

KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 14 / 2018



**DANSK KUNST
HISTORIKERFORENING**

INDHOLD

7 Hammershøi i Davids Samling

Henrik Wivel, *Hammershøi i Davids Samling*
Anmeldt af Kamma Overgaard Hansen

13 Barbermaleren John Christensen: "Hvor sæben skummer for kunstens skyld"

Hanne Abildgaard, *Barbermaleren John Christensen*
Anmeldt af Nina Hobolth

19 GAaA - en kunstner i klasse A

Vibeke Petersen Gether, *Gunnar Aagaard Andersen*
Anmeldt af Jens Tang Kristensen

25 Planter i bevægelse

Planter i bevægelse
Anmeldt af Ann-Sofie N. Gremaud

29 The Art of Taking Part

ARKEN Bulletin: The Art of Taking Part, vol. 7, 2017
Anmeldt af Henrik Holm

39 The True Image

Periskop: Det sande billede, vol. 18, 2017
Anmeldt af Charlotta Krispinsson

Plads til flere slags kunsthistorie

To typer kunsthistorie mødes i dette nummer af Kunsthistorisk Bogliste. På den ene side monografien eksemplificeret ved udgivelser om Gunnar Aagaard Andersen, Vilhelm Hammershøi og "Barbermaleren" John Christensen. På den anden side den tematiske tekstsamling, som sætter fokus på et begreb eller en problemstilling, hér i form af udgivelser om deltagerisme i kunsten, "Planter i bevægelse" og "Det sande billede".

Næppe tilfældigt er de monografiske udgivelser om danske kunstnere (og mænd!), og de forklarer og perspektiverer primært en dansk kontekst. De tematiske tekstsamlinger er derimod internationale, og på godt og ondt har de et bredere sigte, både i det, de omhandler, og i deres teoretiske rammesætning.

Forskellen er til dels et generationsspørgsmål: de monografiske forfattere er alle tre "ældre" i den forstand, at de har været aktive forskere i årtier, mens redaktørerne og bidragsyderne til de tre tekstsamlinger er yngre og tættere forbundet med "ny kunsthistorie" (eller er vi efterhånden nået til ny-ny kunsthistorie?). Men også den institutionelle baggrund adskiller ophavsmænd og -kvinder: på den ene side uafhængige forskere, på den anden side folk, der er ansat på museer og universiteter.

Det er fantastisk, at der i dansk kunsthistorie udgår forskning fra så forskellige positioner. Når man betænker miljøets ringe størrelse, vidner det om pluralitet og intellektuel rigdom. Det er også tegn på økonomiske ressourcer: konstante og kontante nedskæringer i det offentliges frie og bundne midler til forskning

opvejes af en række fonde, der skyder flere penge ind i dansk kunsthistorie end nogensinde tidligere.

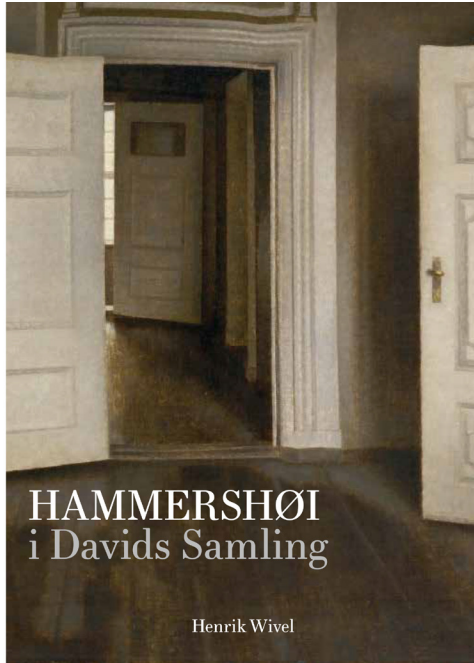
Vil denne relativt lykkelige tilstand med plads til flere samtidige "kunsthistorier" fortsætte? Er denne heterogenitet bæredygtig på længere sigt?

Visse bekymrende tegn peger mod et negativt svar. De to kunsthistoriske afdelinger i henholdsvis Aarhus og København er første led i den "fødekæde", der forsyner faget med unge og ambitiøse forskere. De store nedskæringer og særligt de seneste historier om drastisk reduktion i optag af nye studerende kan på lang sigt betyde færre kvalificerede kunsthistorikere og mindre kvalificeret forskning.

Men dette er også en udvikling, der aktivt kan modgås. Ved at gøre sig bevidst om, hvor stor en kvalitet, dansk kunsthistorisk forskning har, og hvad denne bundler i, kan vi arbejde for, at den bevares, udvikles og sikres for fremtiden. Det fortsatte arbejde med bevidstgørelse er en af ambitionerne bag Kunsthistorisk Bogliste, men det er også et ansvar, der hviler på os alle sammen i det daglige. Derfor håber vi, at nærværende nummer kan anspore til ny lyst til viden og diskussion om det, vi alle brænder for - en stærk og sammensat faglighed. God læsning!

Redaktionen

.....



Henrik Wivel, *Hammershøi i Davids Samling*
Forlagsredaktion: Hanne Rask og Sidsel Kjærulf Rasmussen
København: Davids Samling, 2017. 96 sider

Hammershøi i Davids Samling

.....

Af Kamma Overgaard Hansen, ph.d.

.....

Med *Hammershøi i Davids Samling* er Henrik Wivel vendt tilbage til en af de mange danske kunstnere, som han med sin pen har været med til at udødeliggøre – og som i tilgift har været med til at positionere Wivel selv som en væsentlig stemme i dansk kunsthistorisk skrivning. Vi kender Wivels behandling af Hammershøi fra flere tidligere udgivelser; ikke mindst bidraget til *Ny Dansk Kunsthistorie* i 1995 og monografien *Vilhelm Hammershøi* fra 1996. I dag, mere end 100 år efter sin død, er Vilhelm Hammershøi (1864-1916) stadig omdrejningspunktet for væsentlige kunsthistoriske

udgivelser. Kasper Monrad har de senere år udgivet to værker om den danske kunstner, *Hammershøi og Europa* (2012) og *Hammershøi på SMK* (2015); og inden ret længe udkommer *Vilhelm Hammershøi – På sporet af det åbne billede* af Annette Rosenvold Hvidt og Gertrud Oelsner. *Hammershøi i Davids Samling* indskrives sig altså i en fortsat og fornyet interesse for Hammershøis liv og værk.

Hammershøi i Davids Samling falder i tre hovedkapitler: Det første og længste skildrer Hammershøis liv og værk (31 sider); det næste

introducerer Davids Samling og Hammershøi-værkernes plads heri (11 sider); og det sidste gennemgår ét efter ét de 14 værker, der i dag udgør Hammershøi-samlingen ved Davids Samling (30 sider). Til det sidste er knyttet den særlige finesse, at Wivel i sit arbejde med bogen har afdækket en hidtil ukendt skitse: På bagsiden af det skitselignende maleri *Strikende kvinde. Kunstnerens moder* har Wivel således fundet en skitse af en rygvendt kvinde i en hvid stol. Fundet giver anledning til nye spørgsmål, ikke mindst i forhold til dateringen af de to malerier *Interiør med kunstnerens moder* (1889) og *Interiør med kvinde ved klaver* (1901), som lærredets for- og bagside menes at være skitser eller replikker til. For denne læser er det også ganske forfriskende at se et Hammershøi-interiør, der afviger fra hans vanlige gråtonede og pastelfarvede palet.

Foruden de tre hovedkapitler rummer bogen et forord af direktør for Davids Samling Kjeld von Folsach (1 side), en biografi (3 sider), en fortegnelse over Hammershøi-værkerne

i Davids Samling og deres proveniens (6 sider), en fortegnelse over Hammershøi-værker, der tidligere har tilhørt Davids Samling men nu er udskilt herfra (1 side), og en bibliografi (2 sider).

Hammershøi i Davids Samling udfolder nogle nye nuancer af Hammershøis liv og værk – og er samtidig Henrik Wivel, som vi kender ham: vidende, velformuleret og stærkt autoritativ. Det sidste er både bogens styrke og svaghed. Wivels fortælling om Hammershøi synes nemlig flere steder at være drevet af en iver efter at få de mange biografiske, kulturhistoriske og teoretiske indsigter fra forfatterens imponerende vidensbank til at gå op i en højere enhed. Uden at tvivle på den gennemgribende research og det solide kunsthistoriske overblik, der ligger til grund for Wivels konklusioner, måtte denne anmelder derfor rynke panden flere gange undervejs i læsningen.

