

# Kulturstudier

Nr. 1 / juni 2021



Emilie Paaske Drachmann /

Den forsvundne palme og Verdens grimme Frimærke

Kasper Rathjen / Den forsvindende fortid – den udeblivende fremtid

Maria Mieskiewicz Larsen & Astrid Pernille Jespersen /

Selvbehandling i hjemmet og den aktive patient

Vibe Nielsen / Kunstbegrebets koloniale klassifikationer til forhandling  
på museer i Sydafrika

# Kulturstudier



---

## **Dansk tidsskrift for kulturhistorie, etnologi, folkloristik og lokalhistorie**

Kulturstudier er et forskningsbaseret og fagfællebedømt tidsskrift, der bringer artikler med udgangspunkt i historiske og aktuelle studier af steder, folk, kultur og dagligliv.

Tidsskriftet er dannet i 2010 ved sammenlægning af Fortid og Nutid (grundlagt 1914) og Folk og Kultur (grundlagt 1972) og har sin base i de kulturhistoriske museer, arkiver, universitetsmiljøer og foreninger i Danmark.

Tidsskriftet udgives som Open Journal System-tidsskrift i samarbejde med Statsbiblioteket.

På tidsskriftets hjemmeside fremlægges bilag, links og andet supplerende materiale til de enkelte artikler.

Se [www.tidsskriftetkulturstudier.dk](http://www.tidsskriftetkulturstudier.dk)

## Kulturstudier, nr. 1, juni 2021

© 2021 Forfatterne og Kulturstudier

### REDAKTION

#### Ansvarshavende redaktør:

Ivan Lind Christensen, *Institut for Kultur og Globale Studier, Aalborg Universitet*

Søren Byskov, *Sydvestjyske Museer*

Bo Fritzboeger, *SAXO-Instituttet, Københavns Universitet*

Anne Folke Henningsen, *SAXO-Instituttet, Københavns Universitet*

Signe Mellemggaard, *SAXO-Instituttet, Københavns Universitet*

Caroline Nyvang, *Dansk Folkemindesamling, Det Kongelige Bibliotek*

Camilla Schjerning, *Odense Bys Museer*

Louise Karlskov Skyggebjerg, *Centre for Business History, Copenhagen Business School*

Marlene Paulin Kristensen, *SAXO-instituttet, Københavns Universitet*

Ida Lunde Jørgensen, *Centre for Business History, Copenhagen Business School*

**Redaktionssekretær:** Ida Marie Lybecker Korning, *Det Samfundsvidenskabelige Fakultet, Aalborg Universitet*

**Webmaster:** Jesper Overgaard Nielsen

Artikler i dette nummer af Kulturstudier vurderes til 1 point i „den bibliometriske forskningsindikator“.

### DESIGN

Depot 1

### TYPOGRAFISK OPSÆTNING

Anna Falcon, [www.annafalcon.dk](http://www.annafalcon.dk)

### OMSLAGSFOTOS

Udsnit af fotos i tidsskriftet

### REDAKTIONSADRESSE

Tidsskriftet Kulturstudier

Att: Ida Marie Lybecker Korning

Institut for Politik og Samfund

Aalborg Universitet

Fibigerstræde 1, lok. 18

9220 Aalborg Øst

[kontakt.kulturstudier@gmail.com](mailto:kontakt.kulturstudier@gmail.com)

[www.tidsskriftetkulturstudier.dk](http://www.tidsskriftetkulturstudier.dk)

Kulturstudier udgives af Dansk Historisk Fællesråd

Tidsskriftet modtager støtte fra Det Frie Forskningsråd – Kultur og Kommunikation samt Kulturstyrelsen

Kulturstudier er et open access-tidsskrift og er gratis tilgængeligt på internettet fra udgivelsesdagen

ISSN 1904-5352

Printed in Denmark

## Indhold

---

- Emilie Paaske Drachmann
- 5** **Den forsvundne palme og Verdens grimmeste Frimærke**
- Kasper Rathjen
- 30** **Den forsvindende fortid – den udeblivende fremtid**
- Maria Mieskiewicz Larsen & Astrid Pernille Jespersen
- 60** **Selvbehandling i hjemmet og den aktive patient**
- Vibe Nielsen
- 89** **Kunstbegrebets koloniale klassifikationer til forhandling på museer i Sydafrika**

Emilie Paaske Drachmann er ph.d.-stipendiat ved Dansk Folkemindesamling ved Det Kgl. Bibliotek og afdeling for Etnologi på Københavns Universitet. Artiklen er skrevet i en foregående ansættelse som forskningsassistent på ENIGMA Museum for post, tele og kommunikation. Forfatteren vil gerne takke ENIGMA Museum for post, tele og kommunikation, i særdeleshed forskningschef Andreas Marklund og samlingsinspektør Eva Wistoft Andersen for kloge kommentarer og hjælp til at finde rundt i arkivet. Også en stor tak til Bruun Rasmussen Kunstauktioner for lån af billeder, til de anonyme *peer reviewers* for gode perspektiveringer og til Peder Bo Jørgensen for altid fortrinlig gennemlæsning.

**Keywords:** Danmark og Dansk Vestindien, kommunikationshistorie, frimærker, transnationale fællesskaber, (nordisk) orientalisme, kollektiv erindring og identitet, 19. og 20. århundrede.

---

# DEN FORSVUNDNE PALME OG VERDENS GRIMMESTE FRIMÆRKE

## Eksotiserende og fordanskende visualiseringer af et transnationalt fællesskab

*Siden slutningen af 1800-tallet havde man i Danmark med jævne mellemrum haft forhandlinger om at sælge de dansk-vestindiske øer til USA. Et mislykket salgsforsøg i 1902 gjorde, at forholdet mellem kolonien og moderlandet skulle genforhandles såvel politisk som økonomisk og kulturelt. I 1905 udkom to nye dansk-vestindiske frimærker tegnet af arkitekt og maler P.V. Jensen-Klint. Med udgangspunkt i hidtil ubenyttet materiale fra ENIGMA Museum for post, tele og kommunikations arkiv samt arkivalier fra Rigsarkivet og den samtidige presse følger denne artikel frimærkerne, fra opgaven blev stillet over ændringer i motiv, og til mærkerne udkom og blev anmeldt i pressen.*

*Herigennem vises det, hvordan de ændrede fremtidsudsigter efter det mislykkede salg i samspil med datidens visuelle og sproglige diskurs om det og de 'fremmede' havde betydning for, hvordan kolonien og det transnationale forhold mellem Danmark og Dansk Vestindien visualiseredes.*



”*Verdens grimmeste Frimærke*” – søndag d. 27. august 1905 stod denne skræppe dom over et nyt dansk-vestindisk frimærke at læse på forsiden af Politiken. Mærket forestillede kong Christian IX i profil, og det var i april 1905 udkommet i forskellige værdier af den nye vestindiske valuta bit. Frimærket var tegnet af maler og arkitekt P.V. Jensen-Klint, som også tegnede det andet dansk-vestindisk frimærke i samme serie – dette med motiv af havnen ud for Sankt Thomas. Med nogle måneders forsinkelse – da brevbefordringen mellem Danmark og de vestindiske øer dengang foregik med skib – fik kongemærket sin hårde medfart i de danske aviser og dagblade. I dag kan det være vanskeligt at se, hvorfor frimærket vakte så stor forargelse. I denne artikel vil jeg komme med et bud.

Artiklens formål er at undersøge, hvordan kolonien Dansk Vestindien blev visualiseret på Jensen-Klints to frimærker fra 1905. Først sættes scenen med en historisk gennemgang af forholdet mellem Danmark og Dansk Vestindien fra slutning af 1800-tallet og ind i begyndelsen af det nye århundrede. Dernæst følger et oprids af den eksisterende forskning i frimærker som visuelt kulturhistorisk kildemateriale samt et teoretisk afsnit om samspillet mellem frimærker, national identitetsudvikling og visualiseringer af den koloniale ’Anden’.

Artiklens empiriske hovedmateriale er Jensen-Klints to vestindiske frimærker fra 1905, deres skitser samt arkivalier omhandlende frimærkerne. Under arbejdet er flere arkiver og samlinger konsulteret for at komme så tæt som muligt på frimærkerne og deres skabelseshistorie. Det drejer sig dels om ENIGMA’s frimærkesamling samt *Det administrative arkiv vedrørende fremstilling af danske frigørelsesmidler siden 1851*, som opbevares på ENIGMA. Derudover benyttes materiale fra *Arkiv for Koloniernes Centralbestyrelse, Vestindisk Kontor* (Rigsarkivet) samt billedmateriale fra en frimærkeauktion afholdt i efteråret 2017 hos Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

I første del af analysen er fokus på det førømtalte landskabsmærke. Her vil jeg se på, hvordan de vestindiske øer gennem visualiseringen af landskabet fremstilles som en del af det danske forestillede fællesskab. Artiklen vil påvise, at indlemmelsen i fællesskabet dog sker på ulige vilkår. Tidens racetænkning og paternalistiske indstilling over for kolonien smitter således af på visualiseringen, hvor kolonien fremstilles som passiv og kolonimagten som aktiv.

Denne racetænkning er et gennemgående tema i anden del af analysen, hvor det handler om Jensen-Klints vestindiske kongemærke. Kongemærket udkom samme år som landskabsmærket, men blev i modsætning til dette mødt af stor kritik i Danmark. På forsiden af Politiken blev frimærket omtalt som ”Verdens grimmeste



Det stærkt kritiserede dansk-vestindiske frimærke med motiv af Christian IX.

Foto: ENIGMA Museum for post, tele og kommunikation.

Frimærke”, der gav indtryk af ”at være frembragt i en barbarisk Negerstat”<sup>1</sup>. Hvordan skal vi forstå denne voldsomme kritik af kongemærket, og hvad siger den om forholdet mellem Danmark og Dansk Vestindien?

Til slut vil jeg i en sammenfattende diskussion med litteraturhistoriker Elisabeth Oxfeldts begreb om *nordisk orientalisme* og gennem inddragelsen af andre samtidige visuelle fremstillinger af Dansk Vestindien, som eksempelvis Koloniuudstillingen fra 1905, se på kontekstens betydning. Her lyder spørgsmålet derfor, i hvilke situationer øerne blev fremstillet som eksotiske og fremmedartede, og i hvilke situationer vægten i stedet blev lagt på samhørigheden, ligheden og slægtskabet mellem moderland og koloni.

Først lidt historisk kontekst: De dansk-vestindiske øer var omkring år 1900 genstand for en hidtil uset opmærksomhed og offentlig debat. Fra slutningen af 1800-tallet var den før så indbringende sukkerproducerende koloni ophørt med at være en god forretning for den danske kolonimagt. Dette skyldtes dels slaveriets ophævelse i 1848, dels at den hjemlige europæiske produktion af sukkerroer for alvor var kommet i omdrejninger og gjorde den dyrere, vestindiske rørsukker mindre eftertragtet.<sup>2</sup> Allerede fra 1860’erne indgik den danske regering derfor gentagende gange forhandlinger om at afhænde øerne til USA. Det tidligste salgsforsøg løb dog ud i sandet i 1870. Blot 30 år efter var man dog igen i forhandlinger med amerikanerne om et salg. En salgstraktat blev forhandlet på plads, og den 24. januar 1902 kunne både den danske ambassadør Constantin Brun og den amerikanske udenrigsminister John Hay underskrive aftalen, hvor Danmark ville blive betalt 5 millioner dollars for at overdrage øerne til USA. Både den amerikanske

1 Politiken 27/8-1905.

2 Knie-Andersen 2015, 112.

kongres og det danske folketing godkendte traktaten, men salget faldt, da afstemningen i Landstinget den 22. oktober 1902 endte uafgjort.<sup>3</sup>

Efter det mislykkede salgsforsøg skulle forholdet mellem kolonien og moderlandet genforhandles såvel politisk og økonomisk som kulturelt. Det er argumentet i denne artikel, at de ændrede fremtidsudsigter også havde betydning for, hvordan man visualiserede kolonien og navnlig det transnationale forhold mellem moderlandet Danmark og kolonien Dansk Vestindien. Under et år efter det mislykkede salgsforsøg blev arkitekt og maler P. V. Jensen-Klint således bedt om at tegne nye dansk-vestindiske frimærker. Hidtil havde de vestindiske frimærker afbildet kronregalierne og det danske rigsvåben. De afveg dermed ikke fra de samtidige danske frimærker med undtagelse af angivelserne af værdier og portoområde. Med Jensen-Klints mærker skulle kolonien for første gang have egne, særskilte motiver på mærkerne.

Valget af Jensen-Klint som illustrator siger noget om betydningen af de nye frimærker. Jensen-Klint startede sit kunstneriske virke som landskabsmaler, og i 1883 udstillede han første gang på Charlottenborgs forårsudstilling. Fra 1890'erne beskæftigede han sig mere og mere med grafikken og arkitekturen.<sup>4</sup> I begyndelsen af 1900-tallet var Jensen-Klint allerede et etableret navn inden for den danske kunst- og arkitekturverden, omend hovedværket, Grundtvigskirken, først blev bygget i hans livs efterår og færdiggjort efter hans død.

