

Vibe Nielsen er ph.d. i Antropologi, kandidat i Moderne Kultur og Kulturformidling, master i Museum Studies og bachelor i Europæisk Etnologi. Som Carlsberg Foundation Visiting Fellow på University of Oxford, forsker hun i dekoloniseringsprocesser og ændrede kurateringspraksisser på Pitt Rivers Museum i Oxford og Musée du Quai Branly i Paris. Hun er tilknyttet Københavns Universitet som gæsteforsker ved Institut for Antropologi, hvor hun er medredaktør og bidrager til den kommende Routledge-antologi *Global Art in Local Art Worlds: De- and Re-centering Europe in the Global Hierarchy of Value*. I januar 2021 udgav hun artiklen *In the absence of Rhodes: decolonizing South African universities* i Taylor & Francis-tidsskriftet *Ethnic and Racial Studies*.

**Keywords:** Museer, Kunst, Sydafrika, Kuratering, Re-klassifikation, Etnografika, Kolonialisme, Post-apartheid

---

# KUNSTBEGREBETS KOLONIALE KLASSIFIKATIONER TIL FORHANDLING PÅ MUSEER I SYDAFRIKA

*Siden apartheids fald i starten af 1990erne, har genstande tidligere klassificeret som etnografiske artefakter, i stigende grad fundet vej ind på kunstgallerierne i Sydafrika. Her behandles de som kunstværker, der fremhæves for deres æstetiske kvaliteter, fremfor de kulturhistoriske kontekster, de er skabt i. I denne artikel, der bygger på feltarbejde foretaget på museer og kunstgallerier i Cape Town og Johannesburg i perioden 2016-2018, undersøger jeg konsekvenserne ved denne ekspansion af klassifikatoriske grænser og fremhæver, hvordan en række sydafrikanske kuratorer afviser ekspansionens påståede valorisering: For dem er genstandenes indlemmelse i kategorien kunst ikke en valorisering, men snarere en måde hvorpå skaberne bag såkaldt traditionel afrikansk kunst fortsat eksotiseres. Men hvor er der plads til såkaldt traditionel kunst fra Afrika, hvis ikke på kunstmuseer som Johannesburg Art Gallery og Cape Towns nye Zeitz*

*Museum of Contemporary Art Africa? Hvor er der plads til afrikansk kunst, der ikke er printet, malet eller fremstillet fortrinsvist med æstetisk konsumering for øje?*



## Fra Etnografika til Kunst

Re-klassificeringen af genstande fra Afrika, der tidligere blev – og mange steder fortsat bliver – betragtet som etnografiske artefakter, har været undervejs siden begyndelsen af det tyvende århundrede. Selvom genstande fra Afrika har været udstillet og indsamlet i Europa siden det femtende århundrede, blev deres kunstneriske kvaliteter først for alvor betragtet som sådanne blandt europæiske og nordamerikanske samlere og kuratorer, da avantgarde-kunstnere som Pablo Picasso (1881-1973), André Derain (1880-1954) og Henri Matisse (1869-1954) begyndte at lade sig inspirere af dem i deres kunst.<sup>1</sup> Deres fascination banede således vejen for at indlemme såkaldt traditionel afrikansk kunst eller etnografika under kategorien kunst. Private samlinger blev på den måde, i samspil med en række indflydelsesrige særudstillinger på kunstmuseer i Europa og Nordamerika, toneangivende i, hvad den amerikanske kunsthistoriker Christa Clarke har kaldt den æstetiske valorisering af afrikansk kunst, der fandt sted i starten af det tyvende århundrede.<sup>2</sup>

Det er værd at bemærke, at denne såkaldte valorisering fandt sted i en euro-amerikansk eller vestlig kontekst, på kunstmuseer som Museum of Modern Art (MoMA) i New York, der forsøgte at gøre op med tidligere tiders kunsthistoriske hierarki og springe rammerne for, hvad der kunne betragtes som kunst. På MoMA var det i særdeleshed udstillingen *African Negro Art* (1935), der var med til at understrege, at masker og tekstiler, brugsgenstande og redskaber skabt i Afrika ikke alene havde kulturhistorisk værdi, men også kunne betragtes som kunst. Udstillingen trak paralleller mellem ikke-vestlig kunst og kunst skabt af europæiske modernister, men var også kendetegnet ved kuratoren James Johnson Sweeneys (1900-1986) opmærksomhed på, at genstandene skulle udstilles i deres egen ret og værdsættes for deres "mastery of aesthetic forms, sensitiveness to materials, freedom of naturalistic imitation, and boldness of imagination".<sup>3</sup> MoMA havde året forinden åbnet dørene til udstillingen *Machine Art* (1934), der med den amerikanske flypioner Amelia Earharts (1897-1937) ord, var et stort skridt fremad,

1 Clarke 2003, s. 167.

2 Clarke 2003, s. 167.

3 "Celebrating African Art" MoMA: [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/1930/celebrating-african-art/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1930/celebrating-african-art/) [Hentet 13. april 2021].

fordi udstillingen kunne åbne offentlighedens blik for maskiners skønhed.<sup>4</sup> De udstillede genstande fra Afrika i *African Negro Art* var således ikke de eneste såkaldte brugsgenstande, der på denne måde blev ophøjet, valoriseret og værdsat for deres æstetiske kvaliteter.

De afrikanske genstande, der nu i stor stil begyndte at blive værdsat som kunst, var imidlertid i mange tilfælde allerede værdsat i de sociale kontekster, de stammede fra. De havde en anden betydning, og deres prestige blev ikke vist ved at sætte dem op på museale piedestaler i montere bag glas, men genstandene var for manges vedkommende ikke desto mindre værdifulde i de samfund, de kom fra. Denne før-indsamlede historie blev imidlertid ikke altid fundet væsentlig, blandt de indsamlere, der bragte genstandene til nordatlantiske museer, kunstinstitutioner og private samlere i slutningen af det nittende og starten af det tyvende århundrede. Mange genstande fra det afrikanske kontinent udstilles følgelig fortsat med mangelfulde oplysninger om deres proveniens før indsamlingstidspunktet: Ofte, er det alene indsamlingsøjeblikket, der har haft interesse for indsamleren, således, at væsentlige informationer om skaberen af den pågældende genstand, samt genstandens oprindelige betydning er gået tabt. I stedet er det indsamlerens navn, samt stedet og tidspunktet for indsamlingen, der har fået størst opmærksomhed. Denne indsamlingspraksis kom til at sætte sit umiskendelige præg på udstillingen af genstande fra Afrika, der stadig den dag i dag ofte må udstilles med beskrivelsen "Artist(s) unrecorded". Som den amerikanske litteraturhistoriker Philip Fisher fremhæver, kan genstande fra Afrika, der på denne vis er indsamlet uden notits af deres oprindelige betydning, beskrives som stumme:

"African [...] art was preserved in its difference, in its estrangement, precisely by the museum [...] These objects were not silenced; they were mute. The public did not have to forget their contexts; it was ignorant of them. We do not know what they once signaled – war, love, piety, fear or famine? What religious or ancestral figure's image are we in the presence of? They are mute as images and mute as to use. In what temple or domestic place did they occur? Carried in what processions? Used to cure or destroy or just to frighten away rain clouds? Fixing in memory what enemy or hero? We do not know and, except in a scholarly way, we do not care."<sup>5</sup>

Udstillingen af afrikanske genstande som kunst fratog med andre ord genstandene deres oprindelige betydning, ved alene at fokusere på deres æstetiske kvaliteter. Denne påståede valorisering, der fandt sted i skiftet fra at blive betragtet som etnografiske artefakter til at blive betragtet som kunst, kom til at præge den måde de sidenhen blev udstillet – i Europa og Nordamerika, såvel som på det afrikanske kontinent. Forandringen i måden hvorpå man begyndte at betragte

---

4 "Elevating the Everyday" MoMA: [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/1930/elevating-the-everyday/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1930/elevating-the-everyday/) [Hentet 13. april 2021].

5 Fisher 2006, s. 447.

genstandene var signifikant, fordi den gjorde såkaldte etnografiske genstande til kunst igennem en gruppe af europæiske kunstnere og kunstsamlere, der således kom til at fungere som medium i genstandenes transformation fra etnografika til kunst. Denne proces understreger den magtfulde position kunstnere, kuratorer, kunstsamlere og kunsthistorikere fra det globale nord, samt – ikke mindst – museet som institution,<sup>6</sup> havde og stadig har den dag i dag: Først, når genstandene i *deres* optik var at betragte som kunstværker, blev de anderkendt som sådan.

