ernes hvidhed tydeligere op imod hans mørke hud; for det andet fremstår H.C. Schimmelmännns *personlighed* – dvs. hans status som selvstændigt og selvejende subjekt – med forøget intensitet op imod drengens mangel på samme. Og der er på den måde en subjektivitetsmæssig kadence i Lønbergs portræt af Schimmelmänn. En form for flydende overgang. H.C. Schimmelmänn er repræsenteret som et subjekt. Det samme gælder i nogen grad for hans hustru, men ikke helt, for hun er samtidig også et objekt, et billede i billedet, placeret på en bog på et bord og støttet af en dreng, som på beslægtet – men ikke identisk – vis befinder sig på tærsklen mellem menneske og ting.

Der er altså mange mennesker i Lorens Lønbergs billede af H.C. Schimmelmänn. Og samtidig er der kun ét rigtigt menneske: H.C. Schimmelmänn selv. Billedet viser ham og et udsnit af hans besiddelser: Elefantordenen, Caroline von Schimmelmänn, den sorte dreng og, til sidst, verden. De blå bånd understreger ejerskabsforholdene og hierarkiet. Grevens er bundet til tingene, og tingene er bundet til ham.

Lønbergs pastel lægger sig i forlængelse af en tradition for at portrættere europæiske kongelige og adelige ledsaget af sorte slavegjorte, historisk kaldet "piger" eller "kammermohren".²⁰ En tradition, der i en europæisk kontekst kan spores tilbage til 1500-tallet (Kaplan 1982; Bindman 2013), og som kunsthistorieskrivningen i Danmark alt for længe og i alt for høj grad har overset, ligesom den generelt har overset billeder af sorte personer i ældre dansk kunst. En påfaldende udeladelse, som er svær at forklare, når landets omfattende koloniale aktiviteter og engagement i trekantshandlen tages i betragtning.²¹

En begyndende samtale

Lønbergs portræt peger os i retning af nogle af de etiske og metodologiske problemstillinger, som man konfronteres med, når man beskæftiger sig med en billedform som portrættet i et kolonialismekritisk perspektiv. Kolonialisme er ikke bare et eksplicit "motiv" og en uundgåelig "kontekst"; selve portrætgenren udfordres i mødet med billeder som dette, der både udstiller og normaliserer – og, ikke mindst, æstetiserer – en racial organisering af subjektivitet og (u)menneskelighed.

Vores korte analytiske skitser af Gormansens og Lønbergs billeder har søgt at vise nogle af de forskellige måder, hvorpå kolonihistorien "manifesterer sig i

det visuelle og materielle”, for at bruge Barringers ord. I en dansk kontekst, hvor den kunsthistoriske forskning og kunstmuseernes formidling længe har været præget af en kolonial ignorance, håber vi, at vores kolonialismekritiske nedslag kan bidrage til at sætte gang i andre og nye samtaler om kolonihistoriens rolle og betydning for den historiske kunst såvel som for kunsthistorien i Danmark i dag. Disse samtaler bør dog ikke begrænse sig til kritiske eftersyn af etablerede kunsthistoriske begreber, forestillinger og traditioner, som vi har fokuseret på her. For hvis spørgsmålet om afkolonisering af kunsthistorien skal lede til andet og mere end mindre revisioner af den kunsthistoriske kanon, må vi lægge til rette for langt mere radikale ændringer af vores kunsthistoriske praksisformer.

ABSTRACT

In a recent issue of *Art History*, editors Cathrine Grant and Dorothy Price ask what it would mean to think about art history and colonial history (and in particular decolonization) together. In this article, we continue this conversation in a Danish context, asking: What emerges if we approach Danish art history in light of colonial history and its material and conceptual logics? Our aim is to contribute to critical discussions of art history as discipline by attending to the “contact zones” (Pratt 1992) between art history and colonial history in a Danish and Nordic perspective. With a starting point in an analysis of “colonial ignorance” and methodological nationalism in Danish art history – and in the art museum in particular – the article analyzes two artworks in order to suggest how decolonial perspectives invite a renegotiation of what objects and questions are of relevance and value to art history today.

NOTER

- 1 Rhodes Must Fall tog fart i 2015, da studerende ved University of Cape Town krævede, at en statue af den britiske imperialist og diamanthandler Cecil Rhodes skulle fjernes fra universitetets campus.
- 2 Alle oversættelser er forfatterens egne, medmindre andet er angivet.
- 3 Ligesom Barringer er vi skeptiske over for forestillingen om, at kunsthistoriefaget som sådan kan afkoloniseres. Dette er ikke ensbetydende med, at vi ikke støtter op om, eller ønsker at bidrage til, projekter, der søger at “frakoble sig” dominerende eurocentriske epistemologier og æstetikforståelser (Mignolo 2007; Vázquez 2021). Vi er dog kritiske over for den måde, “afkolonisering” i stigende grad bruges som en fleksibel metafor for alle typer kritik af den bestående orden, løsrevet fra koloniserede befolkningers kampe for retten til selvbestemmelse (Tuck og Yang 2012).
- 4 Kolonialisme er “et fænomen af kolossal ukklarhed” (Osterhammel 2005, 4). Når vi i denne sammenhæng henviser til kolonialisme, refererer vi ikke bare til besiddelser af oversøiske territorier, men også til de systemer, logikker og kulturelle strukturer, som opretholder og legitimerer denne ideologiske formation og magtrelation (Said 1993, 9). Den kolonihistorie, vi henviser til, inkluderer altså både historierne om de territorier, som har været en del af det dansk-norske og danske imperium siden starten af 1600-tallet, og de “økonomiske strategier og begær efter eksotiske varer, politiske og kulturelle aspirationer og ideologier [som har

været] en del af koloniale politikker og imperialistiske tankemåder” i Norden (Naum og Nordin 2013, 5). I følge Magdalena Naum og Jonas Nordin har snævre forståelser af kolonialisme som begreb og fænomen været med til at skabe et “hvidvasket og ihærdigt reproduceret billede af minimal eller ingen involvering i kolonial ekspansion” (2013, 5) i Skandinavien (se også Andersen 2017; Olwig 2003; Danbolt 2018).

- 5 Andre tidlige eksempler inkluderer gruppeudstillingen *Overdragelse*, kurateret af Jacob Fabricius og La Vaughn Belle på Overgaden – Institut for samtidskunst (2008) og *På sporet af det Skønne – Fra København til Dansk Vestindien* (2010) på Øregaard Museum.
- 6 Til trods for, at postkoloniale perspektiver længe har været diskuteret i dansk kunst- og kulturhistorie, for eksempel i relation til nordisk orientalisme i 1800-tallet (Oxfelt 2005), er disse diskussioner kun i begrænset grad blevet set i relation til Danmarks imperiale kunst- og kulturhistorie. Kunsthistoriefaget står her i kontrast til fx litteraturvidenskab og etnologi, hvor postkoloniale perspektiver i en helt anden udstrækning har været med til at belyse historier knyttet til danske koloniale projekter (se fx Hauge 2009, Andersen og Ladegaard 2017; Thisted 2009).
- 7 Se bl.a. Gundestrup 1991, xiii-xxxiv for en gennemgang af de tidlige samlingers historie i Danmark. Se også Mordhorst 2009.
- 8 En lignende fordeling gjorde sig allerede gældende i kunstkammeret, hvor to store malerier af inuit fra henholdsvis 1654 og 1724 var ophængt i det såkaldte “Natural Kammer” (Gundestrup 1991) og ikke i billedgalleriet. Maleriet fra 1654 er af en ukendt kunstner og viser fire inuit, som blev bragt til København efter en dansk ekspedition. Maleriet fra 1724 er af Bernhard Grodtschilling og afbilder Qiperoq og Poq, der rejste fra Kalaallit Nunaat til København i 1724. Begge malerier er i dag i Nationalmuseets samling.
- 9 Se også Jones (2012, særligt 17 ff.) om kunst som en term, der baserer sig på en række modsætningsforhold, således at kunsten altid eksisterer i kontrast til eksempelvis det etnografiske, den “Anden” og det sociohistoriske.
- 10 Kolonihistorien er heller ikke en ramme, der aktiveres i Nationalmuseets permanente udstilling *Kongens Kunstkammer* fra 2017, der fremviser “de fornemste og sjoveste genstande” fra Frederik III’s kunstkammer, til trods for at den er installeret i rummet ved siden af den store kolonihistoriske udstilling *Stemmer fra kolonierne* fra samme år. For en beskrivelse af udstillingen, se natmus.dk/museer-og-slotte/nationalmuseet/udstillinger/kongens-kunstkammer (sidst tilgået 15. august 2021).
- 11 For en diskussion af disse dynamikker, se symposiet “We Have Words for Art: A Symposium on Writing about Art by Indigenous Peoples of the Americas” organiseret af *First American Art Magazine* 27.-28. februar 2021: [firstamericanartmagazine.com/words](https://www.firstamericanartmagazine.com/words).
- 12 Lorens Lønberg: *Portræt af H.C. Schimmelmann*, ca. 1773-79. Pastel på pergament. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot.
- 13 Elefantordenens ikonografiske forbindelse til kolonihistorien er påfaldende underbelyst i dansk historie- og kunsthistorieskrivning. Det er blandt andet bemærkelsesværdigt, fordi den mørke/sorte rytter, som fortsat i dag er placeret foran tårnet på elefantens ryg, blev føjet til ordensmærket på Christian IV’s tid – nogenlunde samtidig med etableringen af Danmark-Norges første koloni i Indien, Trankebar, i 1620. Et eksempel på denne manglende vilje til at se forbindelser kan findes i Heins (1993) gennemgang af ordensmærkets historie. Díaz (2019, 204) kommenterer kortfattet på rytteren, der i litteraturen oftest beskrives med ordene “morian” eller “mohr”, og understreger, at ordenens ikonografi bør sættes i forbindelse med dansk kolonihistorie. Rytteren er imidlertid fraværende på den version af ordenen, som H.C. Schimmelmann bærer i billedet.
- 14 Værket fremstår udateret. Det Nationalhistoriske Museum vurderer, at det er skabt mellem 1773 og 1779.
- 15 Citeret fra den digitale tour på Det Nationalhistoriske Museums hjemmeside: <https://www.360-foto.dk/nationalhistorisk-museum/> (sidst tilgået 24. august 2021).

- 16 Det er også værd at bemærke den krave, drengen har om halsen. På grund af værkets beskedne størrelse og sine steder lidt utydelige udførsel er det svært definitivt at afgøre, om kraven er en af de metalkraver, som forholdsvis ofte understreger slavegjorte personers sociale status i malerier af denne type. På Frederiksborg Slot finder man flere eksempler på lignende skildringer, hvor slavegjorte personer er tydeligt skildret med metalkraver. Se portrættet af Charlotte Amalie (1729), antageligt udført af Johan Salomon du Wahl (inv.nr. A 7346), eller det monumentale portræt af *Den plønske hertugfamilie* (1759) af Johan Heinrich Tischbein d.æ. (inv.nr. A 4539).
- 17 H.C. Schimmelmann besad posten som skatmester (finansminister) i Danmark-Norge fra 1768 frem til sin død i 1782, hvorefter stillingen gik i arv til hans søn Ernst Schimmelmann. I billedet understreges dette af et visitkort med påskriften "Trésorier De la Majesté Le Roi", der ligger på bordet umiddelbart ved siden af Schimmelmanns venstre arm.
- 18 Blandt de slavegjorte personer, H.C. Schimmelmann bragte til Tyskland og Danmark, er Apollo, Carolus, Johannes, Thomas, Adam, Coffe og Jantje, som ankom til København fra St. Croix i 1765 og senere blev anbragt på godset Ahrensborg (Sampson 2017; Juterzenka 2012). Derudover skriver Martin (2001), at Caesar, den sorte dreng skildret i Georg David Matthieus portrætter af hertuginde Louise Friederike von Mecklenburg-Schwerin (1772), som findes på Staatliches Museum Schwerin, sandsynligvis blev erhvervet af hertuginde fra Schimmelmann.
- 19 David Bindman konstaterer, at "The terms 'slavery' and 'portrait' constitute together an oxymoron, a contradiction in terms" (2013, 75).
- 20 Den fortsatte anvendelse af betegnelser som "page" og "tjener" i museologiske sammenhænge og kunsthistorisk litteratur til at beskrive sorte figurer kan, som Peter Erickson (2009, 24-25) påpeger, medvirke til at udviske de voldelige materielle forhold, der ligger til grund for disse repræsentationer.
- 21 Det er også vigtigt at understrege, at sorthed ofte kommer til syne i kunsten på mindre direkte måder, end tilfældet er i det billede, vi har omtalt her. Et eksempel på dette kan findes i et portræt af H.C. Schimmelmanns søn, Ernst Schimmelmann (litografi af Asmus Kaufmann efter C.A. Jensen og C.C. Bøhndel, 1827-31, SMK), hvor den portrætterede er ikklædt og omgivet af forskellige genstande, der på forskellige måder peger mod Afrikas position i dansk kolonihistorie. Til højre i billedet toner ordet "AFRIKA" frem på en globus. Også andre geografiske betegnelser fremgår af globussens overflade, men "AFRIKA" indtager en privilegeret position og er det eneste ord, der umiddelbart er læseligt. Derudover bærer Ernst Schimmelmann om halsen en version af Elefantordenen, hvor rytteren træder tydeligt frem. Selvom rytteren (se note 13) her fremstår forholdsvis lys i kontrast til Schimmelmanns jakke, er den et element, der peger meget direkte på krydsfeltet mellem sorthed og kolonialitet. Og på trods af, at skildringen af sorthed ikke antager samme kropslige form som i Lønbergs portræt, er den portrætterede her alligevel omgivet af repræsentationer af sorthed.

LITTERATUR

- Andersen, Astrid Nonbo. 2017. *Ingen undskyldning: erindringer om Dansk Vestindien og kravet om erstatninger for slaveriet*. København: Gyldendal.
- Andersen, Astrid Nonbo. 2019. "Curating Enslavement and the Colonial History of Denmark: The 2017 Centennial". In *Museums and Sites of Persuasion: Politics, Memory and Human Rights*, redigeret af Joyce Apsel og Amy Sodaro, 56-73. New York: Routledge.
- Andersen, Frist og Jacob Ladegaard (red.). 2017. *Kampen om de danske slaver. Aktuelle perspektiver på kolonihistorien*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Arke, Pia. (1995) 2010. *Ethno-Aesthetics / Etnoæstetik*. København: Pia Arke Selskabet & Kuratorisk Aktion.

Barringer, Tim. 2020. "Tim Barringer". *Art History* 43, nr. 1: 11-12.

Bindman, David. 2013. "Subjectivity and Slavery in Portraiture". In *Slave Portraiture in the Atlantic World*, redigeret af Lugo-Ortiz, Agnes og Angela Rosenthal. New York: Cambridge University Press.

Brienen, Rebecca Parker. 2006. *Visions of savage paradise: Albert Eckhout, court painter in colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Brimnes, Niels, Hans Christian Gulløv, Erik Gøbel, Per Oluf Hernæs, Poul Erik Olsen og Mikkel Venborg Pedersen (red.). 2017. *Danmark og kolonierne*. 5 bind. København: Gad.

Bøgh, Nikolaj. 2021. "SMK har gjort sig til del af et missionerende og aktivistisk kunstmiljø". *Berlingske*, 11. maj 2021, sektion 1.

Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.

Danbolt, Mathias. 2021. "Grænsen går her: Metodisk nationalisme og omfordeling af ansvar i historieskrivningen om koloniseringen af Sápmi". In *Globale og postkoloniale perspektiver på dansk kolonihistorie*, redigeret af Søren Rud og Søren Ivarsson, 196-235. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Danbolt, Mathias. 2018. "Kunst og kolonialitet". *Kunst og Kultur* 3: 126-32.

Dean, Carolyn og Dana Leibsohn. 2002. "Hybridity and its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America". *Colonial Latin American Review* 12, nr. 1: 5-35.

Degn, Christian. 1974. *Die Schimmelmanns im atlantischen Dreieckshandel: Gewinn und Gewissen*. Neumünster: Wachholtz.

Díaz, Jorge Simón Izquierdo. 2019. "The Trade in Domestic Servants (Morianer) from Tranquebar for Upper Class Danish Homes in the First Half of the Seventeenth Century". *Itinerario* 43, nr. 2: 194-217.

Edwards, Elizabeth. 2016. "The Colonial Archival Imaginaire at Home". *Social Anthropology* 24, nr. 1: 52-66.

Erickson, Peter. 2009. "Invisibility Speaks: Servants and Portraits in Early Modern Visual Culture". *Journal for Early Modern Cultural Studies* 9 (1): 23-61.

Grant, Catherine og Dorothy Price. 2020. "Decolonizing Art History". *Art History* 43, nr. 1: 8-66.

Gundestrup, Bente. 1991. *Det kongelige danske Kunstkammer 1737*, bd. I. København: Nationalmuseet og Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.

Gundestrup, Bente. 2004. "Kunstkammeret og Albert Eckhouts malerier". *Nordisk Museologi* 1: 43-58.

Hauge, Hans. 2009. "Commonwealth og Caribien eller Post-kolonialisme og De Dansk Vestindiske Øer". *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 30 (2): 13-47.

Hein, Jørgen. 1993. "En elefant af purt guld: Ordenstegnenes historie". In *Fra korsridder til ridderkors: Elefantordenen og Dannebrogordenens historie*, redigeret af Mogens Bencard og Tage Kaarsted, 179-233. Odense: Odense Universitetsforlag.

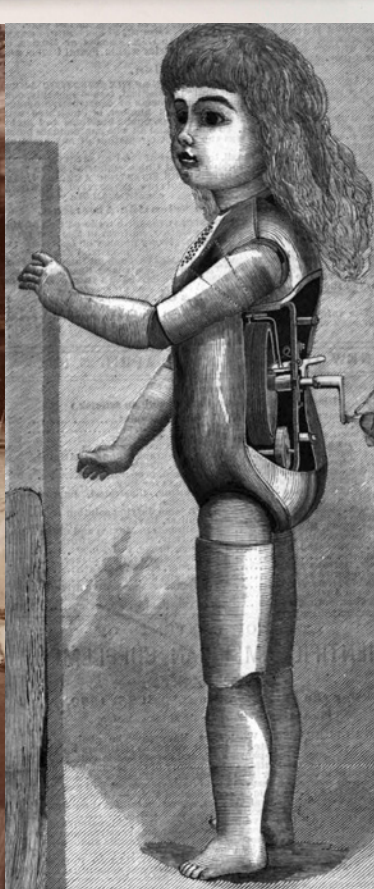
Hill Boone, Elizabeth. 2021. *Descendants of Aztec Pictoriography: The Cultural Encyclopedias of Sixteenth-Century Mexico*. Austin: University of Texas Press.

Høvik, Ingeborg. 2014. "Art History in the Contact Zone: Hans Zakæus's First Communication, 1818". In *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, redigeret af Svein Aamold, Elin Haugdal og Ulla Angkjær Jørgensen, 49-68. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Jalving, Michael. 2021. "Velkommen på Statens Museum for Korsfæstelse". *JyllandsPosten.dk*, 9. maj 2021. <https://jyllands-posten.dk/debat/blogs/mikaeljalving/ECE12963437/velkommen-paa-statens-museum-for-korsfaestelse/> (sidst tilgået 24. august 2021).

Jones, Amelia. 2012. *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*. London: Routledge.

- Juterczenka, Sünne. 2012. "Chamber Moors' and Court Physicians. On the Convergence of Aesthetic Consumption and Racial Anthropology at Eighteenth-Century Courts in Germany". In *Entangled Knowledge: Scientific Discourses and Cultural Difference*, redigeret af Klaus Hock og Gesa Mackenthun, 65-182. Münster: Waxmann Verlag.
- Jørgensen, Anna Vestergaard. 2022. "The Museum of Disfomfort. Exhibiting Colonial Histories at the Statens Museum for Kunst." Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab.
- Kaplan, Paul. 1982. "Titian's 'Laura Dianti' and the origins of the motif of the black page in portraiture". *Antichità viva* 21 (1): 11-18.
- Katzew, Ilona. 2011. *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. New Haven: Yale University Press.
- Kristensen, Jens Tang. 2018. *Nationale konstruktioner i dansk kunst og kunsthistorie*. Aarhus: Antipyrine.
- Körber, Lill-Ann. 2021. "Exceptionalisms and Entanglements. Legacies and Memories of Scandinavian Colonial History". In *Scandinavian Exceptionalisms: Culture, Society, Discourse*, redigeret af Torben Jelsbak, Jens Bjerring-Hansen og Anna Estera Mrozewicz, 183-204. Berlin: Berliner Beiträge zur Skandinavistik.
- Kaalund, Bodil. 1979. *Grønlands kunst. Skulptur, brugskunst, maleri*. København: Gyldendal.
- Lugo-Ortiz, Agnes og Angela Rosenthal (red.). 2013. "Introduction: Envisioning Slave Portraiture". In *Slave Portraiture in the Atlantic World*. New York: Cambridge University Press.
- Marquardt, Ole. 1999. "A critique of the common interpretation of the great socio-economic crisis in Greenland 1850-1880: The case of Nuuk and Qeqertarsuatsiaat". *Études/Inuit/Studies* 23, nr. 1/2: 9-34.
- Martin, Peter. 2001. *Schwarze Teufel, edle Mohren. Afrikaner im Geschichte und Bewusstsein der Deutschen*. Hamborg: Hamburger Edition.
- Mignolo, Walter. 2007. "Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of De-coloniality". *Cultural Studies* 21 (2-3): 449-514.
- Mirzoeff, Nicholas. 2011. *The Right to Look*. Durham: Duke University Press.
- Modest, Wayne. 2014. "Museum and the Emotional Afterlife of Colonial Photography". In *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*, redigeret af Elizabeth Edwards og Sigrid Lien, 21-41. Farnham: Ashgate.
- Mordhorst, Camilla. 2009. *Genstandsfortællinger. Fra Museum Wormianum til de moderne museer*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Møller, Kirstine E. 2018. "Kaffe og kulturarv". *Tidsskriftet Grønland* 2: 100-105.
- Naum, Magdalena og Jonas M. Nordin (red.). 2013. "Introduction: Situating Scandinavian Colonialism". In *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity*, 3-16. New York: Springer.
- Nelson, Charmaine. 2004. "Slavery, Portraiture and the Colonial Limits of Canadian Art History". *Canadian women's studies = Les cahiers de la femme* 23, nr. 2: 22-29.
- Nielsen, Peter. 2021. "Velkommen til Statens Museum for Skyld og Skam". *Information*, 12. april 2021, sektion 2.
- Olwig, Karen Fog. 2003. "Narrating deglobalization: Danish perceptions of a lost empire". *Global Networks* 3, nr. 3: 207-22.
- Osterhammel, Jürgen. 2005. *Colonialism: A Theoretical Overview*. Princeton: Markus Wiener Publishers.
- Pedersen, Mikkel Venborg. 2013. *Luksus: Forbrug og kolonier i Danmark i det 18. Århundrede*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge.
- Rappaport, Joanne og Tom Cummins. 2011. *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in the Andes*. Durham: Duke University Press.
- Said, Edward W. 1993. *Culture and imperialism*. New York: Vintage Books.
- Sampson, Philip. 2017. "En ikke stolt del af danmarkshistorien". POV. <https://pov.international/en-ikke-stolt-del-af-danmarkshistorien/> (sidst tilgået 24. august 2021).
- Snickare, Mårten. 2014. "Kontrol, begär och kunskap. Den koloniala kampen om Goavddis". *RIG: Kulturhistorisk tidskrift* 97, nr. 2: 65-77.
- Thisted, Kirsten. 2009. "Where once Dannebrog waved for more than 200 years': Banal nationalism narrative templates and post-colonial melancholia". *Review of Development & Change* XIV (1-2): 147-172.
- Tuck, Eve og K. Wayne Yang. 2012. "Decolonization is not a Metaphor". *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1 (1): 1-40.
- Vázquez, Rolando. 2020. *Vistas of Modernity; Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*. Amsterdam: Mondriaan Fund.



HANS HENRIK LOHFERT JØRGENSEN,
PERNILLE LETH-ESPENSEN OG LAURA KATRINE SKINNEBACH

Dukken som animeret billede

– mellem idolatri og idollatry,
mellem dukkekult og dukkekærlighed

Dukkens ludiske liv – eller historien som en leg

25. september 2020 afholdtes årsseminar for alle på Kunsthistorie ved Aarhus Universitet, omhandlende “Dukken som animeret billede – mellem idolatri og idollatry, mellem dukkekult og dukkekærlighed”. Scenen var sat, koreografien på plads, og dukkerne dansede ind, grangiveligt som marionetter programmeret til at levere deres forud planlagte taler om både levende og døde dukkelegemer, dukketeater og dukkehuse, dukkens antropologi og agens, kultdukker og kærlighedsdukker, sociale robotter og automatiserede legetøjsdukker, porcelænsmøer og silikonebabyer, anatomiske mannequiner og *crash test dummies*, ja, sågar *Amish dolls* og Greta Thunberg som *talking doll*. Salen var udsmykket og kulissen animeret af digitale dukker udført af studerende på første semesters integrationsdisciplin i “Visuel analyse og metode”, kurateret af Jette Gejl Kristensen. Der blev bygget dukker, leget med dukker, talt med dukker og set på dukker, som betrødte scenen og optrådte i skikkelse af visuelt og auditivt animerede billeder. Påstande af usædvanlig kunsthistoriografisk rækkevidde fløj gennem luften: “Dukken er vores urbillede, en legemlig stedfortræder for den menneskelige krop”. “Dukker er vi alle”. “Dukken lever”. “Alle er vi animister”. “Dukken er – i modsætning til kunstværket – en universel billedtype på tværs af alle antropologiske billedkulturer”. “Det er ikke dukken, der er et særtilfælde af skulpturen – det er skulpturen, der er et særtilfælde af dukken”.

Dukken i dens mangfoldighed er en animeret, interaktiv billedtype, som i vid udstrækning har været oversat af kunsthistorien, men som i sin ludiske animation kan lege nyt liv ind i en ellers alvorstung billedvidenskab.

Motiverne er fra øverst til venstre og med læseretningen:

1. Æske til påklædningsdukke.

Pap og papir. Nationalmuseet, Brede Værk. Foto: Henrik Rønnow. CC BY-SA.

2. Terrakottadukke. Grækenland. 500-400 f.Kr. Getty Villa. Foto: Dave and Margie Hill. CC BY-SA 2.0.

3. Bild Lilli-dukke. Nationalmuseet. Foto: Henrik Rønnow. CC BY-SA.

4. Mester Jakel-dukke. Danmark. Nationalmuseet. Foto: Josephine Bøgen Theilgaard. CC BY-SA.

5. Anatomisk dissekerbar model af gravid kvinde. Anslået italiensk oprindelse, 17.-18. årh. Elfenben. Wellcome Collection, London. CC BY 4.0.

6. Jean-Eugène-Auguste Atget. Magasin. Avenue des Gobelins. Paris. 1925. Minneapolis Institute of Art.

7. Talende dukke opfundet af Thomas Edison 1877. Udsnit af tegning til forside af *Scientific American* 1890. CCO.

8. Kristus på palmeæsel. Tyskland. 1400-tallet. Bemalet lindetræ. Metropolitan Museum of Art, The Met Cloisters. CCO.

[1] *Legetøj, kultobjekt eller begge dele?* Fra geometrisk til hellenistisk tid har man i hele det græske område fundet leddedukker i terrakotta med bevægelige arme og ben, kaldet *korai* eller *nymphai*. I arkaisk tid og den tidlige klassiske periode er benene påsat ved hoften, og de bærer en påmalet kort kjole. I den klassiske periode bliver de nøgne, og benene påsættes i stedet ved knæleddet. De holder ofte kastagnetter, og man mener derfor, at de afbilder dansere. Mange har tillige kunnet hænges op for at bevæge sig som marionetter, hvorved de kan have udøvet en apotropæisk funktion. De er blevet fundet i såvel børne- som voksengrave samt i helligdomme, og deres anvendelse har været genstand for intens debat. Nogle argumenterer for, at de blev brugt som egentligt legetøj, mens andre mener, at de var for skrøbelige og i stedet var kultobjekter – fx som anatomiske votivgaver eller som liminale offergaver til kvindelige gudinder ved overgangen fra en tilstand som pige/jomfru til frugtbar, giftefærdig kvinde. Atter andre mener, at de både kunne være kultobjekter og legetøj, hvilket opløser den falske modsætning mellem kult, leg og ritual (jf. Neils og Oakley 2003, 267-8; Oakley 2003, 168-9; Davidson og Thompson [1943] 1975; Elderkin 1930; Herbert 1959; Neer 2020).



Korintisk leddedukke i terrakotta. Første halvdel af det 5. årh., 12,3 cm, Metropolitan Museum of Art. (Rogers Fund) 44.11.8. CC0.

Det kunsthistoriske årsseminar tager pulsen på kunsthistoriefaget i dettes aktuelle foranderlighed. Her praktiseres faget, som det kan se ud i dag og i morgen. Årsseminaret har nemlig fundet en form, hvor deltagere af alle studie- og stillingskategorier i fællesskab begiver sig ud i grænsesøgende emner for at teste, problematisere og afsøge fagets grænser og derved også medvirke til at flytte fagets flydende kerne af uregerlig lava. Bag valget af seminarets emne, der ofte er transhistorisk, tværmedialt og interdisciplinært, ligger en bestræbelse på at inkludere alle (alle historiske perioder, alle faglige interesser). Årsseminaret er blevet en sådan institution, netop fordi det i sin åbne, eksperimenterende form giver en aktuel og konkret anvisning for, hvordan det står til med den forpligtelse på historien, faget er født med. Som et emne af umådelig historisk dybde og sociokulturel bredde kalder dukkerne – til eksempel – på historiserende betragtninger over billedets skiftende vilkår og billedbegrebets forandringer under ændrede kulturelle omstændigheder. Dukken er både vældig gammel og vældig ny, fra oldtidens små leddedukker i terrakotta **[1]** til nutidens plastiske variant

af leddedukken i skikkelse af virkelighedstro sexdukker. Udspændt mellem fortiden og fremtiden lever den et historisk betinget liv som besjælet billede, en vibrerende materiel genstand med sin egen biografi og sin egen sigende slægts-historie. Dukken er tværkulturel, på én gang særdeles lokal og særdeles global, og synes overalt at være en vigtig følgesvend for mennesket i kraft af dens menneskelignende egenskaber og kulturkarakteristiske interaktionsmuligheder. Dukken leger sig gennem historien og lader sig animere i stadig nye skikkelser.

Inspireret af denne migrerende grænsegænger skal nærværende essay forsøge at gentage kunststykket og bedrive en *ludisk historiografi* (en legende tilgang, et spil med meningen, en leg med mediet), omhandlende en *ludisk praksis* (animation, en integreret bestanddel af legen og legens levendegørelse) med *ludiske genstande* (dukker, animerede fysiske billeder, som leges levende). Det er et animeret – håber vi – bud på en legende kunsthistorie, der finder faget ved at gentænke og gennem-“spille” dets grundlæggende kategorier nedefra og op: billede, skulptur, liv/livagtighed i billedet. Vi forsøger at gøre som dukkerne, at lege med kategorierne og de flydende grænser mellem dem. Vores *ikonologi* udvikles af (eller som) en *pupalogi*, der – ligesom legen – næres af både “pupaphilia” og “pupaphobia”, af både begær/kærlighed/kult/veneration og angst/frygt/aversion for de tvetydige dukker. Vi ved godt, at den kan være både henrivende og gruppvækkende i sin tveæggede animation, denne “pūpa”, *dukke*, anskuet som et levende væsen, en *pige* (jf. Jentsch [1906] 1997 og Gross 2011, der begge overvældes af den dubiose dukkes *unheimliche* livagtighed, “uncanny life” og latente animisme).

Pupalogien: En ludisk historiografi

Der er som bekendt også alvor i legen, hvilket ligeledes gælder vores fokus på dukken som tilgang til kunsthistorien og dennes udvidede genstandsfelt. Fagets vanlige fremgangsmåde ville være at tage afsæt i *skulpturen* (“stor ting”) som målestok for *dukken*, opfattet som et sekundært, popkulturelt og barnagtigt fænomen (“lille ting”). I stedet for dette tilvante *top-down*-perspektiv, der hierarkiserer fra stor ting til lille ting og fra stor værdi til lille værdi, starter vores historie nedefra, fra dukken selv i dennes beskedne eksistens. Inspirationen til den strategiske omvending kommer bl.a. fra socialantropologen Alfred Gell, der overraskende vover at antage den legende piges perspektiv på billedannelsen. I en refleksion over små pigers interaktion med dukkekroppen samt den voksnes interaktion med eksempelvis Michelangelos statue af *David* (1501-1504) stiller Gell det kontroversielle spørgsmål: “But what is *David* if it is not a big doll for grown-ups?”. Han udnævner dukken til at være “[...] an archetypal instance of

the subject-matter of the anthropology of art” og tilføjer: “This is not really a matter of devaluing *David* so much as revaluing little girls’ dolls, which are truly remarkable objects, all things considered. [...] From dolls to idols is but a short step, and from idols to sculptures by Michelangelo another, hardly longer” (1998, 18).

Gell optræder her som det lille legebarn i eventyret, der råber nede fra rendestenen, at den opstadsede kejser jo slet ikke har noget tøj på – det højtbesungne og florumvundne skulpturværk “undressed”, så at sige. Den antropologiske værdinivellering bringer tre håndgribelige billedtyper sammen, som også forbindes i det følgende: dukken, idolet og skulpturen. Gells spørgsmål sætter fingeren på det klassiske skulpturbegrebs ømme tå, fordi det så tydeligt understreger, at den æstetiske skulpturkategori er en moderne konstruktion, der opretholdes af diverse udgrænsninger: af barnet, af det mobile, af den fysiske interaktion og, ikke mindst, af det feminine (som snarere tildeles en plads blandt billedhuggerkunstens *motiver*). Heraf følger den konventionelle arbejdsfordeling ved kejserhoffet: Skulptur er for kontemplerende kunstelskere, ikke for legende piger – mens dukker er for børn, ikke for æsteter. Med sit *bottom-up*-perspektiv på statuen inviterer Gell til at undersøge eksisterende kunsthistoriske kategorier som konstitutionelle konstruktioner (for faget og dets genstandsfelt) og som identitetsskabende demarkeringsmekanismer – en selvkritik og selvansøgelse, der gennem de seneste år har vist sig at være en gangbar motor for kunsthistoriens igangværende revision som fag.

Dukken er eksemplarisk tværfaglig i sit grænsegænger, og dens billedlige animation “ejes” ikke af nogen faglighed, ikke engang af antropologien. I indeværende sammenhæng belyser vi derfor dukken ved hjælp af forskning stammende fra både kunst- og teaterhistorikere, religions- og dukkehistorikere, dukketeaterkendere, psykologer, litterater, billed- og socialantropologer samt animationsforskere på tværs af alle disse fagtraditioner. Pupalogien er som et theselskab i dukkehuset med mange inviterede, fastboende såvel som særligt udpegede gæster, der alle taler højlydt i munden på hinanden – med eller uden deres dukketøj på. Her gælder, at billeder er til at lege med, lige så meget som til at se på. I barnets perception fremstår mannequiner som “statuer”. Først som voksne (in spe) har vi brug for at iklæde os finere gevandter med adskilte kategorier for ludiske og æstetiske billeddannelser. *Homo Ludens* – “Man the Player” – kaldte kulturhistorikeren Johan Huizinga ([1938] 1970, 17) *det legende menneske*, for hvem den skabende leg er selve indstiftelsen af kultur, kunst og ritual.

Pupalogien – denne omvendte version af ikonologien – kendetegnes ved, at den starter nedefra og forfra. Vores variant af billedets historie begynder nede,

men ender “bottom-up” i en animistisk udfordring af det topstyrede kunst- og billedbegreb. Dukken har nemlig været med os op igennem hele billedets historie, hvor den har optrådt ved siden af skulpturen og til tider været umulig at skelne fra den, lige fra kulturens første fysiske billeder i skikkelse af levende *idoler*, dvs. magiske, rituelle og religiøse dukker, til kulturens seneste billeder i skikkelse af animerede *iDolls*, AI’s og avatarer i antropomorf form. I mere end én forstand er dukken menneskehedens faste livsledsager og menneskets mest intime partner – enten som vores spejlbillede eller som vores begærsobjekt, fra Pygmalions animerede elfenbensdukke til Realbotix’ animatroniske elskovsdukke eller *love bot*. Homo Ludens elsker sin dukke.