Blandt andet hedder det om forholdet mellem Vilhelm Hammershøi og

hans mor, Frederikke Hammershøi, der - får vi fortalt - gennem hele hans liv dokumenterede hans merit-ter med nidkær akkuratess:

Næste gang Frederikke Hammershøi svigtede sin søn (første gang var i forbindelse med hendes mands død, red.) var i forsommeren 1914. Da døde hun, 76 år gammel. Hammershøi tog på sin egen måde konsekvensen af dette, der betød, at moderens dokumentation af hans liv og gerning ophørte. Han overlevede hende kun med halvandet år. (s. 12)

Af bogens - i øvrigt både grundige og glimrende - biografi (s. 87-90) fremgår det, at Vilhelm Hammershøi får konstateret kræft i struben samme år, som hans mor dør. Mon ikke dette er den egentlige og eneste årsag til, at Hammershøi går bort så forholdsvis kort efter sin mor?

Tilsvarende får vi i gennemgangene af en række af Hammershøis værker som læsere serveret nogle værkfortolkninger, der er lige lovlig skråsikre efter denne anmelders smag: "Tematisk danner *Dobbeltportræt af*

kunstneren og hans hustru en fuldkommen parallel til Henrik Ibsens sidste testamentariske og symbolske drama *Når vi døde vågner*," lærer vi for eksempel (s. 24). Og efterfølgende, i beskrivelsen af *Interiør med ung kvinde set fra ryggen. Strandgade 30*:

Som så mange andre steder i Hammershøis kunst er der tale om et bortvendt ansigt. Kvinden lever i kraft af sin erotiske udstråling: det løst opsatte hår, den bløde, lysende nakke, det venstre brysts diskrete runding under stoffet - alt vidner om begær. (s. 24)

I det hele taget synes Wivels værk gennemgange at lukke allermest effektivt af for alternative fortolkningsmuligheder i forbindelse med de af Hammershøis værker, hvor hustruen Ida optræder. Hos Wivel udlægges *Dobbeltportræt af kunstneren og hans hustru* - hvor Hammershøi selv ses rygvendt og henlagt i mørke, mens hustruen Ida har front mod beskueren fra den anden side af et hvidbeklædt bord - således som en skildring af Ida som en fjern "seksuel sfinks", som det hedder

(s. 23-24). Denne fortolkning er givetvis en mulighed, og Wivel argumenterer udmærket for den. Men som læser kan jeg ikke lade være at tænke, at fortolkningen også falder påfaldende godt i tråd med førnævnte skildring af den sensuelle, rygvendte kvinde. Umiddelbart kunne man for eksempel også have åbnet for en billedlæsning, der lagde langt mere vægt på bordet mellem Hammershøi og hans kone og på den hvide dugs mulige referencer til kiste og ligklæde. En fortolkningsmulighed, der om ikke andet kunne understøttes af den korsform, der formes af dugens folder.

Det være sagt byder Wivels bog imidlertid også på en række genuint interessante og velunderbyggede iagttagelser i gennemgangen af Hammershøis værker. Bogen behandler kortfattet - men overbevisende - Hammershøis fascination af den britiske kunstner James Abbott McNeill Whistler (s. 15-16), den symbolistiske kunstretnings udbredelse og udtryk i Danmark (s. 16-17), tidens interesse for Friedrich

Nietzsches filosofi (s. 17-18), japonismen (s. 35) og Hammershøis forhold til danske kunstnerkolleger som J.F. Willumsen og broderen Svend Hammershøi (s. 20-21, 32). Særlig stærkt står også Wivels skildring af den måde, hvorpå Hammershøi be- og især affolker interiørrerne i sine hjem på Strandgade 30 og 50 (s. 27-30), og hvordan kvindefiguren lejlighedsvis indsættes som et objekt blandt (få) andre - "en genstand blandt andre genstande" (s. 24 og 74).

Interessant er også præsentationen af Davids Samlings grundlægger, den jødiske jurist og kunstsamler Christian Ludvig David. Dette kapitel udgør en ret enestående fortælling om en ung mand, der trods verdenskrig og samfundsøkonomisk uro gør lynkarriere og ender med at trække spor helt ind i nutiden, hvor så forskellige institutioner som rengøringselskabet ISS og statsministerboligen Marienborg bærer hans fingeraftryk. David skildres samtidig som en progressiv kunstkender og samlere, der i kølvandet på store private samlere som Heinrich

Hirschsprung og Carl Jacobsen købte stort ind af sin samtids kunst og design. Wivels fortælling om David udgør et spændende og levendegjort tidsbillede. Samtidig er denne 'anden side' af C.L. David naturligvis interessant for den nutidige museumsgæst, der fortrinsvis forbinder Davids Samling med ældre og islamisk kunst og kunsthåndværk.

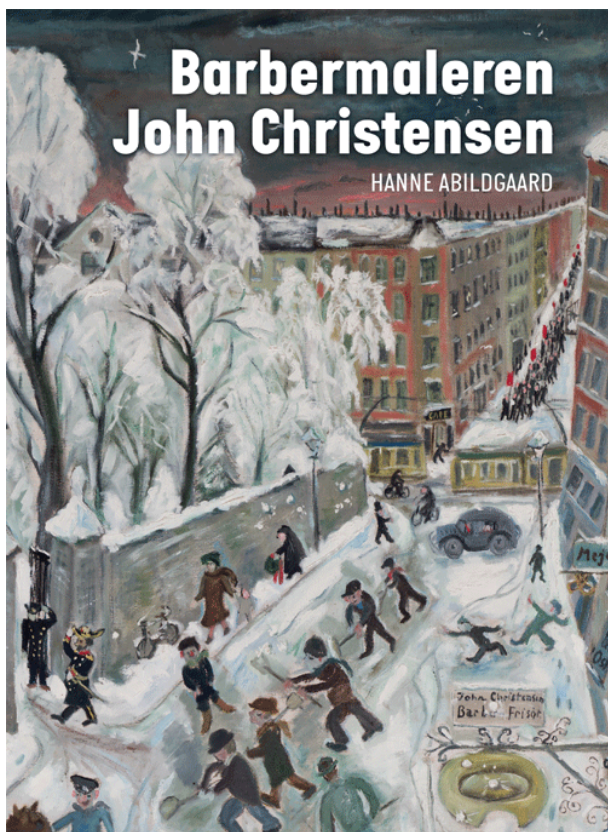
Endelig gemmer der sig en hel del guld i gennemgangen af de enkelte Hammershøi-værker sidst i bogen: Wivel fortæller med omhu og overskud om den måde, hvorpå Vilhelm Hammershøi så og gengav sine motiver. Hermed kan vi for eksempel konstatere, at musikalsk udøvelse spillede en rolle for Hammershøi, der gav genlyd i hans motiver (s. 66). Og vi kan med Wivel grunde over, hvordan interiørmaleren Hammershøi i sine mindre kendte naturskildringer har formået at skildre naturen, som var også dén en slags interiør (s. 72).

Også denne del af bogen skæmmes dog indimellem af hårde smagsdomme fra Wivels pen: Formuleringer

som "*Nøgen kvindelig model* vidner om den radikale kompromisløshed, der kendetegner Vilhelm Hammershøis bedste billeder" (s. 82) og "På fotografier kan man konstatere, at Thora Bendix var smuk - næsten for smuk" (s. 66) forekommer utidigt docerende og har ærlig talt irriteret denne anmelder i læsningen af *Hammershøi i Davids Samling*. Hvad er belægget for, at et værk udnævnes som kunstnerens indiskutabelt bedste? Og hvordan er man "for smuk"?

Disse sure opstød til trods er Henrik Wivels seneste bog om Hammershøi et både væsentligt og berigende bekendtskab og et vægtigt bidrag til den danske kunsthistorie. For den almindeligt kunstinteresserede læser er *Hammershøi i Davids Samling* en overskuelig og anvendelig indgang til Vilhelm Hammershøis samtid og værker. For kendere af Hammershøi og det tidlige 1900-tals danske kunsthistorie er den en kvalificeret diskussionspartner med flere øjenåbnende indslag.





Hanne Abildgaard, *Barbermaleren John Christensen*
København: Gads Forlag, 2017. 299 sider.

Barbermaleren John Christensen: "Hvor sæben skummer for kunstens skyld"

.....

Nina Hobolth, mag.art., fhv. museumsdirektør

.....

Bogen om billedkunstneren John Christensen, der af eftertiden fik tilnavnet "barbermaleren", rummer meget mere end den gængse monografi; i tilgift til en omhyggelig redegørelse for John Christensens levnedsløb og kunstneriske virke får læseren et mangefacetteret og dog overskueligt indblik i 1930'ernes kunstneriske og kulturhistoriske spørgsmål.