En af de første toneangivende udstillinger, der i starten af det tyvende århundrede søgte at validere kunstgenstande fra Afrika og udstille dem som sådan, var udstillingen *Statuary in Wood by African Savages: the Roots of Modern Art* (1914) på Alfred Stieglitz' (1864-1946) Gallery 291 i New York.<sup>7</sup> Udstillingen var en af de første i USA, hvor genstande fra Afrika blev udstillet udelukkende som kunstværker. Den var tilrettelagt af den mexicansk-fødte karikaturtegner Marius de Zayas (1880-1961), der med egne ord var propagandist for moderne kunst.<sup>8</sup> De Zayas skelnede mellem forståelsen af form, som kunstnere som ham selv havde tilegnet sig igennem den europæiske kunsttradition, og de plastiske principper for det han kaldte "negro art", som han refererede til som udgangspunktet for abstrakt repræsentation.<sup>9</sup> På trods af sin racistiske titel, der udstillede datidens udbredte forestilling om den "vilde" afrikaner, blev *Statuary in Wood* skelsættende: Ikke alene for sit fokus, men også for sin innovative udstillingsstrategi, i hvilken en udvalgt samling af atten afrikanske masker og skulpturer blev præsenteret som enestående mesterværker.<sup>10</sup>

Fascinationen af afrikansk kunst i udstillinger som *Statuary in Wood*, var imidlertid ikke alene en æstetisk valorisering af kunstværker fra Afrika,<sup>11</sup> men også en fortsættelse af den eksotisering, der kendetegnede de koloniale udstillinger af afrikanske genstande i slutningen af det nittende århundrede: Picassos syn på afrikanske masker som "des choses magiques"<sup>12</sup> afslører et syn på ikke-

6 Fisher 2006, s. 448.

7 Clarke 2003, s. 167.

8 Flam og Dutch 2003, s. 70.

9 De Zayas 1914, s. 70.

10 Clarke 2003, s. 167.

11 Clarke 2003, s. 167.

12 I en samtale med den franske kunstteoretiker André Malraux (1901-1976), udgivet i *La Tête d'Obsidienne* i 1974, forklarede Picasso, hvordan hans maleri *Les Femmes d'Alger* (1907) var inspireret af hans fascination af de "Negroes' sculptures" han havde set på det ækle og uhumske Musée d'Ethnographie du Trocadéro (Malraux 1974, s. 17-19): "*Quand je suis allé au Trocadéro, c'était dégoûtant. Le marché aux Puces. L'odeur. J'étais tout seul. Je voulais m'en aller. Je ne parlais pas. Je restais. Je restais. J'ai compris que c'était très important: il m'arrivait quelque chose, non? Les Masques, ils n'étaient pas des sculptures comme les autres. Pas du tout. Ils étaient des choses magique. [...] J'ai compris pourquoi j'étais peintre. Tout seul dans ce musée haffreux, avec des masques, des poupées peaux-rouges, des mannequins poussiéreux. Les Femmes d'Alger ont dû arriver ce jour-là mais pas du tout à cause des formes: parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui!*".

europæiske genstande som værende produceret af en "eksotisk anden". Side-løbende med valoriseringen af *visse* genstande fra Afrika – masker og statuer i træ og metal faldt ofte lettest i tråd med de allerede etablerede kunst kategorier i Europa<sup>13</sup> – blev billedet af den "vilde" afrikaner reproduceret. De europæiske modernisters fascination af afrikansk kunst var således ikke i opposition til, men i forlængelse af det nittende århundredes europæiske forestillinger om det "primitive" Afrika.<sup>14</sup>

Forandringen i måden hvorpå genstande fra Afrika blev betragtet blandt europæiske og nordamerikanske kuratorer, kunstnere og kunstsamlere i begyndelsen af det tyvende århundrede, var således alene en signifikant forandring i den forstand, at den igangsatte en udstillingstrend, hvor genstande, der før havde været betragtet som etnografiske nu blev betragtet som kunst. Inklusionen af såkaldte etnografiske genstande i udstillinger på kunstmuseer var stadig eksotiserende, nu blot på anden vis end i generationen før. Udstillet side om side med kunstværker af europæiske modernister, blev genstandene ganske rigtigt ophøjet til enestående mesterværker, som Clarke har pointeret,<sup>15</sup> men blev ikke desto mindre ofte udstillet for at understrege de europæiske eller vestlige kunstneres "point of departure [of the] abstract representation" som De Zayas formulerede det,<sup>16</sup> snarere end som kunstværker skabt af navngivne, individuelle kunstnere i deres egen ret.

Som jeg vil vise i det følgende, bliver meget såkaldt etnografisk eller traditionel kunst fra Afrika fortsat udstillet på denne måde: På såvel den nylige *Picasso Primitif* (2017) udstilling på Musée du Quai Branly i Paris og "*Primitivism*" in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (1984-85) på MoMA tredive år tidligere, blev såkaldt "primitive" kunstværker fra Afrika vist i samspil med såkaldte "moderne" kunstværker fra Europa og Nordamerika. Begge udstillinger forsøgte at gøre op med den diskriminerende koloniale arv, men endte med at blive kritiseret for at gøre det stik modsatte:

"By imposing a universalistic explanatory scheme to justify the placing of so-called primitive art and Western art in a single frame [both exhibitions] replicated the epistemological strategies of colonialism itself, which of course also depended on the Western imposition of universalistic explanatory schemes, such as the distinction between 'civilized' and 'primitive'."<sup>17</sup>

Den amerikanske historiker John W. Monroe har fremhævet, hvordan "*Primitivism*" in *20th Century Art* præsenterede en formaliseret æstetisk vision, der udstillede ikke-vestlige genstande til bedømmelse for den vestlige connoisseurs

13 Clarke 2003, s. 167.

14 Eyo 1998, s. 10-11.

15 Clarke 2003, s. 167.

16 De Zayas 1914, s. 70.

17 Monroe 2018, s. 93.

blik.<sup>18</sup> Tilsvarende kan *Picasso Primitif* ses som et udtryk for en forestilling om den kreative proces, som en form for sublimering og eksotisme, der går ud fra, at det er de samme psykologiske dynamikker, der driver vestlige såvel som ikke-vestlige kunstnere.<sup>19</sup> På denne måde fastholdt begge udstillinger forestillingen om den "primitive" afrikanske kunstner, der i de fleste tilfælde ikke blev nævnt ved navn, overfor den navngivne, "moderne" europæiske eller vestlige kunstner, der blev hyldet for sin individuelle autenticitet.

Foruden "*Primitivism*" in *20th Century Art* var den eksplosive interesse for såkaldt etnografisk kunst, der ramte vestlige kunstmuseer og gallerier fra midten af 1980erne frem til slutningen af 1990erne,<sup>20</sup> kendetegnet ved udstillingen *Magiciens de la Terre* (1989) på Centre Georges Pompidou i Paris. Som "*Primitivism*" in *20th Century Art*, forsøgte kuratorerne bag *Magiciens de la Terre* at transformere vestlige museale fremstillinger af afrikansk kunst. Begge udstillinger kan på den måde ses som en art forløbere for de mange postmoderne og postkoloniale udstillinger, der fulgte i deres kølvand. Målet med "*Primitivism*" in *20th Century Art* var at åbne for tværfaglig dialog i forholdet mellem vestlig og ikke-vestlig kunst,<sup>21</sup> men udstillingen skabte splid for i sin titel at antyde, at nogen former for kunst skulle være mere rene eller autentiske i sin form og mere "primitive" end andre. Udstillingen blev kritiseret for sin underliggende eurocentrisme og for at fremkalde minder om det nittende århundredes evolutionistiske idéer om den "eksotiske anden".<sup>22</sup> Den amerikanske historiker og antropolog James Clifford pointerede tidligt, at den abrupte re-klassificering af store dele af den ikke-vestlige materielle kulturarv, som i løbet af få årtier i begyndelsen af det tyvende århundrede begyndte at blive betragtet som kunst, er et taksonomisk skift, der fortjener kritisk historisk diskussion snarere end fejring.<sup>23</sup> Tilsvarende er det væsentligt at se de signifikante ændringer i udstillingspraksisser, der har fundet sted siden slutningen af 1980erne, i et kritisk lys og bemærke de grundlæggende kuratoriske praksisser, der *ikke* ændrede sig, men snarere fortsætter i nye former.