Dukken ud af skabet – billedet ud af børnehjemmet

Dukken har gennem historien levet en omskiftelig tilværelse og været animeret i mange skikkelser på tværs af kulturer. I oldtidens Egypten optrådte små flytbare trædukker som gudebilleder af fx Hathor, Isis eller Horus i deres bolig eller skrin inderst i templernes allerhelligste. Idolernes daglige morgentoilette blev udført af en præstelig kammertjener, som vækkede statuen (dvs. animerede den fra stilstand) og derefter serverede morgenmad for den, vaskede og tørrede den, lagde makeup på den og udsmykkede den, klædte den stateligt på og slutelig foranledigede dens transport, hvis den skulle på officielt besøg (Gell 1998, 133-134). Inden for dukkens førmoderne vestlige historie har man i såvel egyptiske som antikke græske og romerske grave fundet leddedukker med bevægelige arme og ben, udformet som guder, frugtbare kvinder eller dansere med et rigt animations- og anvendelsespotentiale [1] (Rath 2016; Neils og Oakley 2003). Også fra middelalderen kendes et stort antal kult- og actiondukker, livfuldt animeret i både kirkelige og verdslige situationer: elskelige statuetter af Jesusbarnet rumsterende i sin krybbe, mekaniske krucifikser med bevægelige led à la *G.I. Joe*, interaktive Kristusdukker optrædende med udskillelse af legems væsker, performative miniaturehelgener i alterskabenes liturgiske dukkehuse, pyrotekniske robotdæjve med ild ud af alle legemsåbninger, kunstigt galende haner med flaksende metalvinger, hylende drager koblet op på blæsebælge og orgelpiber eller handlekraftige Madonnaer agerende med hovedrysten og grædende øjne [2]. Disse forunderlige figurer var ikke i udgangspunktet beregnet til børn, som Joe Moshenska slår fast i sin bog med den sigende titel *Iconoclasm As Child’s Play* (2019), men var netop “doll[s] for grown-ups”, der indgik som et animerende virkemiddel i religiøse og kultiske aktiviteter med et integreret ludisk islæt (46, med reference til Gell). At anskue sådanne figurer som dukker muliggør en historisk indsigt i deres aktivt medvirkende rolle i fortidige brugeres

[2] *Dukkedyrkelse til en prægtigt påklædt marionet og automat-helgen: Sevillas skytshelgen, La Virgen de los Reyes, er en veludstyret pragtdukke fra 1200-tallet, som i sin oprindelige udformning indgik i et kultisk og devotionelt dukkeensemble for voksne, børn og legende/troende i alle aldre. Den siddende, legemsstore Maria og det lille Jesusbarn på hendes skød var begge udstyret med bevægelige led i talje, knæ, albuer, skuldre og fødder, hvormed de kunne gennemspille en kompleks koreografi, når de blev styret af en eller flere (usynlige) dukkeførere. Hovederne kunne roteres og bevæge sig horisontalt ved hjælp af mekaniske tandhjul og læderremme placeret i et hulrum mellem figurernes skulderblade, som om de gestisk og mimisk agerende dukker gennemførte en samtale med de omkringstående beskuere (Swift 2014). Dukkerne blev således "spillet" levende for de legende-troende i middelalderens ludiske processionser og fromme kulthandlinger. Maria-legemets kødelige nærvær blev yderligere understreget af hendes bløde hud, lavet af det fineste bemalede gedeskin. De bevægelige dele har nu været fikseret i årevis, men de livskraftige dukker animeres alligevel stadig den dag i dag, når "marionetterne", iført et af deres utallige værdifulde kostumer og gyldne, juvelbesatte antræk, bæres i procession på en rokkende flåde gennem byens gader.*

La Virgen de los Reyes, multimedie-animation med agerende og interagerende dukker, påbegyndt i 1200-tallet, Domkirken i Sevilla. CC BY-SA 4.0.



og beskueres opbyggelige religiøse leg og hellige spil – eller “religiosus ludus”, med Bernhard af Clairvaux i det 12. årh. (Sonntag 2013, 63-66, om “Vita religiosa als Spiel”). Udøvelse af tro var ikke kun dyb alvor, men også en leg med tilværelsens ellers så uudgrundelige mysterier. Hellige dukker blev bragt til live i mystikerens ludiske animationer og visioner, ligesom de spillede en central rolle i, hvad man har kaldt for middelalderens *ludic play space*: lommer af fromme, kreative og kunstneriske praksisformer dybt indlejret i det sociale liv (Carruthers 2013, 17, om ludus som “artful play”). De kristne mysteriers grundmotiver – såsom gudens inkarnerede legemliggørelse, mystisk moderskab, himmelsk ægteskab, pinefuld offerdød og kroppens opstandelse – blev gennemspillet og animeret for (og af) kirkegængerne i liturgiske iscenesættelser af flytbare figurer i dukkeskikkelse, der levendegjorde de arketyperiske roller som den hellige familie (“far-mor-barn”), moderen i sin omsorg for babyen, bruden og den himmelske brudgom samt den messianske “diehard” actionhelt, som måtte udholde megen smerte og lemlæstelse, men alligevel overvandt døden og vendte tilbage for at besejre det onde og frelse menneskeheden.

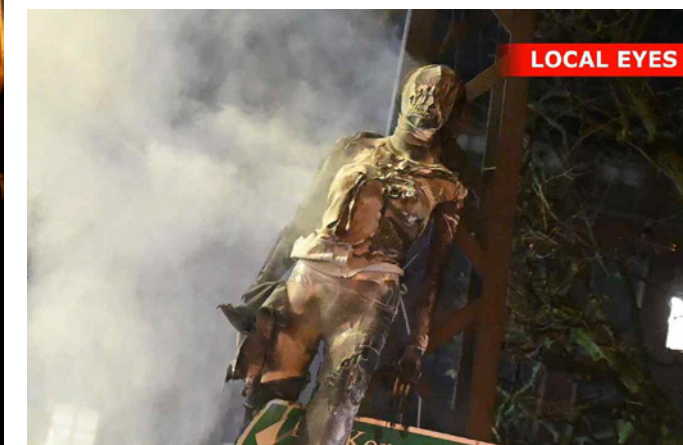
Reformationens teologer var – *surprise* – nidkært negativt stemt over for disse papistiske *puppae grandes* og brugte ord for “dukke” stærkt nedsættende med det formål at punktere “idolernes” religiøse betydning og parkere dukkerne (= de faldne idoler) i kategorier for det “infantile”, “overtroiske”, “magiske”, “primitive” og “feminine” (Freedberg 1989, 284; Moshenska 2019, 45). Kristusdukken blev pillet af korset – undertiden helt bogstaveligt – og degraderet, omkodet til et stykke børnelegetøj, der ikke længere var passende for “voksne” kultformål (Moshenska 2019, 41-42). Denne effektive *Othering* blev forstærket i oplysningstiden, hvor folklorister og kunsthistorikere med stor omhu bortforklarede kultgenstandes og trosobjekters animistiske egenskaber som et udslag af illusoriske billedteknikker og barnlig folketro (Bredekamp 2017; Freedberg 1989). Legen havde – troede de, håbede de, besværgede de – mistet sin tilgrundliggende livskraft i et oplyst samfund. I det kunstbegreb, der udvikler sig fra slutningen af 1700-tallet, hvor kunsten ses som genstand for en interesseløs kontemplation, der opleves gennem fjernsanserne og modstilles det brugsorienterede med appel til nærsanserne, har dukken selvsagt svært ved at passe ind (Kant [1790] 2005, §1-5). Parallelt hermed begynder masseproduktionen af legetøjsdukker at tage fart, ligesom der kommer et større fokus på barnet og barndommen, bl.a. med inspiration fra Jean-Jacques Rousseaus bog *Emile* ([1762] 2017).

Dukken er således allestedsnærværende i 1800-tallets visuelle kultur, hvilket bl.a. kommer til udtryk ved at væld af nye ord med “doll” som præfiks: fra *doll-face* og *doll-size* til *doll-dom*, *doll-hood* og *dollatry* (Gonzalez-Posse 2004, 1; OED

online). Efterfølgende bliver dukken genstand for flertydig fascination hos en række kunstnere, forfattere og intellektuelle, såsom Baudelaire, Dickens, Ibsen, Eliot, Freud, Kafka, Rilke, Benjamin, Atget, Klee, Kokoschka, Schlemmer, Vassiliev, H.C. Andersen m.fl. (se fx Baudelaire [1853] 1990; Benjamin [1928] 1999; Grøtta 2015; Gonzalez-Posse 2004, 2). Men denne faible for menneskets figurlige dobbeltgænger indgår sjældent i kunsthistoriens standardfortællinger om perioden. Modernitetens kunsthistorie har primært givet plads til dukken, hvis den indgår i en strengt kunstrelateret ramme, som eksempelvis hos pupaphilen (og -phoben?) Hans Bellmer eller senere hos Cindy Sherman, for hvem den er et konceptuelt sindbillede på menneskets/kvindens agens – og især mangel på samme (Rath 2016, 506-534).

Dukken er følgelig kommet til at fremstå som corny, kinky og kitschet – en glemmt, ofte lidt uhyggelig eller ligefrem pinlig søster til skulpturen, en hengemt halvsøster, der i store dele af sit liv har været sendt på børnehjem, men som alligevel altid i det skjulte har ledsaget skulpturen. Det er således ikke mærkeligt, at en moderne beskuer, udstyret med et mere værdigt og voksent kunst- og billedbegreb, står noget fremmedgjort over for dukken. En regression eller tilbagevenden til denne abjekte billedkategori afslører imidlertid, at dukkerne – ikke kun som historisk fænomen, men også i et moderne perspektiv – har deres helt eget liv med deres særegne billedlige kendetegn. Dukken næres af figurationens dybeste arv, urbilledets vitale væsen. Dens historie er en bestanddel af menneskehedens egen historie – religiøse skabelsesberetninger er gennemsyret af dukker – og derfor også af kunsthistorien forstået som en billedets historie. Dukken besidder nemlig en mere almen og transhistorisk ontologi – omend ret så plastisk, som vi skal se. Den karakteriseres af nogle særlige potentialer, der kan aktualiseres i varierende grad i forskellige situationer og historiske kontekster. Dukker og dukkedyrkelse spænder fra urtidens *idolatri* til nutidens *idollatry*, fra magisk animisme til politisk dukkeafbrænding, fra theurgi til nymaterialisme, fra Realborns til Realdolls [3]. Med Gell (1998) som bugtaler kan vi proklamere, at dukkerne i dén grad virker i det sociale felt. Men også, at deres sociale agens er blevet utidigt amputeret og udgrænset fra det kunsthistoriske felt, hvor de en lang overgang har været reduceret til stækkede og stiltiende hjælpemidler i atelieret.

Med en ludisk tilgang til animationen og dennes legede liv har vi derfor ønsket at genindskrive dukken i kunsthistorien som en leg med mobile billeder. Vi tog på familiebesøg på børnehjemmet – eller billedernes hjem, om man vil. Vi greb dukken an som en fortrængt del af skulpturen eller statuen som fænomen: en nærtbeslægtet rumlig billedtype med både tilgrænsende og anderledes



egenskaber end skulpturen. Vi så nærmere på dukkens nærmeste familie fra børnehjemmet, nemlig idolet, automaten og fetichen, og vi endevendte familiegenskabens udtalte hierarki, så små som store dukker kunne genindtage deres historiske hovedrolle i billedets genealogi (Jurkowski 1996). Undervejs blev vi opmærksomme på, at dukkebilledets historie ikke udelukkende kan fortælles som en udviklings- eller afviklingshistorie, sådan som Markus Rath (2016) foreslår i sin storstilede opdeling af leddedukkers historicitet i tre faser: dukken som *kultobjekt*, dukken som *kunstobjekt* og dukken som *koncept*. Synet på dukken har ganske vist ændret sig i historiens løb, men dukken er med os, stadig, altid, med sin egen animistiske og ludiske ontologi. Det er på tide at erkende, at vores billedarv i høj grad er baseret på leg, animation og interaktion – at vi altid har gjort det, at vi stadig gør det og kan det, men måske ikke fuldt ud har erkendt det, og derfor ikke nødvendigvis har fuld adgang til alle vore animistiske ressourcer som billedbrugere og dukkemagere. Men med *animismens* nylige genkomst i vores aktuelle begrebsapparat og forståelseshorisont – hinsides 1800-tallets etnocentriske forståelse heraf – kan vi atter anerkende billedets leg med liv qua dukken som *bottom-up*-model for en såkaldt “relationel ontologi”, der bliver til

[3] *Dukkens magiske virkemåde i den genkomne animisme: Mishandlingen af life size-dukken som legemlig repræsentant eller Stellvertreter for en offentlig person bygger på den såkaldt sympathetiske magislighedsprincip og animationen af den samlidende “voodoo dukke”, hvis livagtige opklyngning, afbrænding og aflivning overføres til den afbildede politiker, der ifølge den besværgende påskrift “må og skal” dele skæbne med den ulykkelige dukke. At dette – muligvis – skulle kunne opfattes som en konkret trussel mod personen, vidner om, at dukkens billedmagi stadig lever og påvirker os.*

Mannequin med paryk og ansigt af statsminister Mette Frederiksen, afbrændt efter demonstration i København, lørdag den 23. januar 2021. Fotos: Mads Claus Rasmussen, Ritzau Scanpix og Local Eyes.

i den gensidige interaktion med “other-than-human persons” (Harvey 2014, 2; Bird-David 1999). I legens ludiske animation og ledsagende udveksling af interpersonlige relationer antager dukken liv, agens og personkarakter. Den investeres med “relational personhood”.

Dukkens definition: Et affbildende og animeret manipulations- og interaktionsobjekt

Med hensyn til animation udgør dukken derfor intet mindre end en fundamental og paradigmatiske billedtype, en antropologisk og ikonologisk grundfigur, som er historisk virksom, historisk foranderlig og historisk forankret, men som også har en egen distinkt væren eller “person”. I modsætning til stationære og urørlige skuebilleder, afsondret i ramme eller på sokkel, bestemmes dukken af sin håndgribelighed og sin bevægelighed. Den er en mobil figur, ofte fysisk foranderlig på den ene eller den anden måde, som man bringer i aktion og i bevægelse, gerne manuelt, og som man derved også selv bevæges af. Dukken kommer man ind på livet af, og den kommer ind på livet af én. Den stiller sig villigt til rådighed for sanselig og legemlig interaktion, hvilket nødvendigvis påvirker den interagerende bruger. Dukker håndterer og aktiverer man, kysser og kærtegner man, ammer og plejer man, perforerer og gennemtrænger man. Dukker beklædes og afklædes, beskadiges og helbredes, vækkes til live og slås ihjel. Den modtagelige spilfigur bringes til at agere gennem den taktile, visuelle og verbale udveksling med sin dukkefører, sin spiller eller animator, der leger den til live, bevæger den, berører den og “besjæler” den (dvs. i bogstavelig forstand “animerer” den, af latin: *anima*, sjæl, ånde, livsånd, livsprincip, livskraft, liv, levende væsen). Man leger, spiller eller dyrker dukken levende, så dens vikarierende krop kan træde i et menneskes sted. Dukken kan være alt og animeres i alle roller: som hostende Covid-19-patient i sengen eller diende Jesusbarn i vuggen, som USA’s præsident eller Danmarks statsminister, som velklædt popidol med funkende outfits eller selvbygget Build-A-Bear for viderekomne animister. Dukken har en enorm absorptionsevne og underkaster sig, tilsyneladende velvilligt, vore projektioner og appropriationer. Derfor er den ikke blot en tilsidesat bifigur i skabet på børnehjemmet, men en aktivt handlende hovedperson igennem det animerede billedes hele historie.

Netop disse livsnære egenskaber kendetegner den zoo- eller antropomorfe dukke frem for andre billedtyper, der i højere grad lader sig nøje med at blive set på og beskuet som genstand for æstetisk betragtning, eksempelvis skulpturen som et privilegeret plastisk skueobjekt. Dukken kan, teknisk set, defineres som et affbildende, oftest tredimensionelt manipulations- og interaktionsobjekt, der

herigennem lader sig animere – dvs. en bevægelig og håndgribelig genstand for manipulation, interaktion og animation. Ligeså i den klassiske dukketeaterhistorie, hvor animationen betragtes som dukkens definerende træk: “The puppet as animated image of a live being, an animated simulacrum, is integral to the history of figurative art and its position within society. [...] Animation, or the imbuing of the object with life, is the essential factor of the puppet. Puppetry ‘is a presentation of movement linked with the presentation of form’” (Jurkowski 1996, 9, 21-22, med henvisning til Charles Magnin). Dukken er med andre ord et billede i bevægelse – om end denne formorienterede definition er for abstrakt og kan savne både besjæling og kropslighed i sin skelnen mellem animations-teknikker: indirekte mekanisk styring (som i automater) versus direkte menneskelig styring (som i marionetter).

Dukken er nemlig ikke blot en passivt afventende genstand for udefrakommende styring og menneskelig manipulation. Den besidder, i Alfred Gells forstand, både *patiens* (liden, modtagelighed, evne til at invitere handling) og *agens* (gøren, evne til aktion og handling), ligesom enhver anden social person eller “quasi-person” (Gell 1998, om dukker, idoler m.v. som “social beings” samt “things as social agents”). Det dynamiske og omskiftelige samspil mellem aktive og passive egenskaber udgør tilsammen dukkens interaktionsevne. Dens appel og tiltrækningskraft beror på, at den samtidig, eller på skift, kan være både *agent* og *patient* i de sociale relationer, den indgår i. Den handler selv, og den suger handling til sig. Den bevæger sig, og den lader sig bevæge. Dukken fremstår som et bærbart billede, en flytbar fysisk figur, der med sin skala, sit materiale og sin mobilitet både aktivt og passivt giver billedbrugeren adgang til berøring, håndtering og legemlig udveksling. De kropslige og rumlige “adgangsforhold” spiller således også en rolle for interaktionen og kendetegner denne håndholdte billedtype. Dukker har som regel ikke sokkel eller piedestal og kan måske ikke engang stå selv, fordi de ikke er fikseret som statuer eller ophøjet som skulpturer, men er mobile, manuelt og fysisk tilgængelige figurer, der bringes i spil. Netop fordi Jesus-/menneske-/dukkebarnet (af træ, pibeler, porcelæn eller vinyl) bare ligger nøgent ned, *vil* det tages op, bevæges rundt, holdes tæt, vugges sødt, nusses ømt, påklædes varmt og animeres livligt. Dukkens tilsyneladende uskyld skjuler en effektiv og virksom manipulation af brugeren. Dukkekroppen kommer os i møde med en multisensorisk og plastisk livagtighed, der er som skabt til at udfordre moderne billedteori. Dukken er et levende billede, fordi den er animeret og animérbar, og ikke blot fordi vi *forestiller* os, at den har liv. Billedets levendegørelse beror ikke alene på en respons af mental, psykologisk eller fænomenologisk animation (Freedberg 1989; Eck 2015; Bredekamp 2017). Manipulationen

går i dén grad begge veje i dukke/menneske-interaktionen, for i den relationelle ontologi investerer aktørerne gensidigt hinanden med liv og “relational personhood”. Hvem leger med hvem, må man spørge?

Alt i alt kan vi opsummere disse karakteristika og kvaliteter med en enkel, men kompleks fordring til dukkebilledet: Man skal kunne *lege* med dukken, bevæge den, animere den – barn såvel som voksen, Homo Ludens såvel som “spillere” og kreatører af alle aldre. Opfylder den disse kriterier, kan enhver legemlig genstand, ethvert legeme, *gøres til* en dukke, hvis blot den er det mindste billedlig eller lader sig antropomorficere, eksempelvis gennem påklædning, rudimentær ansigtsmarkering, bevægelige lemmer, antydet tale, genkendelig adfærd eller ludisk interaktion. Enhver genstand er en dukke *in potentia*. En dukke er ikke bare noget, man *er* – det er noget, man *bliver*.

Dukkens skala og navne

Dukkers skala har da også traditionelt forholdt sig til kroppen, enten som billede af den, både i udseende, størrelse og funktion, eller som håndført genstand for manuel udveksling og legemlig interaktion. Dukker er ofte relativt små, udført i en håndgribelig “haptisk skala” af baby- eller dyreungeproportioner – og det er et åbent spørgsmål, hvor stor en figur kan tåle at blive i forhold til den menneskelige krop eller samkvemspartner, hvis den fortsat skal opfattes som en dukke. Dukkens skala og dukkeværen matcher menneskekroppens ditto eller formindsker genstande og legemer til et diminutivt format – et pynteligt og infantiliserende kropsideal af “dollhood”, der også afspejles i dukkens kønnede terminologi inden for forskellige sproglige traditioner: *Marionnette*, fransk diminutiv for “Marie”, blev oprindeligt brugt om en lille, let håndterlig og flytbar figur af Jomfru Maria, dvs. en ført eller styret statuette i den mariologiske devotionsfromme øvelser og leg. *Mannequin*, eller tøjdukke, betyder til gengæld “lille mand”, af nederlandsk *mannekijn*. *Baby* er en ældre engelsk betegnelse for en barne- eller spædbarnsdukke. *Doll* er en lille model af en menneskeskikkelse, typisk en baby, et barn, en pige eller en kvinde, undertiden associeret med “idol”, undertiden med kvindelig ynde (som kæleform af *Dorothy*, muligvis introduceret af faldbydende dukkesælgere i legetøjsboderne på Londons gamle Bartholomew Fair). *Puppet*, *poppet* eller *puppy* er betegnelser for en fjern- eller håndstyret hekse-, lege- eller teaterdukke, en kontrollérbar nikkedukke, hvilket kommer af det tyske *Puppe*, afledt af latin, *pup(p)a*, lille pige, pigebarn, dukke – ligesom i det gamle danske *Puppe* eller *Poppe*, dvs. en legetøjsdukke eller en ung kvinde som pyntedukke. I flere af de ovennævnte betegnelser har dukken slet og ret samme navn som det, den refererer til: baby, pige eller kvinde, og animationen



[4] Dukken får sin barndom, samtidig med at barndommen “opfindes” inden for den moderne filosofi, psykologi og pædagogik: I 1800-tallet begynder dukken i tiltagende grad at blive masseproduceret med introduktionen af nye materialer som papmaché, porcelæn og uglaseret porcelæn (biskuit). Med *Bébé Jumeau* og *Bébé Bru* i de sidste årtier af 1800-tallet bliver den barnelignende dukke for alvor udbredt. Trods deres navne afbilder Bébé-dukkerne ikke primært babyer, men piger i alderen 2-12 år. Omkring år 1900 tager produktionen af egentlige babydukker til – måske som en moderne fortolkning af tidligere tiders individualiserede karakterdukker af Jesusbarnet.

Bébé Jumeau 6, hoved i biskuit, krop i træ og papmaché, bevægelige led, ægte hår, øjenvipper i mohair, *paperweight* glasøjne med søvnanimation (“yeux dormeurs”), åben mund med porcelænstænder, original påklædning og æske, 40 cm høj, det sene 1800-tal. © Antique-dolls.ru.

antydes således allerede af navnesammenfaldet, eller personsammenfaldet, om man vil. Et eksempel er de franske *Bébé*-dukker, hvis navn indikerer, at de ikke bare ligner, men *er* babyer eller små piger. Endelig genkendes den i dag mest fremtrædende danske benævnelse for dukken i middelnedertysk dialekt som *Docke* eller *Tocke*, anvendt om serieproducerede legetøjsdukker af senmiddelalderens dukkemagere (OED online; ODS online; Rath 2016, 214-215, 229, n. 200; Hillier 1968, 9-10; Fraser 1973, 14). Kært barn har mange navne.

Sådanne termer opstod i løbet af senmiddelalderen og 1600-tallet, og de markerer muligvis et historisk skift i forståelsen og brugen af dukken. Tidligere i middelalderen var dukken og den ludiske billedbrug ikke kategorisk udskilt fra andre typer billeder og faldt ind under fællesbetegnelser som *imago*/*ymago*

eller *simulacrum*. Op gennem den tidlige modernitet blev dukken og legen dog gradvist udgrænset fra det kultiske, det religiøse og det finkulturelle domæne for i stedet at blive placeret i kategorien for det infantile, det primitive og det kvindagtige. Dukkens afvæbnende barnliggørelse går hånd i hånd med legens fordrivelse til barndommen, der “opfindes” i samme periode [4]. Dukkan stereotypiseres i en nysselig barnagtig fremtrædelse, der spejler dens forventelige primærbrugers legemlige fremtrædelse, køn og alder. Den legende spejling af billedet i dets bruger og beskuer, en kodificeret leg med sociale roller, bekræfter nok engang menneske/dukke-identifikationen. *Dollhood* rimer på *personhood*. “Hver Alder leger med sin egen Dukke”, vil Oehlenschlägers eventyr trods alt vide ([1805] 1884, 196).

Dukkens materialitet og kropslighed

Man leger, spiller eller performer dukken levende, så dens figurlige krop selv kan agere i et dyrs, et menneskes eller en guds sted. Dukkan kan levendegøres som et legeme, eller den kan tage et levende legemes plads. Som en inkarneret stedfortræder for det menneskelige legeme har dukken ofte et kropsnært formål eller en direkte korporlig anvendelse, eksempelvis i leg (“montage” af dukker), magi, kult, ritual (besværgelse af dukker, talismaner eller feticher [3]), som model for tøj eller kunstværker (mannequin, *gliedermann*) eller til medicinsk og seksuel brug (åbning af anatomiske figurer med vellignende organer [5]). Dukker er bløde og bøjelige, hvis ikke altid materielt, så i hvert fald ontologisk. Dukkens materialer *kan* – uden nødvendigvis at behøve det – være tilsvarende bløde, føjelige, smidige eller eftergivende. Ofte, men ikke altid, er de fremstillet af organiske, forgængelige eller skrøbelige materialer såsom garn, klude, tekstiler, stof, gummi, voks, vinyl, træ, halm, strå, ler, pibeler, papir, papmaché, porcelæn, terrakotta, ben eller elfenben. Deres materielle mobilitet og fleksibilitet står i implicit modsætning til statuer, der gerne – men ikke nødvendigvis – er udført i hårdere, tungere, mindre mobile og mindre forkrænkelige eller påvirkelige materialer som marmor, bronze og granit. Der skal ikke meget stof til at lave en lille ydmyg dukke, og alligevel kan den blive så potent og livfuldt et billede. Denne flertydighed ligger også i selve ordet “dukke”, der har en fællesgermansk rod med materialebetydninger som garndukke, et bundt strå, et knippe halm eller neg, en klump eller klat sammenrystet stof – hvilket udpeger både dukkens fysiske substans og dens elementære stofflige beskaffenhed. En tot hør, klude, tråde, pinde, rester: dens materielle sammensathed og heterogenitet er på én gang umådeligt rig og storslået fattig. Selv den mest plumpe og intetsigende materie kan transformeres og levendegøres.

Dukker kan desuden sættes i bevægelse på mangfoldige måder, og deres kropslighed er nært forbundet med deres animationsteknikker. Dukker *kan*, men behøver ikke nødvendigvis, have bevægelige led og mekanisk animerede lemmer, så de kan gestikulere, posere og indtage forskellige stillinger (som den klassiske leddedukke). Dukker *kan*, men behøver ikke nødvendigvis, have et bevægelsesgenererende styretøj til deres operatør (som marionetdukken). Dukker *kan*, men behøver ikke nødvendigvis, stå i legemlig forlængelse af operatørens arm eller krop, hvorfra de opnår deres bevægelighed (som hånd- eller handskedukken). Dukker *kan*, men behøver ikke nødvendigvis, ledsage deres synlige, fysiske animation med en lydlig, auditiv animation, der levendegør dem med egen lyd eller stemme (som den talende dukke eller bugtalerdukken). Dukker *kan*, men behøver ikke nødvendigvis, besidde en indre bevægelsesautomatik, der gør dem selvbevægelige og holder dem autonomt i gang (som automatdukken). Dukker *kan*, men behøver ikke nødvendigvis, have ansigtsmimik med glimtende og stirrende glasøjne, der kan returnere den legendes kontaktsøgende blik (som babydukken med plirrende øjenlåg). Dukker *kan*, men behøver ikke nødvendigvis, være påklædte og udstyret med en garderobe, der kan ændre deres udseende og legemlige fremtrædelse (som påklædningsdukken).

Faktisk består mange dukkers interaktion og animation i rituel på- og afklædning: 1300-1400-tallets dukkelignende Jesus- og Maria-figurer skiftede liturgisk beklædning i takt med kirkeåret og de fester, processioner eller spil, som de indtog en hovedrolle i [2]. Modedukker blev i 1600-1700-tallet sendt rundt mellem Europas hoffer som en art tredimensionelle modeblade (såkaldte *Pandoras*), og deres betydning i samtiden afsløres af, at de længe nød diplomatisk immunitet. I modsætning til deres kødelige artsfæller kunne de, indtil Napoleon fik sat en stopper for det, således uhindret krydse landegrænser under krig (Peers 2004, 18-19). Påklædningen spiller også en stor rolle hos de forskellige dukker, der tager bolig i 1800-tallets nyoprettede legeværelser, fx påklædningsdukkerne, pariserdukkerne og Bébé-dukkerne [4], hvoraf de to sidstnævnte ofte har overvældende garderober af *haute couture* i ministørrelse. Et eksempel er den legendariske pariserdukke *Blondinette Davranche*, hvis garderobe bestod af mere end 150 klædestykker, hatte og smykker (2004, 42-43). Denne konsumorienterede ekstravagance skulle vise sig at være en forløber for 1900-tallets tøjelskende darlings i skikkelse af mannequindukken og Barbie-dukken (2004, 160-161, 175-189). Hver tidsalder leger med sin egen dukke – og spejler sig heri.

Dukkens foranderlige materialitet og kropslighed understreger de flydende grænser mellem dukke og skulptur. Falder *Virgen de los Reyes* [2] uden for statuekategorien, fordi hun har tøj på og kan bevæge hovedet med mekaniske

virkemidler? Er *David* stadig en statue, hvis vi klæder ham på og ændrer hans ædle fremtrædelse? Den omstillingsparate dukke udgør et yderst mangfoldigt og tilpasningsdygtigt fænomen, som kan *være* meget forskelligt, *gøre* meget forskelligt, *laves af* meget forskelligt – og *bevæge sig* på meget forskellig vis. Dukkens animation er multimodal, mangesidig og omskiftelig. Et billede i bevægelse. En leg med billedlegemet. En grænsesøgende fluktuation mellem billedkategorierne.

Dukken på grænsen mellem liv og død, mellem kærlighed og vold

Som fænomen er dukken således svær at sætte i bås, en liminal og likvid figur, der bestandigt overskrider etablerede grænser, eksempelvis mellem legetøj og kultobjekt, kunst og vare, brugsorientering og interesseløshed, barndom og voksenliv. I en flad og flydende ontologi, der ikke opstiller en stejl og principiel skelnen mellem døde ting og levende væsener, placerer dukken sig i et flertydigt kontinuum af animerede mellemstadier, glidende mellem tilstande af “thinghood” og “personhood”, objekt og subjekt, billedlighed og menneskelighed, stof og liv, beskuet og beskuer. Fra dukketeatret til dukkebordellet, fra livagtige krybbespil til knap så livagtige testlaboratorier, fra mekanisk bevægede *Gliederpuppen* til online gaming-karakterer animeres “døde” dukker som “levende” personager, der udfordrer vores realitetsfølelse og tester grænserne mellem billede og virkelighed.

Forestillingen om den levende eller levendegjorte dukke er et genkommende tema, og netop derfor har dukken også ofte et mellemværende med den døde krop. 1700-tallets *Anatomiske Venus'er* (malerisk betegnet som “Cadavers in Pearls”, “Slashed Beauties” eller “Dissected Graces”) var eksempelvis hyperrealistiske og livagtige anatomimodeller i legemsstørrelse, modelleret i voks efter dissekerede kroppe leveret fra nærliggende hospitaler (Stephens 2010, 139; Ebenstein 2016). Med vore dages øjne kan de fremstå som en bizar blanding af det erotiske og det makabre, af videnskab og kunst: De ligger med ægte, bølgede hår og henført positur på silkepuder, ofte med perlekæde om halsen, samtidig med at deres kroppe kan “dissekeres” i anatomisk korrekte lag med et lille foster som endestation – kimen til en dukke i dukken, vokskroppens livgivende vækst forpuppet i døden [5]. Dukkens ofte sammensatte og fragmentariske natur bringer ligeledes mindelser til døde kroppe, som når man omkring år 1900 i Tysklands “dukkehovedstad” Sonneberg ved slutningen af arbejdsdagen kunne se mindre processioner af kærre med dukkehoveder, arme, ben eller kroppe bevæge sig gennem byen. Kunsthistoriker og kurator ved V&A Martin Hardie beskrev sit besøg i byen i 1904 således: “It seems like some grim and ghastly funeral cortege, till you remember that these *disjuncta membra* are dolls in the



[5] Dukkens dobbelthed mellem det lukkede legemes skønhed og den åbne krops gru: Den såkaldte *Medici Venus* er en legemsstor dissekerbar voksdukke skabt af Clemente Susini som den første af en række af *Anatomiske Venus'er*. Ambitionen var at lave en anatomisk korrekt dukke for at mindske brugen af kadavere i undervisningen og sikre, at et bredere publikum kunne lære om anatomi. De henslængte dukkers æstetik var inspireret af erotiske fremstillinger af Venus i kunsten. Valget af voks som materiale sikrede maksimal lighed – visuelt såvel som haptisk – med den menneskelige hud. Samtidig blev den “korrekte” gengivelse sikret gennem studier af op mod 200 kadavere fra det nærliggende Santa Maria Nuova-hospital (Stephens 2010, 139). Dukkerne udtrykker en dobbelthed mellem skønhed og lemlæstelse, legemlig integritet og voldelig legemsbeskadigelse, som havde en pendant i samtidens dyrkelse af antikkens fragmenterede Venusfigurer. Med Venusdukkerne kunne oplysningsmennesket – in casu det vidensbegærlige mandlige subjekt – trænge helt ind i dukkevindens blotlagte indre med både blik og hænder. Til hendes nydelse (i hans optik).

Clemente Susini: *Medici Venus*, 1780-82, La Specola, Museo di Storia Naturale, Firenze. Foto © Raffaello Bencini / Bridgeman Images.

making, dolls destined to fill young hearts in distant lands with life and laughter and love” (Hardie 1904, 283).

Dukken kan ligefrem være så tynget af sin stoffighed og kropslighed, at den animeres til døde, om man så må sige. I 1580 blev der til et stort anlagt dommedagsspil i Modane udført to *dummies* af bemalet svineskind fyldt med rigtigt kød indeni, som nøje forestillede to jesuitter, der undervejs i mysteriespillet blev flænset, revet op og savet igennem på midten, så blod og indvolde væltede ud af teaterdukkerne (Meredith og Tailby 1983, 105). De iturevne køddukkers smertefulde behandling kan minde om et forsøg på at udgrave dukkens *anima* fra dens inderste dybder, for derved at finde et gennemtrængende vidnesbyrd om dens

besjæling, dens indre liv og passion, som gør den allermest levende, netop idet den gennemlever sine dødstrængsler. Dukkens død og døds vold er (eller søger) et akut "bevis" for dens indre liv – uden hvis animation dens dødelighed heller ikke ville give mening. For som Baudelaire ([1853] 1990, 207) i anden sammenhæng skriver, gør børn vold på deres dukker, akkurat fordi de leder efter disses iboende sjæl under det ellers så velfriserede ydre. *Bébé Jumeau*-dukken opfordrer ligefrem selv sin unge bruger til såvel kærlig som hårdhændet behandling: "You may according to the impulse of the moment or your fancy, caress or flog me, kiss or strike me, hold me topsy turvy or dash me to the ground; I shall smile nonetheless ..." (anonym omkring 1880; i Peers 2004, 91). En "fin" dukkes glatte og intakte kropsbillede kan i sig selv kalde på destruktion og lemlæstelse, ligesom dens liv kalder på død og dens krop på sjæl. I selve sin konstruktion er dukken en dekonstruktiv skabning, især når den er sat sammen af bevægelige led, blot for igen at kunne blive adskilt i splintrede stumper. Hvad man har kaldt "dukkens destruktive ontologi" beror på dens sammensatte væsen "[...] as a simultaneously *jointed* and *disjointed* figure" (tænk på dukketorturen i *Toy Story*, Pixar, 1995): "the constitutive brokenness [...] of the puppet" – "the fact that it is often created to be broken apart in performance and return magically to life, a cycle of decimation and revivification that continues as long as the puppet remains in play" (Moshenska 2019, 71, 74-75). Selv når jesuitterne er fået i stykker, pulserer livet i dem og ud af dem – og måske bliver de syet sammen igen til endnu en runde i manegen.