Livsforløb

John Christensen, der blev født i 1895, vokser op i et stabilt og økonomisk trygt hjem, hvor faderen var faglært skrædder med egen virk-

somhed. Fra 1910 til 1917, hvor John Christensen indkaldes til militærtjeneste, er der ingen overlevering om hans liv og færden, men efter militæret i 1919 uddanner han sig til frisør - efter sigende ved en tilfældighed. Efter at have boet i både Haslev og Roskilde (hvor han i 1921 gifter sig og får en datter) etablerer han sig i 1922 på Nørrebro i København. Adressen er Kapelvej 7A, frisørsalonen er i kælderen og efter et par år kan familien, nu med to døtre, flytte op i en lejlighed på 3. sal sammesteds. Salonen og lejligheden danner rammen om John Christensens liv og arbejde i størstedelen af

hans liv, idet salonen udgør familiens livsgrundlag. Den afhændes i 1936, hvor John Christensen bliver kunstner "på fuld tid", og de sidste år bor familien i en større lejlighed i Fyensgade, ganske tæt på Kapelvej. John Christensen dør i 1940.

Kunstnerisk løbebane

De ældste tegninger, der er overleveret fra John Christensens hånd, er fra begyndelsen af 1920'erne, det er opstillinger og tegninger af familien. Det synes, som om den kunstneriske aktivitet tager fart fra etableringen af barbersalonen på Kapelvej, og efter nogle år, i slutningen af 1920'erne, begynder billeder fra lokalområdet at dukke op. Over for salonen ligger Assistens Kirkegård, der er omgivet af en høj mur. En indgang til kirkegården, muren, gadelivet med sporvogne, biler, cykler og folk af alle slags bliver nu den emnekreds, de fleste af John Christensens billeder kommer til at handle om. Begravelsesoptog, unge elskende, fanebærende processioner, fulderikker og mange andre personer fylder bybilledet, i et stræk fra

kirkegården til den lokale beværtning. Såvel i malerier som i tegninger tilføjes der dansende skeletter, engle og andre fantasifulde elementer, så mange af billederne illustrerer livets brogede vrimmel og begivenheder fra fødsel til død, med tilhørende stadier af lykke og tragik.

Kunstnerkredse og udstillinger

I barbersalonen er John Christensen god til at snakke med kunderne, han er charmerende og rap i replikken. Det er også her, han viser sine billeder, efter sigende er de overalt i salonen - og Hanne Abildgaard gæfter på, at det også er her, han "opdages" af unge kunstnere, der kommer forbi. Bekendtskaber med kunstnere som Søren Hjorth Nielsen, Aage Gitz Johansen, Jens Søndergaard m.fl. fører til et stadig større engagement i kunsten, til kunstnerisk selvtillid, til debut på KE i 1928, til muligheden for galleriudstillinger og - sidst, men ikke mindst - til at han er aktiv i dannelsen af kunstnersammenslutningen "Koloristerne", hvor John Christensen udstiller fra etableringen i 1932 til sin død.

Kunstkritik og debat

Spændende er det at læse om den kritik, John Christensens kunst fik i pressen. I bogen beskrives den åbenhed, samtidens kritikere modtog hans værker med: Sansen for det autodidakte, det uspolerede, det "primitive" var stor, og begejstringen for John Christensens naive, "troskyldige" stil var udtalt. Som læsere kommer vi tæt på begejstrede anmeldere som Vilhelm Wanscher, Preben Wilmann, O.V. Borch, Poul Uttenreiter m.fl.

Der trækkes en skillelinje imellem den fagligt funderede kritiske anmeldelse og det personligt iscenesættende interview, hvor det er det sidste, der bliver bestemmende for John Christensens eftermæle som "barbermaleren". Her kan der i mængden af anekdoter og øjebliksskildringer fra salonen opstå et absurd sammenstød imellem på den ene side den småborgerlige livsførsel som barber og familiefar, på den anden side kunstnerbohêmen med den farverige og ekstreme livsførsel.

Hanne Abildgaard fordyber sig ikke

i lange, repeterende beskrivelser af John Christensens billedsprog, her er hendes kommentarer kortfattede og nøje afstemt med bogens mange fine illustrationer. Til gengæld citerer hun gerne kunstkritikere, anmeldere og kunstnervenner, hvad der gør læsningen varieret og underholdende.

Kunsten og Folket

I samtidens bestræbelser på at få billedkunsten ud til folket udgjorde John Christensens billeder et bud på en kunst, som var moderne, som var fokuseret på samtidens hverdagsliv, og som derfor kunne knytte kunsten og et bredere publikum sammen. Det blev vægtet højt i samtiden, at John Christensens kunst byggede bro fra kunsteliten til menigmand, fordi der var en øget fokus på at gøre kunstens værdier til almeneje. Ikke at John Christensen selv deltog i disse debatter, men som kunstner kom han til at stå som "arbejderkvarterets sympatiserende fortolker".

Samlernerne

Et spændende kapitel i bogen omhandler de mange ivrige samlere

af John Christensens kunst: Ikke de lokale Nørrebro-borgere, ikke de "rigtigt rig", men akademikere, uddannede småborgere, kritikere, kunstnerkolleger, venner og slægtninge.

Der gøres rede for de meget forskellige samlere, der alle med stor iver og begejstring erhverver tegninger og malerier på de mange udstillinger igennem årene. Prestigegevinde er det også, at Statens Museum for Kunsts Kobberstiksamling erhverver et par tegninger - i øvrigt ses de museumsansatte i dobbeltroller som både kritikere og indkøbere.

Eftermæle

Efter en række mindeudstillinger og masser af positiv omtale op igennem 1940'erne forsvinder John Christensen gradvist fra oversigtsværker over dansk kunst igennem de følgende årtier, og hans synlighed i dansk kunsthistorie svinder tilsvarende ind. I de seneste år har det især været som skildrer af Nørrebro, som lokal "topografisk" billedkunstner, han er blevet præsenteret for publikum - altså mere i kulturhistorisk,

end kunstnerisk ret. Mange af hans værker findes på kunstmuseerne landet over - men i skrivende stund for det meste i magasinerne, ikke i udstillingssalene.

Forpligtelse, forskning og formidling

Som tidligere ansat på Arbejdermuseet har Hanne Abildgaard spillet en aktiv rolle i brobygningen mellem kultur- og kunsthistorie. Hun har været altafgørende for den indsats, Arbejdermuseet har gjort for at inkorporere og beskrive billedkunstens rolle for arbejderklassen og det socialistiske Danmark. Kunstnere som Aksel Jørgensen, Anton Hansen, Erik Hagens, John Kørner og John Christensen kan nu ses på et museum, der både rummer kunsthistorie og kulturhistorie. Ingen kan som Hanne Abildgaard overskueligt og klart beskrive de mange strømninger og meningsforskelle, der prægede det socialt bevidste Danmark i 1900-tallet, og det er denne perspektivering, der gør *Barbermaleren John Christensen* til en kærkommen og berigende publikation.

Hanne Abildgaard leverer en kyndig gennemgang af diverse "fraktioner" inden for både anmelderkorps, aviser, tidsskrifter og kunstnersammenslutninger. Også perspektiveringen imellem 1900-tallets "avantgarde" og "traditionalister" er god at få forstand af, fordi Hanne Abildgaard med sin store viden om perioden og sit brede fundament i kilderne aldrig forfalder til lette rubriceringer, men gerne foreholder os et kaleidoskopisk samtidsbillede.

Med en vis ironi er det beskrevet, hvordan den del af kunsthistorien, som John Christensens værker er en del af, er blevet maltrakteret af en enøjet eftertid, og det bliver med stilfærdig harme påvist, at glemsel kan være ubarmhertig.

En donation af John Christensens værker til Arbejdermuseet har udløst følelsen af forpligtelse: Til at synliggøre kunstneren og hans samtid. Den omhyggelighed og saglighed hvormed "hver sten er vendt" og intet indforstået "lingo" taler ned til læseren, vidner om en mangeårig

forskningsindsats og en generøs formidlingsevne.

Hanne Abildgaard fortjener en uforbeholden tak for bogen om John Christensen; her gives et tidsbillede og beskrives en brydningstid, som det ellers er vanskeligt at få et overblik over. Den røde tråd er John Christensens kunst og liv, hvad der giver bogen nærvær og nerve.





Vibeke Petersen Gether, *Gunnar Aagaard Andersen*
København: Strandberg, 2016. 592 sider.

GAaA - en kunstner i klasse A

.....

Af Jens Tang Kristensen, ph.d.

.....