---

## Ud af apartheids skygge

I Sydafrikas forandringshungrende 1990ere, forsøgte landets overvejende hvide kuratorer at gennemføre en lignende form for valorisering af såkaldt traditionel kunst fra Afrika, som den "*Primitivism*" in *20th Century Art* og *Magiciens de*

---

18 Monroe 2018, s. 93.

19 Monroe 2018, s. 93.

20 Price 2013, s. 200.

21 Price 2013, s. 200.

22 Palmer 2008, s. 187.

23 Clifford 1988, s. 196.

*la Terre* havde været primus motorer for: Ved at fjerne genstande fremstillet af sorte afrikanske kunstnere fra de etnografiske og naturhistoriske kontekster, de tidligere var blevet vist i,<sup>24</sup> forsøgte kuratorerne at valorisere genstandene, der nu i stigende grad blev udstillet på kunstgallerier, blandt genstande fortrinsvist fremstillet med æstetisk konsumering for øje. Ved første øjekast kan denne re-klassificering ligne en valorisering og i mange tilfælde var formålet netop at udstille genstande fra Afrika og Europa mere ligeværdigt. Men som jeg vil vise i det følgende, er denne re-klassificeringsprocess, der i Sydafrika primært fandt sted i årene umiddelbart efter apartheids fald, post-1994, imidlertid snarere en fortsættelse af kolonitidens eksotiserende og ekskluderende kuratoriske praksisser. De kurateringspraksisser, der udøves på museer i Sydafrika i dag, er (som kurateringspraksisser udført på museer i det globale nord) baseret på den europæiske oplysningstids idéer om, hvad kunst er og på evolutionære forestillinger fra slutningen af det nittende århundrede om Afrika og afrikanere som skabere af såkaldt ”primitiv” kunst. Museumsgenstande bliver følgelig fortsat behandlet forskelligt, afhængigt af hvem, der har fremstillet dem.

Igennem en præsentation af interviewuddrag med kuratorer og kunstnere, foretaget under mit feltarbejde i den sydafrikanske kunstverden,<sup>25</sup> vil jeg i det følgende vise, hvordan disse eksisterende kuratoriske praksisser ofte er kilde til frustration og ambivalens blandt kunstnere og kuratorer: Det er langt fra ligetil at finde balancen mellem lokalt forankret og globalt toneangivende kunst, eller at udstille kunstværker, der tidligere har været fremvist på naturhistoriske museer, efter apartheidregimets principper om at udstille påståede hierarkiske forskelle sydafrikanerne imellem. Men de sydafrikanske kuratorers iver efter at understrege, at sydafrikanske kunstnere er mindst lige så samtidige, eksperimentelle, konceptuelle og utraditionelle, som deres kollegaer i det globale nord, har en bagside: I deres argumentation for dette, giver kuratorerne slip på en væsentlig del af Sydafrikas materielle kulturarv. Hvis såkaldt traditionel eller historisk kunst fra Afrika ikke kan udstilles på kunstgallerier som Johannesburg Art Museum (JAG) og the Standard Bank Gallery i Johannesburg eller Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (MOCAA) i Cape Town, men i stedet bør vises på kulturhistoriske museer, sammen med kulturhistoriske genstande fremstillet af hvide sydafrikanere med europæiske rødder, hvor er der så plads til afrikansk kunst, der *ikke* er printet, malet eller fremstillet fortrinsvist med æstetisk konsumering for øje? Hvor er der så plads til kunst fra Afrika, fremstillet i en tradition, med rødder til tiden *før* kontakten med Europa? I deres higen efter respekt og anerkendelse for

---

24 Goodnow 2006, s. 53; Nettleton 2013, s. 421.

25 Feltarbejdet fandt sted som del af arbejdet med min ph.d. afhandling *Demanding Recognition: Curatorial Challenges in the Exhibition of Art from South Africa* (2019) på Københavns Universitets Institut for Antropologi. Projektet blev støttet af Det Frie Forskningsråd (4180-00073) og vejledt af Professor Oscar Salemink og Professor Bjarke Oxlund.

sydafrikanske kunstnere på den globale kunstscene, fraskriver de sydafrikanske kuratorer, jeg interviewede under mit feltarbejde, i nogen grad væsentlige dele af den afrikanske kunsthistorie og tilsidesætter dermed betydningsfulde dele af Afrikas æstetiske produktion.

Modstanden mod indlemmelsen af genstande tidligere klassificeret som etnografiske artefakter var særligt tydelig hos den sydafrikanske kurator Ayanda,<sup>26</sup> som jeg mødte en januardag i 2017, under mit feltarbejde i Johannesburg:

Hvorfor er min bedstemors hverdagsgenstande udstillet på et kunstmuseum, når din bedstemors hverdagsgenstande ikke er?

Spurgte hun mig, og undrede sig over, hvorfor traditionelle hovedstøtter, smukt udskåret i træ, var udstillet på JAG, ved siden af fotografier, malerier, skulpturer og andre kunstværker, fremstillet primært med henblik på æstetisk beundring. Hvad lavede hendes sorte, zulu-talende bedstemors brugsgenstande dér, når min hvide, dansktalende bedstemors hverdagsgenstande med stor sandsynlighed ikke ville være at finde på et kunstmuseum, men snarere på et kulturhistorisk museum, hvis de da overhovedet ville være bevaret som museumsgenstande? Ayandas spørgsmål udstiller skarpsindigt, at museumsgenstande fortsat udstilles og klassificeres forskelligt afhængigt af, hvem der har fremstillet dem. Mens genstande produceret af europæere, eller deres hvide sydafrikanske efterkommere, ofte klassificeres som enten brugs- eller designgenstande, der udstilles i en kulturhistorisk sammenhæng, eller som kunst, der udstilles på et kunstmuseum, klassificeres genstande produceret af sorte sydafrikanere fortsat anderledes.

Frem til slutningen af apartheid, blev genstande produceret af sorte sydafrikanere fortrinsvis udstillet på Sydafrikas naturhistoriske og etnografiske museer. I årene efter apartheidens afslutning forsøgte sydafrikanske kuratorer at gøre op med tidligere tiders udstillingspraksisser og re-klassificerede i den forbindelse mange af disse genstande. Genstande som Ayandas bedstemors udskårne træhovedstøtter blev nu betragtet som kunst, uden skelen til, hvorvidt genstanden havde været skabt som kunst- eller brugsgenstand. Under denne nye, bredere kunstopfattelse blev genstande, tidligere betragtet som etnografiske, nu betragtet som kunst. Ved at indlemme genstande som perlebroderier, keramik og husholdningsgenstande, der havde været anvendt, fremstillet og båret af sorte sydafrikanere, i kunstkategorien, gik genstandene fra at blive betragtet som etnografiske artefakter til at blive betragtet som kunst. Denne udvikling, hvor genstande produceret af sorte afrikanere indlemmedes i, hvad den sydafrikanske kunsthistoriker Anitra Nettleton har kaldt "the utopian totality of the aesthetic",<sup>27</sup> betød, at kuratorer på landets museer i stigende grad begyndte at værdsætte genstandene for deres æstetiske kvaliteter, fremfor de kulturhistoriske kontekster, de var fremstillet i.

---

26 Ayandas navn er opdigtet for at beskytte hendes anonymitet. De øvrige medvirkende informanter i artiklen er ligeledes anonymiserede.

27 Nettleton 2013, s. 422.



Men selv i dette forsøg på at forandre tidligere tiders kurateringspraksisser og lægge afstand til Sydafrikas koloniale fortid, fornægter arven efter århundreders europæisk indflydelse sig ikke: Koloniale klassifikationer, med rod i den europæiske oplysningstid, præger fortsat samtidens kurateringspraksisser i Sydafrika. De kurateringspraksisser, der udøves på museer i Sydafrika i dag, er baseret på europæiske idéer om kunst og Afrika i en sådan grad, at også sydafrikanske kuratorer bruger dem til at klassificere genstande fra Afrika. Dette er måske ikke overraskende i en globaliseret verden, hvor afrikanske og europæiske kuratorer er uddannet fra universiteter og læreanstalter, der bygger på sammenlignelige tankesæt og traditioner, med rod i den europæiske oplysning. Den europæiske oplysningstids tanker om kunst er med andre ord blevet universel og samtidens kuratoriske praksisser udfordrer dem sjældent.<sup>28</sup>