Valget af den kendte kunstner Jensen-Klint og beslutningen om at give de vestindiske mærker egne motiver viser altså, at det var vigtigt for Koloniernes Centralbestyrelse – det departement under Finansministeriet, som havde ansvaret for de dansk-vestindiske øers administration – hvordan kolonien visuelt blev præsenteret. Det oprindelige opdrag har desværre ikke kunnet lokaliseres, men i et brev til daværende finansminister Hage skrev Jensen-Klint d. 7. august 1903: *"Efter Opfordring fra Departementschef Schlichtkrull sender jeg vedlagte Udkast til et Vestindisk Frimærke. Det landskabelige Motiv i Midterfeltet er fremkommen efter Ønske."*<sup>5</sup> I første omgang er det værd at bemærke, at valget af landskab som motiv skete efter ønske fra Koloniernes Centralbestyrelse. Senere i artiklen vil jeg komme nærmere ind på landskabsmaleriet som genre, og hvordan visualiseringen af det koloniale landskab blev brugt som en metafor for forholdet mellem koloni og moderland.

---

3 Den afgørende stemme blev den 96-årige klitinspektør og kongevalgt livsvarigt medlem af Landstinget, Thyge de Thygeson. de Thygeson blev kørt fra sit jyske gods til København i en ambulance og båret ind til afstemningen i Landstingssalen. Med Thyge de Thygesons tilstedeværelse endte afstemningen uafgjort, og salget blev derfor afblæst (Knie-Andersen 2015, 113).

4 Jensen 2006, 32.

5 <https://www.sa.dk/ao-soegesider/da/billedviser?epid=2363656#294755,59981563>, (tilgæet 30/10-2020).



---

## Frimærker som kilde til transnationale historier

Målet med denne artikel er gennem en postkolonial billed- og diskursanalyse at se på det hidtil ubelyste spørgsmål om, hvordan forholdet mellem kolonimagten Danmark og kolonien Dansk Vestindien blev visualiseret gennem frimærker på et historisk særdeles interessant tidspunkt umiddelbart efter det mislykkede salgsforsøg i 1902. Inden for den eksisterende frimærkeforskning er samspillet mellem national identitet og frimærkers ikonografi grundigt behandlet. Eksempelvis har nationalismeforskerne Pauliina Raento og Stanley D. Brunn vist, hvordan frimærker kan læses som ”*political, socioculturally and territorially specific texts*”<sup>6</sup>, der kan give indblik i den udgivende stats *forestillede fællesskab*.<sup>7</sup> På linje med eksempelvis pengesedler fungerer de som ”*cirkulerende erindringsgenstande, der løbende producerer og reproducerer en særlig fortælling om det nationale fællesskab*.”<sup>8</sup> I modsætning til pengesedlerne er frimærker dog nærmest i deres natur grænseoverskridende, og denne særlige fortælling om det nationale fællesskab præsenteres derfor ikke kun inden for nationens grænser, men også over for omverdenen, når et frankeret brev rejser fra land til land.

Det er interessant i denne sammenhæng, at konstruktionen af den danske nationale identitet faldt tidsmæssigt sammen med store reformer i både den nationale og internationale kommunikative infrastruktur. I sin bog *Nationale symboler i Det Danske Rige 1830-2000* beskriver Inge Adriansen perioden fra ca. 1830 til ca. 1900 som den fase, hvor den nationale agitation brød igennem hos de bredere sociale lag i den danske befolkning. Idéen om nationen som et sprogligt, kulturelt og folkeligt fællesskab gik fra at have været et spørgsmål, der primært optog samfundets elite, til at have en større appel og gennemslagskraft.<sup>9</sup>

I 1851 udkom Danmarks første frimærke, og fem år efter fulgte den første dansk-vestindiske frimærkeudgivelse. Med Michael Billigs ord kan frimærker ses som udtryk for en banal nationalisme; en dagligdags omgang med diskrete, symbolbærende materialiteter, der konstant er med til at fremskrive en bestemt fortælling om nationen og den nationale identitet.<sup>10</sup> Kun små 20 år efter blev Verdenspostforeningen, *Union Postale Universelle*, oprettet. Bern-traktaten, der bl.a. fastsatte regler og takster for internationale postforsendelser, blev vedtaget i 1874.<sup>11</sup> Hermed blev den internationale postbefordring forenklet, og mulighederne for, at frimærker rejste som små nationale reklamevinduer fra land til land, blev forbedret.

---

6 Raento & Brunn 2005, 146.

7 Anderson 1983.

8 Sørensen 2013, 120.

9 Adriansen 2003a, 20.

10 Rechendorff & Marklund 2015, 124; Billig 1995.

11 Thestrup 1992, 215ff.

På trods af frimærkernes åbenlyse grænseoverskridende karakter har det meste af den hidtidige frimærkeforskning holdt sig inden for de forskellige staters rammer.<sup>12</sup> Adriansen har eksempelvis set på, hvordan frimærker som statslige kendetegn spiller sammen med øvrige nationale symboler samt den nationale erindringspolitik i konstruktionen af en dansk national identitet. Ifølge Adriansen besidder de nationale symboler en dobbeltfunktion: dels at afgrænse staten (eller nationen) i forhold til omverdenen, dels at sikre det forestillede fællesskab, som staten eller nationen udgør. Som Adriansen selv påpeger, beskæftiger hun sig udelukkende med den danske nation, ikke den danske stat. Her skelner hun altså mellem staten som en politisk konstruktion og nationen som en kulturel konstruktion.<sup>13</sup> Det er interessant, at Adriansen vælger at se på både Island, Grønland og Færøerne i en bog, der med egne ord *"er et bidrag til dansk nationshistorie."*<sup>14</sup> Nationsbygningsprocesserne i andre dele af det danske monarki, som eksempelvis Dansk Vestindien, bliver ikke behandlet. Hvis vi forstår Dansk Vestindien som et område tilhørende den danske stat, men ikke den danske nation, bliver det oplagt at stille spørgsmålet: hvilket forestillet fællesskab er Jensen-Klints dansk-vestindiske frimærker med til at udpege og artikulere?

---

## Visualiseringer af den koloniale 'Anden'

Visuelle fremstillinger af den koloniale verden eller den koloniale 'Anden' var ikke fremmede for danskerne omkring århundredskiftet. Som kunsthistoriker Åsa Bharathi Larsson har vist, cirkulerede sådanne visualiseringer i stort antal og i forskellige former i alle de skandinaviske lande.<sup>15</sup> Malerier med orientalske motiver blev udstillet på museer og kunstsalon, reklamer, postkort og satiretegninger benyttede sig af et eksotiserende billedsprog, og på folkeudstillingerne i Tivoli og Zoologisk Have var det muligt at stå ansigt til ansigt med såkaldt vilde eller uciviliserede mennesker fra andre dele af verden.<sup>16</sup> Jensen-Klints vestindiske frimærker var derfor ikke de eneste repræsentationer af den koloniale omverden, der var i omløb på dette tidspunkt.

I sin analyse af menneskeudstillinger i Danmark i 1800-tallets sidste og 1900-tallets første årtier har Rikke Andreassen argumenteret for, at flere forskellige billeder eller visualiseringer af det eksotiske kunne eksistere samtidig, selvom de tilsyneladende var modstridende.<sup>17</sup> Som eksempel bruger Andreassen idéen

---

12 En undtagelse er Yair Wallachs analyse af ikonografien på pengesedler og frimærker i det britisk-dominerede Palæstina i 1920'erne (Wallach 2011).

13 Adriansen 2003a, 16.

14 Adriansen 2003a, 20.

15 Bharathi Larsson 2016, 13.

16 Andreassen & Henningsen 2011, 11.

17 Andreassen 2003, 29.

om den ædle vilde over for den barbariske vilde. På samme måde kunne visualiseringerne af kolonien tjene flere formål. På den ene side kan de med Edward Saids begreb om *orientalisme* tolkes som en ekskluderende praksis, hvor den danske nationale identitet blev skabt som et modbillede til koloniale eller eksotiske identiteter.<sup>18</sup> På den anden side har litteraturhistorikeren Elisabeth Oxfeldt vist, hvordan fremstillinger af de koloniale 'andre' spillede en særlig rolle i de nordiske lande. Fremfor at være et middel til at hævde sig over sin koloniale 'Anden' var orientalismen i de nordiske lande snarere en måde at sidestille sig med de store europæiske magter. Her ses eksotiseringen af kolonien altså som et middel til at inkludere Danmark i et større europæisk fællesskab af 'civiliserede' lande – det vil sige af europæiske kolonimagter.<sup>19</sup> Bharathi Larsson betegner dette som et *imperial gaze*<sup>20</sup> eller imperialet blik, der på én og samme tid rummer både den inkluderende og den ekskluderende visuelle praksis.

Som analysen i denne artikel vil vise, er dette imperiale blik til stede i visse visualiseringer af kolonien, men ikke i alle. I Jensen-Klints frimærker blev den inkluderende funktion forsøgt udvidet til også at omfatte kolonien. Dansk Vestindien visualiseredes på en måde, der indskrev kolonien og de koloniserede som en del af det danske fællesskab, men uden at være på niveau med de 'rigtige' danskere. Frimærkerne udtrykker altså en tvetydighed eller ambivalens i forhold til den transnationale forbindelse og rummer dermed med Andreassens ord flere tilsyneladende modstridende billeder af kolonien samtidig.

---

## Et mærke bliver til

Lad os nu vende blikket mod Jensen-Klints frimærker. I efteråret 2017 blev en samling af Jensen-Klints efterladte tegninger, udkast og prøvetryk til de vestindiske mærker sat på auktion hos Bruun Rasmussen. Hele samlingen havde ifølge auktionshuset været i familiens eje siden 1905. Blandt de auktionerede genstande var et ark med fire tidlige udkast til Jensen-Klints vestindiske frimærker, omtalt i brevet d. 7. august 1903.<sup>21</sup>

Materialet giver et spændende indblik i Jensen-Klints arbejde med motiverne. Tre af de fire tidlige skitser beskæftiger sig med det vestindiske landskab på den ene eller den anden måde. Den første skitse er en kartografisk gengivelse af øerne. Øerne er gengivet udelukkende gennem deres omrids. Ingen landskabelige eller geografiske kendetegn er tegnet ind, og den største detaljerighed i tegningen er

---

18 Said 2003 [1978].

19 Oxfeldt 2005.

20 Bharathi Larsson 2016, 15.

21 [https://bruun-rasmussen.dk/m/lots/0B59BA9D1F58?collection\\_id=danishvestindianstamps875&status=sold](https://bruun-rasmussen.dk/m/lots/0B59BA9D1F58?collection_id=danishvestindianstamps875&status=sold), (tilgået 30/10 2020).



Fire af Jensen-Klints indledende skitser til landskabsmærket.

Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

viet til vandet mellem øerne, hvor man fornemmer bevægelse og bølgeskulp. I motivet fremstilles øerne som et område i sig selv – der er hverken fokus på forbindelsen til Danmark eller nærheden til USA eller den ventede Panamakanal som på et senere julemærke fra 1912.

Den næste skitse minder en del om det endelige mærke. Her ses et havnemotiv, der på grund af de tre høje må formodes at forestille Charlotte Amalie. I nederste venstre hjørne ses en klynge af bebyggelser, og hele scenen fordobles i det spejlblanke hav.

Det tredje udkast forestiller ligeledes et havnemotiv, men denne gang med både to palmer og et skib i forgrunden for de tre høje. Igen spejles scenen i havet i den nederste del af rammen. Således kan mærket nærmest stilles på hovedet – en detalje, som Jensen-Klint var glad for og benyttede ved flere af udkastene, fordi, som han skrev: *"jeg ærgrer mig hvergang jeg stiller et Frimærke forkert, men desværre sker det tiest"*<sup>22</sup>. Ingen af de fire udkast blev umiddelbart antaget, og Jensen-Klint arbejdede derfor videre med mærkerne. Hvis vi sammenligner de tidlige skitser med det endelige landskabsmærke, kan vi se, at kunstneren fra de tidlige udkast valgte at fjerne palmen og i stedet gå videre med skibet som fokus for motivet.

Som Pauliina Raento og Stanley D. Brunn påpeger i deres analyse af 1457 finske frimærker udstedt mellem 1917 og 2000, kan fraværet af bestemte motiver være mindst lige så sigende som tilstedeværelsen af andre.<sup>23</sup> Når vi skal forstå Jensen-Klints landskabelige mærke og det syn på kolonien Dansk Vestindien, det illustrerer, er det derfor interessant, at palmen ikke fandt vej til det endelige frimærke. Med palmens forsvinden sker en af-eksotisering af motivet, og det færdige frimærke har ingen visuelle ledetråde, der peger mod dets tropiske indhold.

Edward Said har karakteriseret orientalismen, dvs. det vestlige blik på dets orientalske eller eksotiske 'Anden', som en konstant iterativ citeringsproces. I orientalismen repræsenteres orienten som *"a set of references, a congeries of cha-*

22 <https://www.sa.dk/ao-soegesider/da/billedviser?epid=20204100#294755,59981563>, (tilgået 30/10 2020).