Puppets can be creepy things, secretive, inanimate while also full of spirit, alive with gesture and voice. [...] There is always more life in the puppet to be lived. The life of puppets does not just survive destruction; it feeds on it. [...] The domain of puppets is itself, at its most animated, a world of destroyed things. The puppet [is] a thing made to be destroyed. [...] The life of this theater takes form from ruin. (Gross 2011, 95)

Et liv i ruinen, en animation af ødelæggelsen – men ikke en ende på dukken, der altid genopstår af asken.

Bottom(s) up: længe leve dukken – længe lege dukken

Enden på dette dukkeeventyr kan være en ny begyndelse i kunstvidenskaben. I en ellers gravalvorlig og dybt seriøs billedvidenskab kan der være uforløst kreativitet og erkendelse at hente i legen, som på ubesværet vis evner at forbinde ellers modsatrettede tilstande og uudgrundelige paradokser. Dukker er, som allerede

Baudelaire bemærker, fundamentalt tvetydige. De er profane genstande, der kan håndteres og ødelægges, men samtidig er de fortryllede objekter, som åbner en imaginær verden og kommer til live (Grøtta 2015, 134). Vold mod dukkerne er et tegn på deres betydning, og ikke det modsatte. Vi ødelægger dem, netop fordi vi tror på dem (Moshenska 2019, 88). Dukkeødelæggelse – og billedødelæggelse i det hele taget – understreger vores dybe tro på livet i dukken og i billedet: at de har et forhold til menneskekroppen, en relationel personlighed og en egen social agens.

Præcis derfor er dukken stadig i live den dag i dag, hvor det dematerialiserede billedes sejrsgang hen over skærmfladerne ellers er blevet annonceret ofte nok. Så længe mennesket har en krop, vil vi også have dukker. Og så længe mennesket lever et kropsligt liv, vil dukkerne også gøre det. Som den polske kunst-, teater- og dukketeaterhistoriker Kamil Kopania (2019) profetisk proklamerer: "Puppets Can Do More, Puppets Live Longer. [...] Let dolls and puppets always be with us!"

Hvis Kopania har ret – og historien siger os, at ja, det har han nok – så er dukken også kommet for at blive i kunsthistorien. Pupalogien tager favntag, ikke blot med de dansante dukker, men tillige med nogle af de mest grundfæstede kunsthistoriske kategorier. Målet er ikke at forvise og uddrive disse, men at pege på deres konstruktion og begrænsninger for derved at kunne introducere alternative synsvinkler. Ved at acceptere det ludiske og animistiske som skulpturens følgesvend kan vi lege dukken ud af skabet og ind i kunsthistorien. Vores pupalogi indbyder til theselskab i dukkehuset for at genindskrive legen i ikonologien, dukken i historien, animationen i billedet. Levende billeder leger nu en gang bedst, og en spillelevende kunsthistorie om dukkebilledets agens må derfor bare lege med.

ABSTRACT

In 2020, the annual seminar at Art History in Aarhus was dedicated to a category of images usually absent from art historical research: *dolls and puppets*. The premise of the seminar was that through their animation, dolls or puppets are a universal, albeit historical, kind of image across all visual and anthropological cultures. A doll may be defined as an *interactive, animated, representational* figure, tangible and usually anthropomorphic. Dolls and puppets are closely related to other three-dimensional images, such as statues, sculptures, fetishes, and idols, but they have been unduly marginalized within art history due to their lowly associations with the childish and the feminine, with play and palpable interactivity rather than disengaged aesthetic contemplation. In this playful primer in *pupalogy*, we approach art historiography from the animated and ludic perspective of the doll. We engage with dolls in order to learn more about their history and historiography, their forms of animation, scale, etymology, materiality, and liminal status between life and death. The article thus toys with the deepest heritage of the image: its animation, its play, and its ludic interactions.

LITTERATUR

- Baudelaire, Charles. (1853) 1990. "Morale du joujou". In *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Oeuvres critiques*, redigeret af Henri Lemaitre, 201-207. Paris: Garnier.
- Benjamin, Walter. (1928) 1999. "The Cultural History of Toys". In *Selected Writings, Volume 2, 1927-34*, redigeret af Michael W. Jennings, Howard Eiland og Gary Smith, oversat af Rodney Livingstone, 113-116. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Bird-David, Nurit. 1999. "Animism Revisited: Personhood, Environment, and Relational Epistemology". *Current Anthropology* 40 (S1): S67-S91.
- Bredenkamp, Horst. 2017. *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*. Berlin og Boston: De Gruyter.
- Carruthers, Mary. 2013. *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- Davidson, Gladys R. og Dorothy Burr Thompson. (1943) 1975. *Small Objects from the Pnyx: vol. 1*. Amsterdam: Svets og Zeitlinger B.V.
- Eck, Caroline van. 2015. *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*. Berlin og Boston: De Gruyter.
- Ebenstein, Joanna. 2016. *The Anatomical Venus: Wax, God, Dead & the Ecstatic*. London: Thames and Hudson.
- Elderkin, Kate McK. 1930. "Jointed Dolls in Antiquity". *American Journal of Archaeology* 34 (4): 455-479.
- Fraser, Antonia. 1973. *Dolls*. London: Octopus Books.
- Freedberg, David. 1989. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: Chicago University Press.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gonzalez-Posse, Maria Eugenia. 2004. *Galateas Daughters: Dolls, Female Identity and Material Imagination in Victorian Literature and Culture*. Ph.d.-afhandling, The Ohio State University.
- Gross, Kenneth. 2011. *Puppet: An Essay on Uncanny Life*. Chicago og London: University of Chicago Press.
- Grøtta, Marit. 2015. *Baudelaire's Media Aesthetics: The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media*. London og New York: Bloomsbury.
- Hardie, Martin. 1904. "The Land of Dolls". *The English Illustrated Magazine* 21 (Dec.): 282-288.
- Harvey, Graham, red. 2014. *The Handbook of Contemporary Animism*. London og New York: Routledge.
- Herbert, Kevin. 1959. "Terracotta Figures at Bowdoin College". *The Classical Journal* 55 (3): 98-111.
- Hillier, Mary. 1968. *Dolls and Doll-makers*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Huizinga, Johan. (1938) 1970. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. London: Temple Smith.
- Jentsch, Ernst. (1906) 1997. "On the Psychology of the Uncanny". Oversat af Roy Sellars. *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities* 2 (1): 7-16.
- Jurkowski, Henryk. 1996. *A History of European Puppetry: From its Origins to the End of the 19th Century*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press.
- Jørgensen, Hans Henrik Lohfert. 2016. "'Toys that ask for love': En animationsteori for teknobilleder, biobilleder & kultbilleder". *Kunst og Kultur* 99 (3): 164-176.
- Kant, Immanuel. (1790) 2005. *Kritik af dømmekraften*. Oversat og udgivet af Claus Bratt Østergaard. Frederiksberg: Det lille Forlag.

Kopania, Kamil, red. 2016. *Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena (19th–21st Centuries)*. Białystok og Warszawa: The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw og The Department of Puppetry Art in Białystok.

Kopania, Kamil, red. 2017. *Dolls, Puppets, Sculptures, and Living Images: From the Middle Ages to the End of the 18th Century*. Białystok og Warszawa: The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw og The Department of Puppetry Art in Białystok.

Kopania, Kamil, red. 2018. *Dolls and Puppets: Contemporaneity and Tradition*. Białystok og Warszawa: The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw og The Department of Puppetry Art in Białystok.

Kopania, Kamil. 2019. "Puppets Can Do More, Puppets Live Longer". In *Puppets: Theatre, Film, Politics*, redigeret af Joanna Kordjak og Kamil Kopania, 23-42. Warszawa: Zachęta – National Gallery of Art.

Meredith, Peter og John E. Tailby, red. og overs. 1983. *The Staging of Religious Drama in Europe in the Later Middle Ages: Texts and Documents in English Translation*. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, Western Michigan University.

Moshenska, Joe. 2019. *Iconoclasm As Child's Play*. Stanford: Stanford University Press.

Neer, Richard. 2020. "Small Wonders". In *Figurines: Figuration and the Sense of Scale*, redigeret af Jas Elsner, 11-50. Oxford: Oxford University Press.

Neils, Jenifer og John H. Oakley. 2003. "Catalogue". In *Coming of Age in Classical Greece: Images of Childhood from the Classical Past*, redigeret af Jenifer Neils og John H. Oakley, 195-312. New Haven og London: Yale University Press.

Oakley, John H. 2003. "Death and the Child". In *Coming of Age in Classical Greece: Images of Childhood from the Classical Past*, redigeret af Jenifer Neils og John H. Oakley, 163-194. New Haven og London: Yale University Press.

Oehlschläger, Adam. (1805) 1884. *Aladdin, eller, Den Forunderlige Lampe: Dramatisk Eventyr*. København: P.G. Philipsens Forlag.

Peers, Juliette. 2004. *The Fashion Doll: From Bébé Jumeau to Barbie*. Oxford og New York: Berg.

Rath, Markus. 2016. *Die Gliederpuppe: Kult – Kunst – Konzept*. Berlin og Boston: De Gruyter.

Rousseau, Jean-Jacques. (1762) 2017. *Emile eller Om opdragelsen*. Oversat af Kristen D. Spangsgaard, redigeret af Anne Fastrup. København: Gyldendal.

Sonntag, Jörg, red. 2013. *Religiosus Ludens: Das Spiel als kulturelles Phänomen in mittelalterlichen Klöstern und Orden*. Arbeiten zur Kirchengeschichte 122. Berlin og Boston: De Gruyter.

Stephens, Elizabeth. 2010. "Venus in the Archive: Anatomical Waxworks of the Pregnant Body". *Australian Feminist Studies* 25 (64): 133-145.

Swift, Christopher. 2014. "Technology and Wonder in Thirteenth-Century Iberia". In *Performing Objects and Theatrical Things*, redigeret af Marlis Schweitzer og Joanne Zerdy, 21-34. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Wood, Gaby. 2002. *Living Dolls: A Magical History of the Quest for Mechanical Life*. London: Faber and Faber.



MALENE VEST HANSEN

Samtidskunsthistorie?

Noter om samtidskunst og kunsthistoriefaget i dag

Samtidskunsten indtager en prominent plads i kunsthistoriefaget i dag. Den har sat så markant et aftryk på faget, at det umiddelbart kan synes svært at forestille sig, at der for blot få årtier siden var så godt som ingen undervisning, for slet ikke at tale om forskning, i samtidskunst på kunsthistoriefaget på Københavns Universitet – og situationen her var på ingen måde enestående, men en del af et større internationalt mønster. Kunsthistoriefagets betydelige åbning mod samtidskunsten gennem de sidste årtier er uomtvistelig, men *hvorfor*, og særligt *hvad* det betyder for kunsthistoriefaget, er mindre entydigt. Samtidskunstens anselige plads i kunsthistoriefaget må imidlertid ses som del af en generel post-moderne omkalfatring af kanon og historiebevidsthed, der har fundet sted *både* i *akademia* og i samtidskunsten. Den har udfordret dybt forankrede hegemoniske forestillinger om kunstbegreber, køn, identitet, institutionskritik, videnskabelighed m.m. og været med til at åbne fokus mod et bredere felt af visuel kultur. Mange samtidskunstnere arbejder således med og reflekterer i deres værker over relationer mellem objekter, idéer, mennesker og institutioner tværkulturelt og tangerer dermed kernefelter i det kunsthistoriske arbejde.

Med denne artikel ønsker jeg at undersøge, hvordan samtidskunsten har forandret kunsthistoriefaget gennem de sidste årtier, men også at diskutere, hvad et (kunst)historisk perspektiv kan betyde for arbejdet med samtidskunst.

<
[1] Pia Arke: *De tre gratier*, 1993.
Fotoserie på fire billeder, sølvgelatine
på barytpapir, 110,1 x 91,3 cm.
(Resten af serien er gengivet på s. 63).
Foto: Kunstmuseum Brandts.
© Pia Arke Estate.

Til at perspektivere historieskrivningen i arbejdet med samtidskunst vil jeg inddrage en række internationale kunsthistoriske forskere, herunder australske Terry Smith, britiske Claire Bishop og amerikanske David Joselit, der alle tre er ansat ved amerikanske universiteter. Med udgangspunkt i deres begreber om “contemporaneity” (Smith 2010), “the dialectical contemporaneity” (Bishop 2014) og “strategies of re-authorization” (Joselit 2020) vil jeg diskutere, hvad det historiske perspektiv kan betyde for forskning i samtidskunst. Mit ønske er at bidrage til diskussionen af kunsthistorieskrivningen og samtidskunstens plads i kunsthistoriefaget ved at forankre disse spørgsmål i et perspektiv formet af refleksioner og erfaringer fra mit eget arbejde som kunsthistoriker og -kritiker gennem tre årtier. Indledningsvis vil jeg derfor fokusere på udviklingen lokalt i kunsthistoriemiljøet på Københavns Universitet (KU), der er et godt eksempel på de omtalte forandringer, for herefter at vide perspektivet ud.

Samtidskunst?! Samtidskunst i kunsthistoriefaget

I 2007 udkom nr. 13 af nærværende kunsthistoriske tidsskrift, *Periskop. Forum for Kunsthistorisk Debat*, med titlen *samtidskunst?!*. Jeg var medredaktør og havde foreslået nummerets titel. Titlen skulle – med det lille begyndelsesbogstav og med både spørgsmålstegn og udråbstegn – markere den problematisering af forholdet mellem samtidskunsten og kunsthistoriefaget, som vi ønskede at igangsætte med nummeret af tidsskriftet. Indledningen præsenterede formålet med:

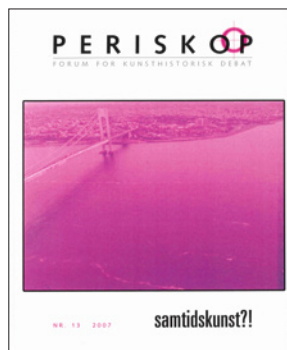
at diskutere kunsthistoriske perspektiver på samtidskunstfeltet og overordnet at: spørge til, om eller hvorfor samtidskunsten overhovedet er kunsthistoriefagets område? Eller måske snarere, indirekte at spørge i hvor høj grad og hvordan kunsthistorien deler samtidskunsten med andre videnskabelige felter, fx visuel kultur-studierne, den moderne kulturforskning, *new media*-studierne, antropologi m.m., og tillige i den sammenhæng komme med bud på, hvordan kunsthistorien kan bidrage med ny viden og erkendelse omkring samtidskunsten. (*Periskop* nr. 13, 5)

Tidsskriftets artikler bestod af en række “kunsthistorisk-metodisk eksemplariske værkanalyser” af samtidskunst, hvilket vil sige artikler skrevet af kunsthistorikere, som ikke nødvendigvis ellers plejede at fokusere på samtidskunsten, men som her anvendte deres kunsthistoriske analyseapparat på samtidskunstværker. Det bragte ingen entydige konklusioner med sig, hvilket vi i redaktionen heller ikke så som det væsentligste – det var derimod selve “problematiseringen

af det kunsthistoriske genstandsområde såvel som disciplinens teorier og metoder”. Det centrale blev fremhævet som “forståelsen af, at et genstandsområde og teorien om det ikke hviler i sig selv, men løbende defineres gennem praksis [...] Derfor er det vigtigt løbende at spørge til genstandsområde og teori” (7). Med *Periskop* nr. 13 stod samtidskunsten altså som den primære prisme for diskussionen af kunsthistoriefaget ledsaget af en debat om køn og kanon.

Grundlæggelsen af *Periskop* er i det hele taget symptomatisk for det paradigmeskift på kunsthistoriefaget, der blev kaldt “den ny kunsthistorie”, og som fra slutningen af 1980’erne og i løbet af 1990’erne blev stadig mere fremtrædende internationalt med fundering i en kritisk teoretisk gentænkning af kunsthistoriefaget med poststrukturalisme, semiotik, feminisme, dekonstruktion og postkoloniale læsninger. *Periskop* voksede ud af diskussioner blandt undervisere og primært studerende på Institut for Kunsthistorie, KU. Det første nummer udkom i juni 1993 med underviser Jens Toft (1944-2021) og studerende Hans Dam Christensen som ansvarshavende redaktører og en større redaktionsgruppe af studerende, heriblandt undertegnede.¹ *Periskop* blev søsat som et forum for teoretisk debat om kunsthistoriefaget som videnskabelig disciplin og som et svar på det, der ofte kaldtes “en krise” i kunsthistoriefaget – en “krise”, som *Periskop* så som en frugtbar grund til at synliggøre og diskutere nye teoretiske positioner.² Således markerede *Periskop* “den nye kunsthistories” stærkere fundering på faget, og her spillede samtidskunsten en central rolle; stort set alle numre havde et eller flere bidrag med diskussion, debat eller analyse af samtidskunst.³

Diskussionen om samtidskunstens rolle i kunsthistoriefaget trængte sig på, mens samtidskunstens nye status blev tydelig i en stigende institutionalisering internationalt; dette gjaldt også på KU. På Institut for Kunsthistorie og Teatervidenskab blev der opslået et “adjunktur i kunsthistorie med særligt henblik på samtidskunst” til besættelse 1. januar 2001, en stilling, som blev besat af Rune Gade, ph.d. fra Aarhus Universitet med speciale i fotografi og køn, ligesom faget “Modernitet og Samtidskunst” blev indført som fast modul på kunsthistoriefagets BA-studieordning i 2005.⁴ Det var ikke første gang, der blev undervist i samtidskunst på kunsthistoriefaget på KU, men hidtil havde det været i form af enkeltstående kurser med forskellige aspekter af samtidskunst, eller “nutidskunst”, som det også blev kaldt på det tidspunkt, blandt andet af Øystein Hjort (1938-2014), der var blandt de første til at sætte samtidskunsten på skemaet.⁵ Hjort, der var specialiseret dels i det 20. århundredes kunst, dels i oldkristen og byzantinsk kunst og blev fagets professor i 1995, arbejdede også med samtidskunst uden for universitetet; han var kunstkritiker (*Information*, *Kosmorama* og *Politiken*) og sad i en årrække i bestyrelsen for kunstmuseet Louisiana.



[2] *Periskop – Forum for Kunsthistorisk Debat*, nr. 13: *samtidskunst?!*, 2007. Forsiden.

Det er karakteristisk for mange kunsthistorikere i academia, der arbejder med samtidskunst, at de – vi – ofte også arbejder med samtidskunst på andre måder end den klassisk universitære med forskning og undervisning. Tit har samtidskunsthistorikere også erfaringer fra samtidskunsthistoriefaget gennem arbejde som kunstkritiker eller kurator. Det gælder også min egen vej til forskning i samtidskunst. Det var med afsæt i mit årelange virke som kunstkritiker ved siden af mine studier i kunsthistorie, primært som fast freelancer for *Politiken* i 1990'erne (da antallet af gallerier i København kunne tælles på to hænder), at jeg startede min forskning i samtidskunst med et ph.d.-projekt i 1996.⁶ Parallelt med den akademiske opgradering af samtidskunst er der også opstået særlige akademiske discipliner foranlediget af samtidskunstens indtog.⁷ De sidste årtier er der etableret kurser i kunstkritik samt deciderede kuratoruddannelser, også på universiteterne, der uddanner "uafhængige", freelance, kuratorer til samtidskunstscenen, snarere end til de traditionelle stillinger som museumsinspektør ("curator") på museerne (O'Neill 2012; Vest Hansen 2011). I Danmark har Aarhus Universitet i 2018 oprettet MA Curating, en betalingsuddannelse på engelsk.⁸ Uden at gå nærmere ind i en diskussion af kuratoruddannelsernes særlige akademiske felt, hvor der typisk arbejdes med andre akademiske kriterier end dem, der gælder i kunsthistorisk og museologisk regi, funderet i "manifestlignende" tekster, en større praksisbaseret og ofte i tæt relation til kunstneruddannelserne, vil jeg her blot understrege, at også kuratoruddannelsernes institutionalisering markerer samtidskunstens nye status i samfundet generelt og må ses som endnu et tydeligt udtryk for den stadig tættere forbindelse til en kommerciel kunst-scene og et ditto kunstmarked, også selvom kuratoruddannelsernes retorik ofte funderes i en diskurs om kritisk tænkning.

Blandt forskere i samtidskunst hersker der udbredt konsensus om, at kunstscenen og -markedet har haft – og fortsat har – en enorm indvirkning på samtidskunstens historiske udvikling og status (Bishop 2014; Bolt 2016; Gade 2019; Godfrey 2020; Smith 2019b; Vest Hansen 2013), selvom få fokuserer så entydigt skarpt på (kunst)markedskræfterne som den britiske kunsthistoriker Julian Stallabras (2004) i *Art Incorporated*.⁹ Men også forskere, der primært indskriver samtidskunst i et filosofisk-æstetisk felt, som den tyske filosof og kunsthistoriker Juliane Rebentisch (2020), hvis bog fra 2013 *Samtidskunstens teorier: en indføring* udkom på dansk i 2020, forholder sig til kunstscenen og dens markedskræfter. Kunstscenens forandring fra 1980'erne, med det støt voksende, efterhånden kolossale, internationale kunstmarked, det såkaldte "kunstmuseumsboom", og fra 1990'erne den globale biennalisering og de dermed nye arbejdsvilkår i feltet, må ses som helt afgørende for samtidskunstens nye status



[1] Pia Arke: *De tre gratier*, 1993. Fotoserie på fire billeder, sølvgelatine på barytpapir, 110,1 x 91,3 cm. (Se også s. 59). Foto: Kunstmuseum Brandts. © Pia Arke Estate.

også i kunsthistoriefaget. Samtidskunstens markante plads i kunsthistoriefaget er altså tæt forbundet med det ændrede "kunsthistorikerarbejdsmarked", med stadig større cirkulation i nye samtidskunstinstitutioner, kunsthaller, gallerier og kunstmuseer, men den er *også* funderet i samtidskunstens arbejde med emner og kritiske problemstillinger, som har været med til at udfordre kunsthistoriefaget.

Samtidskunstens udvidede felt

Gentænkningen af historieskrivning, subjekt, identitet, køn og kunst- og kulturbegreb, nationalitetsforståelse m.v., som "den nye kunsthistorie" arbejder med, foregår parallelt i mange samtidskunstneres arbejder. Lad mig her nævne blot nogle få konkrete eksempler fra den danske kunstscene.

Her står Pia Arkes (1958-2007) fotografiske udforskninger som lavmælte, men stærkt insisterende undersøgelser af identitet – som den skabes af fototeknikkens medierede perspektiv og indskrives i krop, tegn og natur og kultur. Fotoserien *De tre gratier* fra 1993 [1], fx, der med sin titel refererer til et klassisk kunsthistorisk motiv, kan ses som en postkolonial kritik og udforskning af videnskabelige konstruktioner og intime blikke i mødet mellem grønlandsk og vestlig kultur, af, hvem der har magt til at bestemme, hvad der er grønlandsk kultur, kunst, tradition og modernitet. Samtidig står billederne som vidnesbyrd



[3] Lars Bent Petersen: *Nationalisme. Golden Days in Copenhagen*, 1994. Installationsfoto fra udstillingen *Something's Wrong*, Nikolaj Kunsthal, 1994.

om, hvordan de kulturelle kollektive forskydninger udspiller sig og lejres i den enkeltes krop, i et jeg/vi/I – “bastarder”, med Arkes ord, der udfordrer distinkte identiteter. Arke udviklede et særligt begreb for sin praksis, *Etnoæstetik* (2010), som er titlen på hendes lille, men i dansk-grønlandsk sammenhæng banebrydende, akademiske pamflet, skrevet som opgave til Det Kgl. Danske Kunstakademi og udgivet i 1995.¹⁰

Når Lars Bent Petersen i værket *Nationalisme. Golden Days in Copenhagen* [3], vist i Nikolaj Udstillingsbygning i København efteråret 1994, iscenesætter et gigantisk dannebrogflag, ophængt med korset vendt vertikalt og passende for placeringen i kirkerummets apsis, duvende for vinden – en vind frembragt af en synlig og støjende ventilator – og flankeret af fotostater af danske guldaldermalerier og tekstcitater, bliver den andægtighed, en nationalromantisk tilgang fordrer foran nationalsymbolet, udstillet, punkteret og dekonstrueret. Fotostaterne er kopier af plakater fra festivalen *Golden Days in Copenhagen*, men er her koblet med andre tekstfragmenter end plakaternes citater af guldalderdigtere – en typisk collagestrategi til underminering af vante koder – nemlig nye og ældre citater hentet fra bl.a. Danmarks Nationalsocialistiske Arbejderpartis sangbog fra 1937 og Anders Fogh Rasmussens bog *Fra Socialstat til Minimalstat* fra 1993 (Petersen 2009; Gade og Jalving, 2006, 11-12). Petersens installation iscenesætter således en nationalromantisk følelse og udstiller den som del af en historisk kulturel konstruktion, fremfor som “naturlig”, og som værende tæt forbundet med skiftende tiders politik. Det gælder både de historiske politiske

strømninger og samtidens, som hos venstremanden Fogh Rasmussen (der siden blev statsminister), samt den nationalistiske og indvandrerkritiske diskurs, der voksede meget synligt frem i Fremskridtspartiet og kort tid efter, i 1995, førte til dannelsen af Dansk Folkeparti, der netop inkorporerede dannebrog i sit logo. Ideologikritikken er hos Petersen tilmed direkte forbundet med kunsthistorien – ikke blot med guldaldermaleriets nationalromantik, men også med den rolle, kunsthistorikere har spillet i indskrivningen af den, helt bogstaveligt med inddragelsen af en kunsthistorisk tekst om guldaldermaleri og med appropriationen af plakater for Golden Days-festivalen, som blev søsat, samme år som Petersen installerede sit værk på udstillingen *Something's Wrong* i Nikolaj.

Den feministiske kritik af kunst- og kunstnerbegrebet, af køn og historiske eksklusionsmekanismer, som helt afgørende har præget kunsthistoriefaget de sidste årtier, ses også markant udfoldet i samtidskunsten. Kunstnerkollektivet Kvinder på Værtshus' projekter som fx *Herstories Tour*, 2000, som var en alternativ kanalrundfart i København, der fungerede som en feministisk intervention i den typiske fortælling om highlights og mindesmærker i byens offentlige rum ved at fokusere på hidtil uførelte historier om kvinder, deres forhold og bedrifter – i stedet for blot de to “kvinder”, der nævnes i den typiske turistrundfart: Dronning Margrethe II og *Den lille havfrue* [4]. På den senere *The Other Tour*, 2009, satte Kvinder på Værtshus den feministiske intervention i et interseksjonalistisk perspektiv med fokus på mangfoldige marginaliserede stemmer i det offentlige rum (Vest Hansen 2011b) [5]. Og med publikationen *Udsigt: Feministiske strategier i dansk billedkunst* fra 2004 [6] intervererede Kvinder på



[4] Kvinder på Værtshus: *Herstories Tour*, 2000. Foto af kanalrundfartens afgang.



[5] Kvinder på Værtshus: *The Other Tour*, 2009. Folderen til den guidede tur.



[6] Kvinder på Værtshus: *Udsigt: Feministiske strategier i dansk billedkunst*, 2004. Forsiden.

Værtshus meget direkte i kunsthistorisk beskrivning ved at agere som kunsthistorikere og indskrive glemte og “usynliggjorte” projekter af kvindelige kunstnere fra 1970’erne til samtiden i en vægtig publikation på flere hundrede sider med både forskningsbidrag, essay-istiske artikler, arkivmateriale med kvindelige kunstneres stemmer og billeder, nye og gamle, i et layout med klar reference til 1970’ernes “billedet som kampmiddel” (2004).¹¹

De ovennævnte projekter fra den danske kunstscene må stå som få udvalgte eksempler blandt uendeligt mange andre på, hvordan samtidskunsten internationalt – siden slut-1960’ernes konceptkunst, tidsbaseret foto-, video- og performancekunst samt installationskunst – har opereret i et udvidet felt og gør brug af mangfoldige materialer og medier i forskellige grader af kritisk strategi, som tangerer kunsthistorisk arbejde og har påvirket kunsthistoriefaget. Man kan indvende, at kunsthistoriefaget til en vis grad altid er præget af sin samtid og dens kunst, men samtidskunstens påvirkning af kunsthistoriefaget de seneste årtier er massiv, både i form af fælles aktuelle emner og centrale kritikpunkter og i form af etableringen af et særligt kunsthistorisk akademisk felt.

Kategoriseringer af samtidskunst

Den udvikling i Samtidskunstens indtog i academia og kunsthistoriefaget, som jeg har skitseret ovenfor med udgangspunkt i en specifik dansk (KU) kontekst, kan umiddelbart ses som en “lokal” variant af en generel strømning, hvor samtidskunsten indtager en stadig større rolle i academia. Samtidskunstens nye rolle i kunsthistoriefaget har foranlediget faglige diskussioner – og ikke kun specifikt i uddannelsesregi – om, hvad det kan betyde for kunsthistoriefaget, og hvordan det praktiseres. En af de markante internationale stemmer i diskussionen er den australske kunsthistoriker, kunstkritiker og kunstner Terry Smith. Smith indleder sin artikel “The State of Art History: Contemporary Art” trykt i *The Art Bulletin* i 2010 – altså et par år efter *Periskops* samtidskunstnummer – med spørgsmålet: “What are we to make of the recent signs that contemporary art has become – to the surprise of many, including many of those most directly involved – a field within the discipline of art history?” (Smith 2010, 366). Smith redegør i sin artikel for – primært i en amerikansk akademisk sammenhæng, hvor han selv virker – hvordan samtidskunsten optager stadig flere studerende og udgør emnet for stadig flere tekster og kurser, mens der kun er ganske få eksempler på stillinger med emnet “contemporary art history” (366). Han identificerer en kritisk og skeptisk diskussion af, hvordan man kan bedrive kunsthistorie om samtidskunst: “Can we do history of contemporary art? Should we do history that is like the art it studies? Are we really doing criticism, or perhaps theory?” (366). Disse

spørgsmål refererer Smith fra *College Art Association*-konferencen i 2009, hvor det nystiftede Society of Contemporary Art Historians præsenterede sin første offentlige paneldebat. Samme år, 2009, udkom det amerikanske kunsthistoriske tidsskrift *Octobers* “Questionnaire on ‘The Contemporary’” med mange aktørers bud på “the contemporary”; *October* havde stillet spørgsmålene på baggrund af en konstatering af, at selvom “contemporary art has become an institutional object in its own right [...] much present practice seems to float free of historical determination, conceptual definition and critical judgement” (Smith 2010, 366). Samtidskunsten bliver altså her anset som et frit svævende felt inden for kunsthistoriefaget, hvis akademiske status forbliver tvetydig, og som mangler mål, metoder og teoretisk fundering (366).

Smiths bud på en stærkere teoretisk fundering er blandt andet at se begreberne “the contemporary” og “contemporaneity” som diskursive kategorier til at forstå samtidskunsten. Smith har i en række tekster (2006, 2010) afsøgt begrebet “contemporary”, blandt andet gennem dets etymologiske historie og skiftende og aktuelle status i den kunsthistoriske diskurs. Med afsøgning af skiftende betydninger af *co-temporary* og *con-temporary* (fra latin til engelsk hhv. “med/i” og “sammen med” tiden) (2010, 369-370) underbygger Smith sin definition af samtidskunst som karakteriseret ved, at det ikke dækker al kunst produceret i nutiden, men mere snævert som samtidig kunst, som er “contemporary”, dvs. som handler om nutiden og forholder sig reflektivt til den.¹²

Smith argumenterer for, at vi lever i en helt særlig tid, *contemporaneity*, som udmærker sig ved ikke blot at rumme mange tidsligheder, kulturelle og sociale asynkrone samtidigheder i én, men også ved, at vi lever i *bevidstheden* om denne multi-pluralitet. Han definerer “truly contemporary art” som kunst, der “emerges from within the conditions of contemporaneity, including the remnants of cultures of modernity and postmodernity, but which projects itself through and around these, as an art of that which actually *is* in the world, of what it is to *be* in the world, and of that which is to come” (2006, 692). Smiths begreb om samtidskunst er komplekst, og skønt han anerkender mangfoldigheden af forskellige, partikulære historier, er det indlejret i et overordnet argument (en stor fortælling?) om, at (samtidens) kunst indtil ca. 1980 kunne ses som distinkte udviklinger i forskellige regioner af verden, mens samtidskunsten nu opererer transnationalt og i mange retninger i samspil med et verdensomspændende globalt skift fra “modernity” til “contemporaneity” (2010, 369).¹³ Smith anfører ligefrem, at hans model er fremtidssikret: “open toward art to come” – et perspektiv, han også fremhæver i titlen på sin bog: *art to come. Histories of Contemporary Art* (2019).¹⁴ Smiths etymologiske greb har også fundet vej til

danske kunsthistoriske tekster (Juel Jepsen 2019; Gade 2019). Det betyder imidlertid ikke, at der hersker klarhed i begrebsdefinitionen; således er det ikke umiddelbart enkelt at overføre Smiths greb til en klar teoretisk definition på dansk. Jeg vil ikke gå i dybden med en nærmere begrebsafklaring, men her dog anføre, at i dansk sammenhæng er ordet “samtidskunst” udbredt i dag, i modsætning til “nutidskunst”, som var fremherskende for et par årtier siden. “Samtidskunst” og “nutidskunst” har i en periode været brugt mere eller mindre synonymt.¹⁵ Men hvor “samtidskunst” er blevet det dominerende begreb, som både bruges til periodisering og kategorisering, ses der dog samtidig eksempler på at definere “nutidskunst” som en kategori, der står i modsætning til “samtidskunst”, dvs. som kunst, der, skønt lavet i samtiden, ikke kan ses som samtidig, som “tidssvarende”, ligesom det defineres hos Smith (Østergaard 2020).¹⁶

Historiske greb på samtidskunst

Helt grundlæggende må man spørge: Hvordan kan man gå til det samtidsmæssige på en historisk måde? Det kan synes som en selvmodsigelse, en *contradictio in adjecto*, men samtidskunsten dækker i praksis over en historisk periode frem til nu. Problemet er imidlertid, at denne periode defineres forskelligt fra tid til anden og fra verdensdel til verdensdel. Den store uklarhed i definitionen af samtidskunst som kategori afspejler sig i den store variation i periodiseringen af samtidskunst. Tendensen til at ville se “contemporary art” som én fælles kategori for kunst i globaliseringens tidsalder står i kontrast til en lang række forskellige definitioner historisk, geografisk og kulturelt.