Under den europæiske oplysningstid fandt en skæbnsvanger opdeling i den traditionelle forståelse af kunst sted.<sup>29</sup> Denne opdeling indsnævrede den europæiske forståelse af kunst til alene at inkludere genstande uden funktion. Denne form for kunst, ofte kaldet *fine art*, var skabt alene med æstetisk nydelse for øje. Andre genstande, der tidligere havde været betragtet som kunst, blev nu, på grund af deres dobbelte funktion som både æstetiske og funktionelle, betragtet som kunsthåndværk, *crafts* eller design. Ifølge denne europæisk-forankrede differentiering, er kunst associeret med værker, skabt af et enligt, kunstnerisk geni, der adskiller sig signifikant, i såvel udformning som status, fra genstande med en funktionalitet.<sup>30</sup>

Under de koloniale indsamlinger og udstillinger af genstande fra Afrika i slutningen af det nittende århundrede, der havde til formål at retfærdiggøre den koloniale ekspansion og udstille afrikanske genstande – og dermed afrikanere – som mindreværdige på den evolutionære rangstige,<sup>31</sup> var denne differentiering imidlertid fortrinsvis til stede i tilfælde, hvor skaberen af genstanden var europæer eller hvid. Var skaberen af de såkaldte funktionelle genstande ikke fra Europa, men eksempelvis fra Afrika, blev de ofte betegnet som *etnografiske* og følgelig udstillet i dén kontekst, fremfor som kunstgenstande. En lang række europæiske museer (Ethnologische Museum i Berlin, le Musée d'Ethnographie du Trocadéro i Paris, samt the Museum of Archaeology and Anthropology i Cambridge og Pitt Rivers Museum i Oxford) blev grundlagt i slutningen af det nittende århundrede, som resultatet af denne differentiering mellem *kunsthåndværk*, skabt af europæere og udstillet på dertil indrettede design- eller arts and craft museer, *kunst*, skabt af europæere og udstillet på kunstmuseer, og ikke-europæisk *etnografika*, skabt uden for Europa, af ofte ikke-registrerede skabere. Sidstnævnte blev udstillet på

---

28 Herzfeld 2004, s. 2.

29 Shiner 2001, s. 5.

30 Tietze 2017, s. 5).

31 Hicks 2020, s. 3–4.

de nye etnografiske museer eller på naturhistoriske museer, som eksempler på såkaldte naturfolks "primitive" levevis i pagt med naturen.<sup>32</sup>

På JAG, hvor jeg i januar 2017 mødte Ayanda, var ingen såkaldt funktionelle genstande, skabt af europæiske eller hvide afrikanere, udstillet. Disse genstande ville typisk være at finde på et museum med en mere kulturhistorisk samling, som det tidligere kulturhistoriske museum i Cape Town, der nu under navnet The Slave Lodge formidler genstande associeret til den sydafrikanske del af den internationale slavehandel, men også, på museets første sal, såkaldt kunsthåndværk eller *craft* fremstillet af europæere og hvide sydafrikanere. Alternativt, i fald genstandene var skabt alene for æstetisk nydelse, ville de være at finde på et kunstmuseum, som the Iziko South African National Gallery (SANG). Det sidstnævnte museum huser i dag kunstgenstande produceret af et stort udvalg af Sydafrikas kunstnere, men sådan har det ikke altid været. Frem til 1990'erne, hvor Sydafrika var underlagt apartheid, udstillede nationalgalleriet primært europæiske eller hvide kunstneres værker. Værker fremstillet af sorte kunstnere var oftere at finde på the Iziko South African Museum (SAM) nær ved, hvor perlebroderier og træudskæringer, samt hulemalerier fra Sydafrikas oprindelige San og Khoekhoen-befolkning,<sup>33</sup> var udstillet side om side med udstoppede dyr og andre naturhistoriske genstande.

I dag udstilles sydafrikanske hulemalerier på både the Iziko SAM, sammen med naturhistoriske genstande af enhver slags, og på the Iziko SANG, sammen med Sydafrikas internationalt anerkendte samtidskunstnere. Genstande som disse er med andre ord midt i en brydningstid, hvor de delvis re-klassificeres og kontekstualiseres på nye måder. Det førstnævnte museum var det historiske hjemsted for genstande fremstillet af det sydlige Afrikas oprindelige befolkning, mens det sidstnævnte museum er blevet hulemaleriernes nye hjemsted, i takt med, at Sydafrikas kuratorer, i tiden efter apartheid, i stigende grad har ønsket at kategorisere genstande som disse ud fra deres æstetiske kvaliteter og derfor nu udstiller dem sammen med genstande traditionelt klassificeret som kunst. At hulemalerierne udstilles i begge museale kontekster (naturhistorisk eller etnografisk på Iziko SAM og kunsthistorisk på Iziko SANG), understreger den dobbelthed, der ligger i enhver menneskeskabt genstand. Som Leonardo da Vincis (1452-1519) *Mona Lisa* (1503) på Musée du Louvre i Paris er de sydafrikanske hulemalerier ud-

32 Goodnow 2006, s. 53; Nettleton 2013, s. 421.

33 I denne artikel anvender jeg navnet San, fremfor den koloniale betegnelse "Buskmænd" der tidligere blev anvendt, som betegnelse for Sydafrikas oprindelige befolkning. I dag foretrækkes navnet San blandt antropologer og lingvister, på trods af, at det stammer fra Khoekhoen-ordet *saan* og således ikke er befolkningsgruppens egen betegnelse (Traill 2002: 45). Navnet er ikke uproblematisk, men anvendes alligevel, i anerkendelse af, at en erstatning for den koloniale betegnelse er nødvendig. Jeg anvender desuden betegnelsen Khoekhoen frem for "Khoi" eller "Khoikhoi" da denne stavemåde bedst repræsenterer fonetikken foretrukket i Nama-ortografi (Nienaber 1990).

over at være kunstværker ligeledes produkter af deres tid: Værker, der fortæller os noget om deres skaber og den periode, de er skabt i. Men til forskel fra *Mona Lisa*, der udstilles i en æstetisk, kunsthistorisk sammenhæng, snarere end i en etnografisk eller socialantropologisk sammenhæng, udstilles San-folkets hulemalerier i begge kontekster. Det problematiske i denne udstillingspraksis ligger i, at genstande fortsat håndteres forskelligt alt efter, hvem der har fremstillet dem, eller hvor i verden de er skabt.

---

## Arven efter Europa

Historisk set har mange europæiske genstande været udstillet på JAG i Johannesburgs centrale Hillbrow-kvarter. Ligesom på nationalgalleriet i Cape Town, ved foden af Table Mountain, koncentrerede JAG sig historisk set om europæisk *fine art*, snarere end kunsthåndværk og design. JAGs samling blev dannet i 1910, som del af et forsøg på at skabe en kulturel infrastruktur i Johannesburg, der skulle promovere "British cultural values to the exclusion of a South African content".<sup>34</sup> Anitra Nettleton har beskrevet, hvordan genstande på kunstmuseer fra Cape Town til Durban, Johannesburg, Pretoria og Harare oprindeligt alle var importeret fra Europa.<sup>35</sup> I JAGs tilfælde betød det en samling bestående af hollandske og engelske landskabsmalerier, portrætter og *still-lives*, værker af mindre kendte impressionister og post-impressionister, nogle originale keramiske kunstværker, en (mulig) El Greco (1541-1614), nogle antikke møbler, victorianske blonder, tryk, tegninger, inklusiv nogle af Rembrandt (1606-1669), samt en samling skulpturer, inklusive to af Auguste Rodin (1840-1917) og Aristide Maillol (1861-1944).<sup>36</sup> De fleste af genstandene, med undtagelse af de antikke møbler og de victorianske blonder, med deres dobbelte funktion som både æstetiske og funktionelle genstande, var kategoriseret som *fine art* og blev som sådan betragtet som signifikant anderledes end funktionelle brugsgenstande.

I dag er kuratorerne på JAG opmærksomme på at lægge galleriets historiske tråde til europæisk *fine art* bag sig. En af dem, den nyligt færdiguddannede Alva, viste mig rundt i galleriets hvidmalede udstillingssale, med elegante neoklassicismiske lofter og tunge, udskårne trædøre fra begyndelsen af det tyvende århundrede. På vores vej rundt i udstillingerne, blandt malerier, tryk og fotos, primært fremstillet af sydafrikanske samtidskunstnere, forklarede Alva mig, hvordan hun og hendes kollegaer på galleriet forsøger at balancere udstillingerne, således, at omkring 70-80% af de udstillede værker er lavet af kunstnere fra Afrika. Denne udstillingspolitik betød blandt andet, at værker i galleriets samling af kendte

---

34 Carman 2014, s. 231.

35 Nettleton 2013, s. 420.

36 Nettleton 2013, s. 420.



**Udsnit af den del af JAG, der huser kunstnerisk udformede brugsgenstande eller kunsthåndværk, der tidligere blev kategoriseret som traditionelle eller etnografiske genstande, men i dag betragtes som kunstværker. Foto taget af forfatteren under feltarbejde i Johannesburg, november 2016.**

europæiske kunstnere som Picasso, Lucien Freud (1922-2011) og Salvador Dalí (1904-1989), ikke var at finde udstillet på nogle af mine besøg. Alva forklarede mig, at galleriet kun havde indkøbt fem internationale værker de seneste år, heriblandt et af Damien Hirst: Ellers, fortalte hun, koncentrerer galleriet sig om at dække "the holes in the collection" ved at koncentrere deres indkøb om kunst fra det afrikanske kontinent.