23 Raento & Brunn 2005, 159.

*racteristics, that seems to have its origin in a quotation, or a fragment of a text, or a citation from someone's work on the Orient, or some bit of previous imagining, or an amalgam of all these.*<sup>24</sup>

Jensen-Klints landskabsmærke kan med Saids ord forstås som en citering af andres arbejde om Vestindien. Ifølge Weilbachs Kunstnerleksikon besøgte Jensen-Klint aldrig selv de vestindiske øer.<sup>25</sup> Vi ved fra arkivalierne, at han besøgtede Postvæsenets samling af frimærker fra ind- og udland for at undersøge, ”*hvad der andetsteds er præsteret i den Retning.*”<sup>26</sup> Ligeledes må man formode, at Jensen-Klint har konsulteret andre kunstneres skildringer af Vestindien i arbejdet med sin egen fremstilling af øerne. Et af de værker, man kan forestille sig, at han har ladet sig inspirere af, er Fritz Melbyes *Parti af havnen ved Sankt Thomas*. Anden halvdel af 1800-tallet var kendetegnet ved en stor interesse for eksotiske fremstillinger af *den nye verden*. Eksempelvis blev Melbyes malerier fra Dansk Vestindien optrykt i litografiske mapper, og billederne cirkulerede dermed som en del af en dansk visuel økonomi af fremstillinger af den koloniserede verden på linje med eksempelvis fotografier og beskrivelser fra de udstillinger af eksotiske mennesker, som besøgte de danske zoologiske haver og Tivoli.<sup>27</sup> Fremstillinger af det dansk-vestindiske landskab og danskernes koloniale ’Anden’ har altså ikke været fremmede for den almindelige dansker omkring århundredeskiftet – dette gjaldt naturligvis også for P.V. Jensen-Klint.

I Melbyes skildring af den travle havn ses tydeligt de tre høje, hvorpå havnebyen Charlotte Amalie er bygget. I baggrunden troner høje, dramatiske bjerge. I vandet ud for byen er livlig aktivitet af skibe af forskellig art: Her ses både hjuldampere tilhørende det britiske Royal Mail,<sup>28</sup> store sejlskibe og mindre robåde, hvorpå tønder – sandsynligvis fyldt med rom – transporteres ind til kajen. To af de afbildede skibe bærer dansk flag. Skibene fra forskellige nationer og de sorte mænd, der arbejder med at transportere varer ind til kysten, er med til at fremstille den dansk-vestindiske havn som et sted for transnational aktivitet og udveksling.

I Jensen-Klints mærke er denne transnationale forbindelse ikke på samme måde til at få øje på. Et enkelt skib ligger stille ud for havnen. På grund af perspektivet rejser skibets maste sig højere end bjergtoppene i baggrunden. De kommer dermed til at fremstå mere som bløde bakker end som dramatiske bjerge. Motivet med et vue over havnen på St. Thomas kunne med lidt god vilje ligne et dansk landskab.

24 Said 2003 [1978], 177.

25 <https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=4864&wsektion=rejser> (tilgået 17/5 2021).

26 Brev fra P.V. Jensen-Klint 5/10-1903. Post Danmarks administrative arkiv, kasse F.e. 20 1887-1916.

27 Fonsmark 2017, 52; Andreassen & Henningsen 2011, 15; Wolthers 2008, 213.

28 [http://denstoredanske.dk/Kunst\\_og\\_kultur/Billedkunst/Danmark\\_1850-1910/Fritz\\_Melbye](http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Danmark_1850-1910/Fritz_Melbye), (tilgået 17/5 2021).

---

## Palmen, der forsvandt

Det er i sig selv bemærkelsesværdigt, at Jensen-Klint bliver bedt om at tegne netop et landskabsmotiv til de vestindiske frimærker. I løbet af 1800-tallet voksede landskabsmaleriet som genre frem. Idéen om det nationale landskab som et billede på nationalkarakteren opstod, og i malerier knyttedes historie, identitet og kultur sammen med det tilsyneladende naturlige landskab.<sup>29</sup> Men som kunsthistorikeren W. J. T. Mitchell har vist, var denne optagethed af landskabet ikke kun rettet indad, men også udad mod de koloniale landskaber: *“the representation of landscape is not only a matter of internal politics and national or class ideology but also an international, global phenomenon, intimately bound up with the discourses of imperialism.”*<sup>30</sup>

Fordi landskabet aldrig er rent naturligt, men altid denne hybrid af natur og kultur, kunne den europæiske imperialisme fremstilles som en udbredelse af landskabet – forstået som kultur og civilisation – til naturlige og uciviliserede egne. Den nye verden blev på denne måde visuelt assimileret i de europæiske konventioner for repræsentationer af landskabet enten som uberørte paradiser, frodige enge, der blot venter på at blive opdyrket, eller romantiske vildmarker.<sup>31</sup> Med Australien som eksempel viser W. T. J. Mitchell, hvordan repræsentationen af det koloniale landskab siger mere om den europæiske imperiale vision end om de faktiske områder, der blev repræsenteret:

*“Australia was a bit more difficult to codify, not because of any native resistance, (...) but because of the ambivalence in England’s own sense of what it wanted to see there – a fearsome, desolate prison for transported convicts, or an attractive pastoral prospect for colonial settlers.”*<sup>32</sup>

Repræsentationen af det koloniale landskab afhæng altså i høj grad af, hvad kolonimagten ønskede at se der.<sup>33</sup>

Jensen-Klints arbejdsproces med frimærkerne viser, at de tidlige mærker, der enten fremstillede kolonien som et område i sig selv, eller som tydeligt lagde vægt på øernes tropiskhed, ikke blev antaget. Det motiv, der blev set som en legitim fremstilling af det dansk-vestindiske landskab og dermed som en legitim symbolsk fremstilling af den dansk-vestindiske relation, var den tæmmede og fordanskede version uden palmer eller tydelige referencer til øerne som et selvstændigt område. Dét, kolonimagten ønskede at se, var med W. T. J. Mitchells ord et landskab, der kunne passe ind i det danske fællesskab; et fordansket landskab, der hverken var eksotisk eller fremmedartet, men tværtimod – som i nationalsan-

---

29 Adriansen 2003b, 361.

30 WTJ Mitchell 1994, 9.

31 WTJ Mitchell 1994, 18.

32 WTJ Mitchell 1994, 18f.

33 WTJ Mitchell 1994, 19.





Det endelige  
landskabsmærke.  
Foto: © Bruun Rasmussen  
Kunstauktioner.

gen – bugtede sig blidt i bakke, dal.<sup>34</sup> Dermed spejlede det den måde, landskaber fra Danmark blev repræsenteret i løbet af og i slutningen af 1800-tallet. Som Adriansen har påpeget, var der i samtiden en opfattelse af, at det nationale landskab var bestemmende for folkets nationalkarakter. Palmen, der forsvandt, kan dermed ses som et forsøg på at indskrive det vestindiske landskab og dermed det vestindiske folk i et dansk natur- og historiefællesskab.

### ”Aldrig så dansk” – domesticeringen af landskabet

Jensen-Klints frimærker var ikke det eneste tilfælde, hvor Dansk Vestindien visuelt blev fremstillet i en fordansket version. I 1904 steg den unge maler Hugo Larsen ombord på et skib til Sankt Thomas. Rejsen var støttet af den danske prinsesse Marie, der var ivrig fortaler for, at Danmark skulle beholde øerne. Formålet med Hugo Larsens rejse var at skildre folkelivet og landskabet på øerne for dermed at øge kendskabet til og interessen for kolonien hjemme i Danmark.<sup>35</sup> Som historikeren Per Nielsen skriver, fremstillede Hugo Larsens malerier kolonien på en ueksotisk, ja nærmest dansk måde:

*”Man må sige, at det gik efter hensigten, da han blev sendt til øerne, idet Larsen placerede dansk-vestinderne smukt i den nationale konstruktion. Man kunne fristes til at sige, at der er noget meget dansk over mange af malerierne. Det vil sige, at Hugo Larsen malede, som flere malere derhjemme gjorde det på den tid, med en realisme, hvis scener kunne have udspillet sig i en by i Danmark, hvis ikke personerne havde en mørkere hudfarve og andre ansigtstræk.”<sup>36</sup>*

34 Observationen af landskabets citering af nationalsangen stammer fra Adriansen 2003b, 357.

35 Nielsen 2006, 71.

36 Nielsen 2006, 71f.

Hugo Larsen indskriver altså vestinderne i det danske nationale fællesskab ved at skildre personer og landskaber, som man ville have gjort det i Danmark. For Hugo Larsens malerier som for Jensen-Klints landskabsmærke gør det sig gældende, at den måde, man valgte at afbilde kolonien, ikke var neutral, men afhang af, hvad kolonimagten ønskede at se.

En lignende udvikling fandt sted på Jamaica i årene op mod århundredeskiftet. Her arbejdede det britiske kolonistyre samt det britiske og nordamerikanske erhvervsliv på at omforme den såkaldt civiliserede verdens blik på Jamaica. I avisen *The Daily Gleaner* lød det i en ledende artikel i 1892, at “*the popular idea of Jamaica at home [in Britain] is of an island ruined by emancipation, a region of derelict estates with a scattered population of negro squatters, paying no rent, living in squalid huts, supporting life on yams and bananas, and indebted to the calabash tree for the household utensils.*”<sup>37</sup> Opfattelsen af Jamaica som en uciviliseret ø domineret af forsømte plantager og tvivlsomme eksistenser skulle udviskes til fordel for billeder af pittoreske, ordnede landskaber.<sup>38</sup> Nye billeder eller visualiseringer af den jamaicanske natur spillede altså en fremtrædende rolle i bestræbelserne på at ændre den folkelige, engelske opfattelse af øen. Ved at repræsentere *The New Jamaica* som et tæmmede og dermed beboeligt eksotisk landskab var målet at tiltrække både turister og potentielle nye (hvide) bosættere for dermed at revitalisere øens økonomi efter sukkerproduktionens nedgang.<sup>39</sup>

Indsatsen resulterede i, at det jamaicanske landskab blev repræsenteret i et billedsprog, der bortset fra eksotiske elementer som palmer, tropiske frugter og sorte øboere fik det til at minde om det britiske. Det jamaicanske landskab blev så at sige kørt igennem en britisk forforståelse af pittoresk naturrepræsentation for at fremstille øen som beboelig og civiliseret. Øen blev dermed fremstillet som kultiveret eksotisk; det spændende og fremmedartede blev understreget af palmer og bananfrugter, men på en genkendelig facon, hvor naturen ikke kammede over i en truende anderledeshed. Det tæmmede og domesticerede landskab blev ligesom i Jensen-Klints frimærke en måde at vække en følelse af genkendelighed og samhørighed blandt de hjemlige britiske hhv. danske beskuere.

Visualiseringen af *The New Jamaica* blev modtaget kritisk i lokalbefolkningen. I 1900 udgav det britiske kolonistyre et jamaicansk frimærke med billede af Llandovery-vandfaldet fra den jamaicanske nordkyst. Ligesom Jensen-Klints mærke var det jamaicanske frimærke det første af sin slags, der afbildede et kolonialt naturområde. Fra lokal side blev frimærket skoset for ikke at repræsentere Jamaica sandfærdigt. Motivet lignede et walisisk landskab snarere end et typisk jamaicansk, lød det bl.a. fra en af øens forretningsmænd.<sup>40</sup> Eksemplet viser, hvor-

37 *The Daily Gleaner* 2/2 1892, her citeret fra Thompson 2006, 29.

38 Thompson 2006, 30.

39 Thompson 2006, 29.

40 Thompson 2006, 48.



dan den visuelle repræsentation af landskabet og dermed af kolonien var til konstant forhandling.

Det britiske kolonistyres bestræbelser på at fremvise de tæmmede og utruende landskaber fra *The New Jamaica* viser, hvordan repræsentationer af naturen var en del af en udtalt strategi for at rehabilitere øen i hvide, pengestærke turister og *settlers* øjne. Selvom den danske rehabilitering af Dansk Vestindien foregik i langt mindre skala og i et mindre organiseret omfang, viser Jensen-Klint og Hugo Larsens fremstillinger af øerne, at disse tendenser også gjorde sig gældende i en dansk kontekst.

---

## Slægtskab over vandet

Både på Jamaica og de dansk-vestindiske øer var der altså et sammenfald mellem en ny økonomisk og social vision for kolonien og valget af landskabsmotivet til at illustrere eller akkompagnere denne. I den forbindelse er det bemærkelsesværdigt, at Jensen-Klint, da han bliver bedt om at tegne et landskabeligt mærke, vælger at fremstille et havne- og kystmotiv frem for et egentligt landskab. Valget af kysten og havet som motiv kan ses som endnu en bestræbelse på at fremskrive slægtskabet med moderlandet Danmark: Dels er kystlandskabet karakteristisk for begge områder, dels foregik forbindelsen mellem Danmark og kolonien over vandet. Den dansk-vestindiske relation blev primært opretholdt af skibe, der fragtede varer, mennesker og kommunikation over havet. Kystmotivet med skibet for sejl i forgrunden understreger denne forbindelse.