Endelig fik billedkunstner, arkitekt, skulptør, designer, scenograf, lyskunstner og idémand Gunnar Aagaard Andersen den monografi, som han har fortjent. Det skal understreges, at Vibeke Petersen Gether med denne bog har gjort en sjælden bedrift i dobbeltforstand. Med den voluminøse monografi har forfatteren formået at vise, hvorfor og hvordan Gunnar Aagaard Andersen spillede en helt central rolle i efterkrigstidens danske kunst- og kulturhistorie. Siden Jens Jørgen Thorsen og Per Møllerup udgav bogen *Gunnar Aagaard Andersen* i 1985, har en samlet og opsummerende udgivelse om denne

ener i dansk kunstliv været savnet. Som kunsthistoriker har Vibeke Petersen Gether endvidere påtaget sig en særdeles vanskelig opgave, idet Aagaard Andersen nærmest notorisk forsøgte at unddrage sig enhver myteskabende og beskrivende funktion, dette såvel af kunsten som af sig selv som person. Det er derfor et klogt valg, som Vibeke Petersen Gether har truffet, når hun har genindsat Aagaard Andersens betydning i dansk efterkrigstidshistorie via en række grundige nærstudier, der blandt andet har involveret studier af Aagaard Andersens private arkiv. Herved bliver der med andre ord

tale om en monumental udgivelse i dobbeltforstand, idet den 592 sider lange bog kommer særdeles godt omkring Gunnar Aagaard Andersens mange-facetterede virke.

Insiderviden om en dansk outsider
Vibeke Petersen Gethers store viden om Aagaard Andersen og hendes udførlige beskrivelse af hans kunst passer godt til bogens flotte udstyr i form af mange citater, helsides-billedopslag og et udførligt reference- og noteapparat. Som læser af dette pragtfulde værk kunne man få et fejlagtigt indtryk af Aagaard Andersen som værende blandt de mest populære kunstnere i efterkrigstidens Danmark, det vil sige at hans popularitet lå på linje med for eksempel Asger Jorns, Egill Jacobsens, Carl-Henning Pedersens, Robert Jacobsens eller Richard Mortensens. At dette imidlertid ikke var tilfældet, fastslås meget tidligt i bogen, som når forfatteren fremhæver, at:

Selvom Aagaard Andersen først og fremmest betragtede sig selv som kunstner, var det en evig kamp for ham at holde fast

i dette, da kunstmiljøet ikke altid opfattede ham som en af deres egne. (s. 14)

Derudover fastslås det med stor overbevisning, at den for kunsthistorien vanlige hang til kategoriseringer passer meget dårligt med Aagaard Andersens på mange måder grænseoverskridende praksis og virke:

Aagaard Andersen var således splittet mellem flere positioner, men altid med kunsten som det centrale. Typerne af opgaver, han påtog sig gennem tiden, var dog så mangartede, at andre betegnelser trænger sig på, såsom opfinder/eksperimentator - pædagog/formidler/formynder - entreprenør - organisator. (s. 14)

Bogen er genialt godt skrevet, og den formår at beskrive Aagaard Andersen ud fra en bredere forståelsesramme end den, som kendetegnede Thorsen og Møllerups bog, og det vil sige, at læseren samtidig får et godt indblik i den kulturhistoriske efterkrigstidskontekst og i et miljø, der rækker langt ud over det personbeskrivende. Hele optakten til Aagaard Andersens medlem-

skab af Linien II og dermed hans beskæftigelse med den konkrete kunst er særdeles grundigt forklaret, og Vibeke Petersen Gether kan for eksempel som noget nyt vise, at mange af de unge kunstnere, som senere konsoliderede sig i Linien II, var særdeles optaget af billedhuggeren Ossip Zadkines undervisning i formkontrast-læren. Ligeledes understreges det, at en kunstner som Mogens Andersen spillede en langt større betydning for mange af de unge kunstnere, der befandt sig i Paris i 1946-48, end hidtil antaget (s. 48). Sådanne detaljer præger hele bogen, og de mange detaljer, der ikke på noget tidspunkt forvandler sig til ligegyldige anekdoter, er med til at skærpe læselysten. I det hele taget er der mange informationer at hente i bogen, og de mindre afsnits-inddelinger fungerer endvidere særdeles godt.

De fleste, som har et vist forhåndskendskab til Aagaard Andersen, den konkrete kunst og Linien II, har sandsynligvis hørt om, hvordan Aagaard Andersen opsøgte barokmesteren

Peter Paul Rubens' værker på Louvre for herefter at skabe matematiske systemer og konkrete kunstværker på baggrund heraf. Men Vibeke Petersen Gether formår med sin særlige formidlingsmæssige og pædagogiske evne at beskrive hele baggrunden for Aagaard Andersens Rubens-fascination i nogle meget let forståelige sætninger. For som hun påpeger, handlede det for de konkrete kunstnere i al sin enkelhed først og fremmest om at finde "(...) strukturen og systemet bag maleriernes overflade - kompositionernes skelet." (s. 49) At bogen er fuld af primærtetekster og citater hentet fra aviser, tidsskrifter, kataloger med mere, højner også bogens kvalitet. Kunstnerens egne udsagn bliver også meningsbærende, som når Aagaard Andersen med sine egne ord om, hvad Rubens betød for ham, fremhæver, at: "En af de ting, jeg [Aagaard Andersen] oplevede hos Rubens, var, at han lagde sit landskab fast (...)" (s. 49)

Læseren får også et godt indtryk af de mange fejder og indbyrdes

konfliktforhold, som udspillede sig ikke blot mellem Linien II og den på mange måder rivaliserende Cobra-gruppe, men også internt i Linien II. Dette udgør efter min mening en af bogens absolut vigtigste forcer, idet den som noget nyt viser, at grupperne og den konkrete kunst var langt mere sammensatte, end de ofte er blevet beskrevet som. Overskriften "Udstillingen 'Klar Form' - en kontrovers" understreger dette budskab (s. 109) ligesom hele modstandspotentialet i Linien II viser, at gruppen på mange måder agerede mere revolterende politisk end hidtil antaget, hvorved den konkrete kunst også fravristes den traditionelle fortælling om, hvordan kunstnerne udelukkende beskæftigede sig med formalistiske maleriske problemstillinger og matematisk logik. At Aagaard Andersen for eksempel var mere optaget af kunstpædagogik end kollegaen Richard Winther, fremhæves hermed som en kvalitet ved gruppen frem for som en svaghed.

Richard Winther deltog i diskussionerne, mens han var i Paris, og i sine notater fra tiden udtrykker han skepsis over for den mere pædagogiske linje, som især Aagaard Andersen stod for. Kunsten skulle efter Winthers mening ikke agere pegefinger, men først og fremmest udtrykke følelser og ikke kun principper. (s.78)

I Linien II's sidste leveår påbegyndte Aagaard Andersen, i øvrigt ligesom Paul Gadegaard, et tæt samarbejde med forskellige industrivirksomheder. I begyndelsen af 1950'erne indledte kunstneren et banebrydende samarbejde med møbeldesignerne Nanna og Jørgen Ditzel. Allerede i 1951 udstillede ægteparret sammen med Aagaard Andersen deres fælles samarbejdsresultat på Københavns Snedkerlaugs Møbeludstilling på Kunstindustrimuseet, hvor ægteparret Ditzel viste deres møbeldesign kombineret med Aagaard Andersens rumudsmykning og farvesætninger af møblerne. Sammen fik de hurtigt etableret vigtige kontakter til nogle af tidens førende designproducenter som blandt andet talte Percy von Halling-Koch, Poul Kold, Knud Wil-

ladsen, Ivan Schlechter, PP Møbler og Mads og Aage Damgaard (s. 115).

Vibeke Petersens Gether har i det hele taget skabt en bog, der viser Aagaard Andersens kunstneriske spændvidde. De sociale kvaliteter fungerer også som et gennemgående træk ved de mange forskellige værktyper og formater, hvilket binder hele bogen godt sammen. Der redegøres således flittigt og vidende om Aagaard Andersens samarbejde med André Bloc, medlemskaberne af Linien II og Groupe Espace, udgivelserne og bogdesign til for eksempel Mobilia, de utallige udsmykninger af Irma-butikker, tapetforretninger, Egetæppe-fabrikken i Herning og Odense Koncerthus med mere. I det hele taget er der ikke noget, der forbigås, idet hans utallige lysinstallationer, opsætningen af balletten Døren og så videre tjener som vægtige eksempler på hans spændvidde. Med denne udgivelse er dansk kunsthistorie blevet beriget, ikke blot med ny viden om Aagaard Andersen, men også med en bog, der viser, at de tidlige efterkrigstidskunstnere var

socialt engagerede, internationalt orienterede og tværæstetiske i deres netværksorienterede karakter. Bogen er hermed central og aktuel, ikke mindst fordi den tager afsæt i arkiverne, og ikke blot som et teoretisk og universitært modefænomen, men som fysiske steder hvorfra nye historiske indsigter og læsninger kan iværksættes. Det er Vibeke Petersen Gethers fortjeneste at værkerne fra et af de helt centrale medlemmer af Linien II endelig er blevet genlæst og nyfortolket.