Under mit besøg i november 2016, var galleriets kuratorer i færd med at opsætte en særudstilling dedikeret til værker i JAGs samling, der var lavet af ikke-hvide kunstnere. Udstillingen, der bar titlen *The Evidence of Things Not Seen*, fandt sted samtidig med konferencen *Black Portraiture[s] III: Reinventions – Strains of Histories and Cultures* på Wits University, og understregede dermed kuratoreernes ambition om at lade galleriet deltage aktivt i den større debat om sort identitet i samtidens Sydafrika. Det gjorde de ved at præsentere værker af en lang række prominente afrikanske samtidskunstnere, samt værker af sydafrikanske modernistiske malere, men udelod det hjørne af galleriet, hvor kunstværker, tidligere klassificeret som etnografiske, var udstillet. Placeret i en afdeling for sig selv, med meget begrænset information, var genstandene her udstillet på samme måde, som galleriets øvrige værker: I glasmontrer på hvide sokler, op langs væggene og frit stående i udstillingsrummet. Én ting adskilte værkerne markant fra værkerne i resten af galleriet: På deres skilte stod ingen kunstners navn, men blot "Artist(s) unrecorded". Kunstværkerne, der strakte sig fra hovedstøtter fra perioden før 1930, hvor de var indsamlet, til træskulpturer fra Sydøstafrika uden dato, var på alle

måder udstillet som kunst, men skilte sig alligevel ud. Uden navne på deres skilte og ofte uden dato, var den mest iøjnefaldende forskel, at disse genstande ikke udelukkende var fremstillet med æstetisk nydelse for øje. De var brugsgenstande, smukt udformede, men ikke desto mindre skabt for at udfylde en funktion.

På hjemmesiden for støttegruppen *Friends of JAG*, hvor økonomisk støtte til galleriet indsamles, beskrives denne del af samlingen som *The KwaZulu-Natal Heritage Collection*. Samlingen består primært af genstande fra den nyligt indkøbte Maritz-samling af såkaldte *heritage artefacts* eller kulturarvsgenstande, der stammer fra forskellige dele af den sydafrikanske kystprovins KwaZulu-Natal. Genstandene – eller kunstværkerne, som de nu udstilles som – er del af the *Trial for the Archive and Public Culture Research Initiative*, som University of Cape Town organiserer, som del af deres *500 Year Archive Project*. Som sådan anvendes værkerne, modsat resten af galleriets udstillede værker, som genstande for et projekt, der fokuserer på indsamlingen og dokumenteringen af ”valuable cultural knowledge around [artefacts] that date from five hundred years immediately before colonialism”.<sup>37</sup> Genstandene er dermed værdsat for deres kulturhistoriske eller etnografiske kontekst, samtidig med at de, igennem udstillingen af dem som kunstgenstande, fremhæves for deres æstetiske kvaliteter. Dette vidner om, at forståelsen af disse *heritage artefacts* fortsat er mangesidet, mens galleriets øvrige genstande overvejende værdsættes for deres æstetiske kvaliteter. Værkerne, der primært værdsættes for deres kunstneriske eller æstetiske kvaliteter, er ofte de, der er skabt ud fra en kunstforestilling, med rod i den europæiske oplysningstid, som værker skabt af et enligt, kunstnerisk geni. De kontekstualiseres muligvis og beskrives i relation til deres skaber eller den tid eller det samfund, de er et resultat af, men ofte – på JAG såvel som andre steder – er de udstillet uden megen information, ud fra tankegangen, at værket kan værdsættes i sin egen ret, uden for tid og rum.

Mindre end to kilometer fra JAG, på det privatejede Standard Bank Gallery i det centrale Johannesburg, besøgte jeg under mit feltarbejde en anden udstilling, der kombinerede samtidskunst med genstande der – havde de været europæiske – formentlig ikke ville have fundet vej ind på et kunstmuseum i denne form. I særudstillingen *Air: Inspiration – Expiration* (2016), udstilledes historiske afrikanske genstande, der tidligere ville have været klassificeret som traditionelle eller etnografiske, side om side med kunstværker af samtidskunstnere fra Sydafrika. Det var kendetegnende, at disse genstande blev behandlet anderledes, end genstande fra Europa eller hvide sydafrikanere ville have været behandlet. Udstillingen viste sirligt udskårne musikinstrumenter fra det sydlige og centrale Afrika, men ingen klassiske europæiske violiner eller andre funktionelle genstande med

37 “Call and Response: First Engagements with a KwaZulu-Natal Heritage Collection” *Friends of JAG* 22. November 2017: <https://friendsofjag.org/news-stories/2017/11/22/call-and-response-first-engagements-with-a-kwazulunatal-heritage-collection> [Hentet 20. januar 2021].



En gruppe unge sydafrikanere på besøg i Standard Bank Gallerys *Air: Inspiration - Expiration* udstilling. De betragter værket *Sickeningly Sweet: Rainbow Butterfly by the Crash Site at Night in the Future Utopia* (2015) af den hvide sydafrikanske kunstner Lyndi Sales. Foto taget af forfatteren under feltarbejde i Johannesburg, november 2016.

europæiske rødder. Den forskellige behandling genstandene af hhv. europæisk og afrikansk herkomst fik, resulterede i en udstilling, i hvilken kunstværker af sorte kunstnere primært var af såkaldt traditionel karakter, så som snusdåser eller pi-beskåle, hvor kunstneren var registreret som ukendt, eller ceremonielle fluepiske eller kroner lavet af perler, hvor produktionsdatoen var ukendt. Den udstillede samtidskunst var derimod primært produceret af hvide sydafrikanske samtidskunstnere. Denne opdeling af genstande var yderligere understreget af de traditionelle afrikanske talemåder, citeret på væggene i den del af udstillingen, der viste de ældre genstande, produceret af unavngivne sorte kunstnere:

Birds sing not because they have answers but because they have songs.

Citaternes spirituelle eller folkloristiske karakter stod i skarp kontrast til samtidskunstværkerne af hvide sydafrikanske kunstnere, der var udstillet for sig selv, i en del af udstillingen, der i højere grad gjorde brug af videnskabelige referencer. Et eksempel på dette er værket *Weather I* (2011) af den hvide sydafrikanske kunstner Gerhard Marx. Det består af hundredevis af sorte linealer med hvide målestreger, der tilsammen udgør en regnvejrssky. Også Lyn Smuts' *Silence and Vibration* (1995) installation blev vist i denne del af udstillingen: Den er inspireret af the "quirky history of scientific experimentation" og består af en lukket

trækasse påsat måleinstrumenter i metal.<sup>38</sup> Som Marx, er Smuts hvid sydafrikaner, med rødder i Europa. Inklusionen af historiske og i højere grad funktionelle genstande, produceret af sorte afrikanere, bliver i denne kontekst et eksempel på, hvordan stereotype forestillinger om hvide, videnskabeligt forankrede kunstnere og sorte, spirituelle kunstnere uden for tid og rum, fortsættes i museale repræsentationer.

