

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:

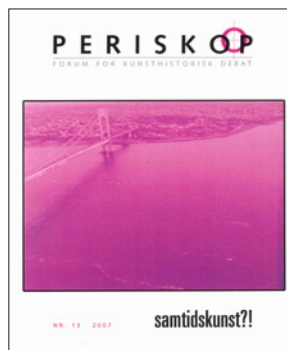
at diskutere kunsthistoriske perspektiver på samtidskunstfeltet og overordnet at: spørge til, om eller hvorfor samtidskunsten overhovedet er kunsthistoriefagets område? Eller måske snarere, indirekte at spørge i hvor høj grad og hvordan kunsthistorien deler samtidskunsten med andre videnskabelige felter, 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 spredtes. 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. Version O)* (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 fortolknernes 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

- 1 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*.
- 2 *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.
- 3 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”.
- 4 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.
- 5 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.
- 6 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.
- 7 Mange yngre kunsthistoriske forskeres projekter er i dag direkte relateret til samtidskunst, ligesom billedkunstnere nu kan udføre ”kunstnerisk forskning” institutionaliseret i ph.d.-uddannelsesprogrammer.
- 8 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).
- 9 Stallabrass’ *Art incorporated* er siden udgivet under den umiddelbart mindre kritiske titel *Contemporary Art: A Very Short Introduction* (2016).

- 10 ”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.
- 11 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).
- 12 For en mere uddybende udlægning af Smiths samtidskunstbegreb se fx Gade (2019, 22-25) og Juel Jepsen (2019).
- 13 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).
- 14 Sådanne 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).
- 15 Eksempelvis udkom Klaus Honnefs *Kunst der Gegenwart* på engelsk som *Contemporary Art* og på dansk som *Nutidskunst* i 1990.
- 16 Østergaard definerer fx Bjørn Nørgaards kunst som ”nutidskunst”.
- 17 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.
- 18 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.
- 19 De tidligere omtalte værker af Pia Arke og Lars Bent Petersen benytter sig af lignende strategier.
- 20 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.
- 21 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>.
- 22 Kursets titel var i 2014-studieordningen: ”Samtidskunst og introduktion til kunsthistorisk praksis”.
- 23 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 1990'erne*. 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/>