Claire Bishop beskriver således definitionen af samtidskunst som et “moving target”: Indtil slutningen af 1990’erne var begrebet mere eller mindre synonymt med “efterkrigstid”, dvs. kunst fra efter 1945, men omkring årtusindskiftet blev den defineret som begyndende i 1960’erne. I dag ses 1960’erne og 1970’erne imidlertid til tider som “højmodernisme”, mens der argumenteres for, at 1989 skal ses som begyndelsen på en ny æra, synonymt med kommunismens fald i østblokken og fremvæksten af de globale markeder (Bishop 2014; O’Neill 2012). Der kan argumenteres for og imod de forskellige periodiseringer, anfører Bishop, men en fælles ulempe for dem alle er, at de kun opererer med en vestlig rækkevidde. I Kina, fremhæver Bishop, er det vanligt at regne samtidskunst fra slut-1970’erne (slutningen på Kulturrevolutionen og begyndelsen på demokratibevægelserne), i Indien fra 1990’erne, mens der i Latinamerika er en tendens til ikke rigtig at operere med skift mellem kategorier for moderne kunst og samtidskunst, fordi det ville betyde, at man skulle underlægge sig hegemoniske vestlige kategorier; en fremherskende diskussion drejer sig stadig om, hvorvidt moderniteten

overhovedet er realiseret. I Afrika hersker der store forskelle med dateringer skiftende fra 1970’erne – varierende efter enden på kolonistyrerne – til så sent som 1990’erne i Sydafrika (med ophævelsen af apartheid og de første afrikanske biennaler for samtidskunst).

På den baggrund konkluderer Bishop, at forsøget på at periodisere samtidskunst generelt er dysfunktionelt, ude af stand til at gribe den globale diversitet (2014, 18). I lyset af denne “dysfunktionelle periodisering” af samtidskunst har flere forsøgt at definere samtidskunst som en diskursiv kategori, som for eksempel Terry Smith. Bishop mener imidlertid, at disse diskursive tilgange kommer til kort og ender med at se “contemporaneity” enten som “stasis” i forlængelse af en postmodernistisk, posthistorisk fælde, eller som et brud med postmodernismen ved at hævde et pluralistisk og usammenhængende forhold til temporalitet (19). Bishop argumenterer altså mod Terry Smiths definition og introducerer i stedet begrebet *the dialectical contemporary*, dialektisk samtidighed, for at sikre en kritisk historieskrivning. Med begrebet søger Bishop at navigere mellem “forskelligartede tidsligheder inden for en mere politisk horisont” (23), som hun definerer det. Fremfor blot at hævde, at der kan spores flere tider i *con-temporary*, må vi spørge, *hvorfor* bestemte temporaliteter optræder i bestemte værker i historisk specifikke sammenhænge (23).¹⁷ Bishops argument er primært udfoldet som en reaktion på og kritik af den udbredte tendens til *presentism*, en “præsensfokusering” – et overdrevet fokus på nutiden – som i kunstmuseers udstillingspraksis ofte forvrænger den historiske udforskning, “a preoccupation with the now masquerading as historical inquiry”, i stedet for en “dialectic contemporaneity”, som hun formulerer det i sin ofte citerede bog *Radical Museology: or, what’s “contemporary” in museums of contemporary art?* (23, 55-69).

Strategier for re-autorisering

Nødvendigheden af *kunsthistoriske* perspektiver i det kritiske arbejde med kunstværker, inklusive samtidskunstens, plæderer den amerikanske kunsthistoriker David Joselit også for. I den korte artikel “Virus as Metaphor” trykt i *October* 2020 argumenterer han for, at der er opstået en “autoriseringsskise”, “a crisis of authorization”, i kølvandet på de autoritetskritiske, postmoderne og poststrukturelle interventioner i kanon og hegemonisk historieskrivning.¹⁸ Joselit ser det historiske fokus svækket i arbejdet med moderne kunst og samtidskunst og argumenterer for en fortsat *de*-autorisering af giftige institutionelle strukturer, “toxic institutional structures”, men at det samtidig er afgørende vigtigt, at kunsthistoriefaget påtager sig at arbejde med strategier for en historisk funderet “re-autorisering” af billeder.

Joselits artikel, der er skrevet i et USA præget af Trump og covid-19-krise, bruger "virus" som en metafor for udviklinger i samfundet generelt, med den dobbeltbetydning, der ligger i ordet med henvisning til både biologisk og teknologisk spredning. Nye medier og politiske strømninger har skabt en destabilisering af viden, hvor misinformation spredes. Trump-æraens *fake news* m.m. har medvirket til at *legitimere*, at relationen til viden er viral snarere end evidensbaseret, at viden inficeres fremfor informeres. I en tid, hvor oplysning og saglig information fremstår "viralt" og infektiøst, argumenterer Joselit, er det nødvendigt at arbejde for at *re-autorisere* billeder. At bekæmpe viral information ved at arbejde for autorisering af bestemte vidensformer som legitime og andre som illegitime kan imidlertid synes i strid med hævdundne idéer blandt kunstkritikere og kunsthistorikere, der arbejder med moderne kunst og samtidskunst, påpeger Joselit (2020, 159-160), fordi progressive kunst- og kulturudtryk fremfor at etablere forventes at kritisere og problematisere autoriteter. Avantgarden har gennem hele sin historie været "devoted to de-authorising aesthetic form and content", med readymaden som indlysende eksempel. Modernismen, anfører Joselit, kan muligvis ligefrem ses som "an agonism of de-authorization whose agonizing endgame is unfolding before us in our world of fake news" (160).

Joselit ser derfor arbejdet med re-autorisering af billeder som den vigtigste æstetiske opgave i tiden: "I believe the struggle over the authorization of images is the most significant aesthetic challenge of this moment – one that is often incorrectly understood as identity politics" (160). Han fremhæver et stort demokratisk potentiale i re-autoriseringen som praksis, fordi det er en demokratisk kamp ("struggle") om, hvad bestemte billeder og informationer betyder (161). Joselit fremhæver bl.a. Kara Walker som en kunstner, der re-autoriserer diskurser gennem en form for appropriation og recalibrering af eksisterende billeder, som det også ses i popkunst og i den postkonceptuelle *Pictures-generation*. Walker arbejder fx i sine silhuetværker med stereotype sort/hvide billeder og bruger billedklichéer, hun ikke har opfundet eller skabt, men kombinerer forskellige historiske tiders (kliché)forestillinger om race, magt og køn til nye, foruroligende, kritiske billeder, der fremviser de historiske klicheer. Det er således en praksis funderet ikke kun i en *de*-autorisering, men også i en *re*-autorisering af historiske billeder, som Joselit ser det, "strategies of re-authorization that engage with the viral images of a particular time and place" (161).¹⁹

Men hvad betyder det for det kunsthistoriske og kritiske arbejde med moderne kunst og samtidskunst? Joselit foreslår to veje for kunsthistorikeren til at dæmme op for denne "world gone viral": For det første taler han for en kunstens socialhistorie, som ikke (kun) forsøger at placere værket i én specifik

historisk kontekst. I stedet for kun at forankre kunstværker et privilegeret sted og i en privilegeret tid kan vi vælge at fokusere på en eller flere specifikke momenter i værkets "liv", som vidner om, hvordan værket engageres i kampe om autorisering og de-autorisering af billeder. Som eksempel angiver Joselit MoMAs nyophængning i 2019, hvor New York-museet udfordrer den hævdundne modernistiske kanon med nye konstellationer og inklusion af oversete kunstnere og værker, og hvor Picassos *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)* (1911) er ophængt i samme rum som Faith Ringgolds *American People Series #20: Die* (1967). Det anakronistiske møde mellem de to malerier ses som forsøg på at autorisere Ringgolds store maleri som et amerikansk hovedværk skabt af en afroamerikansk kvindelig kunstner og skabte en voldsom, for Joselit velkommen, debat (162).²⁰

For det andet efterlyser Joselit et større fokus på *historie*. Efter poststrukturalismens og postmodernismens interventioner i 1980'erne har idéen om en kanon så at sige været radioaktiv, og det har ført til, at det historiske er blevet nedprioriteret. Den store udbredelse af enkeltstående casestudies ser Joselit som karakteristisk for, at man har "abdiceret" fra en forpligtelse netop på historien. Han ser kunstværker som "genkommende" ("reiterable") begivenheder, som kan genindtræde i historiske sammenhænge, og mener, at det er kunsthistorikerens arbejde at autorisere en historisk fortolkning af disse sammenhænge. Det er på den ene side vigtigt at holde fast i den postmoderne erkendelse, at intet historisk narrativ kan stå som den sande kanon, men det betyder omvendt ikke, at vi skal give afkald på at skabe historiske narrativer eller så tvivl om fortolknin- gernes relative forklaringskraft (162).

Den centrale rolle for det (kunst)historiske fokus, som Bishop og Joselit hver især argumenterer for, ser jeg som helt fundamental for det kritiske arbejde med samtidskunst. Fremfor at søge inkludering i ét fælles globalt narrativ – én -isme – har vi som kunsthistorikere en vigtig opgave i at sætte samtidskunsten i relation til både specifikke kulturelle og historiske sammenhænge. De sidste årtiers teknologiske og neoliberale økonomiske udvikling har skabt nye globale "samtidigheder", også inden for kunstverdenen, men selvom informationer og trends kan deles øjeblikkeligt på sociale medier etc., er der stadig helt afgørende forskel på livsvilkår og erfaringer, alt efter hvilke samfund vi lever i, og hvor i (kunst) verden vi befinder os. Samtidig er det afgørende vigtigt i relation til samtidskunsten at genfortolke den kunstneriske produktion og historie, at holde historien mobil og levende. Hvad der er relevant (kunst)historie skifter og skal løbende problematiseres, men det historiske perspektiv kan i høj grad berige aktuelle erfaringer. Et oplagt eksempel er den aktuelle rehabilitering af kvindelige kunstnere og feministisk kunst. Når Lene Adler Petersens *Parbilleder* (1974-



[7] Lene Adler Petersen: *Parbilleder*, 1974-75. Collage med udklip, gouache, silketryk og papir på træ, 128 x 138 cm. Fire close-ups viser udsnit med udklip fra aviser og magasiner med Brigitte Bardot m.m. *Parbilleder* er en serie på ti collager, der blev vist på *Kvindeudstillingen* på Charlottenborg i København i 1975, men først udstillet igen 35 år senere på *Nogle arbejder fra halvfjerdserne* kurateret af Kirsten Justesen på Galleri Tom Christoffersen i 2010.



1975) [7] fx efter årtier hentes frem fra glemslens magasin og nu bliver synlige og skrevet ind i samtidskunstens historie, medfører det en inklusion i det kunsthistoriske arkiv.²¹ Men når Adler Petersens feministiske undersøgelser af køn, kunst og mediebilleders konstruktion af parforhold og kønsroller sættes i perspektiv af aktuelle diskussioner om identitet, kvinde-, kønsbilleder og #metoo, drejer det sig ikke primært om at skabe en mere “fuldkommen” historisk dækning af 1970’ernes kunst; det kan kan derimod fungere som frugtbare kunsthistoriske re-autoriseringer i en dialektisk samtidighed.

Samtidskunsthistorieskrivning og kanonisk praksis

Publikationer om samtidskunst stilet mod et bredt publikum præsenterer ofte et bud på et samlende narrativ, typisk enten i form af en monografi om en enkelt kunstner eller i en anden traditionel form for narrativ indramning med frem-skrivning af kunsthistoriske epoker, -ismer eller endda generationer og årtier – som fx de billedrige *coffee table*-bøger som *Billedstorm: Om dansk kunst og kultur på det seneste* (Stjernfeldt og Tøjner 1989), der står som et generationsmanifest for 1980’ernes postmodernisme, *Nybrud – dansk kunst i 1990erne* (Gade og Jalving 2006), der følger en tematisk struktur og løbende problematiserer sin indskrivning, eller *Berørt. Om dansk kunst i det nye årtusinde* (Themsen 2020), der strukturerer de seneste årtiers danske kunst efter medie/materiale. Når det gælder akademiske tekster om samtidskunst, både forskningsartikler i tidskrifter og bøger, er tendensen til casestudies dog ganske dominerende, sådan som Joselit påpeger. Ser vi på akademiske bøger, der er udgivet om samtidskunst de senere år, synes særligt to typer at træde frem: Enten er de sammensat af forskellige kortere artikler i antologiform (Dumbadze og Hudson 2013; Juel Jepsen et al. 2019), eller de vægter et tematisk eller medie-/materialeperspektiv på samtidskunsten (Perry og Wood 2004; Robertson og McDaniel 2013). Imidlertid adskiller den britiske kunsthistoriker Tony Godfreys bog *the story of contemporary art* fra 2020 sig fra disse med sin erklærede intention om at skrive samtidskunsthistorien. Godfrey har med *the story of contemporary art* valgt en titel med tydelig reference til Ernst Gombrichs *The Story of Art*, der blev udgivet 70 år tidligere, i 1950, men Godfrey bruger titlens minuskler til at markere en afstand fra Gombrichs evolutionistiske historieskrivning. Den postmoderne erfaring om, at der ikke findes én historie, at tolkninger er historisk situerede positioner og perspektiver, synes også at markere sig i den udbredte ikkebrug af versaler i titler som *samtidskunst?!*, som jeg tidligere nævnte ifm. *Periskops* nummer dedikeret til samtidskunst som kunsthistoriefag, ligesom også Smith bruger grebet i sin *art to come* fra 2019. Godfrey nedjusterer således idéen om

“den store historie” og indleder sin samtidskunsthistorieskrivning med at problematisere og indkredse de mange bud på, hvad samtidskunst er: “Contemporary art, despite its name, is not just art made now. Rather, it is a certain type (or types) of art, as well as the attitudes towards it. So, it must have a story. But when does that story begin? In 1945, 1960, 1968, 1973, 1980, 1989, 2001? You can make an argument for any of these dates” (2020, 6).

Det, der er vigtigt, fremhæver Godfrey, er at fortælle samtidskunsthistorie som en række ofte turbulente kriser, konflikter og argumenter om, hvad kunst og samfund er eller kan være – alle de mange betydelige spørgsmål og indlæg, som stadig er potente og uafklarede i dag, udmattelsen af modernistisk kunst, maleri versus konceptkunst, appropriation versus neoekspressionisme, det nationale versus det globale osv. (7).

Tony Godfreys *the story of contemporary art* er et eksempel på en historieskrivning, der på en vis måde kan ses som forsøg på at fremskrive en form for ny kanon (det er i øvrigt slående, hvor tæt indholdsfortegnelsen er på grundstrukturen i det sidste årtis semesterplan for kurset “Samtidskunst” på KU).²² Men det er en problematiserende historieskrivning, der er bevidst om, at kanon og tradition vælges aktivt, at historien ikke bare er, men konstrueres i vores historieskrivning, som bl.a. den feministiske kunsthistoriker Griselda Pollock har formuleret det så rammende (Pollock 1996).

Lad mig afslutningsvis vende blikket mod det danske kunsthistoriefag igen. Da Dansk Kunsthistoriker Forening i 2015 arrangerede *Terræn – konference om samtidskunst i Danmark* med målet om “at gøre kritisk og videnskabelig status over den aktuelle kunstscene i Danmark”, inviteredes symptomatisk for samtidskunstens status oplæg fra forskellige aktører på kunstscenen, dvs. ikke kun kunsthistorikere, men også kritikere, kunstnere og kuratorer.²³ Rune Gade, lektor på KU, var keynote-taler med “Samtidskunstens historier”, der siden er publiceret i antologien *Terræn. Veje ind i samtidskunsten* (Gade 2019). Gade havde valgt at analysere samtidskunst som diskursive formationer primært gennem de sidste årtier (2019, 25), men han kontekstualiserede også “samtidskunstens historier” i et længere kunsthistorisk perspektiv og fremhævede, hvordan kunsthistoriefaget i Danmark i sin tidlige vorden blev etableret i tæt sammenhæng med samtidskunst, særligt i kraft af N.L. Høyen (1798-1870), der i 1857 blev den første forelæser i kunsthistorie på Københavns Universitet og spillede en væsentlig rolle for “guldaldermalerne” og etableringen af nationalistiske narrativer i kunsthistoriske institutioner som Statens Museum for Kunst (28).

I dag udgør samtidskunsten igen tydeligt en markant del af kunsthistoriefaget og medvirker til at problematisere og diskutere spørgsmål som: Hvad er

kunst? Hvordan bedriver vi kunsthistorie? Hvad er “dansk” kunst og kunsthistorie? Hvad er (kunstner-)identitet? Hvad og hvordan betyder køn? Hvad betyder kulturel og etnisk idenitet? Hvilken rolle kan kunst spille i forhold til at begribe samtidens samfundsomvæltninger, vores kulturhistoriefortælling, vores verdensforståelse? Vores væren i verden? Så diskussionen om samtidskunsthistorie fortsætter. Når nye kunsthistoriestuderende starter på KU i dag, møder de undervisning i samtidskunst fra begyndelsen. Kurset “Samtidskunst” modul 1 for BA-studerende på KU tager 1960’erne som udgangspunkt i et udvidet værkbegreb. De studerende møder således en slags “kanon” for samtidskunsthistorien, men det er en så at sige løstvævet “kanon”, der løbende problematiseres, men samtidig også i sagens natur autoriseres af os som universitetskunsthistorikere. I år, 2022, vil Tony Godfreys *the story of contemporary art* fungere som en grundbog for kurset suppleret af historiske tekster, kilder og værker med fokus på også dansk kunsts aktører – mens vi venter på en akademisk kunsthistorisk “grundbog” om samtidskunstens historie, der også tager højde for at præsentere og problematisere dansk samtidskunst, som den udfolder sig i historisk specifikke sammenhænge.

ABSTRACT

“Contemporary art history? Notes on contemporary art and art history today” discusses the significant role played by contemporary art in art history as an academic discipline today, based on the understanding of both contemporary art and art history as informing the radical postmodern changes in conceptions of art, history, canon, gender, and colonialism. Taking as a starting point the case of art history at the University of Copenhagen, Denmark since the 1990s and the author’s experiences through more than three decades working as an art historian and art critic, the article draws on specific case studies of contemporary art projects and the art history journal *Periskop* to argue that contemporary art has played a key role in changing the traditional academic art historical discipline into a “new art history”. Moreover, the essay discusses why an (art) historical perspective is also vital for the contemporary understanding of and working critically with contemporary art by addressing discussions of key ideas formulated by international art historians, including Terry Smith’s “contemporaneity”, Claire Bishop’s “dialectical contemporaneity”, and David Joselit’s “strategies of re-authorization”.

NOTER

- Også Ernst Jonas Bencard, Kristine Kern, Peter S. Meyer, Tone O. Nielsen, Hanne Kolind Poulsen, Lisbeth Stadshil, Niels Marup Jensen med flere deltog i forskelligt omfang i redaktionsgruppen i de første år. Jens Toft havde en baggrund i Filmvidenskab med speciale i semiotik. Institut for Kunsthistorie på Københavns Universitet blev kort tid efter, i september 1993, en del af Institut for Kunst, Litteratur og Teater. Efter et år blev dette samlede institut opløst i to, og den ene del blev til Institut for Kunsthistorie og Teatervidenskab. I 2003 samledes fagene igen til Institut for Kunst, Litteratur og Teater. I 2007 blev Institut for Musikvidenskab føjet til, og Institut for Kunst- og Kulturvidenskab (IKK) blev dannet. På Aarhus Universitet udkom også et nyt kunsthistorisk tidsskrift med første nummer i 1993: *Passepartout. Skrifter for kunsthistorie*.
- Periskop – Forum for Kunsthistorisk Debat* 1993. Se indledning s. 7-8. De første numre var dedikeret til en meget fagnær debat og synliggørelse af de nye teoretiske tilgange, som i vid udstrækning blev anvendt på instituttet, men som var svære at finde i danske kunsthistoriske publikationer på det tidspunkt. I starten var det således primært omarbejdede eksamensopgaver o.l., der blev trykt, men efterhånden voksede *Periskop* til et decideret tidsskrift med peer review, professionel layouter etc. Temanumre blev introduceret fra nr. 7-8, et dobbeltnummer med feministisk fokus: ”Kunst, køn, konstruktion”. Nr. 16 markerede et generationsskifte med en helt ny *Periskop*-redaktion.
- To artikler i det første nummer omhandlede samtidskunst: Tone O. Nielsen og Jane Mylenbergs ”Feministisk kunsthistorie: Eva Hesse set i lyset af den feministiske kunstteori” og Peter S. Meyers ”En diskussion af ‘de nye vilde’ i Danmark”.
- Tak til Rune Gade for oplysninger. Gades ph.d.-afhandling udkom som bog: *Staser: teorier om det fotografiske billedes ontologiske status & det pornografiske tableau* (1997), og antologien *Maskuliniteter – køn og kunst*, redigeret af Gade, udkom samme år som adjunktansættelsen 2001.
- Øystein Hjorts tekst ”High & Low. Tilbageblik på undervisningen i samtidskunst ved Institut for Kunsthistorie på Københavns Universitet” var skrevet på opfordring af redaktionen til *Periskop* 13. I teksten beretter Hjort om de indledende skridt med undervisning i samtidskunst, hvor blandt andre også Poul Vad var – dog ikke fast – underviser.
- Mit ph.d.-projekt voksede ud af min interesse for problematisering af (kunstner)subjekt, kunstbegreb og tegnbegreber, hvor jeg så paralleller mellem samtidens konceptkunst og historiemaleri som akademisk disciplin i 1600-tallet, så efter min prisopgave om *Nicolas Poussin som akademisk fantasme* (1995) skrev jeg ph.d.-afhandlingen *Sophie Calle: identitetsbilleder og social arkæologi*, forsvaret januar 2002. Jeg startede min ph.d. på Københavns Universitet, men opholdt mig undervejs to år, 1997-1999, på Columbia University, NYC (hvor jeg fulgte seminarer hos Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Keith Moxey og Christina Kiaer). Min afhandling, som er funderet i teori og næranalyser af selvbiografiske strategier i konceptkunst, blev på Columbia opfattet som en form for samtidskunstkritik snarere end som kunsthistorie.
- Mange yngre kunsthistoriske forskeres projekter er i dag direkte relateret til samtidskunst, ligesom billedkunstnere nu kan udføre ”kunstnerisk forskning” institutionaliseret i ph.d.-uddannelsesprogrammer.
- På AU’s hjemmeside præsenteres masteruddannelsen således: ”MA Curating is a two-year, part-time, low-residency, seminar-based, international and interdisciplinary study programme at Aarhus University. The programme is designed for curators, artists and cultural workers who wish to develop their professional curatorial practice and expand their interdisciplinary understanding of curating in contemporary society.” Seminarer kan købes enkeltvis, og de samlede 60 ECTS-point koster 78.000 kr. <https://cc.au.dk/uddannelse/evu/curating/> (besøgt 17.8.2021).
- Stallabrass’ *Art incorporated* er siden udgivet under den umiddelbart mindre kritiske titel *Contemporary Art: A Very Short Introduction* (2016).

- ”Etnoæstetik” skrev Pia Arke som afgangsupgave på Det Kgl. Danske Kunstakademis afdeling for Teori og Formidling. Teksten blev udgivet som et nummer af tidsskriftet ARK og i 2010 udgivet i bogform i en tresproget version – engelsk/grønlandsk/dansk – i forbindelse med Kuratorisk Aktions store forsknings- og udstillingsprojekt om Pia Arke.
- Konstellationen Kvinder på Værtshus skiftede over tid. I *Udsigt* beskriver gruppen sig selv således: ”Kvinder på Værtshus er en gruppe feministiske billedkunstnere, der samarbejder omkring repræsentationskritiske og kønspolitiske spørgsmål. Denne bog er et samarbejde mellem Nynne Haugaard, Nanna Debois Buhl, Åsa Sonjasdotter og Lisa Strömbeck.” Se også <https://lisastrombeck.com/view-feminist-strategies-in-danish-visual-arts/> (besøgt 18.8.2021).
- For en mere uddybende udlægning af Smiths samtidskunstbegreb se fx Gade (2019, 22-25) og Juel Jepsen (2019).
- Smith lister en lang række eksempler på kunstneres værker, som han anser som ”contemporary art”, i ”Contemporary Art and Contemporaneity” (2006, 698-699). Værker, han ikke ser som ”rigtig” samtidskunst, kan han fx kalde for ”anakronistisk modernisme”, <https://contemporaneity.au.dk/interviews/> (besøgt 20.1.2022).
- Sådan fremtidsfremskrivninger vidner måske snarere om Smiths virke som kunstner i Art & Language end som trænet kunsthistoriker. Smiths artikel er trykt i *Art Bulletin* (2010) og udgør et af kapitlerne i *art to come* (2019).
- Eksempelvis udkom Klaus Honnefs *Kunst der Gegenwart* på engelsk som *Contemporary Art* og på dansk som *Nutidskunst* i 1990.
- Østergaard definerer fx Bjørn Nørgaards kunst som ”nutidskunst”.
- Smith (2019, 262-263) anerkender det problematiske i at definere et entydigt skift fra ”the modern to the contemporary” pga. geopolitiske og kulturelle variationer verden over.
- Jeg vælger at oversætte med ordet ”re-autorisering”, selvom det er en neologisme. Den danske ordbog definerer ”autorisation” som ”(officiel) godkendelse eller tilladelse til at udøve en bestemt virksomhed”, mens der under verbet ”autorisere” også angives betydningen ”gøre officiel; give status som gældende”, som kommer tættere på den betydning, Joselit skriver frem.
- De tidligere omtalte værker af Pia Arke og Lars Bent Petersen benytter sig af lignende strategier.
- Konstellationen af Picasso/Ringgold kan også tolkes som endnu en bestyrkelse af Picassos ”mesterværk”, for eksempel i kraft af dets prominente placering på endevæggen, der får resten af rummet til at fremstå som underordnet det.
- Se mit paper ”Feminist Investigations in Modern Myths of Art and Love and the Everyday: Reflections on Lene Adler Petersen’s Series of Parbilleder/Couples” afholdt på konferencen *Fast Forward! Women in European Art 1970s – to Present*, Louisiana, 17. nov. 2021: <https://vimeo.com/653695827>.
- Kursets titel var i 2014-studieordningen: ”Samtidskunst og introduktion til kunsthistorisk praksis”.
- Se annoncering af konferencen med open call: <http://www.kunsthistoriker.dk/terraen-konference-om-samtidskunst-i-danmark/> (besøgt 18.08.2021).

LITTERATUR

- Arke, Pia. 2010. *Ethno-Aesthetics/Etnoæstetik*. København: Ark, Pia Arke Selskabet og Kuratorisk Aktion.
- Bishop, Claire. 2014. *Radical Museology or, What’s “Contemporary” in Museums of Contemporary Art?* 2. rev. udg. London: Koenig Books.
- Bolt, Mikkel. 2016. *Samtidskunstens metamorfose*. Aarhus: Antipyrene.

Dumbadze, Alexander Blair og Suzanne Perling Hudson, red. 2013. *Contemporary Art: 1989 to the Present*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.

Gade, Rune og Camilla Jalving, 2006. *Nybrud – dansk kunst i 1990erne*. København: Gyldendals Bogklubber.

Gade, Rune. 2019. "Samtidskunstens historier". In *Terræn: veje ind i samtidskunsten*, redigeret af Camma Juel Jepsen, Rasmus Kjærboe, Sine Krogh og Martin Søberg, 1. udgave, 22-43. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Godfrey, Tony. 2020. *the story of contemporary art*. Cambridge: The MIT Press.

Joselit, David. 2020. "Virus as Metaphor". *October* 172: 159-162.

Juel Jepsen, Camma. 2019. "Hvad er samtidskunst? En kort begrebshistorie om samtidskunstens 'samtidighed'". In *Terræn: veje ind i samtidskunsten*, redigeret af Camma Juel Jepsen, Rasmus Kjærboe, Sine Krogh og Martin Søberg, 1. udgave, 98-108. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Juel Jepsen, Camma, Rasmus Kjærboe, Sine Krogh og Martin Søberg. 2019. *Terræn: veje ind i samtidskunsten*. 1. udgave. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Kvinder på Værtshus. 2004. *Udsigt: Feministiske strategier i dansk billedkunst*. København: Informations Forlag.

O'Neill, Paul. 2012. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Periskop - Forum for Kunsthistorisk Debat. 1993. Vol. 1.

Periskop - Forum for Kunsthistorisk Debat, Samtidskunst?! 2007. Vol. 13.

Perry, Gill og Paul Wood, red. 2004. *Themes in Contemporary Art*. New Haven: Yale University Press.

Petersen, Lars Bent. 2009. *Introduktion til: Drømme, løgne og andre arbejder*. København: Overgaden.

Pollock, Griselda, red. 1996. *Generations & Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. London og New York: Routledge.

Rebentisch, Juliane. 2020. *Samtidskunstens teorier: en indføring*. København: Informations Forlag

Robertson, Jean og Craig McDaniel. 2013. *Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980*. 3. udgave. New York: Oxford University Press.

Smith, Terry. 2002. "What is Contemporary Art? Contemporaneity and Art to Come". *Konsthistorisk Tidsskrift* 71: 3-15

Smith, Terry. 2006. "Contemporary Art and Contemporaneity." *Critical Inquiry* 4: 681-707.

Smith, Terry. 2010. "The State of Art History: Contemporary Art." *The Art Bulletin* 92 (4): 366-83.

Smith, Terry. 2019. *Art to Come: Histories of Contemporary Art*. Durham: Duke University Press.

Stallabrass, Julian. 2004. *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press.

Stallabrass, Julian. 2006. *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. Very Short Introductions 146. Oxford: Oxford University Press.

Stjernfelt, Frederik og Poul Erik Tøjner. 1989. *Billedstorm. Om dansk kunst og kultur på det seneste*. Odense: Amadeus.

Themsen, Maria Kjær. 2020 *Berørt. Om dansk kunst i det nye årtusinde*. København: Strandberg Publishing.

Vest Hansen, Malene. 2011a. "Kuratering af samtidskunst." In *Kuratering af samtidskunst*, redigeret af Malene Vest Hansen og Sanne Kofod Olsen. Roskilde: Museet for Samtidskunst.

Vest Hansen, Malene. 2011b. "Kvinder på Værtshus: Interventioner i offentligt rum". In *Genus-pedagogiske gårninger: subversiv og affirmativ aktion*, redigeret af Maria Carlgren et al., 155-168. Gøteborg: Carlgren.

Vest Hansen, Malene. 2013. "So, who decides what is art?" Historiografi: om at skrive samtidskunstens historie". In *For øjeblikket 2: samtidskunst til billedkunst*, redigeret af Jesper Bek, 264-74. København: Lindhardt og Ringhof.

Østergaard, Cecilie Høgsbro. 2020. "Kan man elske Adorno og samtidskunst på en gang?". *Kunstkritikk.dk*, 16.10. 2020. Sidst tilgået 14.12.2021. <https://kunstkritikk.dk/kan-man-elske-adorno-og-samtidskunst-pa-en-gang/>

Materialistisk kunsthistorie i dag

Benjamin redux: Joselit og Didi-Huberman

Walter Benjamins ofte citerede aforisme fra “Om historiebegrebet” har i flere omgange fungeret som ledestjerne for forsøg på at introducere en radikal og materialistisk kunsthistorie, der er såvel kritisk samtidsdiagnose som analyse af historisk specifikke aktørers forsøg på at give verden mening gennem form.¹ Den lyder: “For de kulturværdier, han [den historiske materialist] ser ud over, de er for ham alle til hobe af en herkomst, han ikke kan tænke på uden gysen. De skylder ikke blot de store geniens møje, der har skabt dem, deres eksistens, men også deres samtidiges navnløse slid. Der findes ikke noget kulturdokument, der ikke samtidig dokumenterer barbari” (1998a, 163). Det er særligt den sidste sætning, som ofte har fungeret som reference for kritik af såvel kunstinstitutionen som politiske magthavere. Den har samtidig også fungeret som udgangspunkt for forsøg på at udvikle en egentlig materialistisk kunsthistorie, hvor kunstværket analyseres som et materielt og historisk objekt, der tager form i et felt af stridende praksisser, ønsker og kræfter.

Benjamin-citatet er senest dukket op i forbindelse med de omfattende statuevæltninger, der har fundet sted i foråret og sommeren 2020 verden over efter George Floyd-opstanden, hvor mere end 25 millioner mennesker gik på gaderne på tværs af USA i protest mod endnu et politimord på en ubevæbnet afrikansk-

amerikansk mand. Protesterne var de største i nyere amerikansk historie og inkluderede ikke blot afbrændingen af en politistation og dusinvis af politibiler, oprettelsen af en fri kommune i Portland, men også en lang række statuevæltninger, hvor statuer af sydstatsgeneraler, Columbus og tidligere præsidenter, som alle har spillet vigtige roller i etableringen af den raciale kapitalisme i USA, blev overmalet, savet over eller væltet. Væltningerne bredte sig hurtigt til mange andre nationale kontekster, hvor racistiske monumenter blev væltet eller overmalet. I Frankrig blev en statue af Jean-Baptiste Colbert, forfatter til slaveloven Code Noir, overmalet, i Bristol blev en statue af slavehandleren Edward Colston smidt i havnen, i Italien blev en statue af den racistiske journalist Indro Montanelli, der købte en 12-årig etiopisk pige og giftede sig med hende, overhældt med rød maling, og i Belgien blev statuer af Leopold II fjernet eller overmalet.

I København og Nuuk overmalede aktivister statuer af den danske missionær Hans Egede i juni 2020, og i oktober 2020 fjernede gruppen Anonyme Kunstnere en buste af Frederik V fra festsalen på Kunstakademiet og lod den sænke i havneløbet over for Eigtveds Pakhus på Christianshavn, der i sin tid tjente som anløbssted, pakhus og hovedkvarter for Asiatisk Kompagni, der på vegne af den danske konge var involveret i slavehandel og kolonialisering øst for Kap Det Gode Håb. Aktionen på Kunstakademiet blev mødt med voldsom kritik af politikere såvel som avisredaktører, der krævede kunstnerne smidt i fængsel og Kunstakademiet flyttet til provinsen, “Nakskov ville være et smukt sted”, som Dansk Folkepartis Morten Messerschmidt forklarede det.²

Statuevælterne beskyldes for at ville slette historien, men det forholder sig faktisk omvendt: Aktionerne er forsøg på at synliggøre tvivlsomme historiske aktører og fortælle historien med udgangspunkt i dens ofre. Historien bliver ikke slettet, den aktualiseres med et nyt perspektiv.

Benjamin-citatet indgår nu som motto i de antiracistiske aktioner og peger på, hvordan monumenter og statuer på ingen måde er neutrale, men tværtimod i aktiv forstand skaber et bestemt billede af verden, hvor nogle menneskers strukturelle underkastelse naturaliseres. Statuerne udtrykker en racial og kolonial dominans, derfor vil aktivisterne have dem væk. At vælte en statue af en sydstatsgeneral eller en monark, der profiterede på slaveri, er at videreføre kolonikritik som afvisning af statsracisme.³

Benjamin var naturligvis selv involveret i udviklingen af en materialistisk kunstteori i mellemkrigsårene. “Om historiebegrebet” er Benjamins sidste tekst, skrevet på flugt fra nazismen. For Benjamin hang kunst og revolution uløseligt sammen, projektet var at forbinde Marx og Rimbaud, som André Breton formulerede det (1971, 18). Den satsning går på tværs af Benjamins tekster fra *Passa-*

geværket til kunstværkessayet til de historiefilosofiske teser. Kunsthistorie var en direkte politisk aktivitet. Ikke en akademisk disciplin. I den anden halvdel af 1930'erne beskrev Benjamin opgaven som forsøget på at formulere en antifascistisk kunsthistorie, hvis begreber "er fuldstændig uanvendelige for fascismens formål" (1998b, 130). Det er med andre ord en meget politiseret kunsthistorie, vi taler om, nogle vil måske mene, der er tale om en overpolitiseret.⁴ Der er da også et element af desperation over Benjamins foretagende, men jeg vil argumentere for, at desperationen er konstitutiv, for så vidt som den kapitalistiske euromodernitet er en lang accelereret krise, afbrudt af momenter af lokal højkonjunktur.⁵ Krisen antager forskellige former på forskellige tidspunkter for forskellige grupper, men den er der hele tiden, og materialistiske kunsthistorikere forholder sig nødvendigvis til den på det tidspunkt aktuelle krise diakront og synkront. Forsøger at analysere den og forstår historiske værker med udgangspunkt i igangværende konflikter. Det er det, Benjamin (1998a, 168) kalder "tigerspringet ind i fortiden", hvor fortiden lades med nutid og aktualiseres. Hvor fortiden viser sig at være kontingent og eksplosiv.