Avigail, en nyligt færdiguddannet kunsthistoriker fra Wits University, som jeg besøgte udstillingen sammen med, var – som Ayanda på JAG – stærk modstander af inklusionen af såkaldt traditionel kunst fra Afrika i udstillinger som denne. For hende, var inklusionen en form for fortsat eksotisering af sorte kunstnere, en måde, hvorpå udstillingens hvide kuratorer fastholdt stereotype forestillinger om sorte afrikanere, som skabere af etnografisk kunsthåndværk, og hvide afrikanere af europæisk herkomst, som skabere af videnskabeligt-inspireret *fine art*. En af konsekvenserne ved den forskelligartede behandling museumsgenstande får, afhængigt af, hvem der har fremstillet dem, var en følelse af frustration og ambivalens for de sydafrikanske kunstnere og kuratorer, jeg talte med under mit feltarbejde. For Ayanda var forskelsbehandlingen kilde til evig undren, men kan også ses som et tegn på, hvor dybe tråde samtidens kurateringspraksisser trækker til europæiske opfattelser af, hvad kunst er. Indlemmelsen i kunstkategorien af genstande, som de udskårne hovedstøtter i træ på JAG eller fluepiskene på the Standard Bank Gallery, var for Ayanda og Avigail en fornærmelse, der ikke tog hensyn til de formål med hvilke genstandene var skabt. Hovedstøtterne og fluepiskene var ikke skabt udelukkende med æstetisk nydelse for øje, men var både smukke og praktiske: Skabt, som nakkestøtter, der skulle sikre, at fint opsat hår kunne holdes fint under søvnen eller som æstetisk udformede fluepiske, der skabte prestige i lokalsamfundet og ofte indgik i ceremonielle traditioner.<sup>39</sup>

For Ayanda ville det have været tilstrækkeligt at se nyere kunst fra Afrika udstillet på JAG: Kunstværker skabt ud fra den europæiske oplysningstids forestillinger om kunst, med henblik på æstetisk nydelse. Ved at understrege betydningen af, at kunst fra Afrika også tegnes på papir, males på lærreder, tages med fotografiapparater og udstilles på kunstmesser og art fairs verden over, ligesom kunst andre steder fra, ønskede Ayanda at vise de besøgende på JAG, at kunst fra Afrika er ligeværdig med kunst produceret i andre dele af verden. Men i hendes iver efter at understrege, at kunst fra Afrika er lige så alsidig og samtidig som kunst andre steder fra og at kunst i Afrika *også* skabes udelukkende med æstetisk nydelse for øje, frasagde Ayanda sig en væsentlig del af sin kulturelle arv. På den måde står hendes udsagn tilbage, som en art bekræftelse af den hierarki-

---

38 "Air: Inspiration – Expiration" *Standard Bank Gallery: Past Exhibitions*: <https://sponsorships.standardbank.com/groupsponsorship/Arts-&-culture/Standard-Bank-Gallery-/Past-exhibitions/Air:-Inspiration-Expiration> [Hentet 30. juli 2020].

39 Oyèlárán 2018.

ske forskelsbehandling, kunst og kunsthåndværk har været udsat for siden den europæiske oplysningstid. Ved ikke at anderkende hovedstøtterne som kunst, egnet til udstilling på et kunstmuseum, understregede hun, at kunst fra Afrika er ligeværdig med kunst andre steder fra, men mistede samtidig muligheden for at anderkende den kunstneriske værdi i mere traditionelle kunstværker, produceret i Afrika.

---

### Afslutningen på en æra for traditionel kunst fra Afrika

Det privatejede Zeitz MOCAA, på havnekajen V&A Waterfront i Cape Town, har ingen genstande med komplekse historier om re-klassifikation. Her er der ingen historiske genstande som hovedstøtterne på JAG eller snusdåserne på the Standard Bank Gallery. På Zeitz MOCAA, der åbnede for offentligheden under stor mediebevågenhed i september 2017, er det primære fokus samtidskunst fremstillet af kunstnere fra Afrika eller fra den afrikanske diaspora. De fleste værker er fremstillet efter 2010 og dermed længe efter 1990ernes konfliktfyldte år præget af re-klassificeringer og gentænkninger af sydafrikanske museers eksisterende samlinger. På Zeitz MOCAA kigges der fremad, fremfor tilbage, og Sydafrikas konfliktfyldte fortid som først hollandsk og siden britisk koloni skal den besøgende lede længe efter. Referencerne til fortidens og nutidens undertrykkelse er ellers til stede i museets udstillede værker: Blandt andet hos den sydafrikanske visuelle aktivist Zanele Muholi, der svarer igen med sine fotografiske selvportrætter, i hvilke hun hylder sin sorthed og kalder sig selv *The Dark Lioness* (2014-2016).

Uden historiske værker, bekræfter Zeitz MOCAA den afslutning på en æra, som den amerikanske kunsthistoriker Susan Vogel beskrev, da hun bemærkede et skift i fokus fra "classical [to] contemporary African art" og fremhævede, at det i stigende grad er tydeligt, at "contemporary African art has become a field of its own".<sup>40</sup> Ved at fokusere på samtidskunst, fremfor moderne eller præ-moderne kunst, iscenesætter Zeitz MOCAAs kuratorer kunst fra Afrika som global kunst.<sup>41</sup> Men som Ayanda, lader også de, i deres iver efter at understrege, at kunst fra Afrika er global, deres chance for at udstille traditionelle eller historiske afrikanske kunstgenstande, som træudskårne hovedstøtter, skulpturer og perlebroderier på det nye kunstmuseum, gå tabt. Således er der end ikke på et museum for afrikansk kunst, placeret på det afrikanske kontinent, plads til traditionelle kunstværker fra Afrika. Samtidig oplevede nogle af de kunstnere, jeg interviewede under mit feltarbejde, at de forventedes at bekræfte særlige forestillinger om Afrika igennem deres kunst. På én og samme tid, skulle deres kunstværker

---

40 Vogel 2005, s. 15.

41 Nielsen 2019.



både være globale nok til passe ind i Zeitz MOCAAs *white cube* omgivelser, men samtidig lokale nok til at kunne sælges under mærkatet *African Art*.<sup>42</sup> Hvad afrikansk kunst er, er imidlertid ikke klart defineret på Zeitz MOCAA, hvilket af og til efterlader museets udstillede kunstnere i et ambivalent dilemma: Hvilke dele af deres kulturelle udgangspunkt – det afrikanske kontinent – fandt kuratorerne ønskværdige? Hvilke dele så de hellere udvisket?

For den sydafrikanske kunstner Sethembile Msezane blev opsætningen af hendes værk *Signal Her Return I* (2016) et spørgsmål om, hvor mange stearinlys, der kunne være tændt samtidig i det nye museums lysstofrørsoplyste udstillingsrum. Brandsikkerhedshensynene på det nye museum var imidlertid ikke til forhandling og Msezane fik følgelig ikke lov til at tænde det antal lys, hun gerne havde villet i sit kunstværk, der foruden lysene, bestod af lyst hår, der hang i en lang fletning fra loftet, og en gammel, delvist rusten, klokke i metal, der lå sidelens på gulvet, som var den faldet ned fra oven. Kuratorerne støttede heller ikke Msezanes ønske om at dæmpe loftslýset i udstillingsrummet, for at gengive belysningen i det township-hus, hun var vokset op i, i Johannesburg-forstaden Soweto. I stedet var kun få af kunstværkets mange hundrede lys tændt på samme tid og en sikkerhedsvagt var konstant til stede. Det elektriske ovenlys var det samme industriagtige hvide lys, som i museets øvrige udstillingsrum: Lange, hvide lysstofrør, hængende over kunstværket i en firkant, der understregede museets standardiserede galleri-design. Msezane mente, at disse restriktioner begrænsede hendes kunstneriske udfoldelsesmuligheder og indskrænkede hendes muligheder for at udtrykke de særlige steds-specifikke eller lokale elementer i hendes kunst. For at blive udstillet på det nye museum og dermed have chancen for at få sine kunstværker vist frem til den internationale, museumsbesøgende og kunstkøbende offentlighed, måtte hun standardisere visse lokale elementer i sit værk, samtidig med, at hun forventedes at udtrykke særlige *afrikanske* kendetegn.

Særlige afrikanske kendetegn kunne, som en af museets assisterende kuratorer forklarede mig, på en guidet tur rundt på Zeitz MOCAA, hænge sammen med kunstnerens opvækst på det afrikanske kontinent eller i den afrikanske diaspora, men kunne også, understregede hun, komme til udtryk i kunstværkernes valgte materiale. Her fremhævede hun Liza Lous kunstværk *The Waves* (2013-2017), der er skabt af tusindvis af sammenvævede hvide perler. Lou er hverken fra Afrika eller del af den afrikanske diaspora, men derimod en hvid, nordamerikansk kunstner, født i New York og uddannet i San Fransisco. Hendes kunstværk er imidlertid fremstillet i Durban, i samarbejde med lokale kvinder fra KwaZulu-Natal, der har en lang tradition for perlebroderier bag sig. Perlerne, forklarede

---

42 I kapitlet "Ambivalent Art at the Tip of a Continent: the Zeitz MOCAA and its Quest for Global Recognition" (under udgivelse) i Routledge-antologien *Global Art in Local Art Worlds: De- and Re-centering Europe in the Global Hierarchy of Value*, redigeret af O. Salemink, J. Sejrup, A. Córrea og V. Nielsen, analyserer jeg denne problematik mere dybdegående.