Planter i bevægelse

Koichi Watanabe

Anna Tsing

Karin Lorentzen

Yuriko Saito

Wai-Yi Monti Lai

Laurent Thévenot

Yukiko Iwatani

Cecilie Rubow

Åsa Sonjasdotter

Inge Schjellerup

Janet Laurence

Geoffrey C. Bowker

Camilla Berner

Anders Blok

+

Bruno Latour

Natasha Myers

T.J. Demos

Planter i bevægelse

Redaktion: Line Marie Thorsen

Næstved: Kunsthallen Rønnebæksholm, 2017. 159 sider.

Planter i bevægelse

.....

Af Ann-Sofie N. Gremaud, ph.d. i visuel kultur

.....

På trods af sine kun 159 sider favner denne samling af såkaldte "tænkestykker", essays og et interview bredt med sine korte, men indsigtfulde bidrag. De behandlede værker er smukt gengivet, og teksternes temaer er ambitiøse. Som en samlet helhed er *Planter i bevægelse* således et stort lille værk i sig selv, og som bagsideteksten slår fast, er der tale om en samling refleksioner, hvis gyldighed rækker ud over funktionen som udstillingskatalog for en udstilling af samme navn.

Blandt bidragerne til samlingen er blandt andre antropolog Anna

Tsing, filosof Bruno Latour, sociolog Anders Blok, kunsthistoriker T.J. Demos og antropolog Natasha Myers. I de såkaldte "tænkestykker" indgår skribenterne i en dialog med et værk eller en værkserie, og med udgangspunkt i disse diskuteres nogle af vor tids mest presserende og komplekse problemstillinger, som relaterer sig til menneskets fortolkning af naturens processer. Relationen mellem det menneskeskabte og det naturlige - både teoretisk og i fysiske møder - er et tilbagevendende tema i kunsthistorien såvel som i filosofien, naturvidenskaben og antropologien. Et flertal af bidragerne beskæftiger

sig normalt ikke primært med kunst, og dette medvirker til, at tekstsamlingen taler ind i det tværdisciplinære felt, som også samtidskunsten er indflettet i.

Overordnet udfordrer bidragene forestillingen om planter som et symbol på rodfæstelse og ro. Teksterne og værkerne behandler forskellige aspekter og fortolkninger af bevægelse: imperialisme, global fragt og handel, sansemæssig og emotionel bevægelse, idéer om invasive arter etc. Flere tekster og værker afsøger også planternes egen logik, som Anna Tsing, inspireret af Koichi Watanabes værker, sammenligner med buddhismens filosofi. Planternes bevægelser og logik kaster på forskellig vis lys over civilisationens sårbarhed, og i visse tilfælde over dens manglende evne til at bevæge sig i sameksistens med naturen. I nogle af værkerne er der både præ- og postcivilisatoriske scenarier, hvor planter har vokset og bredt sig på en måde, som minder beskueren om, at forhandlingen mellem menneskelige konstruktioner og de omgivelser, vi

bygger i, er en bølgende bevægelse: frem og tilbage.

Med sine bidragydere viser *Planter i bevægelse*, hvordan planterne inspirerer og udfordrer kunstnere og forskere til at krydse og gentænke grænserne mellem forskellige discipliner og metodiske tilgange. I både værker og tekster bevæger bidragyderne sig elegant i et felt, hvor naturvidenskabelige og kunstneriske metoder diskuteres og afsøges. Dermed repræsenteres og undersøges planterne via metoder som afstøbning, pigmentblanding, installation, fotografi, statistisk databehandling og klimamodeller samt destillering og dissektion.

Teksterne angriber ontologiske spørgsmål om, hvordan begreber som natur, civilisation, menneske og kultur relaterer sig til hinanden fra forskellige geografiske perspektiver. I sin tekst – et "tænkestykke" – tager Anders Blok udgangspunkt i Camilla Berners fotografiske serie, som skilddrer bynatur og plantesamlinger fra blandt andet Kongens Nytorv

i København. Både Bloks tekst og Berners værker rejser spørgsmål om, hvorvidt et begreb som bynatur giver mening, og om hvor naturen findes - også i et landbrugsland som Danmark.

Natasha Myers bidrager med et essay om behandling og fortolkninger af globale klimadata, hvor hun, på linje med filosofen Donna Haraway, kritiserer det antropocæne narrativ for at installere en antropocentrisk fortælling om menneskehedens tragiske forsvinden. Dette perspektiv foreslår hun, at vi forlader til fordel for et "plantropocænt" narrativ, som fremhæver vores tætte (kemiske) sameksistens med planterne.

Bogen afsluttes med et interview med Bruno Latour foretaget af redaktøren Line Marie Thorsen og Anette Vandsø. Her diskuterer Latour sit samarbejde med både kunstneren Alexandra Arènes og en række naturvidenskabsfolk om at skabe nye måder at visualisere jorden på - ikke blot for at gøre den mere begribelig for mennesker, men

for at anskueliggøre de skopiske regimer som filtrerer vores eksistens i og med naturen.

Planterne i tekstsamlingen "tænkestykker", essays og værker er monstrøse, skrøbelige, poetiske, vilde, ordnede, antropomorferede og æstetiserede. Bogens smukke udførelse bidrager til en sanselig helhedsoplevelse, som både drager, udfordrer og vækker til eftertanke.





ARKE Bulletin: The Art of Taking Part, vol. 7, 2017. 168 sider.

Redaktion: Christian Gether, Stine Høholt og Camilla Jalving.

The Art of Taking Part

.....

Af Henrik Holm, ph.d.

.....

Affektiv tilbageholdenhed

Hadet til demokratiet har hersket midt i det, siden Sokrates blev dødsdømt af en folkeforsamling i Athen i 399 f.v.t. Kunsten og museerne er sokratiske institutioner. Kunsten spørger til dit og dat, ude og inde, men museer holder af armlængdeprincipper og er ikke styret af demokratiske processer i deres praksis. Folket spørger ikke om, hvilke udstillinger der skal produceres, eller hvilke kunstnere der ikke skal købes.

Men der udfoldes dog visse mere eller mindre demokratiske eksperimenter i museernes sokratiske rum.

Når relativt mange museer går ind i eksperimenter med brugerinddragelse, skyldes det selvfølgelig, at der udloddes statslige midler, som er dikteret af, at projekter skal være brugerinddragende. Der kan også ligge en politisk og strategisk, markedsbevidst interesse for opbygningen af *communities* omkring museer og deres virke bag. Imens diskuteres begreber og praksis.

Det forhold, at det overhovedet anses for et særligt greb at arbejde *participatorisk*, peger på problemet. Noget, der i vores samfund burde være en selvfølge, er en kunstart i

sig selv ifølge *ARKEN Bulletin: The Art of Taking Part. Co-creation* er en bølge, der skyller ind over os og samtidig får hadet til deltagelse i demokratiet til at blusse op, som når kunsthistoriker og kritiker Hal Foster i det første citat i *Bulletinen* velformuleret, men hørligt bare brækker sig over, at alle museer med alle midler vil aktivere publikum i museernes fortvivlede forsøg på at aktivere sig selv. Det er karakteristisk for det høje niveau i *Arken Bulletin*, at Foster ikke får lov at stå alene, men straks konfronteres med andre intellektuelles radikale krav om, at selv den højhellige, monopoliserede indholdsproduktion på museerne udsættes for demokratiske processer. Det er ligeledes karakteristisk, at en revisionistisk tendens viser sig som bærende i *Bulletinens* tekster, en konservatisme, der skal sikre, at institution og magtfordeling ikke for alvor udsættes for forandringer. De skal nok komme, men det kommer til at ske gennem det repræsentative demokratis løbende besparelser og omprioriteringer.