Følgende tekst er en diskussion af to signifikante forsøg på at genaktivere en kritisk materialistisk kunsthistorie med henvisning til Benjamin, nemlig David Joselits bog *After Art* og Georges Didi-Hubermans *L'œil de l'histoire*-projekt. Jeg diskuterer de to projekter med henblik på at bidrage til skitseringen af en materialistisk kunsthistorie, der er på højde med den nuværende krise.

Efterkunsthistorie

I 2013 udgav den amerikanske kunsthistoriker, Duchamp-scholar og *October*-redaktør David Joselit det lille, men ambitiøse skrift *After Art*, hvori han ikke blot skitserer en analyse af den globale samtidskunst, men også udstikker koordinaterne til en ny kunsthistorie, en ny måde at analysere såvel nutidige kunstneriske udtryk som ældre kunst på.⁶ I stedet for at fokusere på, hvordan kunst skabes, interesserer Joselit sig for, hvad billeder gør, "når de begynder at cirkulere i heterogene netværk" (2013, xiv). Udgangspunktet for analysen er fremkomsten af de invasive digitale medier og platforme, som ifølge Joselit forandrer kunstens produktions- og receptionsbetingelser. Billeder har selvfølgelig altid været vigtige, men vi lever nu i en kultur, som i bogstavelig forstand er fyldt med billeder. Fra memes til selfies, fra 9/11 til stormen på Kongressen, er billeder det stof, som det sociale og subjekter udgøres af. Hvad betyder det for kunst og den kritiske analyse af kunst er de spørgsmål, som Joselit ønsker at besvare.

After Art er et forsøg på at være affirmativ over for de ændringer, som den digitale reproduktion medfører for kunsten. Med henvisning til Benjamins

kunstværkessay, hvor Benjamin beskrev fremkomsten af en ny post-auratisk kritisk kunst, men samtidig måtte forholde sig til fascismens "reaktionære" brug af de nye reproduktionsteknologier, skriver Joselit, at kunsten skal gribe chancen for at cirkulere billeder. Det er en mulighed. Det er en klassisk benjaminsk gestus, Joselit udfører. I sin tekst forsøgte Benjamin (1998b, 154-156) at læse fremkomsten af nye medier som radio og film som en overskridelse af individuel kontemplation af kunstværket til fordel for en adspredt kollektiv eksamination af filmen.

For Joselit fungerer de digitale medier og den globale billeddissemination, som fotografiet, radioen og filmen gjorde det for Benjamin. Som Joselit formulerer det: "Med *After Art* håber jeg at kunne sammenkæde den omfattende billedbestandsekspllosion, der har fundet sted i det 20. århundrede, med sammenbruddet af 'kunstens æra'" (2013, 88). Efter kunsten kommer billederne. Det er en af pointerne med titlen på bogen. Kunst er, eller snarere var, håndgribelige objekter skabt i et bestemt medium eller med henvisning til de kunstneriske medier og disses traditioner, billeder er til gengæld en art kropsløst visuelt indhold, der ikke er bundet af og til et bestemt medium. Med et begreb fra Nicolas Bourriaud (2006) kan vi kalde den nye situation for "postproduktion": Det handler ikke længere om at skabe billeder, skabe nye kunstværker, det drejer sig om at formatere og omformatere et eksisterende indhold. Joselit kaldet det for en "søge-epistemologi" (*epistemology of search*). Kunstnere skal derfor ikke længere skabe "originale" kunstværker, objekter tiltænkt galleriet eller museet, men omformatere og cirkulere billeder. Og hvis de gør det og tager skridtet ud i den digitale billedkultur, så kan kunsten få en ny kraft og deltage i skabelsen af en demokratisk billedsfære, skriver Joselit med henvisning til Benjamin. Det vigtige med billeder er ikke, hvad de er, men hvad de gør. Og det, de gør, er at cirkulere, indgå i forbindelser med andre billeder og løbende ændres. De er ikke unikke, som kunstværker er det.

Joselit skitserer sin efter-kunstneriske cirkulationisme som kontrast til to dominerende forståelser af kunst, der begge viderefører elementer af det moderne kunstparadigme. Joselit kalder dem den neoliberale og den fundamentalistiske forestilling om kunst. Den neoliberale forestilling eller diskurs er den paradoksale kulmination på kunstens objekt karakter, hvor kunstværket ender som en vare på et "frisat" globalt kunstmarked, hvor kunst bliver en "international værdi" (*currency*), som Joselit (2013, 1) formulerer det med henvisning til den amerikanske gynækolog og kunstsamler Donald Rubell. Her er kunst private vareobjekter, som indgår i finansielle transaktioner, og de kan lige så godt stå opmagasineret i lufthavne som udstillet i private kunsthaller eller på offentlige

museer.⁷ Det er den neoliberale forståelse af kunst. Kunstmesser, store kommercielle gallerier, biennaler og spektakulære megamuseer er dele af denne udvikling. Nu er kunst først og fremmest et investeringsobjekt. Joselit er kritisk over for denne udvikling og skriver blandt andet, at kunstmuseer i USA er “kunstens centralbanker”, der er involveret i “en kæmpe pengevaskningsoperation, hvor finanskapital forvandles til kulturel kapital, og værdiakкумуляtion får en demokratisk facade” (2013, 71).

Over for denne idé om kunst som en værdi, der cirkulerer på et marked, har vi ifølge Joselit den fundamentalistiske forståelse af kunst, der forsøger at knytte kunstværket til et specifikt sted. Repatrieringsdiskursen er et eksempel på denne diskurs: krav om, at kunstværker eller rituelle objekter skal tilbage til deres oprindelige kontekst, Parthenon-frisen på British Museum eksempelvis, som skiftende græske regeringer har krævet at få tilbage til Athen og det nybyggede museum tegnet af den dekonstruktivistiske stjernearkitekt Bernard Tschumi. Joselit er også skeptisk over for denne idé om kunst, som han mener kendetegner store del af kunsthistorien, der netop forsøger at etablere værkets kontekst. Fundamentalisterne vil føre værket tilbage til dets “oprindelige” *site*, dets oprindelsessted, og de fastholder dermed en forældet idé om stedsspecificitet, som er i modstrid med den samtidige digitale billedcirkulation. Den fundamentalistiske kunstforestilling er dybt indpræget i kunsthistorien, skriver Joselit, tænk på, når ikonografen rekonstruerer tekstlige kilder, eller *connaisseuren* tilskriver værker til kunstnere. Det handler om at fæstne værket til dets sted. Kunsthistorikere begrænser på den måde værkets cirkulation, de sømmer værket fast til museets væg eller kortlægger dets oprindelige historiske kontekst, skriver han. Dermed begrænser de dets frihed, som Joselit forstår som dets cirkulation.

Joselit foreslår at skifte fokus fra værk, skabelse og site til cirkulation, dvs. undersøge den måde, kunstværker bruges, spredes og cirkulerer på. Det centrale er ikke længere kunstneren og kunstværket, kunstnerens intentioner og det unikke værk, som beskueren kontemplerer individuelt i kunstinstitutionens forskellige rum. Det vigtige er nu, hvordan kunst indgår i den udvidede billedsfære, hvor billeder cirkulerer og indgår i forbindelser inden for og uden for kunstinstitutionen. Vi er ikke blot omgivet af billeder, men lever decideret gennem dem, eksempelvis med Instagram-profiler, derfor er det nødvendigt at omkalfatre kunstanalysen, så den kommer på niveau med den ekspansive billedkultur.

Joselits forslag indebærer en radikal gentænkning af de grundlæggende kunsthistoriske og kunstkritiske kategorier som værk og medium. Det er den anden betydning af titlen: *efter kunst* er den nye kunstanalyse, der ikke foku-



Illustration af Geoff Kaplan fra David Joselit: *After Art* (Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2013), p. 17.

serer på intention, *site* og kunstværk, men på effekten af billedernes spredning. Med henblik på denne analyse foreslår Joselit at erstatte medium med begrebet format. Medium har ellers længe været en af de helt centrale kategorier i den formalistiske og postformalistiske kunsthistorie, eksempelvis i amerikansk kunsthistorie med Greenberg og Rosalind Krauss. Det moderne kunstværk var kendetegnet ved en undersøgelse af dets materielle betingelser, af en stadig afprøven af de kunstneriske medier, det være sig maleri, skulptur, fotografi, film etc. Overgangen til de digitale, immaterielle billednetværk betyder imidlertid, at den moderne kunsts selvreflekterende øvelser mister deres betydning. Såvel begrebet medium som Krauss’ postmedium er afhængige af en forestilling om kunstværket som et singulært objekt, mens format åbner for en forståelse af billeder som transitive og dynamiske. Et kunstværk har en form, billeder kan ændre form, kan omformateres.

I dag cirkulerer kunst i en udvidet billedoffentlighed sammen med alle mulige andre billeder. Derfor taler Joselit hellere om billeder end om kunst i betydningen kunstværker. Og billeder er ikke en betegnelse for autonome objekter, men skal snarere forstås som relationer mellem kultur, teknik og økonomi. Med henvisning til Hans Belting og W.J.T. Mitchell pointerer Joselit, at billeder har agens, de er ikke blot tekniske artefakter, men er politiske og økonomiske agenter. Hvis den kunsthistoriske analyse tænker i formater, kan den komme

på højde med denne ændring og beskrive kunstens nye potentialer som cirkulerende og formaterbare billeder.

Det er en radikal omlægning af den moderne kunstanalyse, Joselit forslår, men den er ikke uden forhistorie, skriver han. Før det moderne kunstparadigme var det ligeledes billeders brug, der var i centrum. Det er først med den moderne kunstinstitution, som Joselit med Belting benævner "kunstens æra", at idéen om kunstværket som et isoleret objekt skabt af en inspireret kunstner opstår.⁸ Før kunstens æra levede mennesker i en verden af billeder, hvor disse var udstyret med agens eller kraft og skulle fremmane fraværende guder eller slægtninge. Med overgangen til det moderne skete der en forskydning, hvorved det blev kunstneren, der blev udstyret med skaberkraft. Det er mytologien om det skabende kunstnergeni, som har været definerende for såvel forestillingen om kunst som kunstinstitutionen og dens opbygning. I dag står vi imidlertid i en situation, hvor det er nødvendigt at udvikle en ny forestilling om (kunst som) billeder. Kunst er ikke længere et privilegeret laboratorium for billedundersøgelse, som den var i det moderne; nu finder denne undersøgelse sted i en bredere visuel kultur, og kun for så vidt som kunsten tager denne nye situation som udgangspunkt, som præmis, kan den have samtidig relevans.

Joselit positionerer eksplicit sin nye kunsthistorie som en fortsættelse af Benjamin, men også som en revision af denne. Ifølge Joselit er Benjamins analyse af konsekvenserne af fremkomsten af nye symbolske produktionsmidler udgangspunktet for enhver analyse af kunstens cirkulation, for overgangen fra individuelle kunstværker til en virtuelt ubegrænset bestand af billeder. Men det er på tide at forlade den, skriver han. Den er gået hen og blevet en forhindring, for den er nemlig nostalgisk. Benjamin begræder forvitringen af aura, skriver Joselit. Der er en "antagelse om, at den mekaniske reproduktion udgør et absolut tab" (2013, 15). Joselit citerer et længere tekststykke, hvor Benjamin rigtigt nok redegør for, hvordan værkets her-og-nu forsvinder i reproduktionen. Dets unikke eksistens, dets stedsspecificitet, sygner hen, skriver Benjamin, den tekniske reproduktion devaluerer værkets her-og-nu, dets aura. Men Benjamin begræder ikke auratabet. Han beskriver detaljeret de transformationer, der sker, når kunstværket bliver reproducerbart, en proces, der har været undervejs i flere århundreder, skriver han, eksempelvis med litografiet i 1700-tallet, men som ved overgangen til det 20. århundrede når en foreløbig kulmination og ændrer forholdet mellem værk, sted og beskuer. Men Benjamin længes ikke nostalgisk tilbage til en tid, hvor kunstværket endnu var auratisk. Tværtimod forsøger han at beskrive de nye muligheder, der ligger i reproducerbarheden, at den potentielt muliggør en anden omgang med kunst, hvor den individuelle kontemplation

erstattes af en distræt kollektiv evaluering af værket. Han nævner selv dada, surrealismen og den sovjetrussiske avantgarde og deres eksperimenter som eksempler på en fremkommende kommunistisk kunst.

Kunstværkessayet er en meget lidt nostalgisk tekst. Det betyder ikke, at Benjamin ikke er yderst opmærksom på de udfordringer, som reproducerbarheden medfører. På ingen måde. Det er derfor, han begynder og slutter sin tekst med at diskutere den tyske fascisme og dens brug af de nye reproduktionsteknologier. Som Benjamin (1998b, 157) skriver, æstetiserer fascismen det politiske liv.⁹ Udfordringen er således ikke, at auraen sygner hen, det er, at fascismen producerer en menneskeskabt aura ved hjælp af de nye symbolske produktionsmidler som radio og film. "Reproduktionen af masserne [i film, ugerevyer, masseoptog og krig] kommer i særlig grad massereproduktionen i møde" (Benjamin 1998b, 191). Auraen genopstår i en fascistisk erstatning. Det er problemet for Benjamin. Det er det, han forsøger at forholde sig til i teksten om kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder. Fascismen er på én og samme tid helt moderne, adresserer og mobiliserer massen som politisk subjekt, men den gør det på en sådan måde, at massen underkastes føreren, der udstyres med en *ersatz*-aura. Som han formulerer det: "Til undertrykkelsen af masserne, som den i en førerkult tvinger til jorden, svarer bemægtigelsen af et apparatur, som den udnytter til frembringelse af kultværdier" (1998b, 157). Fascismen organiserer masserne, lader dem komme til udtryk, som Benjamin formulerer det, men uden at ejendomsforholdene ændres. Den kritiske, adspredte reception, Benjamin ser som et potentiale i de nye teknikker, slår over i undertrykkelse og i sidste ende krig. Takket være den mekaniske reproduktion skaber fascismens æstetiserede politik auratiske anæstetiserende effekter, som samtidig mobiliserer, forfører og knuser masserne.¹⁰

Joselit er således gået helt galt i byen, når han kritiserer Benjamin for at være nostalgisk. Benjamin analyserer, hvordan fascismen ved hjælp af nye symbolske produktivkræfter forener den kapitalistiske modernitets heterogene menneskemasser, arbejdere på fabrikken og forbrugere på markedet, i et folkefællesskab, hvor den enkelte indgår i en større helhed defineret gennem race, blod og jord, styret af føreren, der fortryller som en anden filmstjerne. Benjamin skriver på ingen måde, at løsningen er at vende tilbage til en tid før den mekaniske reproduktion, til kultobjektet eller det auratiske kunstværk. Det kan Joselit kun skrive, fordi han reelt ikke har et begreb om det politiske og ikke forstår Benjamins analyse af relationerne mellem de proletariserede masser og de nye teknikker. Det er ikke muligt at vende tilbage. Den revolutionære politik, som Benjamin definerer som antifascistisk og kommunistisk i teksten, består i

at ødelægge førerens aura ved at imødegå den suggestion, fascismen producerer. De nye reproduktionsteknologier, ikke mindst filmen på dette tidspunkt, bliver suggestionsmaskiner i hænderne på Hitler og Goebbels, men de kan også bruges modsat, antisuggestivt så at sige, således at de energier, der ophidser massen, afvikles eller opløses (*Auftlockerung*) (Benjamin 2013, 123) og bliver til en evaluerende kritisk adspredthed. Det er det, Benjamin plæderer for.

Joselit fejllæser altså Benjamin, og fejllæsningen disponerer desværre Joselits forslag om en ny kunsthistorie til en overdreven og ukritisk affirmation af den intensiverede billedcirkulation, som om denne i sig selv har progressiv værdi. Joselit advarer selvfølgelig mod det, han kalder den neoliberale kunstforståelse, men hans egen cirkulationisme er svær at skelne fra denne. Joselits cirkulationisme fremstår på mange måder som en formalistisk version af en mere omfattende finanskapitalistisk fase af senkapitalismen, hvor der sker et fald i profitraten. Mere og mere kapital bindes i aktier og værdipairer og ikke i produktion, hvorfor det ser ud, som om der kan skabes profit uden arbejde. Joselit forsøger nærmest at overbyde finanskapitalen i sin bejaen af cirkulation. Det er en art kunsthistorisk accelerationisme, hvor der skal skrues op for den kapitalistiske modernisering og den teknologiske udvikling.¹¹ Ud med kritik og negation til fordel for cirkulation. Det vigtigste er at undgå stilstand og stasis. Det er en misforstået deleuzianisme, hvor Joselit forestiller sig efter-kunsten som en art formationsmaskine, der omformaterer på livet løs. Problemet er imidlertid, at efter-kunsten i så fald blot mimer kapitalens deterritorialisering. Kapitalen er en aksiomatik, der opløser alle eksisterende værdier. "Alt fast og solidt fordamper", som der står i *Det kommunistiske manifest* (Marx og Engels 1970, 18). Des mere skizofrent og løssluppet det hele er, des bedre for kapitalen (Deleuze og Guattari 1972, 185). Der er imidlertid ikke nødvendigvis noget emancipatorisk eller progressivt over destruktionsen. Og man skal være svært enøjet for ikke at se de menneskelige og klimatiske konsekvenser af den kapitalistiske modernisering. Efter-kunsten forsøger at bruge kapitalens destruktive kræfter, nu blot tematiseret som det altomsluttende symbolapparat, der er blevet vores anden natur. Men Joselit spørger aldrig, hvad pointen med cirkulationen er. Når kunstnere kaster sig ud i billedekspllosionen og samler billeder, symboler, brands og memes, hvad så? Hvordan adskiller det sig fra den billedcirkulation, der allerede finder sted, hvordan adskiller det sig fra den selvsymbolisering, der kendetegner det senkapitalistiske samfund som helhed, det, som Guy Debord kaldte det spektakulære samfund?¹²

Joselit bliver eksponent for en naiv affirmation af en rent formel cirkulation, som om denne i sig selv besidder en frigørende kraft. Access og links kan være

meget godt, men hvad er det, der er adgang til, og for hvem? Cirkulation bliver såvel form som indhold i Joselits efter-kunstneriske billedcirkulation. Det er en formalisme 2.0, vi får serveret, hvor formaterne ikke gør andet end at afspejle en finanskapitalistisk virkelighed. Og vel at mærke gør det uden at udstille de forstenede forhold, uden at få dem til at danse, som Marx formulerede det. Det smelter bare sammen, det hele, kunst og billeder og varer og teknologisk "fremskridt", det hele danser rundt helt af sig selv og cirkulerer i stadig højere fart. Efter-kunsten er opløst i billedstrømme, ude af stand til at etablere nogen som helst distance, ren globalisering uden noget planetarisk perspektiv.¹³ Joselit skriver da også selv, at de manipulationer, efter-kunstnerne udfører, "er en æstetisk analogi til Googles algoritmer" (2013, 58). Men han spørger aldrig, hvordan noget så kedeligt som platformskapitalismens virtuelle realiteter og informationsbilleder kan afføde poesi eller visuel modstand. Det er mimesis uden forskydning, hvor substitutionen af form med format bliver en afsked med det sidste håb om en visuel forskel. Så længe billeder indgår i netværk og spredes, er alt godt. Kunsten har nu endegyldigt tilpasset sig omstændighederne og er forsvundet. Og det samme er kunsthistorikeren. Det er sigende, at Joselits bog er fyldt med diagrammer, lavet af designeren Geoff Kaplan, der gør Joselits begreber til logoer eller trademarks, klar til at cirkulere på det kunsthistoriske marked. Det minder mere om selvbedrag end om et kritisk forsøg på at komme på højde med de igangværende ændringer i kapitalismens kulturelle logik.

Billeder af sorg og modstand

Den overordentligt produktive franske kunsthistoriker og filosof Georges Didi-Hubermans seksbindsværk *L'Œil de l'histoire*, der udkom i årene 2009 til 2016, er et af de mest ambitiøse forsøg på at skitsere en nutidig benjaminsk kunsthistorie, som ved hjælp af montagen skal indløse såvel fortidens katastrofer som nutidens krise i en sammensat billedmodstand. Efter at have markeret sig med en dekonstruktiv psykoanalytisk-inspireret detaljekunsthistorie i 1980'erne og 1990'erne, hvor han distancerede sig fra Panofskys videnshypostaserende ikonologi og forsøgte at beskrive billedets konstitutive tvetydighed, dets rift (*déchirure*), er Didi-Huberman de sidste 20 år blevet stadig mere politisk i sin måde at analysere billeder på.¹⁴ Han har udviklet en historisk billedantropologi med fokus på, hvordan billeder formidler historie, forstået som et resultat af menneskelige handlinger. Det er ikke mindst gennem læsninger af Benjamin og den tyske kunst- og kulturhistoriker Aby Warburg, at Didi-Huberman har foretaget denne vending. Som de to tyske billedanalytikere arbejder Didi-Huberman montageagtigt med tekster, der forsøger at nærme sig en forståelse af billeders

sammensatte natur, hvordan de indgår i kulturelle og politiske konflikter, og hvordan de både kan udtrykke sorg, men også udgøre en art ikkeprogrammatisk eller opak visuel modstand.

L'Œil de l'histoire tager form af lærde og opfindsomme læsninger af en lang række værker og kilder, inklusive film af Sergej Eisenstein, Jean-Luc Godard og Pier Paolo Pasolini, Goethes farvelære, videoer af Harun Farocki, Bertolt Brechts krigscollager, men også de visuelle vidnesbyrd om nazismens udryddelse af jøderne. I sin læsning af de mange forskellige værker og billeder trækker Didi-Huberman på Benjamin og Warburg, men også på filosoffer som Derrida, Deleuze, Foucault, Bataille, Freud og Nietzsche. Omdrejningspunktet i analyserne i de seks bind er billedanalysens evne til at tænke historien på en anden måde. I forlængelse af Warburgs begreb om patosformel og Benjamins dialektiske billede forsøger Didi-Huberman at vise, hvordan billeder åbner for tænkningen af en åben og akronologisk historie. En historie, der er fyldt med små undseelige gestus eller befolket af historiens tabere, dem, der er skrevet ud af historien eller kun er til stede som et spor eller en rest.

Didi-Huberman tager helt eksplicit udgangspunkt i Benjamins historie-filosofiske teser og "ser det som sin opgave at stryge historien mod hårene" (Benjamin 1998a, 163).¹⁵ Den sørgmodighed, som Benjamin skriver karakteriserer den historiske materialist, giver Didi-Huberman en central plads i sin tænkning af billedet og dets formidling af historie. Sørgmodigheden er så at sige udgangspunktet. Som Didi-Huberman har formuleret det, begynder enhver opstand med sorg. Den historiske billedantropologi er et forsøg på at åbne historien igen og standse magthavernes fortsatte march hen over dem, der ligger på slagmarken. Didi-Huberman leder efter visuelle spor efter historiens tabere. Analysen af et Goya-maleri fra serien *Desastres de la guerra* er eksemplarisk. Didi-Huberman noterer sig en menneskelig skikkelse i baggrunden af maleriet, der står med armene hævet over hovedet, oplyst af, hvad der ligner en nedgående sol i et ellers mørkt og dystert maleri. I forgrunden ser vi en brutal krigsscene, hvor soldater skyder en kvinde, der står med armene strakt ud som i et dødsstraf, hendes ansigt reduceret til en brun, udtværet klat. Rundt om soldaterne ligger der lig, og en soldat synes at være i færd med at torturere en siddende person, mens en kvindeskikkelse ligger på knæ og ser ud, som om hun beder for sit liv. Det er statsterror i fuld udfoldelse. Didi-Huberman hæfter sig ved en skikkelse i baggrunden af maleriet, der mest af alt er et omrids. Figuren henvender sig ifølge Didi-Huberman til beskueren, appellerer til dem, der ser billedet, udstøder et stumt råb om hjælp. Didi-Huberman interesserer sig ikke for skikkelsens psykologiske betydning, det er skikkelsens funktion i maleriet, der er vigtig. Figuren,

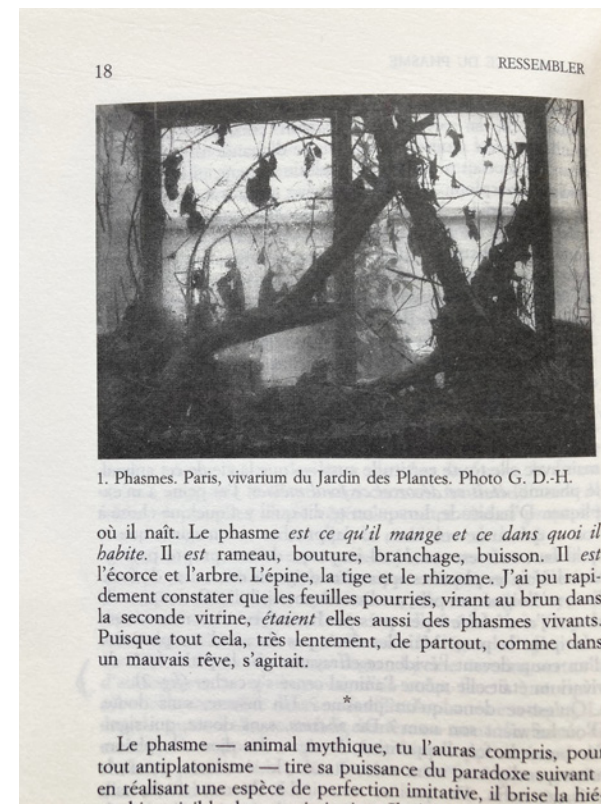


Foto af Georges Didi-Huberman af vandrende pinde fra Jardin des Plantes, Paris, i Didi-Hubermans *Phasmes: Essais sur l'apparition* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1998), p. 18.

der er fem-seks-syv streger eller bevægelser med en pensel, og som derfor er skitseagtig – armene ligner eksempelvis lidt vinger, og det er ikke til at afgøre, om skikkelsen har ryggen eller ansigtet mod beskueren – er et opråb mod overgreb, "anonyme menneskers evne til at protestere og rejse sig over for magtens væbnede styrker, der er kommet for at underkaste eller massakrere dem" (Didi-Huberman 2018, 11). Maleriet udtrykker således dyb sorg, fortvivlelse over krigens gru og rædsler, men det opildner også til modstand. De menneskelige figurer i maleriet er både skildret som ofre for bestialske overgreb, men også som kroppe, der siger fra og rejser sig, gør modstand. Didi-Huberman forstår dette som en tilsynekomst af det politiske; billedet har politisk agens. Der er derfor ikke blot tale om en repræsentation af antagonisme, i form af den lille skikkelse i maleriet. Der er tale om en gestus, en præsentation, hvor de undertrykte i historien som billede, i dette tilfælde et maleri, afviser såvel de tidligere sejrherre som nutidens. Som den lille figur i maleriet udgør maleriet således også i sig selv en gestus, det er en handling, billeder er ikke objekter, men handlinger, ifølge Didi-Huberman. Goyas maleri er en afvisning af statsterror.

Didi-Hubermans forfatterskab har fra starten været kendetegnet ved en intens interesse for billedet og dets særlige måde at kommunikere på, det, som

Didi-Huberman (1992) tidligere beskrev som billedets kiggen tilbage på beskueren. Billedets måde at undslå sig litterære definitioner og dets gestaltning af en særlig temporalitet, der vanskeligt lader sig beskrive med kunstvidenskabelige termer, men snarere indfanges af en poetisk skrift, der er prøvende, sensibel og har frasagt sig ethvert forsøg på at udvikle en teori om billedet som sådan, men i stedet møder hvert billede med åbenhed og ydmyghed, som en begivenhed og et vidnesbyrd. Når billedet kommer til syne, krakelerer alle de faste kategorier, vi har om det. Der er nemlig en afgørende forskel på billedet og alle mulige synlige objekter: Billedet er ifølge Didi-Huberman kendetegnet ved en billedlig, nærmest usynlig dybde. En forskel i Derridas forstand, som højst kan fornemmes, men i virkeligheden ikke kan ses og slet ikke gengives som en kunsthistorisk analyse. Billedet er et vidnesbyrd, et historisk vidnesbyrd, der viser os noget andet end det, vi lige umiddelbart kan se.

Lidt som når Didi-Huberman i *Phasmes. Essais sur l'apparition* fra 1998 beskriver sit besøg i Jardin des plantes i Paris, hvor han nysgerrigt betragter alle mulige forskellige insekter og reptiler, krodiller, edderkopper og slanger, der gemmer sig i løv- og blomsterfyldte akvarier. De besøgende forsøger at spotte dyrene, finde deres velkendte former. "Dér er salamanderen! Kan du se den." Et akvarie synes dog at mangle en beboer. Der er blade og kviste, men tilsyneladende ikke nogen dyr. Men det er der så alligevel, akvariet er nemlig fyldt med vandrende pinde, med Phasmidae eller *phasmes* på fransk. Didi-Huberman er lige ved at gå, da han pludselig ser dem eller ser noget. For det er en spøgelsesagtig tilstedeværelse, som kræver, at man giver sig tid til at se, giver sig hen til mørket for at kunne ane de levende væsner, der camouflerer sig så godt, at de forsvinder og glider i ét med omgivelserne. "Mens jeg kiggede på dets omgivelser, 'baggrunden' [le fond] uden dyr, forstod jeg med ét – et øjeblik hvor uvisheden forsvandt, men hvor enhver vished også gik bort – at dette dyrs liv, den vandrende pind, var disse omgivelser og denne baggrund. Det er svært at forklare. Almindeligvis når du får at vide, at der er noget at se, men du ikke kan se det, så rykker du tættere på. Så forestiller man sig, at det, du skal se, er en overset detalje i det visuelle landskab. At se de vandrende pinde kræver det modsatte: ikke-fokuserer, at jeg fjerner mig lidt, overgiver mig til en flydende visualitet" (1998, 17). Man skal ikke gå tættere på for at se, som Didi-Huberman skriver. De små dyr bliver et eksempel på billedantropologiens særlig metodeløse blik, hvor det netop handler om at overgive sig til billedet som en handling eller en gestus, der opløser distinktionen mellem subjekt og objekt, form og formløshed. Hos de små dyr, Didi-Huberman kan se og ikke kan se, glider krop og omgivelser over i hinanden. De små dyr er næsten usynlige og svinger mellem at tage form og kunne ses og så glide i ét med omgivelserne og blive formløse.

Oplevelsen med de vandrende pinde er vintage Didi-Huberman: Det handler om at aflære sig kunsthistoriens (men selvfølgelig også den visuelle kulturs og medievidenskabens og alle de andre visuelle discipliners) metode for at kunne se noget andet. Når man er på vej videre og så standser op og ser noget nyt tone frem. Det er ikke et fokuseret blik, men snarere, som hos Benjamin, et på én gang distraet og indfølelse blik, hvor kunsthistorikeren oplever en forskydning, og den kunsthistoriske viden opløses til fordel for en forskel, det disparate.

I modsætning til mange af de franske filosoffer, han trækker veksler på (Derrida, Foucault og Deleuze), bruger Didi-Huberman i forlængelse af Benjamin dialektik som en beskrivelse af denne proces. Der er en dialektisk bevægelse mellem tilsynkomst og formopløsning, hvor det, han kalder tilsynkomst (choses apparaissantes), ses ud af øjenkrogen. Hvor noget dukker op, viser sig som et resultat af et uventet møde, hvor kunsthistorikeren opdager noget andet, end hun var på jagt efter, ser noget, som man "ikke kan se", eller ikke rigtigt kan se det, man ser, eller ser, at der er noget, man ikke rigtigt kan se. Der er noget i billedet, som sociokulturelle og kontekstuelle analyser ikke kan beskrive, ifølge Didi-Huberman, tilsynkomsten, eller det, han også taler om som det "ikke-specifikke" og "auraens efterliv", men som samtidig heller ikke er et tilbagefald i en transcendent diskurs, det er ikke mirakuløst.¹⁶ Auraen er sekulariseret, som han skriver. Men der er også noget i billedet, en auratisk rest eller spektral dimension.

Billedet er altså tvetydigt. Og kunsthistorikeren skal gengive eller nærmere performe denne tvetydighed. Der også er historiens tvetydighed. Det er Benjamins lære ifølge Didi-Huberman. Og det handler om ikke at forsøge at lave en samlet repræsentation af den, underordne billedet under et samlende begreb. Der er altid flere billeder, og de er heterogene, de udgør en montage. En constellation. Billedantropologien er affirmativ over for montagen og billedets tvetydighed. Tvetydigheden er udgangspunktet, den er så at sige konstitutiv for den nye billedviden, som Didi-Huberman udvikler. Det er en viden, som er båret af forestillingsevnen. Det, som Didi-Huberman har kaldt "en viden-i-bevægelse". Det handler om at skabe et rum for forestillingsevnen. En viden, som er sensibel over for det tvetydige i billedet og i historien. Det handler om at tage stilling (*prise de position*), men ikke om at vælge side (*prise de parti*) (2009b, 118). At forstå historien kræver, at vi er sensible over for denne tvetydighed. Enhver historisk begivenhed, ethvert historisk billede, er tvetydigt. Ikke i den forstand, at billedet så er falsk eller løgnagtigt. Der er forskel på billedet og løggen, billedet dukker op, men det er ikke falsk, skin eller overflade, billedet er tvetydigt, ikke dobbelttydigt, det er en "ikke-specifik specificitet". Der er en lapsus mellem billedet og idéen. Et mellemrum. Historien er åben, fyldt med kontingens.

Det er derfor, historiens rædsler også indeholder eller udtrykker modstand. Som i Goya-maleriet eller alle de andre billeder, der indgik i udstillingen *Soulèvements* på Jeu de Paume i 2016, der på mange måder fremstod som udstillingsdelen af *L'Œil de l'histoire*. Billeder, fotografier og malerier, af knyttede næver og løftede arme. I udstillingen viste Didi-Huberman, hvordan lidelse altid også indebærer en emancipatorisk kraft, hvordan tårer (*larmes*) bliver til våben (*armes*). Udstillingen var et atlas af billeder af opstandsgestus. Et atlas i den betydning, som Warburg gav det i sit ufuldendte *Atlas Mnemosyne*, et kort, som dekonstruerer enhver idé om enhed. Som Warburg og Benjamin forsøger Didi-Huberman (2011, 84-85) at lave en samling af billeder eller et udsnit, en *échantillonage*, hvor han kortlægger den stadige dialektiske svingning mellem form og formopløsning, (stats)terror, lidelse og modstand. En bevægelse i en kaotisk verden med monstre (*mostra*) såvel som skønhed og viden (*astra*). Hvor skønhed, de smukke malerier, Goya, Fra Angelico og Botticelli bliver til sorg, men også til modstand.

Historien er smertefuld, men den indeholder også et utal af gestus, hvor folk rejser sig. De mange billeder på væggene i *Soulèvements* og på siderne i *L'Œil de l'histoire* bærer alle vidnesbyrd om såvel lidelse som afvisning. De er fossiler, historien er indgraveret i dem, ligesom med den spøgelsesagtige vandrende pind, der er en art levende fossil, 50 millioner år gammel. Alle værkerne, Didi-Huberman analyserer, er emblematiske udtryk for historiske begivenheder, billeder og former, hvori fortiden og dens kampe lever videre. Ligesom med de fire fotografier fra Auschwitz, som medlemmer fra en *Sonderkommando* tog i hemmelighed inde fra et gaskammer, og som Didi-Huberman analyserer i *Images malgré tout* (2003). De uskarpe, rystede fotografier, sorte skygger og hvidt lys, en døråbning, træer og lig viser fragmenter af liv, som nazisterne forsøgte at udslette fra jordens overflade. Didi-Huberman ser på fotografierne uden at reducere dem til information om lejrene. De er billeder på trods af alt, vidnesbyrd om fortvivlelse, men også modstand og revolte. Det handler ikke om repræsentation eller umuligheden af repræsentation, det negativt sublime, fotografierne viser ikke udryddelsen, de er en gestus, en aktiv handling, Didi-Huberman ser en tragisk styrke i forsøget på at tage fotografier på trods af omstændighederne, inde fra dødslejrene, og i håbet om, at nogen ser billederne.¹⁷

Didi-Hubermans benjaminske billedantropologi er vel sagtens det mest ambitiøse forsøg på at tænke politisk med billeder i dag, på et tidspunkt, hvor der både er alt for mange billeder over det hele, og hvor der samtidig optages og lagres flere og flere billeder, som vi aldrig ser. Didi-Hubermans (2009a) appel til forestillingsevnen og nænsomme indføling i billedernes ikke-specifikke speci-

ficitet åbner for en forståelse af billeders politiske agens, at billeder er aktive handlinger, små lys i mørket som Pasolinis ildfluer. Billeder er ikke bare passive kopier, billeder tager stilling, er det rum, hvor noget kommer til syne, folket, der afviser. Hvis Joselit opererer med en tvivlsom forståelse af konsekvenserne af den mekaniske reproduktion, forholder det sig helt anderledes med Didi-Huberman, der er helt på det rene med udfordringen, at det ikke er en løsning at kaste sig ud i billedkapitalens ulige og kombinerede udvikling, hvor alt forvandles til soundbites og brands, instant satisfaction og virtuelle realiteter.¹⁸ Det er derfor, han skriver, at billederne tager stilling. Det er der, montagen kommer ind, det faktiske arbejde, sammenstillingen af billeder. Det dialektiske.