Ydermere er det i dette tilfælde i lige så høj grad valget af kystmotivet som fravalget af andre mulige landskabsmotiver, der er interessant. Som Thompson fremhævede i tilfældet med *The New Jamaica*, var det hjemlige europæiske billede af de caribiske øer præget af en opfattelse af øerne som økonomisk og socialt ødelagte efter slavernes frigørelse et halvt århundrede tidligere.<sup>41</sup> Dette billede var især knyttet til plantagerne, hvor de tidligere slaver stadig arbejdede under dårlige arbejdsforhold, men nu dog uden slaveriets åg over sig. Sukkerplantagerne storhedstid var på dette tidspunkt overstået, og de kunne derfor ikke længere bruges som billedet på prestige og økonomisk overskud. I stedet var der i samtiden en forestilling om, at de sorte markarbejdere var dovne og uarbejdsomme,<sup>42</sup> – karaktertræk, der kun så ud til at blive forstærket, nu hvor slaveriet ikke længere kunne udøve sin disciplinerende kraft. I lyset af dette kan Jensen-Klints fravalg af plantagemotivet forstås som et forsøg på at undgå associationer til det afskaffede

---

41 Thompson 2006, 29ff.

42 Wolthers 2008, 232.

slaveri eller *"an island ruined by emancipation"*<sup>43</sup> og i stedet vælge havnemotivet som en understregning af det dansk-vestindiske slægtskab over havet.

---

### Fraværet af mennesker

En anden årsag kan have været de konnotationer, der knyttede sig til landskabsmaleriet som genre. Som kulturteoretikeren Raymond Williams argumenterer for: *"a working country is hardly ever a landscape."*<sup>44</sup> Landskabet forstås som en Edens Have med overflod af ressourcer og derfor uden et behov for at blive opdyrket. Den pittoreske landskabsrepræsentation vil derfor altid skjule eller camouflere økonomisk ulighed eller arbejdernes bearbejdning af det påståede naturlige landskab. Denne betragtning kan forklare endnu et fravær på Jensen-Klints landskabsmærke: nemlig fraværet af mennesker. Udover at *caste* det vestindiske landskab som en del af det danske fællesskab fungerer havnemotivet dermed også som en måde at udviske alle tegn på social konflikt eller ulighed – i hvert fald ved første øjekast.

Samtidig med, at kystlandskabet og skibet kan ses som en understregning af den transatlantiske relation mellem Danmark og Dansk Vestindien, peger skibsmotivet dog også tilbage på et klassisk imperialt billedsprog, hvor kolonimagten ses som repræsentant for kultur og civilisation (her i form af skibet), mens kolonien fremstilles som ren natur (i form af landskabet i baggrunden).<sup>45</sup> Det landskabelige frimærke etablerede altså med Bharathi Larssons ord et *imperial gaze*, der var med til at opretholde det hierarkiske forhold mellem koloni og kolonimagt. Moderlandet Danmark blev visuelt tilskrevet egenskaber som progressivitet, udvikling og civilisation, mens kolonien Dansk Vestindien blev fremstillet som ukultiveret i forståelsen naturlig og som en kulisser for kolonimagtens ageren. Dermed lever mærket op til en af de klassiske dikotomier mellem Vesten og Orienten, som Said har påpeget.<sup>46</sup>

Skibet som symbol på fremskridt, modernitet og viden var en ofte anvendt visuel trope i det koloniale billedsprog i slutningen af 1800-tallet.<sup>47</sup> Bharathi Larsson har vist, hvordan den svenske Vanadis-ekspedition fra 1883 til 1885 blev dækket tæt af den svenske presse. Fregatten Vanadis foretog i løbet af 18 måneder en verdensomsejling med det formål bl.a. at indsamle genstande til at oprette et svensk etnografisk museum i Stockholm. Der var kun få illustrationer af ekspeditionen, mens den stod på, men næsten alle disse forestillede ifølge Bharathi

---

43 Thompson 2006, 29.

44 Citat taget fra WTJ Mitchell 1994, 15.

45 Bharathi Larsson 2016, 74.

46 Said 2003 [1978].

47 Bharathi Larsson 2016, 216.

Larsson fregatten med det svenske splitflag vajende i vinden.<sup>48</sup> Til gengæld var den intensive pressedækning og reportagerne fra skibet med til at skabe mentale billeder blandt det hjemlige svenske publikum. Desuden blev maleriet af skibet produceret som postkort og solgt i Sverige. Visualiseringen skete dermed både gennem skrift og billede, og det store fokus på skibet var med til at cementere billedet af Vanadis som et symbol på hele Sverige.<sup>49</sup> Som Bharathi Larsson skriver: *"(...) displaying the ship was a common way to represent the whole country. The Vanadis was described, as seen in the press, as modern, powerful and significant, a kind of pars pro toto figure, also referring to Sweden."*<sup>50</sup> Ofte blev Vanadis også afbildet sammen med mindre, mere gammeldags skibe for at understrege det svenske skibs – og dermed den svenske nations – modernitet.

Det er ikke lykkedes at finde reaktioner fra hverken den danske eller dansk-vestindiske presse på det landskabelige frimærke, så det lader ikke til, at den danificerede eller tæmmede fremstilling af landskabet blev udsat for kritik på samme måde som det jamaicanske frimærke med vandfaldet. Det gjorde til gengæld det andet af Jensen-Klints vestindiske frimærker, nemlig kongemærket, der var udkommet fem måneder tidligere i april 1905, og som det følgende afsnit skal handle om.

---

## Verdens grimmeste Frimærke

I april 1905 udkom det første af Jensen-Klints vestindiske frimærker. Mærket viste kong Christian IX i profil med en ramme, der bestod af ordene Dansk Vest-Indien Post samt en kongekrone i hvert hjørne. Kongens profil var i silhuet og var farvet helt igennem; man kunne altså hverken se øjne, ører eller andre ansigtstræk ud over omridset af profilen. Mærket udkom i flere forskellige farvekombinationer, men det var især frimærket til en værdi af 20 bit med en grøn ramme og kongens profil i blå, der blev mødt med en stærk kritik i moderlandet Danmark. Den 27. august 1905 blev mærket omtalt på forsiden af Politiken under overskriften "Verdens grimmeste Frimærke." Anmeldelsen fortsatte:

*"Ovre paa vore tre smaa vestindiske Øer er der i denne Tid kommet et nyt Frimærke, der har vakt almindelig Forfærdelse. Noget hæsligere mindes man ikke at have set. Inde i en grønlig Ramme findes et blaaligsort Billede af Kongen, saa mislykket og sletlignende som vel tænkeligt. Nedenunder staar "20 Bit". Hvad er en "Bit"? En Bit var oprindeligt et lavtliggende Jargonudtryk, omtrent som naar vi herhjemme siger "Syle", "Krus" eller "Baghjul". Dets Betydning er forskellig. I "Staterne" siger man endnu "2 Bit" for at betegne 25 Cents; i dansk Vestindien*

---

48 Bharathi Larsson 2016, 72.

49 Bharathi Larsson 2016, 62.

50 Bharathi Larsson 2016, 75.

*blev ved Lov ifjor 1 Bit ophøjet til den officielle Benævnelse for 1 Cent. Tyve Bit-Mærket er altsaa et 20 Cents-Mærke. Frimærket, som vi ovenfor gengiver i dobbelt Størrelse, gør fuldstændig Indtrykket af at være frembragt i en barbarisk Negerstat, der befinder sig paa Kulturens første Trin.*<sup>51</sup>

Fredagen efter Politikens anmeldelse fulgte Randers Amtsavis og Adressecontors Efterretninger op med endnu en negativ omtale af de nye kongemærker. *"Grim, grimmere, grimmest"* begyndte artiklen, der på linje med Politiken betegnede det nye vestindiske frimærke som det grimmeste i de sidste år. *"I en Ramme, grim og klodset, sidder et lille sort Mandshoved, der desværre skal give Vestindianerne Billedet af Kong Christian.*<sup>52</sup>

Der er flere interessante ting at bide mærke i ved disse anmeldelser. Først er der Politikens omtale af kolonien som *"vore tre smaae vestindiske Øer."* Michael Billig kalder brugen af ord som "vi", "os" og "vores", der alle påberåber nationens forestillede fællesskab, for *"the homeland deixis"*.<sup>53</sup> Det lille uanselige ord "vore" fremskriver uden stort ståhej et nationalt fællesskab mellem læserne og kan dermed ses som et udtryk for banal nationalisme. Men brugen af "vore" har i denne sammenhæng også en anden funktion. Ved at omtale øerne som "vore smaae" øer fremhæves kolonimagtens paternalistiske indstilling til kolonien.

Hos Randers Amtsavis var kritikken i øvrigt både rettet mod fremstillingen af kongens silhuet, men også rammen omkring denne, som blev beskrevet som grim og klodset.

---

## Orientalisk krims-krams

Nationalismeforskeren Timothy Mitchell har beskrevet, hvordan Orienten blev fremskrevet gennem tre essentielle kendetegn:

*"Three features define this Orientalist reality: it is understood as the product of unchanging racial or cultural essences; these essential characteristics are in each case the polar opposite of the West (passive rather than active, static rather than mobile, emotional rather than rational, chaotic rather than ordered); and the Oriental opposite or Other is, therefore, marked by a series of fundamental absences (of movement, reason, order, meaning, and so on).*<sup>54</sup>

En del af kritikken af kongemærkets ramme kan derfor forstås gennem defineringen af den orientalske andethed som passiv og kaotisk. Allerede under forarbejdet med frimærkerne kommenterer Coloniernes Centralbestyrelse på

---

51 Politiken, 27/8 1905.

52 Randers Amtsavis og Adressecontors Efterretninger, 1/9-1905.

53 Billig 1995, 105-109.

54 T Mitchell 1992, 289.

udformningen af rammen. I et notat blev det noteret, at det skulle videregives Jensen-Klint, at der skulle være ”ikke saa meget Krimis-Krams”.<sup>55</sup>

Der er altså noget ved rammen, der af både Randers Amtsavis og af Centralbestyrelsen i den tidligere udgave opfattes som kaotisk, uordentligt, krimis-kramset og i sidste ende udansk eller ligefrem uciviliseret. Interessant nok blev den samme ramme i den allertidligste anmeldelse af frimærket af Middelfart Venstreblad den 30. maj 1905 beskrevet som tegnet ”nærmest i oldnordisk Stil.”<sup>56</sup> Vi ser altså, at det samme frimærke kan afføde to vidt forskellige reaktioner alt efter hvilken kontekst, det læses ind i.

Hvis man tager et nærmere blik på kongemærket, er det tydeligt, at ”krimis-kramset” i virkeligheden blot udgøres af teksten og de fire kongekroner, der er placeret i hjørnerne. Stilen er skønvirke, den danske afart af jugendstil og art nouveau, hvor der er iblandet nationalromantiske elementer. En af de bærende kræfter indenfor dansk skønvirke var netop Jensen-Klint, der bl.a. i 1901 havde været med til at stifte Selskabet for Dekorativ Kunst, som fra 1914 udgav tidsskriftet *Skønvirke*.<sup>57</sup> Kongemærkets stil var altså meget typisk for Jensen-Klint, der brystede sig af udelukkende at have inspirationer fra Danmark. Arkitekt Thomas Bo Jensen citerer i sin store biografi om arkitekten et interview i bladet *Hver 8. Dag* fra 1925:

”Direkte adspurgt, om han havde rejst meget, var hans lakoniske standard svar: ’Nej, saamænd har jeg ej. Alle mine Impulser har jeg faaet herhjemme fra.’”<sup>58</sup>

Rammen bliver altså af visse beskuere misforstået som værende eksotisk og orientalsk frem for at blive set som et udtryk for noget oldnordisk og meget dansk – sandsynligvis på grund af den vestindiske kontekst.

---

## Frygten for kreolisering

Men også kongens silhuet viser sig at være problematisk. Den utilslørede kritik går bl.a. på silhuetens mørke farve, der kunne give indtrykket af en sort – eller i hvert fald ikke-hvid – dansk konge. Kritikken er et godt billede på datidens race- og kulturtænkning, hvor man betragtede de europæiske nationer som værende på et højere civilisationstrin end ikke-hvide og såkaldt primitive folk.<sup>59</sup> Som nævnt i afsnittet *Frimærker som kilde til transnationale historier* har blandt andre Inge Adriansen vist, at frimærker fungerer som vigtige statslige kendetegn, der er med

---

55 <https://www.sa.dk/ao-soegesider/da/billedviser?epid=20204100#294755,59981548>, (tilgået 30/10-2020).