Redaktør Camilla Jalving sætter sit stærke præg på nummeret ved at demonstrere sit imponerende intellektuelle overblik og sin enestående evne til at formulere nye tanker og skabe begreber. Nummerets, og Jalvings, bærende tese er, at kunstværker (og museer) i sig selv er aktiverende, beskrevet med begrebet "affektiv performativitet". De har ikke nødvendigvis brug for 3D-animationer, markedsføringsstrategier for outreach, politisk indblanding eller for radikal brugerinddragelse, men kan forlade sig på "the affective encounter and the presence of materiality (...)" (s. 11-12). Jalving demonstrerer en usvækket tro på værkets immanente og fænomenologiske potentiale, som jeg tolker som en form for revisionisme. Men hun kan skære et felt til, så alle læsere trygt kan stole på, at de får en virkelig kompetent indføring i, hvad der rører sig i det hele taget i feltet. Her nævnes for eksempel Nico Carpentier, der beskrives som "radikal" i sin inddeling af deltagelse i et hierarki, hvor "access" er nederst og passivt, "interaktion" er i midten

og relativt inddragende, mens reel "participation" er øverst og betegner en egentlig systemforandrende aktivitet (s. 9). Det er ikke Carpentiers systematik, der kategoriseres efter i *Bulletinen*, hvor man cirkler om affektiv performativitet, som jeg vil skyde på ligger lavere i access-kategorien hos Carpentier. For Jalving og co. er der derimod tale om noget basalt og om et absolut bredt tænkt oplevelses-, erkendelses- og forandringsfundament for alle former for participation. Flere bidragydere tygger sig igennem, hvad andre har sagt om emnet og forholder sig til Jalvings affektive performativetsbegreb, uden at de bidrager med nyt. Men der er undtagelser, især fra de ikke-danske bidrageres side.

Participation som mainstream museumslingo

Stine Høholt beskriver brugerinddragelse som et strategisk redskab for museet, der kalkulerende kan tages i brug for at nå størst muligt publikum. Høholt kan sit embedsmandssprog, og hun kan dele oplevelsesøkonomiens forbrugere op i kategorier, så

både kollegaer, politikere og Gallup ville blive imponerede. Hendes konklusioner ender i mainstream museumslingo. Her er brugerinddragelse uden blusel identisk med den kritik, der fremføres af Mikkel Bolt, en lunken kalkulation uden egentlige risici for institutionens selvforståelse og fortsatte magtudøvelse, som Høholt beskriver således: "(...) the success criterion for museums is not that everyone participates (...) [Museums should] work with different participation formats so that those who might not be interested in participation still encounter a museum they find relevant." (s. 30). Demokratiet fungerer altså som det skal, og frem for alt skal intet forandres her. I min optik er det et eksempel på den tilbageholdende attitude, der gør brugerinddragelse til et konserveringsmiddel uden agens til egentlig forandring.

I god forlængelse af den systembevarende holdning i de fleste af *ARKEN Bulletins* artikler, skrevet af danske museumsprofessionelle, følger Maj Klindts, som handler om Nico

Carpentiers beskrivelse af radikale forandringsforsøg som Nina Simons, der afskrives som "over-stretching" af konceptet. Brugerinddragelse hos Klindt er blot en begrebsliggørelse af *museumsbusiness as usual*, med hendes fokus på "experience" og "education" i fokus: "(...) an invitation to socialise and interact with others around the content and resources of the museum." (s. 42). Mere fernis hældes på.

Ud-af-huset - oplevelser med og uden konsekvenser

Michael Birchall, Curator of Public Practice ved Tate Liverpool, står for en diskussion af den brugerinddragende kunst og den aktivistiske institution. Han er englænder, og her brydes der delvist ud af museumsfolkenes defensive cirkel. Hans artikel overflyver en række projekter, der handler om at have socialt engagerede kuratorer, der er mere interesserede i at forandre områder og menneskers liv uden for museet, ved hjælp af værker og kreative processer, end i at producere udstillinger. Kunstinstitutionerne er dog stadig

facilitatorer, og projekterne bakkes op fra politisk og socialt hold. I en periode blev projekterne ødelagt af offentlig kontrol, men så snart man lagde ansvaret tilbage i kunstnernes hænder, som det er mere normalt nu, blev det bedre, skriver Birchall. Her er intet had til demokratiet at finde, men måske virkelig *community building* på borgernes og demokratiets vegne. Har Danmark overhovedet sådan nogle kuratorstillinger som Birchalls? En del gode kunstnere arbejder derude med den her slags projekter, men de er ikke ligefrem fastansatte.

Dorthe Juul Rugaards artikel beskriver et projekt, der er drevet af de samme ideer om et frugtbart møde mellem kunstnerisk fornemmelse for form og minoriteter i Karoline H. Larsens projekt *Collective Dreams*, hvor navngivne, etniske danskere engagerer en gruppe kvinder med en anden kulturel baggrund, der forbliver påfaldende anonyme i artiklen. Sidstnævnte har aldrig været på Arken eller i naturområdet, hvor Larsens sammensatte garnkonstruktion

ner, som de anonyme har produceret, skal sættes op. Der er ingen ende på de positive begrebsanvendelser, projektet afstedkommer, fra individuel lykke over kollektivt samvær til en social, relationel proces (s. 80), og det er jo fint. Jeg mangler at høre mere til de anonyme deltageres oplevelser, men jeg får at vide, at Larsen siger direkte til dem, at "I'm the artist and I'll get the most credit." Det er nok så som så med *empowerment* af de øvrige deltagere, men forfatteren mener, at dette projekt er eksemplarisk for Jalvings affektive performativtetsbegreb.

Affekt som begreb og fænomen har sit helt eget afsnit i *Bulletinen*, som indledes af Mette Thobo-Carlsen, som har det taknemmelige eksempel i Yayoi Kusamas plettede og prikkede verden, der, som Thobo-Carlsen skriver "(...) strive[s] to have an impact on my sensory, living body" (s. 101) i en paradoksalt gestus, hvor både kunstner og betragter nemt udslettes i de uendelige stimuli. Også her bekræftes begrebet om den affektive performativitet, men selve demo-

kratibegrebet eller magtstrukturer diskuteres ikke.

Jalving selv kaster sig i sin artikel ud i en analyse af duoen Randi og Katrines *Between Towers* fra 2015. Den for mig at se postulerede og hurtigt forbigående erindring af nu forsvundne elstationer i landskabet, som duoen udstiller i det kolde museumsrum på Arken, er en stor oplevelse for Jalving. Hun kan bruge værket til at rulle hele sit fintunede begrebsapparat ud, hvilket for mig er langt mere fascinerende, end værkerne er. Den semiotiske reference til elinstallationer i landskab er ikke så vigtig, siger Jalving (til trods for at kunstnerne har overbroderet deres værker-som-tegn med tegn bærende substrukturer). Det vigtige er værkernes *gøren*, når de opbygger en base, hvor betragter og værkets kontekst interagerer (s. 117). Her har hun tidens teoretiske darling, Jacques Rancière med sig, som skriver, at aktiv medskaben er normalsituationen, ikke undtagelsen (s. 120). Hvor medskabelsen stopper, og hvor den fører hen, ved jeg ikke. Men i

tider med *fake news* og alle former for ekstremisme, giver jeg både Jalving og Rancière ret i medskaberiet som en permanent - men hysterisk tilstand. Jeg mangler nok en etisk dimension her og en interesse for, hvornår udsagn fejler eller "misfires", som performativitetsteoriens grundlægger, J.L. Austin, ville sige.

Stops, gaps, cracks og uro i "Multituden"

Lise Sattrup fortsætter *Bulletinens* relativering af participationens potentiale til at forandre politisk demokrati og magtudøvelse med en artikel om undervisning og museer som generatorer for opbyggelse af en form for almenmenneskelig, sanseb ret sensibilitet. Hun har udviklet sit eget fokus på "Stops, Gaps og Cracks" i mødet med værket, og det er både museets og underviserens opgave at kigge efter steder og situationer, hvor de findes, og så samle opmærksomheden på dem, ikke på hvad kunstværket betyder (s. 146). Det er et godt fokus at bruge en omvisning eller en undervisningstime på. Men jeg tror, vi er henne

ved den affektive performativitets mulige selvsving, igen.

Sidste artikel, skrevet af Helen Graham, indeholder en hårrejsende langhåret gennemgang af forskellen på "public" og "common" set i lyset af Hardt og Negris multitudine-begreb tilsat et konservator-synspunkt. Her kommer det frem, at museer kun fungerer halvvejs på offentlighedens demokratiske pr emisser (s. 161). Museers succes er betinget af, at publikum finder sig i at være defineret som sådan, og af at museumsgenstandene bevares intakte. I denne proces afskæres objekterne fra brug, og d r, mens publikum aldrig f r det potentiale, de kunne have som "multitude". Museet som mausoleum er en reel trussel mod institutionen, som viser, hvorfor *co-creation* som modsvar er blevet så hot. L sningen på mausoleet g r kort fortalt ud på at skabe *communities* af interesserede, der må få adgang til værkerne og bringe dem i spil, så de ikke g r helt ud af brug (s. 163). Jeg er selv en varm tilhænger af denne model, hvor den participatoriske

proces kan lede til reel indflydelse på såvel indhold som udtryk.