Det er så spørgsmålet, om det er så nemt at skelne mellem at tage stilling og vælge side, som Didi-Huberman mener, når han skelner mellem Benjamin og Brecht. Brecht valgte side, når han skrev digte til Stalin, skriver han. Det var en fejl. Det gjorde Benjamin ikke. Men giver det mening at skrive, at Benjamin ikke valgte side? Benjamin var da lige så dedikeret til det revolutionære perspektiv, som Brecht var det. Problemet for dem begge var, at den kontrarevolutionære dynamik havde overtaget momentum og effektivt afsporet den revolutionære satsning alle steder. I Tyskland lod socialdemokratiet protonazistiske frikorps knuse revolutionen i 1919, hvad der banede vejen for Weimarrepublikkens ustabile politiske system, der blev afløst af nazismen, da den økonomiske krise spidsede til i begyndelsen af 1930'erne. På det tidspunkt havde Stalin for længst omlagt den russiske revolution og forvandlet den til stormagtspolitik og partidiktatur. Benjamin og Brecht forsøgte at navigere i en situation, hvor de liberale demokratier gjorde alt for at dæmme op for den proletariske revolution, inklusive slog over i fascistisk (u)orden, gav masserne et udtryk uden at ophæve pengeøkonomien og staten. Det var ikke et spørgsmål om at vælge side eller tage stilling, det gjorde såvel Benjamin som Brecht.

Det rejser til gengæld spørgsmålet om Didi-Hubermans engagement. Alle de fantastiske analyser af de mange billeder af folk, der kommer til syne i smerte såvel som modstand, finder sted uden nogen som helst henvisninger til aktuelle kampe. Det kan kun undre på et tidspunkt, hvor der sker så meget, som der gør, hvor situationen er så forceret, som den er. Siden 2011 har vi set en diskontinuerlig opstandsbølge rulle hen over verden fra de arabiske revolter mod lokale lumpendiktatorer til den sydeuropæiske pladsbesættelsesbevægelse og Occupy i USA, til de chilenske studerende, Maidan i Ukraine, logistikopstanden i Brasilien, demokratiprotesterne i Hong Kong, BLM i USA og, tættere på Didi-Huberman, Nuit Debout og De Gule Veste. Protester, der i udpræget grad er "symbolske" og finder sted som billedbegivenheder. Desværre glimrer de alle ved deres fravær

i Didi-Hubermans skrifter. Det kan godt være, Didi-Huberman ikke vil tage parti, men han kan så begynde med at tage stilling til opstandene. Benjamin var konsekvent for opstanden og imod statsmagten. Det var perspektivet fra "Kritik af volden" i 1921, som blev skrevet på baggrund af nedkæmpningen af spartakisterne i 1919, og frem til "Om historiebegrebet" i 1940, hvor han igen vender tilbage til det tyske socialdemokratis støtte til tysk deltagelse i Første Verdenskrig og Eberts alliance med militæret og de fascistiske frikorps.

Problemet er ikke blot, at Didi-Huberman ikke tager stilling, problemet er også, at hans billedantropologi tenderer til at opløse modstand i en rent formel eller tom gestus, hvor det specifikke forsvinder til fordel for en konstitutiv, grundlæggende menneskelig smerte. Lidelserne fylder meget. Og det er magten generelt, der gøres op med, det er ikke en specifik politisk orden. Det er kort og godt magten, som den lille figur i Goya-maleriet rejser sig imod. Det er ikke Napoleons invaderende styrker. På den måde tenderer Didi-Hubermans sorg som modstand til at blive en tom afvisning. Det er muligheden for at afvise overhovedet, Didi-Huberman skitserer. Og det er vigtigt, det ved vi fra Blanchot og Marcuse, men dermed risikerer konturerne af de historisk konkrete kampe at blive udvisket til fordel for en form for transhistorisk gestus.¹⁹ Det bliver mennesket mod overmagten. Det var måske mest tydeligt på *Soulèvements*-udstillingen, hvor de knyttede nævers og strakte armes kontekster var underligt fraværende eller trådte i baggrunden. De konkrete historiske kampe blev på en eller anden måde ophævet i repetitionen af billeder af kroppe på gaden i modstand eller mutileret af magten. Anderledes hos Benjamin, der hele tiden forholdt sig til den politiske konjunktur, uanset hvor uigennemskuelig den var, uanset hvor forceret eller udsigtsløs den var.²⁰ Didi-Huberman er desværre langt mere svævende i sin praksis. Det højstemte er lige ved at kamme over og opløse det politiske. Derfor er der også en tendens til, at Warburgs patosformel og Benjamins dialektiske billeder bliver mere patos end antagonisme i Didi-Huberman. Sorgen fylder simpelthen for meget.

Som Benjamin-kenderen Marcello Tarì (2017) har vist, starter revolutionen ikke med sorg, men med glæde og venskab. Revolutionen er hverken reform af staten eller en teknologisk acceleration, som Joselit tror, det er en omkalfatring af én selv og af verden, hvor vi starter med at smadre så meget som muligt af kapitalens arkitektur og infrastruktur for at minimere afstanden mellem os her og nu. Det er et forsøg på at blive immanent med andre, lidt som i kærlighed. Det er dérfra, modstanden starter, ikke i sorgen og lidelserne. Det er en kamp, som Didi-Huberman også hele tiden viser, en kamp mod nutiden, mod den herskende orden; det er derfor, de revolutionære skyder mod urene, som Benjamin skriver i

tese 15 i "Om historiebegrebet", hvert øjeblik er afgørende. Men Didi-Huberman forsøger at blive stående i mørket foran den vandrende pind.

Fra tragedie til organisering

Joselit og Didi-Huberman leverer begge vigtige bidrag til en aktualiseret Benjamin-inspireret materialistisk kunsthistorie, der forsøger at tænke kunstens rolle i en udvidet billedsfære. De er enige om, at en kritisk, symptomologisk aflæsning af kulturelle produktioner må tage udgangspunkt i billeder i flertal. Den kunsthistoriske analyse kan ikke finde sted som en analyse af kunstværket, værket som et quasi-sakralt objekt. I den forstand er modernismen (og kunsthistorie som autonom disciplin) ovre. Og de er også enige om, at det handler om brugen af billederne. Som Didi-Huberman formulerer det, er "brugen af et billede altid måden hvorpå det er situeret i forhold til andre billeder" (2016, 21). Det er måden, billeder bruges på, i montagen eller netværket, det handler om at analysere. Det enkelte billede er ikke "godt" eller "ondt" i sig selv, det er brugen af billeder og den konstellation, de indgår i, det handler om. Didi-Huberman eksemplificerer dette med ordet folk, som både bruges af Goebbels, men også af Brecht og Pasolini. Det er det samme med billeder. Det handler om sammenstillingen.

Desværre er de begge to rundet af den generelle og tilbunds gående afpolitiserings, der har fundet sted med kritisk tænkning i perioden siden begyndelsen af 1980'erne.²¹ Joselit ender med en næsten karikeret affirmation af den globale kapital. Det er Didi-Huberman heldigvis ikke i fare for at gøre, til gengæld forbliver hans billedantropologi så fokuseret på lidelse, at den tenderer til at kamme over i diffus pessimisme. Hos Benjamin var det tragiske eksplicit knyttet til et kompromisløst engagement til fordel for det revolutionære perspektiv. Dengang som nu skal pessimismen organiseres.²² Opgaven er igen at gøre kunstteorien uanvendelig for fascismen.

ABSTRACT

The German avant-garde critic Walter Benjamin remains an important reference within materialist art historical research. His Marxist reading of the emergence of new means of image production as well as his critique of cultural historical artefacts as documents of barbarism continue to inspire scholars and activists, most recently in the toppling of racist statues in 2020. The article discusses the use of Benjamin through a discussion of David Joselit's *After Art* and Georges Didi-Huberman's *L'œil de l'histoire* series. Joselit proposes to expand the notion of the artwork through a focus on the networks where images circulate in globalized neo-liberalism but paradoxically ends up with a de-politicized idea

of image circulation. Didi-Huberman uses Benjamin in an impressive re-thinking of art history as a question of the apparition and disappearance of images, images as gestures of defiance. Didi-Huberman, however, neglects to connect his analyses of historical images of conflict with the crisis-ridden contemporary historical situation.

NOTER

- 1 Det er sigende, at den første årgang af *Kritische Berichte*, der var det vigtigste tidsskrift for den nye socialhistoriske kunsthistorie i Tyskland, indeholdt en længere præsentation af Benjamin og kunsthistorien. Wolfgang Kemp: "Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft".
- 2 Morten Messerschmidt i Nikolaj Heltoft: "Messerschmidt om buste-skubber: 'Gør man den slags vandalisme til sit projekt, er man skør i bolden'", *Politiken*, 13. november 2020, <https://politiken.dk/kultur/kunst/art7997962/%C2%BBG%C3%B8r-man-den-slags-vandalisme-til-sit-projekt-er-man-sk%C3%B8r-i-bolden%C2%AB>.
- 3 For en analyse af dansk statsracisme, se Mikkel Bolt: "On the Turn Towards Liberal State Racism in Denmark".
- 4 Jeg er således helt uenig med Karl Werckmeister, en af de vigtigste nulevende marxistiske kunsthistorikere, når denne konkluderer, at Benjamin er irrelevant i dag. Werckmeister kritiserer med rette en særlig apolitisk brug af Benjamin i 1980'erne og 1990'erne, men Werckmeisters affejning af Benjamin – der ifølge Werckmeister led af "uklare politiske aspirationer" – er baseret på en fejlagtig kapitalismeforståelse, der i sidste ende leder Werckmeister til at plædere for relevansen af et statskapitalistisk alternativ. I 1930'erne var det Sovjetunionen, i dag er det Die Linke. Men hverken dengang eller nu er socialiseringen af produktionen et revolutionært perspektiv. Otto Karl Werckmeister: "Benjamin, sonst nicht". Se også Otto Karl Werckmeister: *Linke Ikonen. Benjamin, Eisenstein, Picasso – Nach dem Fall des Kommunismus*.
- 5 Som vi finder det beskrevet hos Marx og senere marxister som Bordiga, Trotskij og Samir Amin. Se fx Samir Amin: *L'Impérialisme et le développement inégal*.
- 6 Jeg har tidligere skrevet om Joselits bog inden for rammerne af en diskussion af spørgsmålet om samtidskunstens forhold til avantgarden: Mikkel Bolt: "Avantgardens efterord", in *Samtidskunstens metamorfose*, pp. 55-132.
- 7 Jf. Hito Steyerls (2019) essay om det netværk af skattefrie zoner, fra Genève til Monaco til Singapore, som samtidskunstværker, det, hun hun kalder "toldfri kunst", bevæger sig igennem.
- 8 Joselit henviser til den engelske oversættelse af Hans Belting: *Bild und Kult*.
- 9 Jeg har forsøgt at genaktivere Benjamins begreber i en analyse af Donald Trump som sen fascist i "Benjamin og Trump. Fascisme, kontrarevolution og æstetiseringen af politikken".
- 10 Det er Susan Buck-Morss (1994), der pointerer den anæstetiserende dimension ved nazismens æstetisering af det politiske.
- 11 Accelerationisme er blevet samlebetegnelse for nyere forsøg på at tænke en overvindelse af kapitalismen gennem kapitalismen. Det var teksten "#Accelerate: Manifesto for an Accelerationist Politics", forfattet af Nick Srnicek og Alex Williams, som for alvor lancerede accelerationismen som postmarxistisk projekt. For en kritik, se Mikkel Bolt og Dominique Routhier (2017).
- 12 Guy Debord: *Det spektakulære samfund*.
- 13 I sit forsøg på at formulere en tidssvarende litteraturvidenskab modstiller Gayatri Spivak (2003) globaliseringen og det planetariske. Globalisering er den elektroniske kapitals uniforme underkastelse, og det planetariske er en fremmedhed, der ikke blot er en eksisterende modsætning til globaliseringen, men en bevægelse væk fra globaliseringen hen imod noget andet.

- 14 For introduktioner til Didi-Huberman på dansk, se Mikkel Bogh: "Den lærde uvidenhed – en lille indføring i Georges Didi-Hubermans ikke-viden", og Michael Kjær: "Billedrummet som et levende atlas i verden. En introduktion til Georges Didi-Hubermans billedpolitiske projekt og kuratoriske praksis".
- 15 Citeret eller parafraseret af Didi-Huberman i stort set alle hans bøger.
- 16 Som Didi-Huberman forklarer Frédéric Lambert i et interview: "Mirakuløst' er helt sikkert for meget sagt." (Lambert og Niney 2017, 16).
- 17 For en fin diskussion af Didi-Hubermans analyse af de fire fotografier i en erindringsæstetisk optik, se Jacob Lund: *Erindringens æstetik* (2011, 36-38).
- 18 Kapitalens ujævne og kombinerede udvikling er selvfølgelig Lev Trotskijs beskrivelse af den kapitalistiske modernitets ikkelineære udvikling, hvor forskellige stadier sameksisterer (fx håndværk og fabriksproduktion eller realisme og modernisme i kunsten).
- 19 Sidst i 1950'erne og i begyndelsen af 1960'erne skitserer Maurice Blanchot og Herbert Marcuse et udkast til en teori om afvisning som en art postpolitisk gestus på den anden side af den organiserede arbejderbevægelses implosion som revolutionær kraft. Jf. Maurice Blanchot: "Le refus" og Herbert Marcuse: *Det én-dimensionale menneske*.
- 20 For en god analyse af denne opacitet, se Denis Hollier: "Desperanto".
- 21 Jf. Mikkel Bolt: "Kritik af kritikken af kritikken. Latour, Foucault, Marx".
- 22 Som Benjamin (1996, 194) formulerer det med henvisning til Pierre Naville i surrealismes-sayet.

LITTERATUR

- Amin, Samir. 1976. *L'Imperialisme et le développement inégal*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Belting, Hans. 1990. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck.
- Benjamin, Walter. (1929) 1996. "Surrealismen. Det sidste snapshot af den europæiske intelligentsia" ["Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz"]. In *Fortælleren og andre essays*, oversat af Arno Victor Nielsen, 179-196. København: Gyldendal.
- Benjamin, Walter. (1940) 1998a. "Om historiebegrebet" ["Über den Begriff der Geschichte"]. In *Kulturkritiske essays*, oversat af Peter Madsen, 159-171. København: Gyldendal.
- Benjamin, Walter. (1936) 1998b. "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder" ["Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"]. In *Kulturkritiske essays*, oversat af Jørgen Holmgaard, 129-158. København: Gyldendal.
- Benjamin, Walter. 2013. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (Dritte Fassung). In *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 16: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 96-163. Frankfurt: Suhrkamp.
- Blanchot, Maurice. (1958) 2003. "Le refus". In *Écrits politiques. Guerre d'Algérie, Mai 68, etc.*, 11-12. Paris: Lignes.
- Bogh, Mikkel. 1995. "Den lærde uvidenhed – en lille indføring i Georges Didi-Hubermans ikke-viden". *Bulletinen. Meddelelser fra Dansk Kunsthistoriker Forening* 23: 21-2.
- Bolt, Mikkel. 2011. "On the Turn Towards Liberal State Racism in Denmark". *e-flux journal* nr. 22. <https://www.e-flux.com/journal/22/67762/on-the-turn-towards-liberal-state-racism-in-denmark/>
- Bolt, Mikkel. 2016. *Samtidskunstens metamorfose*. Aarhus: Antipyrene.
- Bolt, Mikkel. 2017. "Benjamin og Trump. Fascisme, kontrarevolution og æstetiseringen af politikken". *Agora. Journal for metafysisk spekulation* 2-3: 250-283.

Bolt, Mikkel. 2019. "Kritik af kritikken af kritikken. Latour, Foucault, Marx". In *På råbeafstand af marxismen. Den vestlige marxismes selvkritik, udvidelse og afvikling*, 31-79. Aarhus: Antipyrene.

Bolt, Mikkel og Dominique Routhier. 2017. "Kritiske randbemærkninger om '#Accelerate. Manifest for en accelerationistisk politik". *Mr Antipyrene* 3: 123-160.

Bourriaud, Nicolas. (2003) 2006. *Postproduktion [Postproduction]*. Oversat af Morten Salling. København: Det Kongelige Danske Kunstakademi.

Breton, André. (1935) 1971. "Discours au Congrès des écrivains". In *Position politique du surréalisme*, 15-18. Paris: Jean-Jacques Pauvert.

Buck-Morss, Susan. (1992) 1994. "Æstetik og anæstetik. Walter Benjamins 'kunstværkessay' revurderet" ["Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered"]. Oversat af Bert van Heel, *K&K* 77: 49-90.

Debord, Guy. (1967) 2020. *Det spektakulære samfund [La société du spectacle]*. Oversat af Louise Bundgaard og Gustav Hoder. Aarhus: Antipyrene.

Deleuze, Gilles og Félix Guattari. 1972. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 1998. *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 2003. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 2009a. *Survivance des lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 2009b. *L'Œil de l'histoire. Tome 1: Quand les images prennent position*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 2011. *L'Œil de l'histoire. Tome 3: Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges og Didier Deleule et al. 2016. "Image (de la) critique". *Bulletin de la Société française de Philosophie* 110, nr. 2 : 1-38.

Didi-Huberman, Georges. 2018. "Conflicts of Gestures, Conflicts of Images". *The Nordic Journal of Aesthetics* 55-56: 8-22.

Hollier, Denis. 1996. "Desperanto". *New German Critique* 67: 19-31.

Joselit, David. 2013. *After Art*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Kemp, Wolfgang. 1973. "Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft". *Kritische Berichte* 1, nr. 3: 30-50.

Kjær, Michael. 2017. "Billedrummet som et levende atlas i verden. En introduktion til Georges Didi-Hubermans billedpolitiske projekt og kuratoriske praksis". *Periskop* 18: 44-62.

Lambert, Frédéric og François Niney. (2008) 2017. "Billedernes vilkår. Interview med Georges Didi-Huberman" ["L'expérience des images"]. Oversat af Karen Benedicte Busk-Jepsen, *Periskop* 18 : 14-28.

Lund, Jacob. 2011. *Erindringens æstetik*. Aarhus : Klim.

Marcuse, Herbert. (1964) 1969. *Det én-dimensionale menneske [One-Dimensional Man]*. Oversat af Merete Ries. København: Gyldendal.

Marx, Karl og Friedrich Engels. (1848) 1970. *Det kommunistiske manifest [Manifest der Kommunistischen Partei]*. Oversat af Sven Brüel. København: Rhodos.

Spivak, Gayatri. 2003. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.

Srnicek, Nick og Alex Williams. 2014. "#Accelerate: Manifesto for an Accelerationist Politics". In *#Accelerate. The Accelerationist Reader*, redigeret af Armen Avanessian & Robin Mackay, 347-362. Falmouth: Urbanomic.

Steyerl, Hito. (2015) 2019. "Toldfri kunst" ["Duty Free Art"]. In *Toldfri kunst. Kunst i den verdensomspændende borgerkrigs tidsalder*, oversat af Peter Borum, 99-118. København: Informations Forlag.

Tari, Marcello. 2017. *Non esiste la rivoluzione infelice: Il comunismo della destituzione*. Rom: Derive Appodi.

Werckmeister, Otto Karl. 2014. "Benjamin, sonst nicht". *Das Argument* 309: 531-536.

Werckmeister, Otto Karl. 1997. *Linke Ikoner. Benjamin, Eisenstein, Picasso – Nach dem Fall des Kommunismus*. München: Carl Hanser Verlag.

ESSAYS/DEBAT/
ANMELDELSER

Art History's Feminist Emergency

Over the last decade, as the disputes surrounding socially engaged art have been historicized, the repercussions of the 2008 financial crisis have hit, and the global circuitry of biennials and art fairs has peaked, not to mention the crises brought on by Black Lives Matter, far right nationalisms, and now a global pandemic, there has been a renewed urgency regarding the relevance—and precarity—of art history as a discipline (Grant and Price 2020, Joselit 2020, Petrovich 2020, Mirzoeff 2020, Bishop 2020). Like art history, feminism, too, finds itself at a crossroads and facing new challenges in a post #metoo but ever more highly segregated global economy, which was recently described at a major international conference as our “feminist emergency” of today.¹ Both feminism and art history are independent, broad fields encompassing a range of ideas and approaches. As art historians Victoria Horne and Lara Perry have emphasized, if feminism “designates political organizing and activities aimed towards transforming the asymmetrical gendered relations that structure historical, legal, economic and social systems,” art history addresses

historical and contemporary cultural practices, especially those dealing with art production, the market, criticism, and institutions (2017, 2). Their different aims aside, feminism and feminist theory have long struggled to maintain a degree of agency within art history. After the so-called “second wave” feminist movement infiltrated the discipline in the 1970s and 1980s, a certain taking for granted has haunted feminism’s position within art history, a phenomenon several scholars have recently sought to elucidate (Dimitrakaki and Perry 2015, Grant 2011, Horne and Perry 2017). While informative and necessary, none of these investigations consider the Nordic region.

Taking these issues into account, this article contemplates my research of the last four years within the Nordic context to explore how and why feminism has been relatively left out of the deliberations concerning the state of art history today.² I address what I see as the paradigmatic feminist double-bind within art history: a dual tension between feminism’s status as historical movement and tendency to be historicized, versus its function as critical theory and activism, by looking at the Danish case.



[1] The *Camp tableaux* from the exhibition *Damebilleder*, 10-24 April 1970, Rådskælderen, the Royal Academy of Fine Arts, and Trefoldigheden, Den Frie Udstilling, Copenhagen. Pictured are the artists Birgitte Skjold Jensen, Jytte Rex, Marie Bille, Rikke Diemer, Lene Bille, Kirsten Dufour, and their children.

Drawing upon the identification of some larger patterns within Danish art history and the detailed problematics of feminist art history’s double bind, I argue that feminism is germane to art history—and to its future. By reflecting on a recent feminist art historical endeavor, the international conference *Fast Forward: Women in European Art, 1970-Present* at Louisiana Museum of Modern Art, the following offers some ideas on how a feminist art historical approach can make a constructive and crucial contribution to the field and the issues it faces today.

Waves and (re)surfacing

During the emergence of feminism as an organized social and political movement in the Nordic countries in the latter half of the 1970s, feminist art and art made by women generally aligned with wider international developments, in which gender difference became a crucial category in the creating and understanding of art, and artists focused

primarily on issues of visibility, activism, performance, and the female body. Like their counterparts in the United States and Europe, Danish artists such as Ursula Reuter Christiansen (b. 1943), Kirsten Justesen (b. 1943), Lene Adler Petersen (b. 1944), and Jytte Rex’s (b. 1942) critical engagement with feminism informed their expansion of traditional forms of artistic media, processes, exhibitions, and training. This engagement also led to a radical rethinking of issues related to representation, identity, and sexuality both within and outside the art world. With their artwork and cultural activism, these artists and their colleagues also organized and partook in, among others, two landmark feminist interventions into Danish culture: *Damebilleder* (Images of Women), 1970 **[1]**—one of the first feminist exhibitions in the world—and *Kvindeudstillingen XX* (Women’s Exhibition XX), 1975, a festival-like showcase that featured readings, discussions, and works by international and local artists and non-artists alike.³



[2] Installation shot of the recreation of *Damebilleder* in the exhibition *What's Happening?*, 25 March-2 August 2015, curated by Birgitte Anderberg at the Statens Museum for Kunst, Copenhagen.

The activism, art works, and exhibitions produced during the “second wave” feminist period in Denmark were well documented, which has come in handy for the relatively few but important art historical revisitations in the literature.⁴ The first moment when this occurred was around the early 2000s, and then again about ten years later. Two of the most important examples are *View: Feminist Strategies in Danish Visual Art* (2004), produced by the artists’ collective Women Down the Pub, and a major retrospective exhibition at the Statens Museum for Kunst, *What's Happening?*, 2015 [2], and its catalogue. These feminist interventions into art history and the art

museum have been accompanied by a handful of volumes that either took the form of thematic journal issues seeking to introduce international feminist art theory to the Danish context (Vest Hansen 1999, Jørgensen 2003) or assessments of the local artistic landscape in feminist and representational terms (Høyer Hansen 2005, Jørgensen 2015).

Despite the groundbreaking work done by women artists in Denmark in the 1970s and 1980s and the few significant critical studies that address feminist art in the local context in the decades thereafter, a more sustained critical dialogue about the issues they provoked

did not occur. What is notable is the way in which such art historical attention to the subject seems to *resurface* periodically but not consistently. In Denmark, this was originally at the time in the 1970s and 1980s, then at the turn of the 2000s, then about a decade later, each time with a new generation of art historians becoming aware of art history’s feminist currents. But while each generation grappled with issues of visibility and representation, there was no wider, sustained attention and impact.

The sporadic attention to feminism and art made by women in Danish art history over the last fifty years is borne out by the numbers. In Denmark, several studies have attested to the lack of impact of feminist activism on reshaping art institutions. In 2005, a Ministry of Culture report documented that 80% of the artworks by living artists acquired by the seven state-owned Danish art museums from 1983 to 2003 were by male artists, while 95% of works purchased by deceased artists were by men (*Redegørelse* 2005 and Christensen 2016, 349-50). In 2016, scholar Hans Dam Christensen assessed the representation of women in Danish museums from 2005-2012. Even though more female than male artists trained in art schools during that time, the disparity of representation persisted: of exhibitions of living artists at Denmark’s National Gallery, the Statens Museum for Kunst, eighteen featured men, with only five with women, while the sixty-eight major exhibitions it curated included only five solo shows featuring women (358). Despite the continued imbalance, little debate followed, except for the Danish state’s consultant board, Akademiraadet (Academy Council), to advise museums not to be limited by gender but to aim to represent Danish art history in all its nuances (Christensen 2016, 252-53).⁵ In November 2019, the Association of Danish Museums (ODM) published the results of a study which showed that female artists accounted

for just 22% of the works Danish art collections acquired in 2004-2019, and just 29% of solo exhibitions featured women artists (“Facts” 2020).⁶

The lack of female representation in art institutions reflects a general inattention to the issue of feminism and gender inequality in art history and art criticism. My use of the surfacing metaphor above is deliberate: surfacing provides a related yet distinct alternative to the wave model—a predominant framework for understanding feminism for decades—for thinking anew about feminist art history as it has actually unfolded over time. The wave denotes a feminism that consists of several forward moving, cumulative, regular, decisive historical moments. Surfacing, in contrast, conjures coming up for air after the wave has crested and troughed. Surfacing involves effort, oxygenation, rising up, survival, buoyancy, and being made visible while in constant danger of being re-subsumed and made invisible again. Since the 1970s, Danish feminist art history has (re)surfaced, but only temporarily and sporadically between wider silences.

This pattern was already referenced by art historian Sanne Kofod Olsen in her 2004 *View* essay, when she lamented:

Why we are sitting here in 2004 with the same dilemma we had 35 years ago is a paradox. The women’s movement and feminism have shifted borders but, as regards to the writing of art history there is still a palpable disparity of representation of the sexes in the visual arts that remains inexplicable (196).

At the time of this writing almost twenty years on, and despite the efforts of the aforementioned texts and exhibitions, in Denmark the situation remains relatively unchanged.

Feminism and art history/historiography

What are we to make of this silence and resurfacing in a country that has built a national image out of gender equality? The problem is not simply a Danish or Nordic one, but present throughout Anglo-European art history and its related institutions. In their book *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*, art historians Angela Dimitrakaki and Lara Perry document how over the past 40 years, as feminism has become more visible within institutions, it has “lost its bite” and been unable to succeed in affecting sustainable change (3). One reason they posit for this is that museums and galleries tend to relinquish their responsibility for creating a comprehensive feminist agenda, instead looking to external art historians to undertake the work for them (180). Reflecting feminism’s double bind of historicism and activism, my own experience with Danish art institutions similarly suggests that feminism presents a dual problem: it is either viewed as representing a dated and completed activist project no longer relevant for the art of today, or its activist associations appear too threatening or alienating—something feminist art historian Griselda Pollock describes as a trauma—for institutions to attract their publics (2016).⁷

While Nordic art history’s feminist silences betray blind spots and missed opportunities in ways that reflect trends elsewhere, the Nordic case is still revealing for the field. If Nordic artists created radical feminist art and undertook subversive activist projects concurrently with their international sisters, they did so within the framework of the welfare state, where gender equality and the common good have been upheld as longstanding national values. And yet, even within this seemingly favorable environment, the equality for many women has been far from achieved, both within society at large, but also within the feminist movement itself. Feminist scholar Mia Liinason has recently illuminated the discrepancy between the image of Nordic gender equity and reality. She has documented how Nordic governments have capitalized on the idea of gender equality by constructing it as an essential national value: emphasizing women’s “abilities as car-

egivers and responsible actors (in the early 1900s), as self-realizing and emancipated individuals (in the 1960s), and as efficient and responsible actors (in the 2000s) (19).” In the process, gender equality was exploited as a neoliberal strategy for modernizing Scandinavian societies during the emergence of the welfare state.

While the increase in Nordic women’s rights is undeniable and significant, Liinason highlights through intersectional analysis how notions of congruity, inclusion, and difference, were (and are) used strategically to communicate a sense of well-being of the nation, while at the same time replicating other forms of exclusion and hierarchy that persist in excluding certain women not seen as desirable by neo-liberalism, such as migrants and ethnic minorities (2018, 4-11). Indeed, feminism has been increasingly criticized for repeating structures of exclusion and inclusion in terms of race, class and sexual identity (Horne and Perry 2017, 4). And as feminist philosopher Nancy Fraser has argued in the case of the welfare state, the exploitation of gender equality in nation building is in fact a side effect of an increasing alignment with privatization, deregulation, and neo-liberalism (2009). These circumstances have also had an impact on art historical narratives and historiography in significant, but not immediately visible ways. Many of the feminist artists of the 1970s, for example, were Marxist in outlook and critical of the capitalist compromises of the welfare system, but their exhibitions and works have nonetheless been later instrumentalized as evidence of the success of liberal democracy (Greaves 2022).

It becomes clear that within art history, the contours of the continued issue of gender inequality and feminism’s unrealized potential have been overshadowed—perhaps even partially caused—by the perceived image of the egalitarian Nordic welfare state. As a result, a disconnect has persisted that has prevented the radical and speculative potential of feminist theory and approaches from effectively infiltrating the Nordic art world and its history. The resulting implicit view has been that there is little need to reconsider women artists in terms of their gender since they have already achieved equality and have been treated

democratically; this has even generated the idea that gender is a *dépassé* topic altogether.⁸

Indeed, except for some notable exceptions by art historians such as Griselda Pollock and Dimitrakaki, the taking for granted of feminism’s role within art history—as either historical moment or already completed activist project—has hindered feminist theory from being consistently deployed as a vigorous approach within the field (2018). Historian Judith M. Bennett has documented how history has been problematic for feminism, arguing for renewed and sustained historical scrutiny: “feminism is impoverished by an inattention to history. By broadening our temporal horizons, we can produce both better feminist history and better feminist theory” (2006, 31).⁹ These conflicting paradigms suggest that it is actually feminism’s *history* that holds the potential to reanimate feminism within art history. In their recent volume *Feminism and Art History Now: Radical Critiques of Theory and Practice*, Horne and Perry have made crucial inroads in this respect with their call for rehabilitated attention to history and historiography to reactivate feminism in the discipline, and thereby, art history itself. They argue that a critical, sustained revisiting of feminist art history and its periodic absences is necessary if we are to begin using feminist theory effectively for addressing art and its histories now:

[The] critical and revolutionary feminist dimension enjoins us to look to the present and future and break with the patriarchal past; while the art historical process demands that we review and reflect on our relations with that which has gone before. [...] to do justice to both impulses: to formulate a politics for the present and future, which acknowledges, but does not reduce us to, the past (2017, 2).

They continue:

The writing of art history ... emerged as a critical site for intervening within the production of modern subjectivities and related historical operations of

dominance and exploitation. [...] We must continue to ask how we can understand and write about the past and present of art in a manner that does not simply recuperate women and feminism to established circuits of meaning- and value-production. But this requires that as these circuits evolve, so should our tools (7).

These scholars provide a poignant reminder of the critical importance of actively addressing feminism’s history and its historiography as a means for realizing the activist potential of feminism and feminist theory to redress art history as a field—one that is capable of reflecting and critiquing the myriad global urgencies we are faced with living in the world today. In this respect, historicizing feminist art history is not a process of neutralization and distancing, but of empowerment and active engagement. It is a process that Horne and Perry describe as a “disruptive renarration” that “aims to displace the viscous canonical history that insistently coheres a singular sense of the feminist art movement [...] to avoid producing corrective accounts, in favor of historical accounts that struggle with ‘alternative ways of telling feminist stories’” (16).¹⁰

When we write art’s history, we must do so in a manner that self-reflexively acknowledges historiography’s double operation, in which history actively informs the present, while the present informs our understanding of history. Such attention, moreover, allows for a greater capacity for applying feminism, its histories and theories, as a presciently critical and activist tool for reapproaching, rewriting, and re-theorizing art history as a discipline relevant to its present moment.

Feminist futures

The above-cited concerns informing art history’s feminist emergency were at the forefront of the international conference I organized in November 2021, *Fast Forward: Women in European Art, 1970-Present* at Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk. Produced as part of the research project *Feminist Emergency: Women Artists in Denmark, 1960-Present* at the University of Copen-

hagen and its related *Nordic Feminist Art Histories Research Network, Fast Forward* unfolded with a specific understanding of feminism not only as a series of historical interventions, but also a critical position of unsettling, or experimental critical inquiry to challenge forms of representation as well patriarchal power and its institutions. In building the program, I attempted to address and catalyze the ideas, spirit, and activities of earlier generations in a manner reflecting Griselda Pollock's assertion that feminism's mission is to formulate a new political subjectivity in the world and creative space of difference that qualifies the project of democratization and emancipation (Pollock and Dimitrakaki 2018). Feminism thus functioned as a critical and speculative guiding force, even when applied to feminist history itself, and by necessity the conference included other marginalized modalities of identity such as class, race, ethnicity, queerness, and sexuality, with a focus on how these interact with structures of power to inform artists' works, environments, practices, and identities. With such an intersectional attitude, it was therefore surprising when we were told by Louisiana staff that the original title of the conference, "Feminist Futures," was too academic and alienating to draw a wide audience. Hence the original title, "Feminist Futures," disappeared, and "Fast Forward" took its place. But the contents of the program nonetheless continued to reflect an emphasis on open-ended, creative, self-reflexive and concentrated close-looking, in contrast to speeding ahead.

If a robust feminist approach remains rocky terrain for the art world, the very concept of "woman" is itself also problematic—the double binds encasing feminism and women, it seems, never end. The conference needed a concise and identifiable title, thus, "Women in European Art, 1970-Present" was chosen. But in doing so, there was a danger in uncritically grouping all (but historically white and educated) female artists together in ways that could be read as anti-feminist. We nevertheless understood the concept "woman" as women, plural and lowercase, not singular capital, and a signifier for multiple and shifting identities, even while acknowledging the word's significant limitations in being able to address every female,

queer, lesbian, and trans woman. Indeed, as Pollock has shown, woman is not only biological essence, but a political identity: to be a woman has different socio-political ramifications in society and her very presence calls into question and challenges the premises of the patriarchy at every level (Pollock and Dimitrakaki 2018).