**Perlebroderier fra Wits Art Museums samling for afrikansk kunst, skabt af sorte afrikanske kunstnere. Foto taget af forfatteren under feltarbejde i Johannesburg, november 2016.**

den assisterende kurator mig, samt dét, at værket er skabt i Sydafrika, af sydafrikanske kvinder i samspil med Lou, er det, der gør værket afrikansk.

Men glasperlers association til afrikansk kunst er ikke nødvendigvis så selvfølgelig, som denne kurator fik gjort det til: Perlebroderier fremhæves ofte som et eksempel på klassisk eller traditionel afrikansk kunst, på trods af, at hvide sydafrikanske kvinder ligeledes har fremstillet kunstværker af perler, der ofte blev importeret fra Europa og i dag primært produceres i Kina.<sup>43</sup> Perlebroderierne er således resultater af tværkulturelle møder, der sammenvæver europæiske og afrikanske kunstneriske traditioner. Perlebroderier var allerede populære i det kontinentale Europa, tilbage i midten af det nittende århundrede, da England, opdnet af en lempelse af skatterne på glas, begyndte at importere italienske og bøhmiske glasperler i stor skala.<sup>44</sup> Afrikaaner-kvinder i Sydafrika, vævede, som kvinder i Europa, detaljerede og farverige perlebroderier, muliggjort af importen af disse europæiske glasperler. Som deres zulu- og xhosa-talende landsmænd, blev de sydafrikanske afrikaaner-kvinder dygtige perlevævere og producerede kyser, tobakspunge og perlebesatte smykker i en stil, der ofte mindede om de perlebroderier, zulu- og xhosa-talende kvinder i Sydafrika fremstillede.<sup>45</sup>

Perlebroderierne behandles imidlertid væsentligt forskelligt på museer i Sydafrika, afhængigt af, hvem der har fremstillet dem. Selvom perlebroderier ikke kan tilskrives én bestemt gruppe sydafrikanere, er perlebroderier fremstillet af *sorte* sydafrikanere i stor stil gået fra at være betragtet som etnografiske artefakter til kunstværker i deres egen ret. Perlebroderier fremstillet af *hvide* sydafrikanere

43 Nettleton 2018.

44 Nettleton 2018.

45 Nettleton 2018; Pretorius 1992.

betragtes til gengæld fortrinsvis som kulturhistoriske genstande eller kunsthåndværk, adskilt fra såkaldt *fine art*. En nuancering er med andre ord til stede i forhold til genstande fremstillet af hvide sydafrikanere, hvis produktioner fortsat opdeles i enten *fine art* eller design, mens genstande fremstillet af sorte sydafrikanere gik fra at blive udstillet i etnografiske samlinger eller på naturhistoriske museer under apartheid, til at blive klassificeret som kunst og udstillet på kunstgallerier, efter apartheid.

Ifølge den sydafrikanske kunsthistoriker Patricia Davison er det centrale spørgsmål imidlertid ikke, hvorvidt perlebroderier – uagtet hvem, der har fremstillet dem – kan betragtes som kunst eller ej.<sup>46</sup> Kernen af problematikken er snarere, *hvorfor* sydafrikanske museer som the Iziko SANG, i de transformative 1990'ere, valgte at indlemme perlebroderier fremstillet af sorte sydafrikanske kunstnere på kunstgalleriet, når de ikke i samme ombæring indlemmede perlebroderier fremstillet af hvide sydafrikanske kunstnere. En forklaring på den manglende indlemmelse af kunsthåndværk og design-genstande, fremstillet af europæere eller hvide sydafrikanere, skal findes i tidens helt centrale ønske om genoprejsning for landets majoritetsbefolkning, hvis kunstgenstande indtil da primært havde været at finde i landets etnografiske og naturhistoriske samlinger. Som den sydafrikanske kunsthistoriker Anna Tietze udtrykker det, var der et gennemgribende behov på Sydafrikas kunstgallerier for at investere massivt i afrikanske kunstgenstande, efter årtier, hvor disse genstande havde været stort set komplet oversete.<sup>47</sup> Men, som Tietze pointerer:

[When] an art gallery begins to expand classificatory boundaries, it needs to do so in relation to the material culture of all communities.<sup>48</sup>

Ved at udelade europæiske eller hvide sydafrikaneres kunsthåndværk eller design-genstande, undlod nationalgalleriets kuratorer at udfordre de konventionelle kunstopfattelser, de forsøgte at forny. Ved at bevare distinktionen mellem hvide afrikanske kunstneres *fine art* og hvide afrikanske producenter af kunsthåndværk og design (ofte klassificeret som kulturhistoriske genstande), ændrede 1990'ernes sydafrikanske kuratorer ikke grundlæggende deres syn på genstande fremstillet af sorte afrikanere – de kaldte dem nu bare for kunst frem for etnografiske (eller naturhistoriske) artefakter.

---

46 Davison 1993, s. 24.

47 Tietze 2017, s. 175.

48 Tietze 2017, s. 175.

---

## Konklusion

Trods årtiers forsøg på transformation og re-klassificering af museale genstande, anvender Sydafrikas offentlige og private kunstmuseer fortsat europæisk-forankrede idéer om kunst og etnografika. Klassifikationspraksisser, der blev grundlagt som led i de europæiske kolonimagters retfærdiggørelse af koloniseringen af Afrika i slutningen af det nittende århundrede har hængt ved, således, at genstande fortsat behandles forskelligt, alt efter, hvem der har fremstillet dem: I tilfælde, hvor skaberen af genstanden var europæer eller hvid, var der tale om enten kunsthåndværk eller kunst, mens genstande fremstillet udenfor Europa fik betegnelsen etnografika. Denne opdeling førte til grundlæggelsen af en lang række etnografiske museer i Europa, i slutningen af det nittende århundrede. Først senere, i begyndelsen af det tyvende århundrede, begyndte en række kunstinstitutioner, samlere og kunstnere at udstille de indsamlede genstande fra Afrika som kunst. I århundredet, der fulgte, er såkaldt traditionel kunst fra Afrika blevet sideløbende udstillet på etnografiske museer, hvor deres kulturhistoriske kvaliteter fremhæves, og på kunstmuseer, hvor deres æstetiske kvaliteter fremhæves, hvilket understreger, at genstandene – som genstande andre steder fra – rummer mangesidede fortællinger.

At genstande kan fortolkes og udstilles som både etnografika og kunst er således ingen nyhed. Problemet, som de sydafrikanske kuratorer, jeg interviewede under mit feltarbejde, påpegede, er imidlertid, at genstande fortsat behandles forskelligt, alt afhængigt af, hvor skaberen af dem stammer fra. Et opgør med 1990ernes kuratoriske praksisser, hvor genstande tidligere klassificeret som etnografika, begyndte at blive klassificeret som kunst, er til stede på museer som Zeitz MOCAA, der konsekvent har valgt at fokusere på samtidskunst. Men selv her, er der ikke megen rum til forskellighed: I processen henimod større respekt og anerkendelse på den globale kunstscene, giver sydafrikanske kuratorer slip på væsentlige dele af Afrikas kulturelle og kunstneriske arv. Når kuratorer som Ayanda og Avigail ikke bakker op om den påståede validering af genstande tidligere klassificeret som etnografika, der udstilles på kunstgallerier som JAG og the Standard Bank Gallery, modsætter de sig inklusionen af den materielle kulturarv fra zulu- og xhosa-talende sydafrikanere i udstillinger, hvor den materielle kulturarv fra engelsk- og afrikaans-talende sydafrikanere heller ikke inkluderes.

I deres iver efter at understrege, at sydafrikanske samtidskunstnere er mindst lige så samtidige, eksperimentelle, konceptuelle og utraditionelle, som deres kollegaer fra det globale nord, giver kuratorer som Ayanda og Avigail og museer som Zeitz MOCAA imidlertid slip på en væsentlig del af Sydafrikas og Afrikas kunsthistorie. Hvis genstande som hovedstøtterne på JAG ikke kan udstilles på et kunstmuseum, men alene bør udstilles side om side med kulturhistoriske genstande skabt af hvide sydafrikanere på landets kulturhistoriske museer, hvor er

der så plads til den kunst fra Afrika, der ikke er trykt, malet eller på anden vis skabt primært med æstetisk konsumering for øje? Hvor er der plads til den kunst fra Afrika, der har rødder i tiden før den europæiske kolonialisering? Ekspansionen af kunstbegrebet kan ikke alene ses som en validering, slet ikke, når den fortrinsvis inkluderer genstande fra bestemte sydafrikanske befolkningsgrupper og overser andre. Iveren efter at genoprejse eller revalidere genstande og værker skabt af Sydafrikas majoritetsbefolkning, i tiden efter apartheid, ændrede således ikke grundlæggende museernes håndtering af genstande fremstillet af sorte afrikanere – kuratorerne betragtede dem nu blot som kunst fremfor etnografiske (eller naturhistoriske) artefakter.