56 Middelfart Venstreblad, 30/5 1905.

57 Jensen 2006, 434.

58 Jensen 2006, 51 – citeret fra interview i *Hver 8. Dag*, 1925.

59 Hobsbawm 2013, 70ff.

til at skabe og opretholde den nationale identitet. I modsætning til andre symbolbærende genstande som mønter eller pengesedler kendetegnes frimærker ved, at de ofte krydser grænser. Med sin transnationale karakter bliver frimærkerne dermed også et udstillingsvindue mod omverdenen og et oplagt propagandaværktøj.

Det er derfor oplagt, at kritikken af det *"lille sort[e] Mandshoved[e]"* bundede i en frygt for, hvad der i omverdenens øjne kunne opfattes som en kreolisering af Danmark.<sup>60</sup> Man kan meget vel forestille sig, at kritikerne af kongemærket har gjort sig bekymringer om, hvad udlandet ville tænke om Danmarks civilisationsniveau, når man valgte at fremstille kongen som en sort mand på frimærkerne. Dette udgjorde selvfølgelig både et problem ift. resten af den såkaldt 'civiliserede' verden, men som især Randers Amtsavis antyder, så er det også et problem ift. indbyggerne i Dansk Vestindien, der kunne tænkes at få gode idéer. Kunsthistorikeren Louise Wolthers skriver i sin ph.d.-afhandling om bl.a. fotografier fra Dansk Vestindien:

*"I den koloniale diskurs finder man (...) et mere eller mindre skjult krav om efterlignelse, der aldrig må blive helt perfekt: Den Anden skal stadig kunne genkendes som forskellig fra kolonimagten."*<sup>61</sup>

Med andre ord: Dansk Vestindien måtte gerne efterligne Danmark – man kunne til en vis grad indlemme dem i det nationale fællesskab, som vi så med landskabsmærket – men Danmark måtte aldrig komme til at minde om Vestindien.

Som nævnt ovenfor blev Orienten forstået som værende det modsatte af Vesten: passiv frem for aktiv, kaotisk frem for ordnet, statisk frem for dynamisk. Den orientalske andethed kunne derfor forstås som fraværet af en række af vestlige karakteristika, som f.eks. fraværet af bevægelse, orden og fornuft. Set gennem denne teori er et andet problem ved kongemærket altså den passivitet, som kongen signalerer. Majestæten i profil har ingen ansigtstræk og ingen øjne, hvilket kan lede beskueren til at tænke, hvordan man kan regere et rige, som man ikke kan skue ud over.

Motivet giver desuden associationer til datidens racefotografier, hvor man fotograferede forskellige såkaldt primitive folkeslag forfra og i profil op mod en neutral baggrund. Dette visuelle sprog var imidlertid ikke kun forbeholdt andre folkeslag, men blev også brugt i fotograferingen af kriminelle, fattige og psykisk syge<sup>62</sup> – i høj grad et selskab, som man ikke ønskede at se kongen som en del af. Igen er det den eksotiske, vestindiske kontekst, der bliver afgørende for beskuerens tolkning af silhuetten. I sin analyse af silhuetens genealogi beskriver film-

60 Egentlig er silhuetten slet ikke sort, men blå (og grøn, rød og grå på de andre værdier), men da de på Randers Amtsavis sandsynligvis har skrevet deres anmeldelse ud fra Politikens anmeldelse (de udkommer hhv. 27. august (Politiken) og 1. september (Randers Amtsavis)), har de formentlig kun set den gengivelse af frimærket i sort/hvid, som var trykt på Politikens forside.

61 Wolthers 2008, 239.

62 Bharathi Larsson 2016, 94.

historikeren Michael Cowan, hvordan silhuetter i 1700-tallet var en populær portrætform blandt Europas adelige bl.a. på grund af *"the silhouette's perceived accuracy as a trace of the real"*.<sup>63</sup> Hvor silhuetportrætter blev værdsat for deres nøjagtige gengivelse af en models fysiske træk, bliver kongemærket i Politiken beskrevet som det modsatte af nøjagtigt – nemlig som *"saa mislykket og sletlignende som vel tænkeligt."* I anmeldelsen bliver det ikke uddybet, hvori det mislykkede og sletlignende består, men det er nærliggende at tolke farven (*"blaaligsort"*) som afgørende. I motivet sker en visuel sammenblanding af hvid og sort, af moderland og koloni, af Samme og Anden – og dermed en overskridelse af de grænser, der er draget mellem eksotisk og civiliseret. Hvor Andreassen som tidligere nævnt har vist, at to tilsyneladende modstridende billeder af kolonien godt kunne eksistere sideløbende, gjaldt dette ikke visualiseringen af den danske nation repræsenteret gennem kongen. Den koloniale forståelsesramme møver sig så at sige ind på portrættet af kongen og bliver den eneste måde at læse billedet på.

Jensen-Klints vestindiske frimærker rejser spørgsmålet om, hvilket transnationalt fællesskab man i begyndelsen af 1900-tallet kunne forestille sig at indgå i på tværs af Atlanten. Selvom landskabsmærket kan læses som et forsøg på at indskrive vestinderne i det danske nationale fællesskab, er det ikke på lige vilkår. Den transnationale relation mellem koloni og moderland er stadig en hierarkisk relation, som et forældre-barn-forhold, hvilket også ses i den paternalistiske omtale af *vore smaa Øer* i anmeldelsen fra Politiken. En grund til den stærke kritik af kongemærket kunne derfor være, at dette forbrød sig mod denne visualisering af danskerne som aktive og vestinderne som passive.

---

## En del af den koloniale visuelle økonomi

Som den britiske sociolog og filosof Gillian Rose argumenterer for, og som denne artikel påviser, eksisterer et billede aldrig i et vakuum.<sup>64</sup> De dansk-vestindiske frimærker var en del af en visuel økonomi bestående af visualiseringer af kolonien og det eksotiske, som danskerne kunne møde også hjemme i Danmark. Som Bharathi Larsson har påpeget, var det i slutningen af 1800-tallets Skandinavien nærmest umuligt ikke at møde visuelle repræsentationer af den koloniale verden – enten i den illustrerede presse, i reklamer, gennem kunst, litteratur eller voks-museer, panoramaer eller etnografiske udstillinger.<sup>65</sup> I Danmark havde kongelig hoffotograf Peter Elfelt eksempelvis fra anden halvdel af 1800-tallet stor succes med at sælge såkaldte stereoskop-billeder med motiver fra bl.a. Vestindien og Grønland. Ved at betragte dobbeltfotografierne gennem et stereoskop kunne El-

---

63 Cowan 2013, 791.

64 Rose 2011, 37.

65 Bharathi Larsson 2016, 217.



felts danske kunder opleve de fjerne kolonier i 3D. Motiverne spændte fra eksotiske landskaber til scener med lokalbefolkningen og kunne beskues og købes gennem Elfelts omfattende salgskatalog i hans atelier på Købmagergade og fra 1905 på Østergade i København.<sup>66</sup>

Disse visualiseringer og mediefremstillinger var samlet set med til at konstituere en kolonial diskurs, der bl.a. var kendetegnet ved idéen om raciale hierarkier og kulturelle udviklingstrin.<sup>67</sup>

Samme år som udgivelsen af Jensen-Klints frimærker åbnede den såkaldte Koloniudstilling i Tivoli.<sup>68</sup> Udstillingen blev til på initiativ af Emma Gad, og den fremviste møbler, dragter og kunsthåndværk fra Grønland, Færøerne, Island og Vestindien. Derudover var to små børn udstillet fra Dansk Vestindien som den eneste af 'kolonierne'.

Anne Folke Henningsen og Rikke Andreassen ser i deres forskning koloniudstillingen som et udtryk for *nordisk orientalisme*. Begrebet er hentet fra kulturforskeren Elisabeth Oxfeldt, der har kritiseret Said for ikke at tage højde for, at orientalismen ikke havde samme udformning i hele den vestlige verden. En vigtig pointe er i denne sammenhæng, at Danmarks placering i periferien af Europa gjorde, at orientalismen havde en dobbeltfunktion i landet: en inkluderende og en ekskluderende. Ved at fremvise ting (og mennesker!) fra sine eksotiske og fremmedartede kolonier kunne Danmark sidestille sig med de store europæiske magter; man kunne signalere, at man var en del af det civiliserede og koloniserende Europa og en modsætning til den uciviliserede og koloniserede Orient.

På koloniudstillingen blev forskellene mellem kolonien Dansk Vestindien og moderlandet Danmark understreget, og det eksotiske og fremmedartede blev fremhævet netop til dette formål. Kolonien og forholdet mellem Danmark og Dansk Vestindien blev altså præsenteret på vidt forskellig vis på trods af, at visualiseringerne fandt sted inden for det samme år.

Som den foregående analyse viser, afhæng eksotiseringen eller af-eksotiseringen af kolonien af konteksten og afsendersituationen. I forbindelse med op-hjælpsplanen efter det mislykkede salg i 1902 var målet at skabe fællesskab og sammenhængskraft mellem koloni og moderland. Jensen-Klints opgave med specifikt at tegne et landskabsmærke kan ses som et udtryk for bestræbelsen på at indskrive Dansk Vestindien i et dansk natur- og historiefællesskab. Som motiv

---

66 Blinde vinkler, 56; Weber 2015, 53. Kort- og Billedsamlingen på Det Kgl. Bibliotek har en stor samling af Elfelts stereoskopbilleder fra bl.a. Dansk Vestindien.

67 Andreassen & Henningsen 2011; Bharathi Larsson 2016.

68 På grund af islandske studerendes protester mod at blive slået i hartkorn med befolkningerne i Dansk Vestindien og Grønland og dermed at blive betragtet som koloniale subjekter endte udstillingen med at hedde Dansk Koloniudstilling (Grønland og Dansk Vestindien) samt Udstilling fra Island og Færøerne. I folkemunde blev udstillingen dog kendt som Koloniudstillingen, se Mentz, 2018.



blev havnen og forbindelsen til kolonimagten Danmark valgt frem for illustrationer af plantager eller eksotiske planter og dyr.

Men selvom fællesskabet og forbindelsen over Atlanten blev fremhævet i landskabsmærket, var det stadig en hierarkisk relation med ganske bestemte roller for hhv. koloni og kolonimagt. I skibsfrimærket kan den koloniale 'Anden' ses som fuldstændig opslugt af landskabet. Mærket gengiver på subtil vis dermed de klassiske dikotomier mellem Vesten og Orienten, hvor Vesten fremstilles som aktiv og civiliseret, mens Orienten optræder som det modsatte eller fraværet af disse kendetegn: som passiv og en del af naturen.

---

## Konklusion

Reaktionerne på Jensen-Klints kongemærke viser, at det var en balancegang at visualisere kolonien på den rigtige måde i den rigtige situation. På den ene side blev kolonien fremstillet som *aldrig så dansk*<sup>69</sup>; det nationale slægtskab og den fælles kultur betonedes, f.eks. i det fordanskede vestindiske landskab på Jensen-Klints frimærke. På den anden side blev øernes fremmedartethed understreget på Koloniudstillingen, hvor målet måske nærmere var at være en del af det civiliserede og moderne Europa, der kunne fremvise eksotiske mennesker, genstande og håndværk fra egne kolonier. Ved bl.a. at anbringe de to vestindiske børn, Victor og Alberta, i et bur – officielt for at forhindre, at de løb over i den grønlandske afdeling og dermed skabte forvirring i udstillingen – blev grænsen mellem de danske besøgende og de vestindiske udstillede tydeligt draget. På denne måde understregede udstillingen eksplicit det hierarki, som mere implicit var antydnet i landskabsmærket med skibet som symbol på de aktive danskere og de bløde bækker de passive vestinderne.

I visualiseringen af kolonien var altså en spænding mellem at fremstille det eksotiske og fremmedartede over for det genkendelige og civiliserede. Disse to tilsyneladende modstridende visualiseringer kunne godt fungere samtidig – hvilket bl.a. har et tydeligt udtryk i den parallelle idé om den ædle vilde og den barbariske vilde.<sup>70</sup> Hvor det eksotiske i landskabsmærket nedtonedes, var situationen omvendt på koloniudstillingen.

På kongemærket, *Verdens grimmeste Frimærke*, gik det tilsyneladende galt: Her kammede eksotiseringen uforvarende over og blev truende for den danske nationale identitet. Omverdenen kunne se billedet af den sorte, passive konge og komme i tvivl om Danmarks civilisatoriske standpunkt.