The conference sought to reconsider the generational framework of historical "waves," which has been so decisive for feminist art historical scholarship, to explore how the circulations and translations of this model have shaped art and its discourses and institutions across Europe since 1970. A range of twenty-one presentations and four keynotes reconsidered and introduced historical subjects and presented new research, methodological approaches, and issues in the form of theoretical contributions, historical scholarship, curatorial work, and performances. The program, which also included exhibition tours at both Louisiana and the Statens Museum for Kunst, was divided over two days with the following thematic sections: historical feminist foundations in Denmark; Pia Arke and Nordic colonialism; new/alter histories; migration, politics, and activism; feminist critical consciousness and invisibility, and feminism and inter/media experiments. Within each section, care was given to create a varied texture of disciplines, subjects, and approaches, alternating between performances and more standard academic papers.

We felt it was important to open the conference by revisiting the canonical feminist works and interventions of the 1970s with a session that introduced new ways of seeing them, as well as formerly unknown works such as an experimental short film by artist Mette Aarre (b. 1943). These presentations reinvigorated a dialogue with younger scholars working on more contemporary art, while also introducing Denmark's little-known, but incredibly radical experiments to an international audience. One pioneering artist of the period even contributed when Ursula Reuter Christiansen screened her watershed feminist film *The Executioner*, 1971, after which she spoke at length about it and her experiences. Several other conference presentations further emphasized

the importance of historical engagement by critically reconsidering historical figures, works, and practices throughout Europe, as well as the nature of writing art's histories itself, shedding fresh light on those arenas in the process.

Current acute problems relevant to art history now were likewise crucial to the conference, and we sought to apply the agitational impulse initiated in the 1970s to address issues related to Nordic (de)colonialism, (post)migration, ecology, and neoliberal labor, such as visibility, representation, Black identity, queerness, indigeneity, and activism. Some of the highlights of these sessions came from the artists themselves, such as visionary Greenlandic artist Jessie Kleemann (b. 1959), who held the audience spellbound with her playful, critical performance exploring the function of Skibskiks (naggu-teeqqat), plain biscuits with a long colonial history. Danish-Korean artist Jane Jin Kaisen (b. 1980), meanwhile, spoke about and partially screened her intensely moving 2019 film *Community of Parting*, which was informed by her participation in an international women's delegation that crossed the border between North and South Korea and her ongoing commitment to communities affected by war and division. Southern Sámi artist Carola Grahn's (b. 1982) lively and mischievous reading from her novel *The Journey* (2020) transported the audience into the being of the *náitien* (Sámi shaman), exploring an animated universe where every entity has its own consciousness but is connected to one wholeness. And Danish artist Henriette Heise (b. 1965) spoke about the politics of (in)visibility facing women artists and the facets of uselessness through a lyrical conversation with art historian Mathias Danbolt.

The keynotes further reflected the dual historical/activist aims of the conference, with captivating talks by Tania Ørum, Maura Reilly, Angela Dimitrakaki, and Amelia Jones, who tackled no less than: the activist experience of the 1970s; a searing indictment on the international and Nordic art worlds' lack of equality between the sexes; the instrumentalizing of feminism and conditions of gender violence and privilege within neoliberalism, and

the problematic manner in which "woman" reinscribes the binary thinking that feminism seeks to deconstruct, respectively.

The selection and experience of the contributions to the *Fast Forward* conference was an agonistic exercise in bridge-building, omission-addressing, silence-answering, and activist-historicism-activism. It reflected a fundamentally intersectional and dialogical approach that balanced a reflexive historical criticality in parallel with a determined reckoning with the art world's perilous present. Building on a special Nordic focus, the we attempted to create renewed discourse among various generational, racial, class, disciplinary, and national divides. As a vigorous intervention into art history's feminist emergency, the hope is that the conversations and dialogue it initiated not only create a fuller understanding of why feminism is crucial for art history's future, but also how and why we do art and art history in the first place.

NOTES

- 1 See "Feminist Emergency," at Birkbeck College on 15 June 2017. Last accessed 31 March 2022. <https://www.bbk.ac.uk/news/feminist-emergency>.
- 2 These include the two research projects I have led: *Otherwise: Women Artists in Denmark, 1900-1960* and *Feminist Emergency: Women Artists in Denmark, 1960-Present* (both funded by the Novo Nordisk Foundation) at the University of Copenhagen and their main outputs thus far, namely the anthology *Modern Women Artists in the Nordic Countries, 1900-1960*, ed. Kerry Greaves (London and New York: Routledge, 2021), and the international conference *Fast Forward: Women in European Art, 1970-Present* at the Louisiana Museum of Modern art, 17-18 November 2021.
- 3 For more on these exhibitions see Anderberg 2015 and *Women Down the Pub* 2004.
- 4 In Danish art history in general, meanwhile, reassessments of women artists before 1960 are minimal. See my "Introduction," in Greaves 2021, 3-12.
- 5 About the persistence of inequality see Hansen 2005.
- 6 These statistics are consistent, despite some promising attempts to address the situation, including the 2020 decision of the Council for Visual Arts in the City of Copenhagen to impose gender quotas on the purchase of art for the municipality.
- 7 According to Pollock, feminism functions as trauma because "it emerges repeatedly as a contestation of the

entire symbolic and imaginary orders of meaning and subjectivity. For this reason it is profoundly traumatic to its own core and potential subjects.” (2016, 27).

8 For just one example of this, in the Norwegian context, see Åsebø 2021.

9 Also cited in Horne and Perry 2017, 4.

10 Here Horne and Perry cite Clare Hemmings’s study *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminism* (Durham & London: Duke University Press, 2011).

BIBLIOGRAPHY

Agency for Cultural Heritage. 2005. *Redegørelse for indkøbspolitikken 1983–2003 på syv danske kunstmuseer, 1983-2003*. Copenhagen: Agency for Cultural Heritage.

Anderberg, Birgitte. 2015. “What’s Happening? Art Between Experiment and Feminism.” In *What’s Happening?*, 8-96. Copenhagen: Statens Museum for Kunst. Exhibition catalogue.

Association of Danish Museums. 2020. “Facts: Representation of Female Artists in Museum Exhibitions and Purchases.” Association of Danish Museums, 19 November 2020. Accessed 28 November 2020. <https://www.dkmuseer.dk/nyhed/fakta-repr%C3%A6sentation-af-kvindelige-kunstnere-i-museers-udstillinger-og-indk%C3%B8b>.

Bennett, Judith M. 2006. *History Matters: Patriarchy and the Challenge of Feminism*. Manchester: Manchester University Press.

Bishop, Claire. 2020. “Methods of Art History Syllabus.” City University of New York Graduate Center. Fall 2020. Accessed 1 October 2020. https://www.academia.edu/44194368/Methods_of_Art_History.

Christensen, Hans Dam. 2016. “A Never-Ending Story: The Gendered Art Museum Revisited.” *Museum Management and Curatorship* 31, no. 4: 349-68. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09647775.2015.1120682>.

Dimitrakaki, Angela and Lara Perry, eds. 2015. *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*. Liverpool: Liverpool University Press.

Grant, Catherine. 2011. “Fans of Feminism: Re-writing Histories of Second-wave Feminism in Contemporary Art.” *Oxford Art Journal* 34, no. 2: 265-86.

Grant, Catherine and Dorothy Price. 2020. “Decolonizing Art History.” *Art History* 43, no. 1 (February): 8-66.

Fraser, Nancy. 2009. “Feminism, Capitalism and the Cunning of History.” *New Left Review* 56 (March-April): 97-117. Accessed 10 November 2019. <https://newleftreview.org/issues/II56/articles/nancy-fraser-feminism-capitalism-and-the-cunning-of-history>.

Greaves, Kerry. 2021. “Introduction.” In *Modern Women Artists in the Nordic Countries, 1900-1960*, edited by Kerry Greaves, 3-12. London and New York: Routledge.

Greaves, Kerry. Forthcoming 2022. “What’s Happening? Feminism, the Contemporary, and Curating in the Art Museum.” In *Curating the Contemporary in the Art Museum*, edited by Malene Vest Hansen and Kristian Handberg. London and New York: Routledge.

Hansen, Lone Høyer. 2005. *Før usynligheden: Om ligestilling i kunstverdenen*. Copenhagen: Gyldendal.

Hansen, Malene Vest, Kristine Kern, and Sanne Kofod Olsen, eds. 1999. “Kunst køn konstruktion” issue. *Periskop* 8.

Hemmings, Clare. 2011. *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminism*. Durham & London: Duke University Press.

Horne, Victoria and Lara Perry. 2017. “Introduction.” In *Feminism and Art History Now: Radical Critiques of Theory and Practice*, edited by Victoria Horne and Lara Perry, 1-24. London: I. B. Tauris & Company, Limited.

Joselit, David. 2020. “Virus as Metaphor.” *October* 172 (Spring): 159-62.

Jørgensen, Ulla Angkjær, ed., et al. 2015. “Kvinder i kunsten” issue. *Passepartout: Skrifter for kunsthistorie* 36.

Jørgensen, Ulla Angkjær 2003. “Køn & identitet” issue. *Passepartout: Skrifter for kunsthistorie* 21.

Liinason, Mia. 2018. *Equality Struggles: Women’s Movements, Neoliberal Markets and State Political Agendas in Scandinavia*. New York and London: Routledge.

Mirzoeff, Nicholas. 2017. “Empty the Museum, Decolonize the Curriculum, Open Theory.” *The Nordic Journal of Aesthetics* 53: 6-22.

Olsen, Sanne Kofoed. 2004. “A New Art History!” In *View: Feminist Strategies in Danish Visual Art*, edited by Women Down the Pub, 196-99. Copenhagen: Informations Forlag.

Petrovich, Dushko. 2020. “Where Should Art History Go in the Future? As Survey Courses Change, the Past Evolves.” *ARTnews*, 28 July 2020.

Pollock, Griselda. 2016. “Is Feminism a Trauma, a Bad Memory, or a Virtual Future?” *differences* 27, no. 2: 27–61. <https://doi.org/10.1215/10407391-3621697>.

Pollock, Griselda, and Angela Dimitrakaki. 2018. “Feminism and Art Theory Now.” Lecture. Haus der Kunst. Accessed 5 December 2019. https://www.youtube.com/watch?v=Q5Ett_UsxZo.

Women Down the Pub, eds. 2004. *View: Feminist Strategies in Danish Visual Art*. Copenhagen: Informations Forlag.

Åsebø, Sigrun. 2021. “Women Pioneers of Abstraction in 1950s Norway: The Balancing Act of Aase Texmon Rygh, Inger Sitter, and Gudrun Kongelf.” In *Modern Women Artists in the Nordic Countries, 1900-1960*, edited by Kerry Greaves, 39-50. London and New York: Routledge.

Er vi klar til at arbejde økokritisk med kunsthistoriefaget? Og har vi lyst?

De seneste år er flere billedkunstnere begyndt at arbejde med begrebet “sam-skabelse” (eng.: “co-creation”), hvor materialerne – som i visse tilfælde er levende organismer – er aktive medspillere i kunstværkets udformning. Her tænker jeg blandt andet på kunstnere som Silas Inoue, som arbejder med vildtvoksende mug og skimmel, og på duoen Studio ThinkingHand, der skaber værker i samarbejde med mikrober og enzymer. Idéen om at dele handlekraft med ikke-menneskelige aktører har til gengæld sværere kår i museale og analytiske sammenhænge, hvor vi (kuratorer, kunstformidlere, forskere) ofte fastholder en position som værende hævet over de objekter, der udstilles eller skrives om – også selvom udstillingen eller analysen er tænkt ind i en “økologisk” eller “klimakritisk” kontekst.

Er vi kunsthistorikere villige til at gå lige så radikalt økokritisk til værks i vores udstillinger og analyser, som kunstnere gør i deres værker? I dette debatindlæg vil jeg forsøge at indkredse de potentialer og udfordringer, en økokritisk kunsthistorie indebærer.

Verdensmål og art-greenwashing

Det er ikke, fordi der i de senere år har manglet udstillinger med klimakrisen, naturen eller “det antropocæne” som tematisk ramme. I 2019 blev der afholdt en udstilling på ARoS med titlen *Tomorrow is the Question*, der ikke blot tog udgangspunkt i klima- og miljøproblematikker, men i alle FN’s 17 verdensmål.¹ I pressemeddelelsen blev der med følgende formulering lagt vægt på en høj grad af publikumsinvolvering: “Tag et spil bordtennis, se en rødglødende jordklode, lad dig rense af et altomsluttende interaktivt springvand. [...] Udstillingen tager udgangspunkt i FN’s 17 verdensmål for bæredygtig udvikling og inviterer publikum til at reflektere over morgendagen.”²

Således kunne man dykke ned i værker af internationale, tunge klimakunstnere som Tomás Saraceno og Olafur Eliasson formidlet i en ramme, hvor det regnbuefarvede verdensmålshjul var allestedsnærværende. Flere af værkerne talte deres tydelige klimakritiske sprog, såsom Mona Hatoums *Hot Spot* fra 2013: en meterhøj jordklode, hvor glødende lysstofrør tegnede kontinenternes konturer. Kunstnerintentionen var klokkeklar: Jorden er overophedet – et hotspot.



Silas Inoue: *Infrastructure*, 2018. Detalje. Plexiglas, træobjekter og skimmel. Foto: Vanja Falk.



Studio ThinkingHand: *Mycogenesis*, 2021. Detalje. Glas, stål, mikrober fra Novozymes. Foto: Vanja Falk.

Klima var og er bogstaveligt talt et varmt politisk emne, hvilket bør og skal afspejle sig i kunsten, og jeg anerkender ARoS' forsøg på at påtage sig rollen som samfundsdebattør. Alligevel stod jeg tilbage med en følelse af, at det var en helt ordinær samtidskunstudstilling med en solidt drys greenwashing eller – sagt med Informations Maria Kjær Themsens ord – “[...] en slags museal muskelopvisning med en liste af topnavne, der tilfældigvis kobles på vores aktuelle klimaproblemer”.³

Kunstnerintentionen spænder ben

Jeg vil ikke kritisere den kunstneriske kvalitet af Hatoums jordklode eller Saracenos visioner om fremtidens beboelsesformer. Det er effektfulde og stærke værker med tydelige intentioner. Problemet opstår for mig at se i, at de selvsamme kunstnerintentioner dominerer den kunstfaglige formidling og er med til at bremse alternative – og herunder økokritiske – behandlinger af værkerne. I bogen *The ecological eye – Assembling an ecocritical art history* fra 2019 skriver den skotske kunsthistoriker Andrew Patrizio, at kunsthistoriedisiplinen har “[...] missed so many opportunities to take ecological contexts seriously, beyond visual imagery and obvious content alone” (2019, 2). Hans hensigt er at udvikle en kunsthistorie, der har en anti-antropocentrisk og økomaterialistisk tilgang til alle typer af værker (ikke kun “økokunst”). Hvis vi benytter et sæt økokritiske analytiske briller, kan det potentielt udvide “[...] the normal model of art historians being the willing exegetical or interpretive followers of artists and their work (2019, 11).

Ifølge Patrizio handler det at arbejde økokritisk inden for kunsthistoriedisiplinen ikke om at finde tematisk “egnede” værker, men om at analytikeren anerkender værket og dets materialer som noget, der har handlekraft eller agens i sig selv, og som kan åbne for aspekter, der ikke nødvendigvis flugter med kunstnerens udlægning. Ved at benytte det, Patrizio betegner som et “ikke-hierarkisk” perspektiv, der blandt andet trækker på økofeminisme, konservatorfaget og nymaterialisme, er hans forhåbning at udvikle en praksis, der i sin grundessens er økokritisk og åben over for værkernes egen kommunikation (2019,

8). Kunne det eksempelvis tænkes, at Hatoums jordklode kunne bruges til at tale om strøm, kemi i lysstofrør og stålets historie ud over den intenderede og åbenlyse betydning alene?

Jeg tror, at det udfordrende ved tilgangen er, at vi bliver tvunget til at tænke helt nyt i forhold til, hvem og hvad der skal tilskrives magt i en kunsthistorisk analyse. Måske er det for meget at forlange i en disciplin, der nok beskæftiger sig med materielle objekter, men som historisk har brugt enorme mængder energi på “[...] the lives of artists, their skills, objects, achievements, vulnerabilities, life stories, chronologies, egos and legacies” (Patrizio 2019, 12).

Case: Beuys, Beuys, Beuys

Hvis jeg skal vende det kritiske blik væk fra udstillingspraksisser og mod den akademiske reception, bliver jeg nødt til at inddrage en kunstner, hvis værker er særligt interessante i forhold til den økokritiske tilgang, men som er underlagt en akademisk reception, der i ekstrem grad er centreret om hans person. Jeg taler om den tyske kunstner Joseph Beuys (1921-1986).

I 2018 afleverede jeg kandidatspecialet “Et fedt-speciale. Materialeanalyser af udvalgte Joseph Beuys-værker med fokus på fedt og sten”. I mine undersøgelser stødte jeg på en Beuys-reception, der forholdsvis entydigt byggede videre på den samme grundfortælling om det berømte flystyrt på Krimhalvøen i 1943. Her er den gengivet i Caroline Tisdalls katalog til Beuys' store soloudstilling på Guggenheim i 1979:

Had it not been for the Tartars I would not have been alive today. They were the nomads of the Crimea, in what was then the no man's land between the Russian and German fronts, and favoured neither side. I had already struck up a good relationship with them, and often wandered off to sit with them. 'Du nix njemcky' they would say, 'du Tartar', and try to persuade me to join their clan. [...] it was they who discovered me in the snow after the crash [...]. I remember voices saying 'Voda' ('Water'), then the felt of their tents, and the



Joseph Beuys: *Unschlitt*, 1977. 20 tons fedt fordelt på syv objekter. Hamburger Bahnhof, Berlin. Foto: Vanja Falk.

dense pungent smell of cheese, fat and milk. They covered my body in fat to help it generate warmth, and wrapped it in felt as an insulator to keep the warmth in. (1979, 16)

Historien er ikonisk for efterkrigstidens vestlige kunsthistorie. Jeg anerkender, at den spiller en stor rolle for vores forståelse af Beuys og tjener som et eksempel på, hvordan en kunstner kan opbygge en persona og spinde et mytologisk univers omkring sig. Historien og fascinationen af figuren Beuys er dog så præsent i receptionen, at det næsten er svært at forestille sig en analyse af hans værker, der ikke tager udgangspunkt i ham og hans liv.

I 1995 udkom en samling af kritiske artikler med titlen *Joseph Beuys: Diverging Critiques* stammende fra en konference holdt på Tate Gallery Liverpool i forbindelse med udstillingen *Joseph Beuys: the Revolution is US* (april 1993 - januar 1994). Bagsideteksten påstår, at antologien byder på nye, kritiske fortolkninger af kunstnerens virke, der for første gang beskæftiger sig med hans arbejde: “[...] beyond the range of the strong influence of his personality” (Thistlewood 1995). Forfatterne inddrager forskellige vinkler og teorier til at belyse hans kunst på ny, og flere af dem har fokus på den samtidige kritik af, at Beuys var en charlatan og “showman” i højere grad end kunstner, som beskrevet af bogens redaktør i forordet: “His adverse critics hold that Beuys lacked the substance of a true artist; that his artistic identity was as carefully constructed and managed as that of a showbusiness personality” (1995, 2). På trods af kritikken viser artiklernes titler, at kunstneren ikke er holdt op med at være centrum for analyserne; navnet Joseph Beuys indgår i titlerne på samtlige af antologiens 13 bidrag, for eksempel “Joseph Beuys: Between Showman and Shaman”, “Beuys and the Work of Iron in Nature” og “Joseph Beuys: the Body of the Artist”. Måske ikke så mærkeligt, kunne man indskyde, når bogen nu engang handler om ham, men at fortolkningerne, som bagsideteksten påstår, skulle se ud over hans sagnomspundne personlighed, er ikke tilfældet for flere af de ovenfor nævnte artikler.

Den amerikanske kunstkritiker og professor emeritus Donald Kuspit laver i artiklen “Joseph Beuys: the Body of the Artist” en analyse med udgangspunkt i kunstnerens distancerede forhold til sine forældre, der forårsagede en barndom med ensomme lege med Beuys som hyrde for en usynlig fåreflok. Ifølge Kuspit er hans praksis derfor et personligt projekt, der handler om at blive opvarmet efter en opvækst fyldt med kulde, men den subjektive historie skal samtidig ses som en analogi til en stor, samfundsmæssig begivenhed: “Beuys’ personal need to save himself from self-deprecating feelings fused with the German people’s identical need. They had given their trust to a leader, a shepherd, who had betrayed them – a false and bad parent” (1995, 96). Beuys fandt sine nye, varmegivende forældre i Tatarerne, og derefter var det op til ham at komme Tyskland til undsætning med fedt og filt, og med disse materialer yde førstehjælp til et land stivnet af fascismen.

Kuspits artikel er et eksempel på, at kunstneren analyseres i højere grad end kunsten. Materialerne og objekterne fylder meget i fortolkningen, men forfatteren afkoder dem i henhold til kunstneren og hans krop, såsom det filtindpakkede klaver *Infiltration homogen für Konzertflügel* (1966), der, med Kuspits ord, uden tvivl er: “[...] a sophisticated symbol for Beuys’ own self, representing his grandiosity and remoteness [...]” (1995, 99). Han er også inde på, at Beuys’ arbejde med organiske materialer skal forstås som en evig søgen efter en varm surrogatkrop, der kunne udskifte hans egen. De mange materialer, der optræder i Beuys’ værker, såsom fedt, filt, bivoks, basaltsten, kobber og jern, bliver sjældent fremhævet som andet end metaforer for kunstnerens liv eller teori om social plastik. Dette på trods af, at værkerne rummer et hav af fortællinger og associationer i kraft af deres materialitet og sanselighed.

Fedtets mangfoldige bevægelser

I mine undersøgelser tog jeg det radikale skridt at vende det eksisterende magtforhold mellem aktivt kunstner-subjekt og passivt kunstobjekt på hovedet; eller i hvert fald sidestille dem som to ligeværdigt handlende aktører.

Mit fokus var på selve materialet fedt, som det tager sig ud i værket *Unschlitt* fra 1977. Analysen bragte mig rundt i en række teoretiske kringelkroge, der blandt andet indebar en fænomenologisk beskrivelse, atmosfæreteori, nymaterialisme, en kogebog om fedt, konserveringsproblematikker og Batailles *informe*-begreb (Falk 2018). Gennem analysen viste *Unschlitt* sig som en bevægelig, bevægende og agerende fedtkrop, der med sin sanselighed formår at vække et arsenal af associationer og følelser hos beskueren.

Når Patrizio fremlægger et bud på en økokritisk kunsthistorie, er det lettere sagt end gjort at udføre. Så vidt jeg ved, findes der endnu ingen “best practice” på området, og den kunsthistoriske økokritik har brug for yderligere udvikling. Som kunsthistoriker er man intuitivt tro mod kunstneres udlægning af deres egne værker – uanset om ophavspersonen lever i bedste velgående eller har været død i mange år. Pointen er ikke at afskrive kunstnerintentionen, men at se den som en ud af flere informanter, når man som analytiker behandler et værk økokritisk. I en økokritisk kunsthistorie befinder mennesket – det være sig beskueren, analytikeren eller kunstneren – sig ikke over værkerne og materialerne, men på lige fod med dem. Jeg skal som forfatter ikke skrives ud af ligningen, men snarere anses som én ud af mange *aktanter* (Latour 2005) i den *assemblage* (Bennett 2010, 2), der udgør det samlede kunstværk.

Jeg håber, at vi sammen i kunsthistoriefaget har mod på og lyst til at tage de ikke-menneskelige aktører såsom materialer alvorligt i vores analyser og kunstformidling. Det kræver muligvis, at vi ser ud over den fagfaglige akademiske kunsthistorie og inddrager andre områder, som eksempelvis naturvidenskabelige, litterære og praktiske fag, der kan være med til at afdække kunstværkers handlekraft på alternative måder. Hvis vi lykkes med at benytte det, Patrizio betegner som et non-hierarkisk perspektiv i vores kunsthistoriske praksis, kan faget potentielt blive: “[...] a perfect setting within which to explore a sensory attentiveness to the nonhuman” (2019, 20).

NOTER

- 1 <https://www.aros.dk/da/om/pressemeddelelser-2019/tomorrow-is-the-question/> (08.12.2021)
- 2 <https://www.aros.dk/da/om/pressemeddelelser-2019/tomorrow-is-the-question/> (08.12.2021)
- 3 <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2019/04/aros-saetter-fokus-paa-fns-verdensmaal-ved-udstille-samme-mandlige-kunstnere-set-siden-1990erne> (08.12.2021)

LITTERATUR

- Bennett, Jane 2010. *Vibrant Matter – a political ecology of things*. Durham/London: Duke University Press.
- Falk, Vanja. 2018. “Et fedt-speciale. Materialeanalyser af udvalgte Joseph Beuys-værker med fokus på fedt og sten”. Kandidatspeciale, Aarhus Universitet.
- Kuspit, Donald. 1995. “Joseph Beuys: the Body of the Artist”. In *Joseph Beuys – Diverging Critiques*, redigeret af David Thistlewood. Liverpool: Liverpool University Press.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press Inc..
- Patrizio, Andrew. 2019. *The Ecological Eye – Assembling an ecocritical art history*. Manchester: Manchester University Press.
- Thistlewood, David. 1995. “Joseph Beuys’ ‘Open Work’: its Resistance to Holistic Critiques”. In *Joseph Beuys – Diverging Critiques*, redigeret af David Thistlewood. Liverpool: Liverpool University Press.
- Tisdall, Caroline. 1979. *Joseph Beuys*. New York: Guggenheim Museum.

Mod en personlig kunsthistorie?

Kære læser

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

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

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

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

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

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

Personlige fragmenter

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

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

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

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

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

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



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

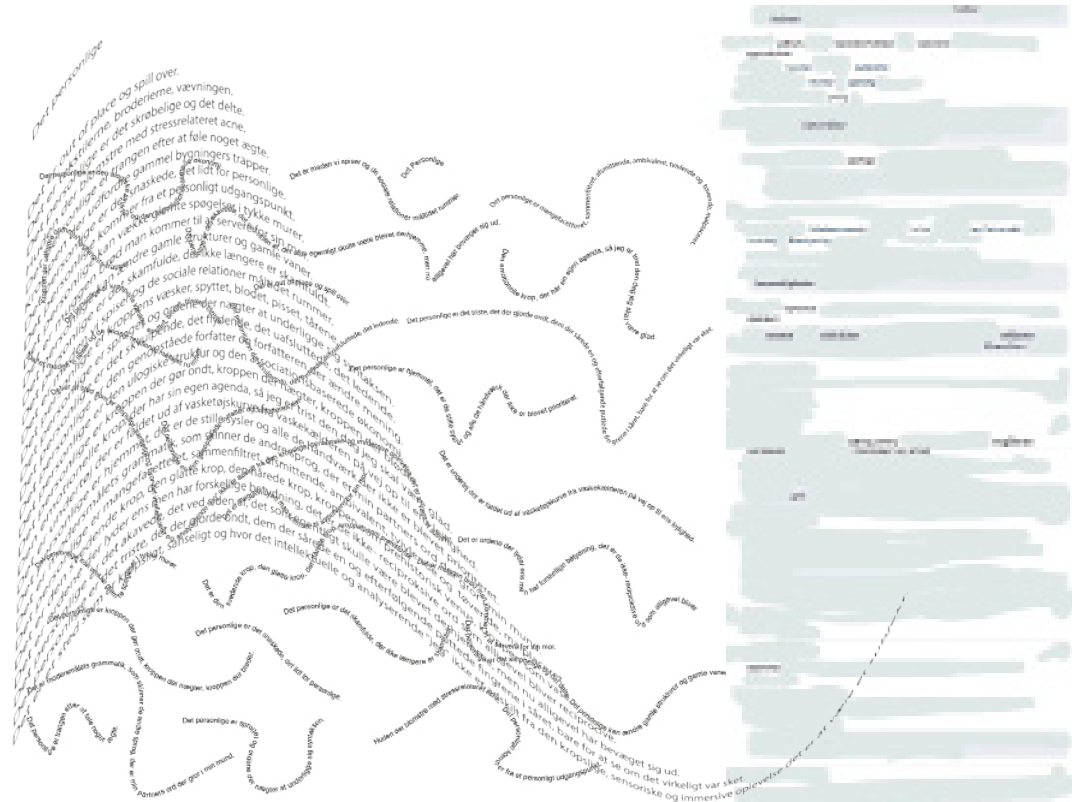
Jeg er enig i, at det personlige er alt det, man er. Men jeg tror også på, at det personlige kan være en udvælgelsesproces. Giver det mening? Det personlige rodfæster sig i vores “blikke”, og nu må jeg alligevel trække på en reference; som den britiske filmteoretiker Laura Mulvey (1999) viser i sin teori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

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

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

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

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



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

Historieskrivning og det personliges politik

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

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

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

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

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

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

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

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



[3] Lav. Foto: Wikimedia Commons.

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

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

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



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

NOTER

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

LITTERATUR

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

Når tiderne tørner sammen

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

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

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

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

Anakronisme som kuratorisk praksis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

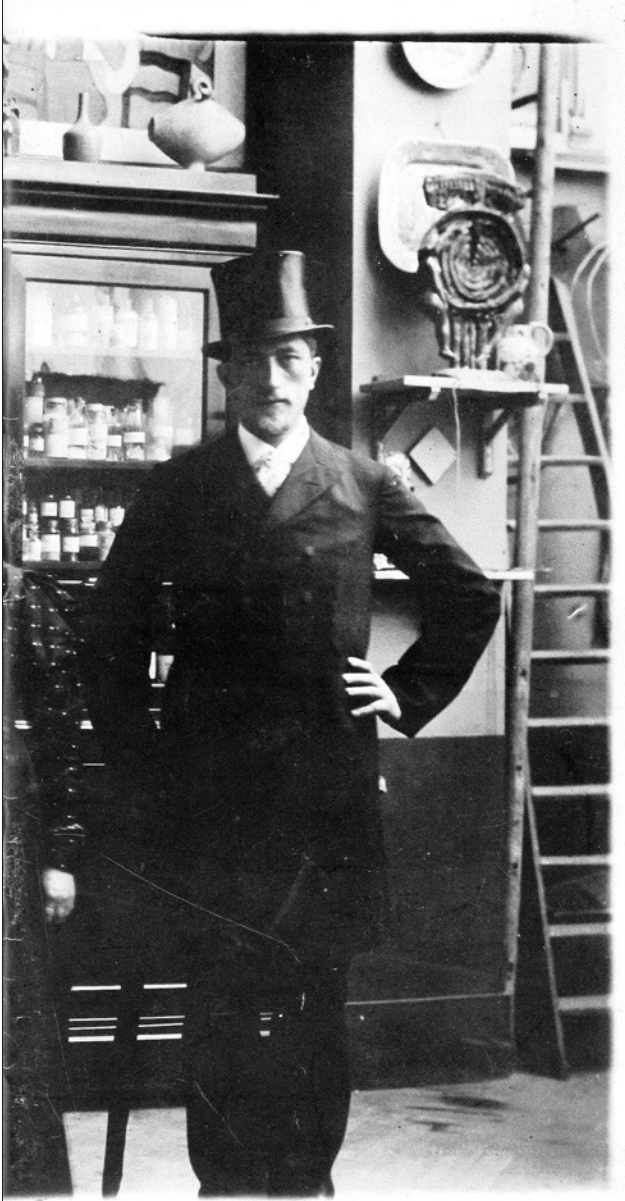
Allerede i 1978 fandt en af de første kunstnerkuratører af et museums permanente samling i Danmark sted på Willumsens Museum, da kunstnergruppen Arme og Ben, bestående af kunstnerne Lene Adler Petersen, Poul Gernes, Erik Hagens, Per Kirkeby, Bjørn Nørgaard, Ursula Reuter Christiansen og Richard Winther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

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

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

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

18 August 1893
Kunstmuseet på Chicago



ARME & BEN NR 3 1978

ARME & BEN PÅ WILLUMSEN

WILLUMSEN MUSEET
FREDERIKSSUND

2 SEPT. - 31 OKT.

Foto af Willumsen i atelieret i Paris. 1894.

4 Juni 1894

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

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

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

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

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

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

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

Højlyst af

Streger om Willumsen

Tekst og tegninger: Ursula Reuter Christiansen

- Skue ned fra bjergt
- Lola Langhals
- Sammensmeltningen af far mor og barn
En kruske til at æde med og fyde i
Et sind, en sjæl, en krop
Et læsles begær
At opbygge familien til en heroisk enhed
- Den strenge fod
Manden uden svagheit
Bekyrtoren i al evighet

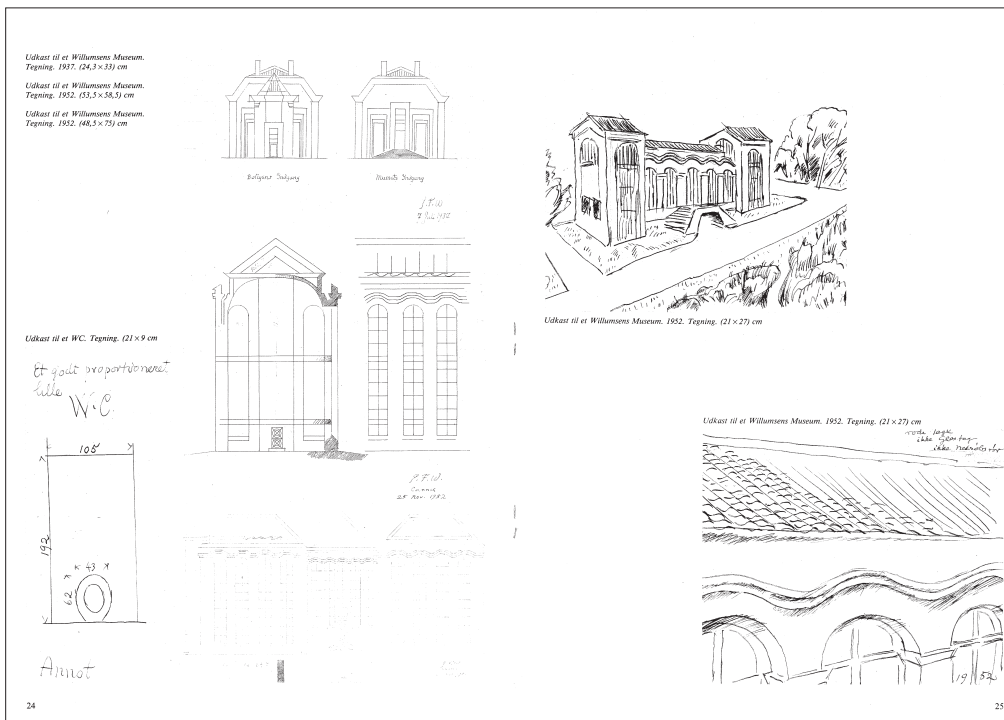
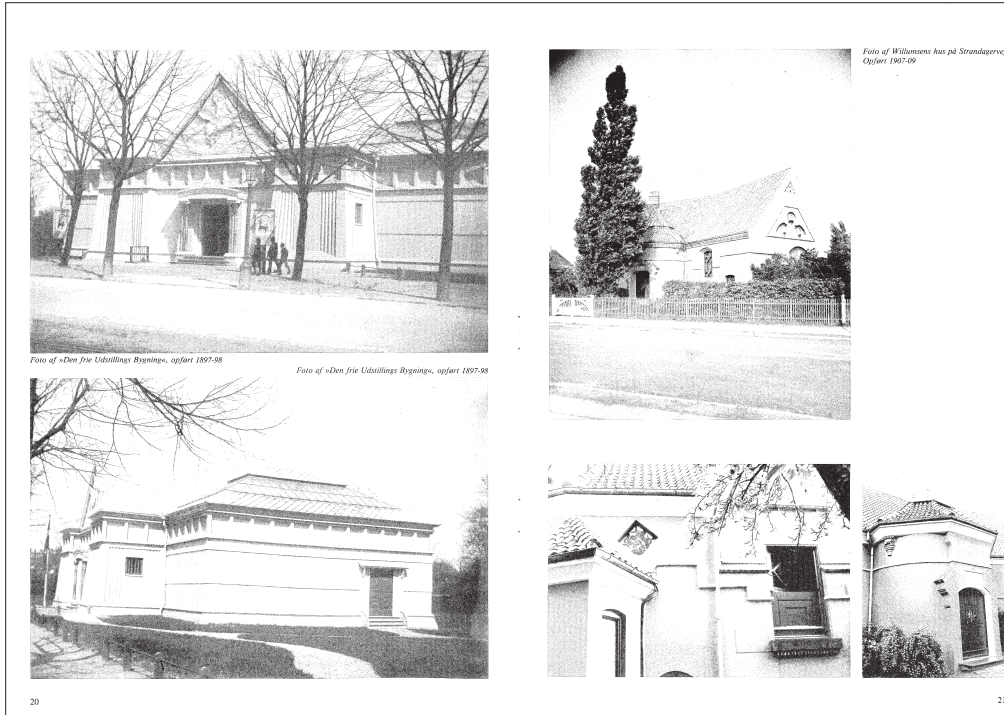
Oed om Willumsen
Nedtra og op til
optra og ned til
klare op og styrte ned
hovedkuldse
kolbæne
skumsprøjt
glitrende søl
og taktet bjergkæde.
Hamre i sten
mejsle billedet i sten
løse billedet fra stenen
forgylde stenen
fortrylle den til marmor.
Kaste krykkerne væk
tage skjoldet
bore spyddet lige i
centrum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

Ursula Reuter Christiansen

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

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

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



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

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

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

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

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

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

NOTER

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

LITTERATUR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Museumsbaseret forskning i kunsthistoriefaget i dag – en deltagelsesbaseret refleksion

Er den kunsthistoriske forskning i Danmark noget, der i dag primært foretages i regi af museerne fremfor på universiteterne? Sådant kan det tage sig ud med det billede, der igennem de seneste år har tegnet sig, hvor der ét sted står to små og beskårne universitetsafdelinger som dele af større institutter, mens der rundt om udfoldes et landskab af 30 statsanerkendte og tre statslige kunstmuseer med forskningsforpligtigelse. Det, vi kan kalde *museumsbaseret* eller *museumsinitieret* forskning, er et felt i rivende udvikling og er i dag kommet til at tegne en væsentlig del af det kunsthistoriske arbejde i Danmark, særligt igennem Ny Carlsbergfondets Forskningsinitiativ det sidste tiår. Da der ikke er foretaget egentlige studier eller kortlægninger af denne markante udvikling for kunsthistoriefaget i dansk sammenhæng, er det vores hensigt her at opridse nogle iagttagelser og betragtninger af den museumsbaserede forskning. Dette synes på sin plads i et temanummer om “Kunsthistoriefaget i dag” og kan forhåbentlig danne afsæt for en videre behandling.