Participatorisk latecomer-syndrom

Museerne er kvasi-demokratiske, sokratiske institutioner, der på en demokratisk udviklingsskala synes at befinde sig i en tidslomme fra før indførelsen af den frie presse og internettet, når institutionerne i angst for radikale forandringer taler om affektion, strategi og normalitet. Men publikum elsker at blive inddraget på de præmisser, Jalving beskriver, som det sker hver dag i mødet med det fænomenologisk udvalgte og præsenterede materiale, der vises på så voldsomt succesrige kunstmuseer som Louisiana og ARoS. På Louisiana holdt oppe af en imødekommende arkitektur i kultiveret natur, i Aarhus af en uforlignelig brandingindsats. Publikum elsker Det Nye Moesgaards 3D-dramatiseringer, hvilket nok er den form for inddragelse, Hal Foster foragter. Den defensive holdning har trods alt noget for sig, for værkerne kommer i fokus og institutionerne kan drømme om at blive bevaret intakte i en farlig tid. Men for mig at

se, er det Nina Simons institutionsforandrende strategi, som bærer en fremtid i sig. Alt andet er en form for latecomer-syndrom, hvor man ikke var med fra starten og bagefter spiller sig initiativet og magten noget af hænde, mens omverdenen kræver større forandringer.

Når såkaldt radikale stemmer fra det participatoriske felt kræver at få reel indflydelse på indhold og form, er det fuldt på højde med, hvad der allerede foregår i enhver debat i medierne og i diverse politiske strømninger, eller på mere ydmyge steder som for eksempel på Forsorgsmuseet i Svendborg. Sidstnævnte inddrager nutidens hjemløse i udstillinger om fattighuset og tillader sig at sammenligne fortidens sociale skævheder med strukturelle forhold, der er på vej tilbage, og meddeler sig om det i medierne. Den form for medskabelse kan give mig gåsehud og har kritisk potentiale langt ud over institutionens rammer.

Det var i 2010, at Nina Simon udgav *The Participatory Museum* som et

bud på, hvilken museumspraksis der skulle til for at skelne mellem fortidens ikke-inddragende museer og dem, der er med på beatet. Tjek selv ud, hvor fantastisk godt det er gået hendes museum i Santa Cruz. At mange institutioner er defaitistiske i deres ønske om fred mellem sig selv og deres publikum, og derfor vil elske et affektivt performativtetsbegreb og gøre det til et strategisk, men systembevarende træk at have lidt co-creation kørende ude i krogene, kan anskues som en form for frygt for forandring. Men forandring vil komme. Den vil komme fra "vox populi", fra den disruptive "multitude" af antielitære populistister. De kan stemme til højre og til venstre, men er måske fælles om at være trætte af, at beslutninger tages hen over deres hoveder og at deltagelse defineres uden at de er blevet spurgt, om de føler sig hørt?



The Art of Taking Part indeholder følgende bidrag:

Helen Graham, "Public and Commons: The Problem of Inclusion for Participation"

Camilla Jalving, "Introduction"



Stine Høholt, "The Art Museum Today: Participation as a Strategic Tool"

Maj Klindt, "When and How Do We Participate?"

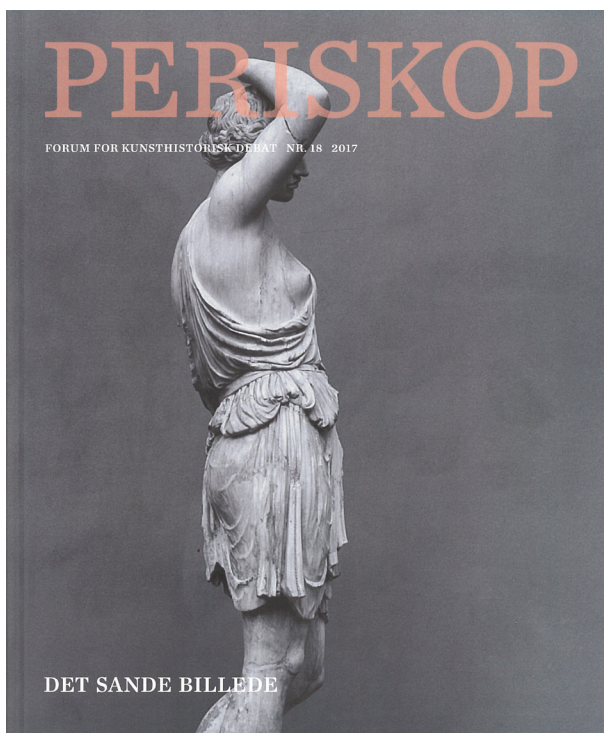
Michael Birchall, "Situating Participatory Art Between Process and Practice"

Dorthe Juul Rugaard, "Co-creation and Affect in Karoline H. Larsen's *Collective Dreams*"

Mette Thobo-Carlsen, "The Affects of the Artwork: On the Material Art Object and the Affective Encounter in the Art Exhibition"

Camilla Jalving, "Affect and the Participatory Event"

Lise Sattrup, "Democratic Participation in the Art Encounter"



Periskop: Det sande billede, vol. 18, 2017. 200 sider.

Redaktion: Maria Fabricius Hansen, Michael Kjær og Lejla Mrgan.

The True Image

.....

By Charlotta Krispinsson, PhD, Department of Art and Visual History,
Humboldt-Universität zu Berlin

.....

In the latest issue of *Periskop*, the editors have chosen a particularly clever theme, namely “Det sande billede.” In his introduction, Michael Kjær describes this theme as a study of the different states of “*mellemværender*” in terms of truth and reality. What is “a true image”? And why, where, when and how does a “true image” appear? Here, “a true image” has a double meaning as both a metaphor for how the present and the past may or should be depicted (“a picture of reality”), as well as a visual representation of something (like a photograph). This not only opens the way for questions concerning

the veracity of images, but also for studies influenced by image theory following in the wake of the pictorial and iconic turns.

In the eight articles in this issue of *Periskop*, some perspectives reoccur, such as studies on art historiography and reception history, and studies on whether concepts such as “original” and “copy” are meaningful for describing pictures and artifacts created before the modern era. One of the most interesting contributions is Maria Fabricius Hansen’s article “Usynligheder: Historiografiske problemer i fremstillinger af arkitekturens rum

og farve." Fabricius Hansen points out that the phenomenologically perceptible aspects of architecture - space, materiality and color - have often been forgotten in previous research, since architecture has often been mediated through black and white photographs. However, such a critique of the supposed claims of truth of the photograph, as well as its dissociated and equalizing effects, is familiar from other quarters in art studies. What makes this text exciting is how Fabricius Hansen uses the example of a medieval Italian church (Sant'Agnese fuori le Mura in Rome) to illustrate the academic potential in studying the blank spots, *usynligheder*, in earlier research - in this instance the heterogeneous and polychrome creation of the actual space.

Polychromy and historiography are also the subjects of Jan Stubbe Østergaard's article "Farven vender tilbage: Et 'sandere billede' af antik skulptur." Stubbe Østergaard reminds us of the fact that the white, classical sculpture that is familiar from

museum exhibits and historical sites may not in fact have always been white. Using this observation, the author argues that the emerging field of research on polychromy still has much to offer art history and archeology.

Hanne Kolind Poulsen's "Det 'ægte' og det 'uægte' værk: Lucas Cranach den Ældres kunstpraksis og de kvaler, den har forvoldt kunsthistorien" is also a critique of art historiography and previous studies on the workshop of Lucas Cranach. The methodological and ideological lack of earlier art historians are, according to Kolind Poulsen, their preoccupation with "authenticity", "artistic quality" and attempts to distinguish between "original" and "copy". Although the modern reception of Cranach definitely constitutes an interesting area of study, I would argue that Kolind Poulsen's critique of nineteenth century positivism and twentieth century research characterized by modernist sentiments is already familiar at this point. Naturally, this does not mean that criticizing

previous art historiography may still not be relevant. However, I would have liked to see the text go beyond a critique of the ideological blinkers that have narrowed the theoretical outlook of past scholars (Max Friedländer et al.). Instead, I would have preferred Kolind to engage in a dialog with more recent research on Cranach, on the early modern context, and on art historiography, since I am quite certain that the more accurate perspectives that Kolind calls for could be found there.