---

69 Nielsen 2006, 72.

70 Andreassen 2003.

Kongemærkernes aktive periode blev ikke lang. I sidste ende var det dog ikke kritikken af frimærkerne, men derimod Christian IXs død allerede året efter udgivelsen, der afgjorde dette. Med tiltrædelsen af den nye konge, Frederik VIII, gik processen med at få tegnet nye kongemærker til Vestindien i gang. Ifølge et notat fundet i ENIGMAs arkiv havde Jensen-Klint ”*meldt sig fortrydelig – rimeligvis som Følge af den stærkt nedsettende Kritik*” og ville derfor ikke have mere med frimærker at gøre. Det kan dog måske være en lille posthum trøst for Jensen-Klint, at mærkerne i dag er i høj kurs blandt filatelister, og at skitserne til verdens grimmeste frimærke i 2017 ved Bruun-Rasmussens store frimærkeauktion gik for mere end tre gange vurderingen.<sup>71</sup>

---

## Litteratur

- Adriansen, Inge 2003a: *Nationale symboler i Det Danske Rige 1830-2000, bind I*. Museum Tusulanums Forlag.
- Adriansen, Inge 2003b: *Nationale symboler i Det Danske Rige 1830-2000, bind II*. Museum Tusulanums Forlag.
- Anderson, Benedict 1983: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.
- Andreassen, Rikke & Henningsen, Anne Folke 2011: *Menneskeudstilling, fremvisninger af eksotiske mennesker i Zoologisk Have og Tivoli*. Tiderne Skifter.
- Andreassen, Rikke 2003: ”The ‘Exotic’ as Mass Entertainment: Denmark 1878-1909”. *Race & Class* vol. 45, nr. 2, s. 21-38. DOI; <https://doi.org/10.1177/03063968030452002>
- Bharathi Larsson, Åsa 2016: *Colonizing Fever: Race and Media Cultures in Late Nineteenth Century Sweden*. Lund: Mediehistoriskt arkiv, Lund University
- Billig, Michael 1995: *Banal Nationalism*. SAGE.
- Cowan, Michael 2013: ”The Ambivalence of Ornament: Silhouette Advertisements in Print And Film Media in Early Twentieth Century Germany”. *Art History* vol. 36, nr. 4, s. 784-809. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12031>
- Fonsmark, Anne-Birgitte 2017: *Pissarro. Et møde på Skt. Thomas*. Ordstrupgaard.
- Hobsbawm, Eric 2003 [1987]: *The Age of Empire 1875-1914*. Abacus
- Jensen, Thomas Bo 2006: *P.V. Jensen-Klint*. Kunstakademiets Arkitektskole.
- Knier-Andersen, Bent 2015: *Sukker og guld*. Nationalmuseet/Syddansk Universitetsforlag.

---

71 <https://bruun-rasmussen.dk/m/collections/danishvestindianstamps875?status=sold>, (tilgået 17/5 2021).

- Mentz, Søren 2018: *Den islandske revolution*. Aarhus Universitetsforlag.
- Mitchell, Timothy 1992: "Orientalism and the Exhibitionary Order". Nicholas B. Dirks (red.): *Colonialism and Culture*. University of Michigan Press, s. 289-317.
- Mitchell, W. J. T. 1994: "Imperial Landscape" i W. J. T. Mitchell (red.): *Landscape and Power*. University of Chicago Press, s. 5-34.
- Nielsen, Per 2006: "Aldrig har det været så dansk – Hugo Larsen og Dansk Vestindien" i Jane Sandberg (red.): *Hugo Larsen i Dansk Vestindien 1904-1907*. Øregaard Museum, s. 63-73.
- Oxfeldt, Elisabeth 2005: *Nordic Orientalism, Paris and the cosmopolitan imagination, 1800-1900*. Museum Tusulanums Forlag.
- Raento, Pauliina & Stanley D. Brunn 2005: "Visualizing Finland: postage stamps as political messengers". *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* vol. 87, nr. 2, s. 145-164. DOI: <https://doi-org.ep.fjernadgang.kb.dk/10.1111/j.0435-3684.2005.00188.x>
- Rechendorff, Anne Marie & Marklund, Andreas 2015: "At visualisere en nation. Frimærket og det nationale i mellemkrigstidens Danmark". *Kulturstudier* 2015, nr. 1, s. 121-153.
- Rose, Gillian 2011: *Visual methodologies, an introduction to researching with visual materials*. Sage Publications.
- Said, Edward 2003 [1978]: *Orientalism*. Penguin Books.
- Sørensen, Anders Ravn 2013: "At designe danskhed: forestillinger om nationen på danske pengesedler". *Kulturstudier* 2013:1, s. 118-142.
- Thestrup, Poul 1992: *P&Ts Historie 1850-1927: Vogn og tog – prik og streg*. Generaldirektoratet for Post- og Telegrafvæsenet.
- Thompson, Krista A. 2006: *An Eye for the Tropics. Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque*. Duke University Press.
- Wallach, Yair 2011: "Creating a country through currency and stamps: state symbols and nation-building in British-ruled Palestine". *Nations and Nationalism* vol. 17, nr. 1, s. 129-147. DOI: <https://doi-org.ep.fjernadgang.kb.dk/10.1111/j.1469-8129.2010.00470.x>
- Weber, Lennart 2015: *Arven efter Elfelt. Kgl. Hoffotograf Peter Elfelt 1866-1931*. Webers Forlag.
- Wolthers, Louise 2008: *Blik og begivenhed, en diskussion af fotografiets historiske potentialer med nedslag i krig, koloni og kommercialisme 1860-1920*. Ph.d.-afhandling, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.

### Trykte kilder

Bruun Rasmussens katalog for Auktion 875, 2017; [https://bruun-rasmussen.dk/m/lots/0B59BA9D1F58?collection\\_id=danishvestindianstamps875&status=sold](https://bruun-rasmussen.dk/m/lots/0B59BA9D1F58?collection_id=danishvestindianstamps875&status=sold)

Katalog fra udstillingen Blinde vinkler. Billeder af kolonien Dansk Vestindien, 19. maj 2017- 3. februar 2018 på Den Sorte Diamant, Det Kgl. Bibliotek.

*Middelfart Venstreblad*, 1905

*Politiken*, 1905

*Randers Amtsavis og Adressecontors Efterretninger*, 1905

### Utrykte kilder

Arkiv for Koloniernes Centralbestyrelse, Vestindisk Kontor. Opbevares på Rigsarkivet.

<https://www.sa.dk/ao-soegesider/da/billedviser?epid=2363656#294755,59981563>

<https://www.sa.dk/ao-soegesider/da/billedviser?epid=20204100#294755,59981548>

Det administrative arkiv vedrørende fremstilling af danske frigørelsesmidler siden 1851. Opbevares på ENIGMA Museum for post, tele og kommunikation med Rigsarkivets tilladelse.

### Hjemmesider

*Dansk Vestindiske Frimærker*, <https://bruun-rasmussen.dk/m/collections/danishvestindianstamps875?status=sold> (besøgt 17/5 2021)

Holst, Bente: *P.V. Jensen-Klint*, <https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=4864&wsektion=rejser> (besøgt 17/5 2021)

Nielsen, Per: *Fritz Melbye*, [http://denstoredanske.dk/Kunst\\_og\\_kultur/Billedkunst/Danmark\\_1850-1910/Fritz\\_Melbye](http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Danmark_1850-1910/Fritz_Melbye) (besøgt 17/5 2021)

---

## English Summary

### The missing palm tree and The Ugliest Stamp in the World - transnational connections visualised

This article looks at how the relationship between Denmark and its West Indian colony was visualised in a series of postage stamps at the beginning of the 20th century. At the time, stamps played an important role in showcasing the issuing state's *imagined community* to its inhabitants as well as the outside world. In the case of colonial stamps, they visually represented not only the territory of the

Danish West Indies but also the relationship between the mother country and the colony as well as Denmark as a colonial power.

The two Danish West Indian stamps in question were designed by famous painter and architect P.V. Jensen-Klint and were issued in 1905, just three years after a failed attempt to sell the Caribbean islands to the United States. The study follows the stamps from conception over changes in design to the release and the subsequent harsh reception by the contemporary newspapers when one stamp was labelled *The Ugliest Stamp in the World*. Through the notion of *nordic orientalism* and via comparisons with other concurrent visualisations of the Danish West Indies, the article seeks to explore how the pictorial representation of the islands was a balancing act between exotification and Danification.

## Kasper Rathjen

---

Kasper Rathjen (f. 1990) er ph.d. i historie fra Syddansk Universitet. Han er redaktør på Fynske Årbøger. Han er kulturhistorisk forsker på Fiskeri- og Søfartsmuseet i Esbjerg. Foruden forskningen i maritim- og erhvervshistorie interesserer han sig for museernes idéhistorie og det folkelige gennembrud. Blandt hans seneste arbejder er tidsskriftsartiklen "Museet i tidens tegn" i tidsskriftet *Nordisk Museologi*.

**Keywords:** temporalitet, museumshistorie, museumsaktivisme, Grundtvig, Eva Brann, 1789-2021

---

# DEN FORSVINDENDE FORTID – DEN UDEBLIVENDE FREMTID

## Museernes skiftende temporalitet 1789-2021

*Selvom museer i sagens natur manipulerer med tiden, kan de ikke vriste sig fri fra deres egen samtid. Bevidst og ubevidst, på godt og på ondt gør museerne deres arbejde i eller ude af trit med deres egen samtid. Foranstående artikel kigger på den mangfoldige temporalisering, som institutionerne har gennemgået i løbet af de sidste to århundreder.*



”Nu får fortidens gerningsmænd endelig deres straf”. Således indleder arkæolog og museumsinspektør Jeanette Varberg sit debatindlæg i net-avisen *Altinget*. Selvom indlægget er mere kompromissøgende end de socialpolitiske massebevægelser (i dette tilfælde antiracismen og postkolonialismen), hvis slagord og mærkesager indlægget imiterer, er artiklen et forsøg på at gøre op med en forestillet traditionel forståelse af, hvordan vi fortæller historier. ”[M]åske er tiden ligefrem nu kommet til, at vi skal fortælle historien ud fra en anden vinkel.”<sup>1</sup> Varbergs indlæg er i den henseende udtryk for særligt to aspekter i den nuværende museologiske diskussion, nemlig den om museumsaktivismen,

---

1 Varberg 20.6.2020.

men også om aktivismens mere subtile og oversete ophav i en mere generel debat om kultur- og vidensinstitutioners relation til deres egen samtid. Foranstående artikel ønsker at kaste lys over sidstnævnte aspekt, hvad artiklen her bestemmer som museernes temporalitetshistorie. Et forsøg på en sådan temporalitetshistorie gjorde arkæolog Carsten Paludan-Müller, da han malede med den brede pensel i sit bidrag til *Museerne ved årtusindeskiftet* (1996). Paludan-Müller fremhæver særligt oplysningstidens fremskridtstro som værende vigtig ift. de moderne museers temporalitet.<sup>2</sup> Det var en fremskridtstro, der placerede museet solidt i sin egen samtid med fokus rettet sikkert mod fremtiden – modsat renæssancens anakronistiske forsøg på at skabe en absolut orden, hvor tiden i høj grad måtte vige til fordel for ønsket om en universel taksonomi baseret på materialiteten.<sup>3</sup> Paludan-Müller afslutter sin temporalitetshistorie med at konkludere, at museerne mistede deres væsentligste opgave: ”at anskueliggøre det menneskelige fremskridt med vores egen kultur i spidsen for den fortsatte historiske udvikling frem mod paradys på jord” da fremskridtstroen led nederlag som følge af ”det 20. århundredes industrialiserede rædsler”. Museet mistede dermed retning i både rum og tid.<sup>4</sup> Over to årtier senere kan det forekomme urimeligt at korrekse en sådan konklusion, men ovenstående er udtryk for en binær og lineær tidsforståelse; enten er der retning og rationalitet, eller også er der ikke. Nedenstående artikel vil derimod påpege en mere mangfoldig temporal museumshistorie og fremhæve, hvordan forskellige tidslag er på spil samtidig i løbet af museumshistorien. Det gør artiklen ved at fokusere på forestillingen om en forsvindende fortid og en udeblivende fremtid.

---

## Tiden som indgang

I sin tese om det moderne menneske proponerede den tyske historiker Reinhart Koselleck, at det – modsat sin førmoderne storebror – var præget af forestillingen om, at fremtiden kunne skabes desuagtet fortidens beskaffenhed. Historikerne Jeppe Nevers og Niklas Olsen skriver i deres indledning til den oversatte tekstsamling *Reinhart Koselleck: Begreber, tid og erfaring* (2007), at Kosellecks teori hvilede på et ønske om, at historievidenskaben udviklede et begreb for tid, som var uafhængigt af naturlove. I stedet for naturens kredsløb skulle det derimod være menneskets erfaring af forandring, der skulle informere tidsbegrebet. Dermed åbnes vinklen til den fænomenologiske anskuelse af tid, hvorfor de to redaktører da også fremhæver Heideggers forfatterskab.<sup>5</sup> Jeg henter min teoretiske

---

2 Paludan-Müller 1996, 28.

3 Paludan-Müller 1996, 25; Hooper-Greenhill 1992, 78-133.

4 Paludan-Müller 1996, 33.

5 Koselleck 2007, s. 14.

inspiration i netop Kosellecks tese om det moderne menneske – ikke nødvendigvis ift. et overdrevent fremtidsfokus, men nærmere ved at forstå mennesket som i levende relation til egen tidslighed. Koselleck operationaliserer sin tese med de to metahistoriske kategorier: erfaringsrum og forventningshorisont.<sup>6</sup> Hvor han bruger kategorierne til at undersøge modernitetens acceleration og stadigt voksende kløft mellem erfaringen og forventningen, bruger jeg dem som indgang til at analysere museernes – gennem museumsfolkene – temporalitet.