Den turbulente historie, de indsamlede historiske genstande fra Afrika rummer, er således ikke nået til vejs ende. Krav om repatriering fra etnografiske samlinger i Europa vinder frem (Hicks 2020) og museer og kunstinstitutioner afprøver nye udstillingspraksisser, der har til formål at sikre større diversitet og inklusion. Det nittende århundredes opdelinger af museale genstande i hhv. kunsthåndværk, kunst og etnografika, er imidlertid svær at komme videre fra, så længe samlinger forbliver adskilt. På Bode Museum i Berlin benyttede kuratorerne fra de statslige museer sig af en unik mulighed, da den bød sig i 2017: Mens det nye Humboldt Forum var under opførelse, udstillede de etnografiske genstande fra Ethnologisches Museum i samspil med de europæiske skulpturer, der vanligvis udstilles på Bode Museum. Modsat opstillinger af såkaldt ”primitiv” etnografisk kunst overfor navngivne europæiske modernister, søgte udstillingen *Beyond Compare: Art from Africa in the Bode Museum* (2017) at udstille de mange elementer, genstandene har tilfælles: Væk var den hierarkiske fremstilling og det blev tydeliggjort, at såvel genstande fra Afrika, som genstande fra Europa, både rummer æstetiske og kulturhistoriske kvaliteter.

Distinktionen mellem kunst og etnografika blev skabt i en tid, hvor europæiske kolonimagter forsøgte at retfærdiggøre den koloniale ekspansion i Afrika. Som denne artikels eksempler fra den sydafrikanske kunstverden viser, skaber de kunstige koloniale klassifikationer fortsat frustration og undren. Mens nye museer som Zeitz MOCAA stolt viser samtidskunst fra Afrika og den afrikanske diaspora frem for verden, bliver såkaldt traditionelle genstande fra det afrikanske kontinent tilsidesat og negligeret. Årtiers eksotisering hænger ved, men fremfor at afsige sig disse genstande helt, kan de måske få nyt liv i udstillinger som *Beyond Compare*, hvor de ikke skal repræsentere den ”primitive” anden, men snarere fremhæve, det falske i modsætningsforholdet mellem kunst og etnografika, ved at understrege, at *alle* genstande, uanset hvor de stammer fra, både har æstetisk og kulturhistorisk værdi.

---

## Litteratur

- Carman, J. 2014. "Johannesburg Art Gallery and the Urban Future". R. Tomlinson, R. Beauregard, L. Bremmer og X. Mangcu (red): *Emerging Johannesburg*, Routledge, s. 231-258. DOI: [10.4324/9781315811000](https://doi.org/10.4324/9781315811000)
- Clarke, C. 2003. "Exhibiting African Art in the Twenty-First Century" i: A. McClellan (red): *Art and its Publics – Museum Studies at the Millennium*, Blackwell Publishing, s. 165-182.
- Clifford, J. 1988. "Histories of the Tribal and the Modern" i: J. Clifford (red): *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, s. 189-214.
- Davison, P. 1993. "Adornment as Art: An Ethnographic Perspective" E. Bedford (red): *Ezakwantu: Beadwork from the Eastern Cape*, South African National Gallery, s. 23-27.
- Eyo, E. 1998. "African Art from Past to Present" A. Marc (red): *African Art: The World Bank Collection*, World Bank, s. 7-22.
- Fisher, P. 2006. "Art and the Future's Past" B.M. Carbonell (red): *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, Blackwell Publishing, s. 436-454.
- Flam, J. and M. Deutch, ed. 2003. *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, University of California Press.
- Goodnow, K. 2006. *Challenge and Transformation: Museums in Cape Town and Sydney*, UNESCO.
- Herzfeld, M. 2004. *The Body Impolitic: Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*, University of Chicago Press.
- Hicks, D. 2020. *The Brutish Museum: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, Pluto Press.
- Malraux, A. 1974. *La Tête d'Obsidienne*, Gallimard.
- Monroe, J.W. 2018: "Picasso Primitif: Curated by Yves Le Fur Musée du Quai Branly: Jacques Chirac, Paris March 28-July 23, 2017" *African Arts* 51 (4), s. 92-94.
- Nettleton, A. 2013: "The art museum in Africa: a utopia desired?" *Social Dynamics*, 39 (3), s. 414-427. DOI: [10.1080/02533952.2013.850814](https://doi.org/10.1080/02533952.2013.850814)
- Nettleton, A. 2018: "Beadwork – Inventing 'African Traditions' in South Africa" *Art Africa Magazine* 9. april.
- Nielsen, V. (under udgivelse). "Ambivalent Art at the Tip of a Continent: the Zeitz MOCAA and its Quest for Global Recognition" O. Salemin, J. Sejrup, A. Côrrea og V. Nielsen (red): *Global Art in Local Art Worlds: De- and Re-centering Europe in the Global Hierarchy of Value*, Routledge.
- Nielsen, V. 2019. *Demanding Recognition: Curatorial Challenges in the Exhibition of Art from South Africa*, ph.d. afhandling, Københavns Universitet.

- Nielsen, V. 2021: "In the absence of Rhodes: decolonizing South African universities" *Ethnic and Racial Studies* 44 (3), s. 396-414. DOI: 10.1080/01419870.2021.1851380
- Nienaber, G.S. 1990: "Khoekhoen: spelling, vorme, betkenis" *African Studies* 49 (2) s. 43-50. DOI: 10.1080/00020189008707726
- Oyèláràn, Q.O. 2018: "Oríta Borgu: the Yorùbá and the Bààtonu down the ages" *Africa* 88 (2) s. 238-266. DOI: 10.1017/s0001972017000900
- Palmer, C.B. 2008: "Renegotiating Identity: Primitivism in 20th Century Art as Family Narrative" *Frontiers* 29, (2/3), s. 186-223.
- Pretorius, J.C. 1992. *Die geskiedenis van volkskuns in Suid-Afrika: 'n studie van westerse volkskuns in Suid-Afrika*, Vlaeberg Uitgewers.
- Price, S. 2013. "Art, Anthropology, and Museums in the United States: Ups and Downs of the Past Half-Century" S. Ferracuti, E. Frasca and V. Lattanzi (red) : *Beyond Modernity: Do Ethnography Museums Need Ethnography?* Espera Libreria Archeologica, s. 197-207.
- Shiner, L. 2001. *The Invention of Art – A Cultural History*, University of Chicago Press. DOI: 10.7208/chicago/9780226753416.001.0001
- Tietze, A. 2017. *A History of the Iziko South African National Gallery: Reflections on Art and National Identity*, University of Cape Town Press.
- Traill, A.T. 2002. "The Khoesan Languages" R. Mesthrie (red): *Language in South Africa*, Cambridge University Press, s. 27-49.
- Vogel, S. 2005: "Whither African Art? Emerging Scholarship at the End of an Age" *African Arts* 38 (4), s. 12-17. DOI: 10.1162/afar.2005.38.4.12
- Zayas, de M. 1914. "Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art" J. Flam and M. Deutch, ed. 2003. *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, University of California Press, s. 70-72.

---

## English Summary

### From Artefact to Art:

#### Renegotiating Colonial Classifications in South African Museums

This article examines the consequences of expanding classificatory boundaries. Since the end of apartheid, objects formerly known as ethnographica are now largely found in art galleries and treated like objects of aesthetic rather than cultural historical value. I highlight how a number of contemporary South African curators reject this assumed valorisation that the objects supposedly gain when they are exhibited in the realm of the aesthetics. However, in arguing that contemporary South African artists are just as contemporary, experimental, conceptual and non-traditional as their counterparts from the Global North,

the curators let go of an important part of Africa's artistic history. If so-called traditional African objects are not to be displayed in art galleries, where then, is there room for art forms that are rooted in traditions from Africa *before* European contact? This article argues that colonial distinctions between art and artefact might be challenged, if curators and museum professionals start highlighting that *all* objects, no matter who made them, possess both aesthetic *and* cultural historical value. In this way museums might be able to look beyond colonial classificatory practices and let go of the hierarchy between objects that the material culture of Africa has endured during the past century.