Another historical term for a true image is *Vera Icon*. This refers to the imprint of blood and sweat on Veronica's sweat cloth originating from the face of Jesus, which is said to be the first true image. But what is the intellectual, conceptual, and visual history of true images after that? A contribution to such a historiography is offered in Signe Havsteen's article "Grundbilledets geometri: Perspektiv- og sandhedskonstruktion i tre af Eckersbergs romerske tegninger." The aim of Havsteen is to analyze whether C.W. Eckersberg's early

perspective drawings of Roman architecture may be interpreted as generating knowledge insofar that they helped him formulate a concept of a true image – *en grundbilled* – at an early stage in his career. Havsteen's ambition to distinguish such a concept on the basis of these fairly conventional drawings is interesting; however, not so much from an art theory perspective, but as a contribution to the intellectual history of image theory.

Just like Havsteen, Anders Kølle also discusses the philosophical superstructure of Romanticism in his article "Den udtømte sandhed og den sande uudtømmelighed." Unlike the article by Havsteen, however, Kølle's text does not offer a historical study, but rather a fast and sparkling *tour de force* from Kant and Schlegel to Claude Shannon and the pornographic image. Among many other things. In one instance, Kølle writes: "Det er ikke en tilfældighed, at surfbrættets, skateboardets, wakeboardets og snowboardets popularitet falder samman med informati-

onsteknologiernes store revolutioner i det tyvende århundrede. Himlen, havet, bjergene, floderne og jorden opfattes først og fremmest som flader for genomrejse og fart." This is an interesting observation, but it could also be a fitting description of the feeling of speed originating from reading Kølle's text. Unfortunately, the text is also held back by the fact that the author wants to do a lot, but without first stopping to articulate a clear aim and build a solid foundation for his claims.

The main character of this issue of *Periskop* is the French art historian Georges Didi-Huberman. In a longer translated interview, Didi-Huberman comments on the image theory he has developed ever since his 1990 book *Devant l'image: Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, and which builds upon the iconology of Aby Warburg. Among other things, Didi-Huberman criticizes the intensified interest in defining and exploring the "essence" of images found in recent image theory. He also expresses a fatigue with the

repeated, postmodern critique of the "reality effects" of images, and of the production of meaning as representation (such as within semiotics). The only thing we are able to say about images, Didi-Huberman contends, is how they work in certain situations, how they alter and reshape something, or how they transform in various ways.

Michael Kjær's article "Billedrummet som et levende atlas i verden: En introduktion till Georges Didi-Hubermans billedpolitiske projekt og kuratoriske praksis" offers a rich introduction to Didi-Huberman's image theory. Kjær moves from Didi-Huberman's early studies on Fra Angelico's frescoes in the convent of San Marco in Florence to his recent practices as curator of the exhibition *Atlas - How to Carry the World on One's Back?* (2010) at Palais de Tokyo in Paris and *Nouvelles histoires de fantômes* (2014) at the ZKM in Karlsruhe. Didi-Huberman considers the interaction between images and bodies, and how images may affect us to such an extent that they take

over our bodies. Kjær argues that Didi-Huberman's image theory may thus be understood as a defense of a learned "sensitive image reflexivity." However, Kjær also argues that Didi-Huberman's image theory represents a form of *image politics*. And just like politics, one is free to choose whether or not to follow Didi-Huberman's defense of images.

The subject of the last two articles and the essays in this issue is contemporary art and architecture. Martin Søberg's interesting article "Fuldskalamodellen: Arkitekturens sande billede mellem realitet og forestilling" studies the phenomenon of full-scale models in architecture. If architecture is reproduced in "full scale" (but without the ability to be used as real architecture), what is the actual relationship to the building depicted by the model? Is it a representation, a copy, a fictional backdrop? Or something else?

Pernille Leth-Espensen's article "Som at læse blindskrift med en meget lille finger: Naturvidenskabelige

repræsentationer og kunstneriske fortolkninger heraf" concerns the use of image technologies in scientific studies, and artists who appropriate scientific methods and visual expressions as an artistic strategy. An interesting example in this regard is Sabrina Raaf's *Translator II: Grower* (2004–2006). This artwork measures the level of CO₂ in the air, and translates this value into green lines drawn on a wall by a robotic arm. The tall columns of green lines are reminiscent of both a lawn and an abstract painting. Leth-Espensen's study on synergies and tensions between science and contemporary art is instructive, even though I would have liked to see her analysis given freer reins.

In four essays, artists Annette Harboe Flensburg, Peter Martensen, Cai Ulrich von Platen and Kehnet Nielsen discuss questions concerning authenticity, representation and the meaning of the concept of "a true image". In "Gillian Wearings usynlige masker," Harboe Flensburg discusses the so-called self-portraits

of British artist Gillian Wearing, where the artist gets her picture taken while wearing different silicone masks depicting her family members, together with other added attributes. The result is somewhat eerie pictures of subjects who look a bit like silicone dolls, but without the flawless stereotypical finish. The artificially manufactured skin placed on the artists' body references the classical conflict between presence and absence inherent in the genre of portraiture. As pointed out by Harboe Flensburg, at the end of the day this concerns what ultimately constitutes us as individuals - what is actually the true image of us?

Both Peter Martensen and Cai Ulrich von Platen write about their own work as artists. In "Et øjeblik," von Platen intimately and delicately discusses his own artistic development, from his youthful ambitions to truthfully and realistically portray the world, to the experienced artist renegotiating his views on what actually constitutes artistic truth. In "Løgets ringe", Martensen confirms

the material aspects of painting, while at the same time arguing for its non-material, visual aspects. His main point is that painting cannot be categorized as either "true" or "false." Although, it becomes clear that Kehnet Nielsen, eventually, has less of a problem with using true and false images as valid categories. In the essay "Motivets troværdighed," Nielsen claims that a variety of false and true images emanate from the stream of images in contemporary media, but whereas the false images (as propaganda) trick us, aesthetics offers critical resistance by means of counter-images.

My main objection to this issue is when the analyses end up questioning truth, authenticity and representation, simply due to the fact that the habitual critique of the image as "a false image" (a simulacrum) is a mode of thinking that has a long tradition in the Western history of ideas. It is easy to fall into the habit of coming to the conclusion that images are in different ways deceiving, but it could also - for the sake

of originality - be more rewarding to ask whether it is possible to pursue other lines of thinking instead. However, having said that, the overall impression is still good. Speaking as a Swedish art historian, *Periskop* is an impressive and important journal - unfortunately, without any real Swedish equivalent. The mixture of articles, essays, debate articles, reviews, interviews and ambitious introductions to topics, and not least the design and the large number of color images, results in something that is not all that common in the genre of "peer-reviewed journals," namely a page-turner - *a good read*. This is certainly the case for this issue.



Periskop: Det sande billede indeholder følgende bidrag:

Michael Kjær, "Mellemværender med sandheden. Hvorfor, hvor, hvornår og hvordan det sande billede?"

"Billedernes vilkår. Interview med Georges Didi-Huberman", ved Frédéric Lambert og François Niney

Anders Kølle, "Den udtømte sandhed og den sande udtømmelighed"

Michael Kjær, "Billedrummet som et levende atlas. En introduktion til Georges Didi-Hubermans billedpolitiske projekt og kuratoriske praksis"

Signe Havsteen, "Grundbilledets geometri. Perspektiv- og sandhedskonstruktion i tre af Eckersbergs romerske tegninger"

Hanne Kolind Poulsen, "Det 'ægte' og det 'uægte' værk. Lucas Cranach den Ældres kunstpraksis og de kvaler, den har forvoldt kunsthistorien"

Maria Fabricius Hansen, "Usynligheder. Historiografiske problemer i fremstillingen af arkitekturens rum og farve"

Jan Stubbe Østergaard, "Farven vender tilbage. Et 'sandere billede' af antik skulptur"

Martin Søberg, "Fuldskaalmodellen. Arkitekturens sande billede mellem realitet og forestilling"

Pernille Leth-Espersen, "Som at læse blindskrift med en meget lille finger. Naturvidenskabelige repræsentationer og kunstneriske fortolkninger heraf"

Anette Harboe Flensburg, "Gillian Wearrings usynlige masker"

Peter Martensen, "Løgets ringe"

Cai Ulrich von Platen, "Et øjeblik"

Kehnet Nielsen, "Motivets troværdighed"



KUNSTHISTORISK BOGLISTE

Nr. 14 / 2018

Redaktion:

Jette Kjærboe, Rasmus Kjærboe og Martin Søberg

Udgivet af:

Dansk Kunsthistoriker Forening

www.kunsthistoriker.dk

Udgivelser til anmeldelse kan sendes til:

Dansk Kunsthistoriker Forening
Att. Martin Søberg, ID 40 84 68 60
Døgnpost 637, 1704 København V

ISSN 2245-0092



**DANSK KUNST
HISTORIKER FORENING**