---

## Metode og empiri: Historiske nedslag

Det er umuligt at gabe over de to foregående århundreders museumshistorie, og jeg foretager derfor nogle historiske nedslag i perioder, hvor museets rolle på anden vis har været til diskussion.<sup>7</sup> Flere af de historiske nedslag forsøger bevidst at inddrage mindre museer langt fra de traditionelle museumscentre for at vise, at diskussionen om museers temporalitet ikke kun har foregået på de større institutioner, som ellers har bestemt en stor del af historieskrivningen.<sup>8</sup> Inddragelsen af periferens museer bestemmer også et sammensat kildemateriale, da de mindre og lokale institutioner oftest plages af et begrænset materiale og det faktum, at de sjældent formulerede en egentlig strategi for deres virke. Deres rolle i den idéhistoriske diskussion om temporalitet må i stedet findes i lokalaviserne og museumsfolkernes deltagelse i tidens debatter, men også i de miljøer, som de bevægede sig i. For de folkelige museer gælder det eksempelvis om det grundtvigske miljø, som flere af institutionerne tog deres afsæt i.

Artiklens indledende afsæt er dog det globale: De europæiske strømninger der siden 1700-tallet approprieredes og tilpassedes danske kulturinstitutioners kontekster. Derfor omhandler første nedslag etableringen af det moderne danske museumsvesen med Oldsagskommissionens arbejde fra 1807, de bagvedliggende europæiske erfaringer og kritikken heraf. En af de mest udtalte kritikere var nemlig digterpræsten N.F.S. Grundtvig, der peger fremad mod næste nedslag i slutningen af 1800-tallet og ind i 1900-tallets første årtier, hvor et nyt folkeligt genstandsfokus og en levende formidling udfordrede Nationalmuseets arkæologisk-positivistiske position. Nedslaget fokuserer på oprettelsen af Herning Museum og Nordsjællandsk Folkemuseum i Hillerød. Begge museers grundlæggere, J.A. Trøstrup og Anders Uhrskov, stod i tæt relation til den grundtvigske bevægelse.

---

6 Koselleck 2007, s. 33.

7 De historiske nedslag (med undtagelse af samtidens aktivisme) er inspireret af arbejdet med min ph.d.-afhandling *Det folkelige museum – mellem oplysning og oplevelse* (2020), hvori der fokuseredes på brydende forståelser om museerne som værende enten oplysnings- eller oplevelsesinstitutioner i perioden 1850-1950.

8 Se eks. Aronsson & Elgenius 2015.



se og proponerede en mere levende tilgang til deres genstandsfelt og ansvarsområder. De historier, som konsolideredes med de nye lokal-, folke- og friluftsmuseer, blev i efterkrigstiden selv udfordret af en globaliseringsbølge, der sprængte nationalstatens rammer og satte grundlæggende spørgsmålstejn ved de gamle, nationale fortællinger. Næste nedslag tager således afsæt i ungdomsoprøret og den generelle mistro til det overleverede, der indikerede et opgør med det gamle oplysningsideal, dens retning og rationalitet. Den daværende radikale kulturminister efterspurgte ”farlige museer” i slutningen af 1960’erne, der turde at gå i ”pagt med fremtiden”. Flere årtier senere skriver museologerne Robert R. Janes og Richard Sandell i deres antologi om museumsaktivisme, at eftertiden er nu (og at den kræver handling),<sup>9</sup> og som det mest aktuelle knopskud på den temporale museumshistorie fokuserer det sidste nedslag derfor på aktivisme.

---

### ’Temporal museologi’

Museernes bevidste og ubevidste arbejde med tid er velbelyst i museologien.<sup>10</sup> Bjørn Sverre Hol Haugen, konservator ved Anno Museum, viser eksempelvis, bl.a. på skuldrene af Anne Eriksens tanker om temporalitetsregimer,<sup>11</sup> med sine studier over museale national- og modedragter, at der kan være flere tider på spil på samme tid<sup>12</sup> – ikke ulig Kosellecks tese om ’tidslag’.<sup>13</sup>

Nedenstående analyse fokuserer imidlertid ikke på museernes bevidste eller ubevidste arbejde med tid, men forsøger derimod at give et bud på en idéhistorisk museumshistorie med et temporalt fokus. Det er med andre ord museets relation til sin egen tidslighed, der er på spil. Museologen Jenny Walklate argumenterer for, at hvis man vil forstå et rum (eks. en museumsinstitution), så må denne forståelse også baseres på en viden om rummets tidslige dimension. Det er en tilgang der gør op med ideen om museet som værende uden for tid – altså en anakronisme.<sup>14</sup> Uden nødvendigvis at dele Walklates videre konklusioner, der nivellerer museet med andre kulturelle steder,<sup>15</sup> er ovenstående netop nedenstående forudsætning. Museet er ikke en anakronisme, men vævet ind i tiden, eller med museologen Eileen Hooper-Greenhills ord: ”There is no essential museum. The museum is not a pre-constituted entity that is produced in the same way at all

---

9 Janes & Sandell 2017, s. 1.

10 Eks. har Andreas Bonde Hansen undersøgt det bevidste arbejde med tid til at understøtte museums-gæstens gode oplevelse. Hansen 2016, s. 67. For andre eksempler se: Julião 2015; Mordhorst 2009; Crane 2006.

11 Eriksen 2014, s. 109.

12 Haugen 2017, s. 86–87.

13 Koselleck 2018, s. 32.

14 Walklate 2014, s. 75.

15 Walklate 2014, s. 75.

times.”<sup>16</sup> Historiker Susan A. Crane skriver i *A Companion to Museum Studies* (2006), at museerne i moderniteten har været gennemsyret af et præsentistisk projekt, hvor man projicerer samtidens behov for at opmagasinere og formidle akkumuleret erfaring og materialitet på fremtiden: ”The future *must* care, else the project is doomed.”<sup>17</sup> Denne artikels analyse trækker således museerne ud af deres anakronistiske tilstand for at klarlægge deres temporale ståsted og retning(er).

---

### Langt fra Louvre: Det moderne, offentlige museum i kamp med og mod tiden

På baggrund af sin famøse vandring gennem barndomslandskabet på Fyn forfattede Rasmus Nyerup det lille skrift *Oversyn over Fædrelandets Mindesmærker fra Oldtiden, saaledes som samme kan tænkes opstillede i et tilkommende National-Museum* (1806), der sidenhen førte til grundlæggelsen af Det Kgl. Museum for Nordiske Oldsager (fra 1892: Nationalmuseet). I skriftet råbte Nyerup vagt i gevær ved synet af de fynske fortidsminder, såsom bautasten og gravhøje, der blev vanrøgtet under bøndernes plove. Blot fire år før Nyerups skrift blev udgivet, havde guldalderdigteren Adam Oehlenschläger begrædt tabet af guldhornene i digtet *Guldhornene* (1802). Det var ikke kun tabet af materialitet, som fik Nyerup og Oehlenschläger til deres respektive penne, men også tabet af forestillinger om fortiden – og dermed en vigtig del af deres egen tidslighed. Nyerup famlede ikke i blinde, da han forfattede sit skriv om et kommende museum, men henviste til udviklingen i Europas kulturelle epicenter: Paris. Med tanker om at redde fortiden, ikke alene med blik for fortidens skyld, men tillige for sam- og fremtiden, skrev han:

Hvor nødvendigt og nyttigt og hæderligt det vilde være, om vi hos os fik anlagt et Museum for nationale Mindesmærker, saaledes ongefær, som det Lenoir anlagde i Paris, hvorover man har en Beskrivelse med Kobber i 4 Octavbind under Titel Musée des Monuments Francais.<sup>18</sup>

Det er bemærkelsesværdigt, at Nyerup fremhævede Lenoirs museum, da den helt store museumsnyhed omkring århundredeskiftet naturligvis var Louvres åbning for den franske, republikanske offentlighed i 1793. Louvre var jakobinernes hjertebarn, kulturens og materialismens fundament, der skulle understøtte revolutionens forrang ift. *Ancien Régime*. En reorganisering af det gamle kongepalads til et nyt, moderne museum var allerede godt undervejs før, at revolutionen brød

---

16 Hooper-Greenhill 1992, s. 191.

17 Crane 2006, s. 102.

18 Her gengivet fra Rasmussen 1979, s. 45.



**Charles Claude de Flahaut, Comte d'Angiviller.**  
Den gamle verdens museumsmand. De Flahaut var i færd med at modernisere kongens slotte og samlinger, da revolutionen brød ud i 1789. Jean-Baptiste Greuze, 1763. Public domain, Metropolitan Museum of Art.

ud. Det var datidens svar på kongens kulturminister, Charles-Claude Flahaut de la Billaderie, der stod for moderniseringen, og denne var meget inspireret af museerne i Wien og Düsseldorf, hvor netop kronologien havde gjort sit indtog. La Billaderies indflydelse standsede brat i 1789 (han flygtede i 1791), og Louvreprojektet blev genoptaget af en ny museumskomité og kom sidenhen i klørne på de mest radikale jakobinere.

Museologen Andrew McClellan beskrev i *The Art Bulletin* (1988), hvordan jakobinerne approprierede Louvreprojektet med det klare formål at skabe et stående symbol for den nye ordens sejr over den gamle, men også at skabe det mest håndgribelige og rationelle museum, som verden nogensinde havde set.<sup>19</sup> For at lykkes med dette ambitiøse projekt måtte revolutionens mænd bryde med fortiden – ja, endog bryde med tiden selv. Kulturlivet blev en central del af jakobinernes foretagende. Boissy d'Anglas, der var en stor fortaler for republikkens nationale og kulturelle festdage, skrev under rædselsherredømmet i 1793-1794, at kulturlivet måtte understøtte revolutionens ultimative mål (her gengivet på engelsk ved McClellan):

It is to bring people together and to effect the absolute and permanent regeneration of mankind... it is to return man to his natural state of purity

19 McClellan 1988, s. 303.

and simplicity through an understanding and the exercise of his rights... It is finally to destroy once and for all the chains that oppress and enslave him. (...) It is by educating a man, that you will regenerate him in a manner absolute and complete.<sup>20</sup>

*Absolut og permanent* understreger revolutionens temporale essens, der i sidste ende ville befri mennesket fra historiens (*fortidens*) lænker. Koselleck skrev i sin essaysamling om tid, at perioden, foruden et brud med den traditionelle tid, var kendetegnet ved en opfattet temporal acceleration – en slags tidslig forkortelse. Ifølge Koselleck trækker denne moderne tids opfattede acceleration i høj grad på de apokalyptiske forestillinger, der bl.a. gør sig gældende i den judeo-kristne arv. Det åbenlyse spændingsfelt mellem den timelige eksistens og det evige efterliv. Koselleck uddyber i forlængelse heraf ideen om den forkortning af tiden for at nå endemålet, der er typisk for f.eks. det Nye Testamente (mest prægnant i Markus-evangeliet 13 og Mattæusevangeliet 24,22).<sup>21</sup> Emblematiske for den moderne verdens begyndende opfattede temporale acceleration er jakobinernes (nærmest teologiske) politik – og derfor personificeres den da også hos Koselleck i deres førstemand Maximilien Robespierre:

Thus, at the Festival of the Constitution in 1793, Robespierre invoked happiness and freedom as the destiny of humankind, which had now, with the Revolution, become the duty of all citizens to attain in an accelerated manner. And in the same year Condorcet formulated the “revolutionary law” whose goal it was to maintain, guide, and accelerate the Revolution.<sup>22</sup>

I kulturlivet var det Robespierres nære allierede, den prominente nyklassicistiske maler Jacques-Louis David, der skulle omsætte republikkens idealer til museumsvirkelighed. Selvom han ikke sad i museumskomiteen, var han med til at bestemme rammerne for, hvordan Louvre skulle udgøre den nye ordens kulturelle fundament. Om den jakobinske, eller ”Davidske”, museumspolitik skriver McClellan:

The experience of revolution was so different from what had gone before, the break with the past so radical, that a new artistic style was called for to characterize in visual terms the magnitude and nature of the upheaval.<sup>23</sup>

---

20 McClellan 1988, s. 305.

21 Koselleck 2018, s. 94.

22 Koselleck 2018, s. 97.

23 McClellan 1988, s. 307.

Som en krølle på jakobinernes tidslighed kan litteraten Taylor A. Eggans arbejde med ideen om en "revolutionær temporalitet" fremhæves. Med afsæt i Hegels refleksioner i kølvandet på Robespierres rædselsregime forklares denne som et slags temporalt paradoks, hvori det abstrakte, absolutte ideal negerer sig selv, når det skal omsættes til den praktiske virkelighed, hvilket markerer "the inevitable decay of revolutionary ideals into the bloody violence of Terror."<sup>24</sup>

---

### **Grundtvigs kritik af det passive museum og "Dødens gehejmearkivar og sekretær"**

Hjemme i København ønskede Nyerup langt fra at gøre jakobinerne efter. Forbilledet var derfor faldet på Alexandre Lenoir, der under rædselsherredømmets tumultariske tid sørgede for at redde levnene (særligt kirkens og monarkiets) fra den fortid, som jakobinerne ønskede at udslette. Nok var de fynske bønder og deres plove ikke at sidestille med de blodtørstige jakobinere og deres guillotiner, men ønsket om at redde materialiteten – og derigennem den tid, den repræsenterede – delte Nyerup til fulde med Lenoir. Dermed var kimen til Nationalmuseet lagt med tanken om at værne om fortiden. Hvor det jakobinske museumsprojekt i høj grad var aktivistisk, samtids- og fremtidsorienteret, satsede de tidlige danske museumsfolk på en mere passiv tilgang "til Nytte for Kunstnere og Videnskabsdyrkere", som overhofmarskal A.W. Hauch udtrykte det i et brev til sin enevældige konge i 1833.<sup>25</sup> Antikvaren Mogens Bencard påpeger i et af sine museumshistoriske oplæg, at det danske museumsvæsen blev skabt i en kulturel gæringstid, hvori man søgte svar på, hvordan fædrelandet kunne overleve efterdønningerne af bombardementet af hovedstaden, flådens ran, tabet af Norge og statsbankerotten.