For at tone rent flag fra starten har vi selv forestået projekter som del af Carlsbergs museumsprogram som henholdsvis postdoc og ph.d. og arbejder i dag henholdsvis ved et universitet og et museum.¹ Det ville ikke være forkert at kalde det en generationserfaring for yngre kunsthistorikere at arbejde i denne form, hvilket igen

kalder på en sondering af terrænet og nogle overordnede refleksioner – både for dem, der har været med, og øvrige med interesse for kunsthistoriefaget i dag. For den fondsstøttede forskning er en *game changer*.

Ny Carlsbergfondets Museumsprogram

Ny Carlsbergfondets Forskningsinitiativ har siden 2010 uddelt støtte til over 60 projekter. Det overordnede formål har været at fremme kunstmuseernes forskning og bygge bro mellem forskningsmiljøerne ved universiteterne og museerne (Kyndrup 2016, 5, Kyndrup 2019). Dette foregik gennem en “Ph.d.-satsning” (med støtte til 24 ph.d.-stipendier) fra 2010 og “Postdoc-initiativet” (med støtte til 30 individuelle projekter af 3 års varighed) fra 2014 samt støtte af individuelle projekter af 3-12 måneders varighed (13 uddelt).

Proceduren for alle de støttede projekter er, at en museumsinstitution ansøger fondet om støtte, hvorefter en tidsbegrænset forskerstilling målrettet projektets forskning slås op og besættes. For de individuelle, kortere projekter dog med den enkelte forsker som initierende part og institutionen som mere “passiv” husning. Formelt set kommer den relevante forsker i de fleste tilfælde altså med i processen til sidst (om end idéudvikling, research og ansøgning ofte vil have omfattet denne).

Ser vi ud over projekternes genstandsfelt og kunsthistoriske ophav, spænder de vidt og bredt. Der er således projekter om C.W. Eckersbergs portrætter og 1980’ernes Unge Vilde, den fotografisk baserede samling på Statens Museum for Kunst og jernalderens guldbraketeater. En umiddelbar iagttagelse kunne tyde på, at emner omkring modernisme og enkelte kunstnere eller kunstnergrupper var hyppigt forekommende i projektets start. Dette afspejler måske en interesse i mere kunstnære emner og den kunst, som har tegnet de danske museer, blandt yngre kunsthistorikere, som måske ikke så disse emner behandlet i den eksisterende universitetsbaserede forskning, der igennem de sidste årtier har haft et mere kulturteoretisk fokus. I de senere projekter synes dels ældre emner, dels museologiske spørgsmål om museets rolle i dag at fylde mere. Altså dækkes mere og mere af kunsthistoriefagets ressource igennem den projektbaserede museumsforskning. Når vi ser projekternes emner igennem, synes nogle gennemgående karakteristika at træde frem:

De handler om dansk kunst. Langt de fleste projekter henter deres empiri i en dansk kontekst og holder sig typisk inden for landets grænser i det annoncerede emne og det primære stof. Der er derfor ikke noget sammenfald med den udprægede globale vending i fagets historie – eller er der tale om et bevidst supplement til denne? Pro-

jekterne berører mange museer landet rundt, enten som egentligt emne eller igennem en særlig relation til kunstnere eller tematikker. Det er naturligt nok, at projekterne har en relation til deres værtsinstitution, som på denne vis bliver ført ind i den kunsthistoriske forskning, og også ofte selv forskningsmæssigt belyst. Det er dog de levende, succesfulde institutioner, der indgår i den museumsbaserede forskning og hermed bliver profileret igennem den og, populært sagt, skriver kunsthistorien. Således er der ikke mange studier af helt forsvundne kunstinstitutioner eller uddaterede måder at præsentere kunst på (som Moltkes Palæ, Hirschholm Slot, Johan Hansens samling eller nedlagte kunstforeninger) – eller noget, der aldrig blev til noget (ikkerealiserede planer for museer, kunstprojekter og udsmykninger – noget, som billedkunstner Lasse Krog Møllers udstilling *Ad Acta – arkiverede visioner* på KØS i 2019-20 udfoldede). Enkeltbegivenheder som jubeludstillinger, landsudstillinger, kunstfestivaler og biennaler samt bidrag til internationale udstillinger er også fraværende i den støttede forskning, trods deres iøjnefaldende betydning fra de store Nordiske Udstillinger i 1800-tallet til U-Turn i 2008.

Det ville heller ikke være forkert at sige, at det generelt er de positive, bekræftende historier, der forskes i, med syge piger i nordisk kunst 1850-1900 og “gal kunst”

fra Museum Ovartaci som de mest foruroligende elementer, der dog på sin vis også er opbyggelige emner, idet de skaber en vis mening ud af det meningsløse. Der er ikke så mange cases af virkelig problematisk kunst og belastet fortid imellem programmets emner – eksempelvis kunne man have tænkt sig forskning i nazisme og andre totalitære bevægelers indflydelse på dansk kunst og kunsthistorieskrivning, racisme, sexismen og så videre. I en ellers problemfokuseret æra for kunsthistorien og museet, hvor der kaldes til aktiv handling og gennemgribende revision, er det tilsyneladende ikke belysning af skyggesider og oprivning af rådne rødder, der er museumsforskningens hovedformål.

Her er det måske værd at anføre det strukturelle vilkår, at der er tale om enkelte projekter båret af individer, med de rammer for emneafgrænsning og realistisk output dette medfører. Store kollektive forskningsprojekter og forskningsbaserede samarbejder mellem institutioner har selvfølgelig andre muligheder for tværfaglige indsigter og internationale samarbejder – her kunne man nævne Statens Museum for Kunst og Stedelijk Museum Amsterdams forskningsbaserede udstillingsprojekt *Kirchner og Nolde – til diskussion* (2021).

En del af projekterne har været samholdende med en udstilling ved værtsinstitutionen, mens andre har haft et rent akademisk output – oftest i form af konferencer og artikler. Monografier (hele bøger) er der længere imellem, ud over ph.d.-projekternes foreskrevne ph.d.-afhandlinger. Dette kunne tænkes at være en konsekvens af det gældende bibliometriske vurderingssystem, hvor fagfællebedømte artikler vægtes langt højere end bøger, særligt af illustreret og bredere formidlende karakter.

Overordnet kan Museumsprogrammets forskning ses som et decentreret væksthus for kunsthistorisk forskning i Danmark, der har bragt forskningen ud til museer landet over – er det for øvrigt ikke også lige det, der mindre smidigt forsøges gennemført med den nylige aftale om udflytning af videregående uddannelser i Danmark? Mere kritisk kunne man sige, at det væksthæmmede initiativ holdes i kolonihaveformat i de afgrænsede projekter.

Kilder til Dansk Kunsthistorie

Ny Carlsbergfondet søsatte i 2015 “Kilder til Dansk Kunsthistorie” (KTDK, www.ktdk.dk), et initiativ, der nok har fået mindre opmærksomhed end Museumsprogrammet, men som tydeligt har en ambition om at forme en fremtid, hvor bibliotekernes og de danske kunstmuseers arkiver udgør et vigtigt udgangspunkt for kunsthistorisk forskning. Her er det empirien – snarere end teorien – som gøres til arnested. Maleren Johan Thomas Lundbyes dagbøger er blevet kritisk udgivet i bogform og som elektronisk database og er nu søgbare, men derudover er det især breve og arkivalier fra så forskellige kunstnere som Elisabeth Jerichau Baumann over Skovgaardfamilien, J.F. Willumsen og Fynbomalerne til Tut og Arthur Köpckes arkiv i relation til deres galleri i København, der nu er tilgængelige online. For nærværende foregår et projekt til digitalisering af Sonja Ferlov Mancobas arkiv, og med disse initiativer står det klart, at både gamle, kanoniserede kendinge samt nyere og oversete (men alligevel til tider “gamle”) bekendtskaber trækkes frem i lyset. Udvælgelseskriterierne for at indgå i KTDK er, ligesom med Museumsprogrammet, i hvert fald hverken konservative eller tendentiøse, i og med at de lidt “tilfældigt” sker på baggrund af ansøgninger formuleret udefra.

En del af digitaliseringsprojekterne, som KTDK har afstedkommet, har kastet efterfølgende forskning og publikationer af sig. Investeringen i kildernes tilgængeliggørelse og udkommet af samme er altså hurtigt tydelig, men også på længere sigt er det klart, at frigivelsen af tekster, noter, breve og andre skrivelser, der tidligere har været enten totalt ukendte, utilgængelige eller blot besværlige at komme i nærheden af, kommer til at forme en retning for den musealt forankrede forskning. I en artikel i Carlsbergfondets *Årsskrift* 2019 bliver det understreget, at Ny Carlsbergfondet som altid støtter erhvervelser til museernes samlinger af kunst snarere end afholdelse af særudstillinger, og at samme filosofi omkring at støtte det langsigtede snarere end mere flygtige begivenheder er en årsag til fondets støtte til KTDK. Museumsprogrammet, “Kilder til Dansk Kunsthistorie”, støtten til udgivelse af forskning i form af bl.a. museums kataloger og donatio-



[1] *Kunstmuseets Årsskrift*, Statens Museum for Kunst 1948-49.

nerne af kunst til museerne og offentligheden har en klar rød tråd forankret i fondets profil (Kyndrup 2019, 94-99).

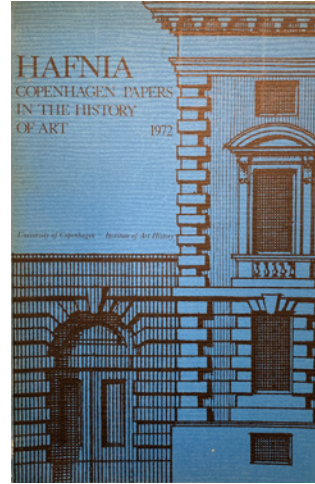
Dermed er der *måske* også en udmelding om, hvilken type forskning man ikke støtter: Den, der starter med afsæt i et teoriorienteret, internationalt universitetsmiljø (Kyndrup 2016, 116). Den fremtidige linje, som både tegnes af fondets valg og af de foreslåede projekter, vil tiden vise.

Hvad er museumsbaseret forskning?

Med den konsekvente ekspansion og orientering af kunsthistorisk forskning hen imod de danske kunstmuseer, deres samlinger og arkiver har Ny Carlsbergfondets Museumsprogram og KTDK afstedkommet noget ganske markant. Ud over fremgang i antallet af forskere og forskning er det faktisk lykkedes at styrke dialogen og udvekslingen mellem det lille, hårdt pressede universitetsmiljø på den ene side og så de danske kunstmuseer, der paradoksalt nok også er pressede, blot på basisbevillinger til drift og fastansat personale. På anekdotisk plan kan vi for resten rapportere, at man fra tilgrænsende humanistiske fag som litteratur- og musikvidenskab samt fra nordiske kunsthistorikere generelt oplever en vis misundelse over de relativt rigelige midler, der i disse år er til forskning i det kunsthistoriske miljø i Danmark.

På den måde har fonden hjulpet med at rette op på en forbindelse, der før i tiden nærmest gav sig selv. Kunst-

historie i Danmark var fra sin begyndelse et meget lille miljø med mange personsammenfald mellem museums- og universitetsfolk. Måske er det med masseuniversitetets fremkomst fra 1970'erne og frem, at forbindelsen bliver slappet, måske sker dette som følge af udviklinger i universitetskunsthistorisk forskning generelt, der slår en kile imellem “de to kunsthistorier”, men dette er ikke et velbelyst emne i dansk sammenhæng (Haxhausen 2003, Sass 1979).² *Kunstmuseets Årsskrift* [1], der påbegyndte publikation i 1914 under direktør Karl Madsen på Statens Museum for Kunst, tegner meget fint den tætte forbindelse mellem museal og universitær kunsthistorie, som den så ud engang i begyndelsen af 1900-tallet. I en årrække blev det den mest fremtrædende publikationskanal i dansk kunsthistorie, og allerede i første nummer fastslog Madsen, at det skulle handle om genstandene – kunst og kunstværker – og at disse burde være i offentlig dansk eje. De første årgange slog retningen an med store artikler om kunstnere og deres værker på danske museer, bl.a. om Christen Købke, en artikel, der effektivt medvirkede til denne kunstners kanonisering, om Eckersberg, Marstrand, P.C. Skovgaard, Abildgaard og især Thorvaldsen, om Manet, Degas og andre franske kunstnere samt om europæisk renaissance og barok. I begyndelsen var det også Carlsbergfondet, senere Ny Carlsbergfondet, der støttede udgivelsen af tidsskriftet. *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* fulgte i 1929, ligesom andre mere



[2] *Hafnia: Copenhagen Papers in Art History* – tidsskrift udgivet af Institut for Kunsthistorie, Københavns Universitet 1972. Som det ses, er der tale om en engelsksproget forskningspublikation.

eller mindre succesfulde museumstidsskrifter har vekslet gennem årene.

I mange årtier var kunsthistorie på denne måde i høj grad det samme som forskning i afdøde og/eller kanoniserede kunstnere, der var repræsenteret i danske museers samlinger, måske med afstikkere til udenlandske samlinger. Ville man publicere – *publish or perish* var skam også en ting tidligere – var museumstidsskrifter og -kataloger en oplagt kanal, der dermed også formede, hvad der rent faktisk blev forsket i. Museumsforskning var langt op i 1900-tallet karakteriseret af, at enkeltforskeren så at sige retrospektivt skulle forklare, hvorfor dette eller hint allerede indlemmede værk var væsentligt. Dette er selvsagt endnu en grundforudsætning for museumsforskning i dag, så længe den tager udgangspunkt i en eksisterende samling.

Med fremkomsten af den museale særudstilling og senere den tematiske særudstilling – måske med ambitioner om at være dagsordensættende – kan museumsforskning også tage afsæt i spørgsmål om kunst og visualitet *uden for* museumssamlingen og arkivet. Et sådant afsæt indbyder til ganske anderledes forskningsdesign, mål og midler. I sidste ende er museumsforskning dog stadig knyttet til et museums (eller flere samarbejdende museers) indsats, hvilket også betyder, at forskningen ofte konciperes mhp. et konkret efterliv. Dette eksempelvis i form af kataloger, udstilling, formidling, forskellige nye praksisser eller nyrehvervelser til museet.

Hafnia: Copenhagen Papers in Art History (1970-2003)

[2] repræsenterer vel det første universitetskunsthistoriske tidsskrift i moderne forstand, som senere blev suppleret og afløst af *Passepartout* fra Aarhus (fra 1993) og *Periskop* fra København (fra 1993). Ingen af disse eller lignende tidsskrifter forårsagede den oplevede splittelse mellem kunsthistorie på universitetet og kunsthistorie på museerne. I de seneste år har museerne skullet bedrive fagfællebedømt forskning i relation til deres udstillingsvirke, hvilket ofte finder sin form igennem fagfællebedømte forskningsartikler som en del af de kataloger, der ledsager særudstillingerne. Dette har medført mange produktive foreninger imellem museum og forskning og synliggjort den aktuelle kunsthistoriske forskning. Det har dog også sine udfordringer at tilpasse forskningen til dette mere formidlende format, som foregår på udstillingens præmisser. Det vil være svært at nedskrive kunstner XX's betydning eller gå imod udstillingens hypoteser i en sammenhæng, der er en direkte del af denne.

Der er i dag langt større bevidsthed om udstillingens aktive rolle, også i forhold til at generere viden og besvare forskningsmæssige spørgsmål. Kuratorisk forskning – *curatorial research* – er et vidtstrakt felt mellem kunstnerisk praksis, kunsthistorie og udstillingsvirksomhed, der på forskellig vis arbejder med at implementere det forskningsmæssige i andre medier end de traditionelle forskningspublikationer, ikke mindst udstillinger. Her ligger et

ønske om at forene teori og praksis, som også fører kunsthistoriefaget nye steder hen. Måske kan kunsthistorie som mere historisk og materielt baseret videnskab have en ny relevans her, da feltet har sit udgangspunkt i samtidskunstnerisk praksis og mere teoretiske tilgange?

Hvad skal vi med museumsbaseret forskning?

Særligt Ny Carlsbergfondets indsats, men også andre danske fondes generøse støtte, har betydet en veritabel renæssance i dansk kunsthistorisk forskning. Dette er noget ganske særligt, og vi er mange, der af samme årsag har fået tid og ressourcer til at tænke og udvikle kunsthistorien på nye måder. Den museumsbaserede forskning er blevet et hovedmedium for disse nye måder at bedrive kunsthistorie på. Her er mulighed for at bringe en bred vifte af kunsthistorisk materiale i forbindelse med nye videnskabelige forståelser og tilmed have eksperimentelle arbejdsformer som kuratorisk praksis inden for rækkevidde – og desuden mulighed for at række ud i en større offentlighed igennem museet som publikumsorienteret (videns)institution.

Vi bør dog til stadighed spørge til, hvad denne forskning kan og måske ikke kan, og hvordan den kan forbedres. Det er også vigtigt at pointere, at vi ikke skal håbe på en situation, hvor den museumsbaserede forskning alene skal trække læsset – hverken i den udøvede forskning eller for den kunsthistoriske faglighed og miljøet omkring dette. Fri forskning forankret i et levende universitet er forudsætningen for, at også museumsforskning på sigt kan udvikle sig og leve.

Med yderligere bebudede nedskæringer på de danske universiteter er det bemærkelsesværdigt, at væsentlige dele af de danske museers samlingsområder slet ikke dækkes af de få, tilbageblevne fastansatte, som selvsagt heller ikke kan forestå den efterspurgte forskningsbaserede undervisning i samme områder. Om dette er et problem, der må og skal korrigeres, eller om museerne fortsat fint kan forme “deres” fremtidige ansatte, mens de endnu er studentermedhjælpere, er et åbent spørgsmål. I en måske nær fremtid må universiteternes kunsthistoriske afdelinger begynde at søge fondsmidler også til fastansæt-

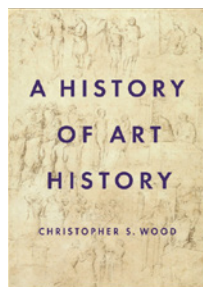
telser. Som det eksempelvis kendes fra den angelsaksiske verden, kunne man så forestille sig *Carlsberg Professorships in Art History*? Er det dette, vi vil med kunsthistorien og dens forskningsfrihed, eller hvor er vi på vej hen?

NOTER

- 1 Kristian Handberg har som postdoc udført forskningsprojektet *Multiple Modernities: Dream Worlds and World Images, 1946-1972* ved Louisiana Museum for Moderne Kunst (2015-2018), og Rasmus Kjærboe har været ph.d.-stipendiat ved Aarhus Universitet og Ordrupgaard med projektet *Collecting the Modern: Ordrupgaard and the Collection Museums of Modernist Art* (2012-2016) og modtaget projektstøtte til *Opdagelsen af den danske guldalder* (2020).
- 2 Professor Else Kai Sass' faghistorie har selv mere end fyrre år på bagen og kan i sagens natur ikke forudsige kommende udviklinger.

LITTERATUR

- Charles W. Haxhausen, red. 2003. *The Two Art Histories: The Museum and the University*. New Haven: Yale University Press.
- Morten Kyndrup. 2019. "Om betydningen af kunstmuseernes samlinger". In *Carlsbergfondets Årsskrift 2019*, 94-99. København.
- Morten Kyndrup. 2016. "I kunstens tjeneste: Kunstforskningens rolle – om fondets nye forskningssatsninger". In *Carlsbergfondets Årsskrift 2016*, 114-121. København.
- Else Kai Sass. 1979. *Kunsthistorie, særtryk af Københavns Universitet 1479-1979*, bd. 11, 199-343. København: Københavns Universitet.



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 kunsteoretiske 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.

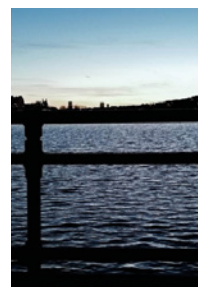
Men med det enorme kompendium af kilder, som bogen rummer, og med sine koncentrerede præsentationer af især de kunstvidenskabelige skribenter fra begyndelsen af 1800-tallet og frem til ca. 1960 byder *A History of Art History* på et enestående rigt og indsigtfuldt materiale, af relevans for alle generationer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

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 uninspirerede 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 utidlig 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 genmaleri af den skrivende pige i Ribe, mens jeg kigger på Reyles lysende hestevognshjul.

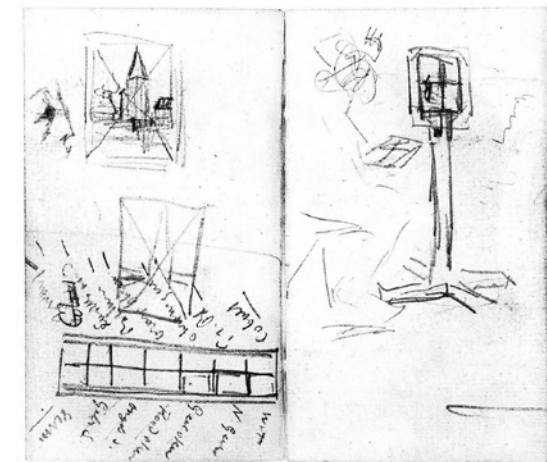
Jeg går ind i Vincent van Gogh udstillingen, der er en leasing fra fra Krøller-Müllermuseet i Holland. En gruppe børn står foran seks tegninger, stuppet op i kul som forestiller markarbejdere. Børnene skal stille sig i bøndernes stillinger: "Spænd i musklerne, det er hårdt arbejde," siger kunstpædagogen. 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.

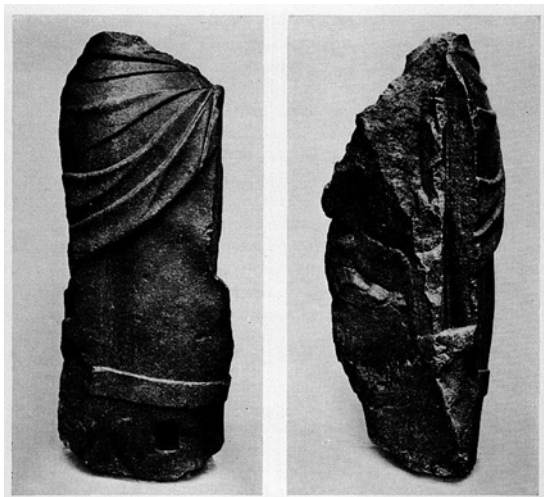
Cirka halv to går jeg ud af museet. Det regner og himlen over Ishøj er tung af sne. Ved bredden af kanalen som omgiver museet lige nedenfor cafeteriet står et arbejde af billedhuggeren Eva Steen Christensen. Skulpturen består af to rektangulære stykker hvid italiensk marmor, hvori der ses en sandblæst 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 ruine i de næste 100 år. Porfyrfragmentet må have ligget på byggepladsen, da Sødtring og Fattigholm og andre guldalderkunstnere malede 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*.

Bidragydere

MIKKEL BOLT er professor ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, og forfatter til en række bøger og artikler om de (anti)kunstneriske avantgarder, fascismens æstetisering af det politiske og den revolutionære traditions mellemværende med kunst som revolutionært medium. Seneste udgivelser inkluderer *Late Capitalist Fascism* (2021), *På råbeafstand af marxismen. Studier i den vestlige marxismes selvkritik, udvidelse og afvikling* (2019) og *Hegel after Occupy* (2018, fransk oversættelse 2020).

GUNHILD RAVN BORGGREEN er lektor i Kunst-historie og Visuel Kultur ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, hvor hun forsker i transkulturel interaktion mellem dansk og japansk kunst. Hun leder det internationale forsknings-netværk *Collaboration and Community-Building in Contemporary Art*, og hun forsker i relationen mellem samtidskunst og aktuelle samfundsmæssige temaer i Japan.

KAREN BENEDICTE BUSK-JEPSEN blev mag.art. i Kunsthistorie fra Københavns Universitet med en prisopgave om Aby Warburgs billedbegreb. Hun har været projektforsker ved Thorvaldsens Museum og er nu knyttet til Kongernes Samling med et forskningsprojekt støttet af Novo Nordisk Fonden om Danmarks og Nordens første kvindelige professionelle billedhugger, Adelgunde Vogt.

NINA CRAMER is a PhD student at the University of Copenhagen as part of the research network “The Art of Nordic Colonialism”, which examines the intersections of art history and colonial histories in the Nordic region. She is also a member of the decolonial feminist collective Marronage. Her research focuses on the work of contemporary African diasporic artists in the Nordics.

MATHIAS DANBOLT er professor i Kunsthistorie ved Københavns Universitet, hvor han bl.a. arbejder med betydningen af nordiske kolonihistorier i historisk og samtidig kunst og visuel kultur. Mathias er leder af de kollektive forskningsprojekter *The Art of Nordic Colonialism: Writing Transcultural Art Histories* (Carlsbergfondet 2019-23), *OKTA: Kunst og friksjonsfylte felleskap i Sápmi* (Norsk Kulturråd & Statens Kunstfond, 2019-22) og *Moving Monuments: The Afterlife of Sculpture from the Danish Colonial Era* (Novo Nordisk Fonden, 2022-25).

EMIL ELG er ph.d.-studerende ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, hvor han arbejder på et projekt omhandlende repræsentationer af afrikanere og personer af afrikansk herkomst i ældre dansk kunst, støttet af Novo Nordisk Fonden. Emil er desuden en del af forskningsprojektet *The Art of Nordic Colonialism*, der har til formål at undersøge mødepunkterne mellem kunst og kolonihistorie i en nordisk kontekst.

VANJA FALK blev cand.mag. i Kunsthistorie fra Aarhus Universitet i 2018 med specialet “Et fedt-speciale. Materialeanalyser af udvalgte Joseph Beuys-værker med fokus på fedt og sten”. Vanjas interessefelt omfatter blandt andet kritisk kunsthistoriereception, materiale-orienteret værkanalyse og nymaterialistisk teori, og hun har fokus på kunst fra ca. 1950 til i dag. Hun er tidligere kurator på Oluf Høst Museet og nuværende publikums- og eventansvarlig på Sorø Kunstmuseum.

RUNE FINSETH er cand.mag. i Kunsthistorie fra Københavns Universitet. Han er museumsinspektør i Museum Sønderjylland og tilknyttet et fireårigt forskningsprojekt på Statens Museum for Kunst om renæssancekunstneren Fra Bartolommeo (1472-1517) støttet af Novo Nordisk Fonden. I perioden 2019-21 var han redaktør for det kunsthistoriske forskningstids-skrift *Perspective Journal*, og han har beskæftiget sig med anakronismer og freskoudsmykninger i mellem-krigstiden.

KERRY GREAVES is Assistant Professor of Art History at the Department of Arts and Cultural Studies, University of Copenhagen. She is the author of *The Danish Avant-Garde and World War II: The Helhesten Collective* (Routledge, 2019). In 2021, she edited the anthology *Modern Women Artists in the Nordic Countries, 1900-1960* (Routledge). Her work has appeared in journals such as *Dada-Surrealism*, *The Oxford Art Journal*, and *Kunst og Kultur*. She currently leads the research project *Feminist Emergency* (<https://artsand-culturalstudies.ku.dk/research/feminist-emergency/>).

KRISTIAN HANDBERG er kunsthistoriker, ph.d. og adjunkt i Kunsthistorie ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Han leder aktuelt forskningsprojektet *Exhibiting Across the Iron Curtain* (Novo Nordisk Investigator Grant 2020). Tidligere har Kristian udført forskningsprojekter i samarbejde med Louisiana Museum for Moderne Kunst og Statens Museum for Kunst.

MARIA FABRICIUS HANSEN er professor og dr.phil. i Kunsthistorie ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Hun har i mange år skrevet om og undervist i italiensk kunst fra middelalderen og renæssancen, samtidig med at hun har beskæftiget sig med samtidskunst og -arkitektur. Hendes seneste monografi er *The Art of Transformation. Grotosques in Sixteenth-Century Italy* (2018).

MALENE VEST HANSEN er ph.d. og lektor i kunst-historie på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Hun har specialiseret sig inden for samtidskunst, herunder konceptkunst og feministisk kunst og teori, kuratering og museumsstudier. Malene har også et virke som kunstkritiker bag sig, og hun sad i redaktionen for *Periskop* 1993-2012. Blandt nyere publikationer er *Curatorial Challenges* (2019) og *Curating the Contemporary in the Art Museum* (2022).

SISKA KATRINE JØRGENSEN er kunstner, uddannet fra Bergens Akademi for Kunst og Design og Det Kongelige Kunstakademi i København i årene 2014-20. Siska arbejder med behandlede readymades og undersøger historiciteten i farver og materiale. Hun viste værket *Kværn* på Kunstakademiets Afgangsudstilling 2020 på Kunsthall Charlottenborg.

HANS HENRIK LOHFERT JØRGENSEN er *pupaphil animist*, ph.d. og lektor i Kunsthistorie på Aarhus Universitet. Som modtager af Novo Nordisk Fondens Investigator Grant in Art History forsøger han i projektet *Blødende billeder og visuel animation* – med bl.a. Laura Katrine Skinnebach – at udvikle en ny animationsteori og -historiografi for middelalderens levende billeder.

ANNA VESTERGAARD JØRGENSEN er postdoc ved Aarhus Universitet og Statens Museum for Kunst, hvor hun undersøger nationalgallerierne i det nordiske og arktiske område med særligt fokus på de transnationale forbindelser, der har rødder i nordisk kolonihistorie. Anna er desuden med i det internationale forsknings-projekt *The Art of Nordic Colonialism*.

ANNA WEILE KJÆR er cand.mag. i Kunsthistorie fra Københavns Universitet. Hun arbejder på det praksis-baserede kuratoriske ph.d.-projekt *Ormehuller* på Den Frie og Intitut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, støttet af Novo Nordisk Fonden. Er udstillingsinspektør på Den Frie og har tidligere kurateret biennalen *Alt_Cph 18*, Fabrikken for Kunst og Design, København, samt udstillinger på Oslo10 i Basel, Vestjyllands Kunstpavillon i Videbæk, og CHART i København.

MICHAEL KJÆR er en del af *Periskops* faste redaktion. Ph.d. i kunsthistorie fra Københavns Universitet og for nuværende forskningsmedarbejder ved Louisiana Museum of Modern Art og postdoc ved Aarhus Universitet på NNF forskningsprojektet *Hydrologisk sensibilitet i en skrøbelig økologi*. Hans forskning fokuserer på billeddannelsesdynamikker i den moderne antropocæne kultur.

RASMUS KJÆRBOE er ph.d. i Kunsthistorie og museumsinspektør ved Den Hirschsprungske Samling. Han udførte sit ph.d.-projekt i samarbejde med Ordrupgaard og har på Statens Museum for Kunst forsket i projektet *Opdagelsen af den danske guldalder* (2020).

PERNILLE LETH-ESPENSEN er ph.d. og studielektor ved Det Jyske Kunstakademi. I sin ph.d. og postdoc har Pernille forsket i kunst skabt med naturvidenskabelige teknologier. Seneste forskningsinteresser er samspillet mellem urets og kunstens historie samt dukken og dens animation.

ANNE SOFIE SKJOLD MØLLER er kunstner, uddannet fra Det Kongelige Kunstakademi i København i 2014-20. Anne Sofies praksis centrerer sig om de funktionelle og æstetiske aspekter ved objekter, deres sociale relation samt den spatiale og institutionelle kontekst, de sættes i. Hun arbejder ud fra en transdisciplinær metode og viste værket *Pool* på Kunstakademiets Afgangsudstilling 2020 på Kunsthal Charlottenborg.

SIMONE CECILIE PEDERSEN er kandidatstuderende i Kunsthistorie ved Københavns Universitet. Hun arbejder som udstillingsassistent ved ARKEN Museum for Moderne Kunst. Simone har deltaget i forskningsprojektet *Visitor Research* ved Medicinsk Museion.

SARAH PIHL PETERSEN er bachelorstuderende i Kunsthistorie ved Københavns Universitet. Hun arbejder som udstillingsassistent ved ARKEN Museum for Moderne Kunst og som kunstformidler på Den Hirschsprungske Samling. Sarah har bidraget med artikler og tekster til *AF·ART Magasin*, *Friktion Magasin* og *ARKEN Bulletin*.

BART PUSHAW is postdoc at the University of Copenhagen as part of the research network “The Art of Nordic Colonialism”. He received his PhD from the University of Maryland. His research prioritizes race, gender, and coloniality in global art histories between 1750 and 1950, especially regarding Indigenous artists of the Arctic.

LAURA KATRINE SKINNEBACH er cand.comm. fra Roskilde Universitet, ph.d. i Kunsthistorie fra Universitetet i Bergen og lektor på Aarhus Universitet. Hun forsker i “levende billeder” i et tværhistorisk og billedteoretisk perspektiv, men er i særdeleshed optaget af middelalderens og den tidlig-moderne periodes billedkulturer og religiøse praksisformer. Lauras aktuelle projekt om *Blødende billeder og visuel animation* – med Hans Henrik Lohfert Jørgensen – omhandler billedanimation i middelalderens Skandinavien.