For mig er der ikke den ringeste tvivl om, at det, der hedder den Danske Guldalder, er en direkte følge af denne situation. Malernes og digternes intense opdyrkning af det Danske. Et kraftcenter som Grundtvig. Kompensationen skete på det åndelige plan og skabte grobund for en Rasmus Rask, brødrene Ørsted, for en Søren Kierkegaard.<sup>26</sup>

Lad os for en stund vende blikket mod kraftcenteret: Digterpræsten N.F.S. Grundtvig. For selvom Bencard mener, at Nationalmuseet og Grundtvig udspringer af samme kilde, er det bemærkelsesværdigt, at Oldsagskommissionen, hvis arbejde med beskyttelsen og bevaringen af monumenter og kulturgenstande var

---

24 Eggan 2015, s. 42–43; Hegel 2007, s. 343.

25 Bencard 1993, s. 14.

26 Bencard 1993, s. 15–17.

første spadestik til oprettelsen af selve museet, netop mødte sin mest indædte modstander i Grundtvig. Denne anklagede kommissionens mænd, alle prominente historikere, arkæologer og antikvarer, for at være ramt af ”Tidens Landfarsot, at istemme denne Gravstormersang.”<sup>27</sup> Særligt historiker Erich Christian Werlauff måtte tåle Grundtvigs hårde polemik. Werlauff havde foreslået, at man nøjedes med at registrere gravhøjenes grundplan (og eventuelle fund), hvorefter højene med rette kunne blive pløjet. Hertil replicerede Grundtvig: ”Enten maa det være en underlig Frygt for at mishage Tidsalderen, der driver *ham* til denne Erklæring...”<sup>28</sup> I denne periode var den unge Grundtvig dybt betaget af den nordiske mytologi i et sådant omfang, at han senere skulle omtale perioden som en ”Asa-rus”. Videnskabeliggørelsen (som kommissionens arbejde repræsenterede) af gravhøjene, der ifølge Grundtvig burde være et åndeligt anliggende, var derfor en torn i øjet på den unge selvbestaltede skjald. Essensen af hans kritik var dog et spørgsmål om temporalitet – menneskets relation til sin egen historie og dermed også tidslighed.

At hine Mindesmærkers eiendommelige Værd for os, bestaar deri, at de som balsamerede Kæmper skænke os et Blik tilbage i de svundne Tider og tale kraftelig om vore gamle Fædres Liv og vældige Idrætter, men er det saa, da vorder det og klart, at det maa være os om dem, ei om deres Skygger at gøre. Dannemarks Drot gjorde Sit, ved at kaare Mænd, der skulde vaage over Fortidens Minder, og af dem tør vi, paa Fortids og Nutids og Fremtids Vegne, fordre det skarpe Blik og det modne Overlæg, der sømmer sig for Mænd, som handle for Tidernes Øine...<sup>29</sup>

Mange år senere, i 1839, beklagede han sig atter over, at syslen med fortiden i kongeriget forfaldt til studentikos ”antikvarisme”. Museumsmanden, arkæologen og historikeren virkede alt for ofte ”kun [som] Dödens Geheime-Archivarius og Secretair”.<sup>30</sup> Grundtvig efterspurgte en mere levende tilgang til det tidslige, men svaret fandt han heller ikke i det jakobinske projekt. Revolutionen, i sin helhed, var i Grundtvigs øjne den moderne verdens urkatastrofe. Hvis det danske museumsvæsen havde en passiv – nærmest død – tilgang til sit emne, så havde jakobinerne perverteret spørgsmålet om tidslighed. Den bagvedliggende tænkning angreb han for at ville forføre mennesket ”til at glemme sig selv over Verden, Aanden over Legemet, Evigheden over Tiden”.<sup>31</sup> Revolutionen og de oplysnings-tanker, som den tog afsæt i, ville altså bemægtige og styre tiden selv. Grundtvig

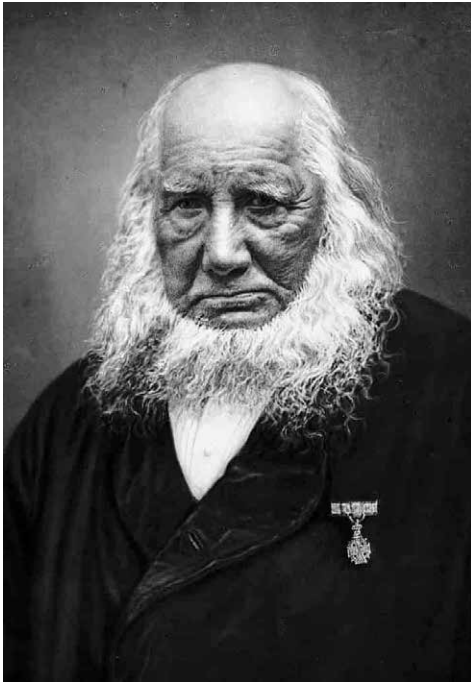
27 Grundtvig 1809, s. 1662.

28 Grundtvig 1809, s. 1663.

29 Grundtvig 1809, s. 1663–1664.

30 Grundtvig 1839, s. 431.

31 Grundtvig 1825, s. 29.



**Digterpræsten N.F.S. Grundtvig var en af oldsagskommissionens mest indædte kritikere og modstander af enhver form for "død" videnskab. Her fotograferet i 1872 kort før sin død. Public domain.**

ville hverken befri mennesket fra tidens lænker eller lurepasse historien. I stedet ville han sætte mennesket i en levende vekselvirkning med sin egen tidslighed. Som en tredje løsning foreslog han en levende historie, og her aner vi konturerne af Augustins tanker, når Grundtvig forklarer essensen af sit projekt: "den *Historiske* Betragtning udspringer af det *Forbigangne* og *Tilkommedes* Forbindelse".<sup>32</sup>

---

### Den historisk-poetiske anskuelse

Grundtvigs tidslige vekselvirkning mellem for-, nu- og fremtid fik sit mest prægnante udtryk i udformningen af den historisk-poetiske anskuelse, der på sin vis affødte det særlige oplysningsideal, som har præget højskolebevægelsen helt frem til i dag.<sup>33</sup> Essensen af det historisk-poetiske tager afsæt i Grundtvigs kristne, ontologiske grundantagelser. Menneskeheden havde med syndefaldet mistet den fulde forståelse af evigheden/helheden, der nu måtte forsøges delvist erkendt gennem treklangen: følelse, fantasi og forstand. Hvor fantasien og følelsen talte til det metafysiske, var forstanden derimod bundet af det timelige og "ikke hævet over tid og rum".<sup>34</sup> Erkendelsen måtte altså ske i en evig og timelig vekselvirkning. Litteraturforsker Sune Auken komprimerede det i sin disputats, *Sagas Spejl* (2005), til den erkendelse, at mennesket "er i en historisk og kosmologisk sam-

---

32 Grundtvig 1839, s. 421.

33 Auken 2005, s. 485.

34 Overgaard 2008, s. 122.



menhæng, det ikke kan begribe med sin forstand og derfor må søge andre måder at forholde sig til.”<sup>35</sup> Den svenske idéhistoriker Mattias Bäckström beskæftiger sig i afhandlingen *Hjärtats Härdar* (2012) indgående med bl.a. Grundtvigs betydning for de senere folke- og friluftsmuseer og bemærker, at den ”historisk-poetiske Vidskab” (...) var en folkligt levande och kunskapsmässig gestaltning”.<sup>36</sup> Overgaard konkluderer, at Grundtvigs historisk-poetiske anskuelse fordrede et levende blik på fortiden ind i nutiden og fremtiden, en såkaldt *anamnesis*,<sup>37</sup> der skulle sætte det enkelte menneske i relation til sin egen tid og individuelle, nationale og kristelige tilhørsforhold. Modsat denne levende temporalitet stod den samtidige leder af Oldnordisk Museum Christian Jürgensen Thomsen, på hvis museum gæsterne skulle ”se sig selv i datid”.<sup>38</sup> På hovedmuseet i København var fortiden overstået; hos Vartovpræsten var den de levendes land.

---

### Det levende museum på heden

Grundtvig blev aldrig en stor museumstænker eller -praktiker, men som det var tilfældet i så mange andre henseender, fik han sået frø, der sidenhen blev opdyrket af andre. Den grundtvigske højskole i Askov udviklede sig i slutningen af 1800-tallet til et epicenter for kulturhistorisk forskning og formidling. Det var i høj grad sket under indflydelse af både den folkeminddeforskning, som Grundtvigs egen søn, Svend Grundtvig, blev toneangivende i, men også på baggrund af den ikke uvæsentlige indsats, der blev gydet for at fremme en nyere, mere levende (kultur)historisk formidling af højskolefolk som Poul Bjerge og forstander Ludvig Schrøder. Førstnævnte inspirerede en generation af unge, historisk interesserede grundtvigianere til at fortsætte det lokale studium, når de vendte hjem efter et overstået ophold på skolen. En af disse kursister var Jens Andersen Trøstrup, som i 1890’erne satte sig for at grundlægge et museum for den midt- og vestjyske befolkning i Herning. Museet der åbnede i 1892 var et af de første kulturhistoriske lokalmuseer i Danmark – en slags tredje generationsmuseum (første: Nationalmuseet, anden: stiftsmuseerne (Ribe, Odense osv.)).<sup>39</sup> Trøstrup havde været en ivrig samler siden barnsben, men han kunne ikke forestille sig at skabe et egentligt museum. Sådan noget var forbeholdt de lærde.<sup>40</sup> Men den kulturhistoriske inte-

---

35 Auken 2005, s. 626.

36 Bäckström 2012, s. 120.

37 Overgaard bruger begrebet som ”erkendelsen af fortiden som levende og aktiv i nutiden”. Overgaard 2008, s. 125.

38 Jensen 1992, s. 23.

39 Kjær 1980, s. 362.

40 Kjær 1980, s. 368.



resse, der fra grundtvigsk hold var blevet opdyrket,<sup>41</sup> kunne ikke undertrykkes, og derfor kastede Trøstrup sig helhjertet ind i museumsbyggeriet fra slutningen af 1880'erne – hjulpet godt på vej af vor herre.

Jeg vilde dog jage disse Tanker væk, da jeg syntes, at det var en Sag, som jeg ikke kunde gøre noget for, og at jeg var for ubetydelig til at begynde og fremme en saa stor Sag, men at der skulde en rigtig anset og formaaende Mand til dette. Alligevel kom Tankerne igen jævnligere og klarere Tid efter anden, og jeg kom saa til at tænke paa, at det maaske var en Sag, Gud vilde have fremmet, og at Tankerne saa var fra ham, og saa maatte han jo ogsaa kunne bruge mig, hvor ubetydelig jeg end var.<sup>42</sup>

Godt et århundrede efter at Nyerup havde begrædt tabet af fortiden, forklarede Trøstrup museets formål med en lignende tidslig begrundelse:

Den Kulturudvikling, der er foregaaet her, bør ikke gaa sporløs væk, uden at der er Minder for Efterslægten. Det er Utaknemlighed mod Gud og Synd og Skam mod den Slægt, der har kæmpet og stridt her.<sup>43</sup>

Denne gang var det hverken fynske plove eller parisiske guillotiner der truede fortiden, men derimod den stigende urbanisering, og de kosmopolitiske vinde som blæste over Europa omkring århundredeskiftet. Den grundtvigske præst og museumsdebattør Erik Spur klagede over den ”moderne Industrikulturs Rædsler”, der udryddede ”det hjemlige Væsen”.<sup>44</sup> Museerne skulle derfor både redde den materielle og immaterielle folkekultur. Målet var ikke kun konservering, men også udvikling. Grundtvig havde nemlig advaret imod, at arbejdet med fortiden fortabte sig i et studie for studiets egen skyld. Lurepasseriet over fortiden så han i sin samtid udarte sig i den arkæologiske disciplin, der – ifølge Grundtvig – kun så en værdi i ”at sammenskrabe smuldrende Lerpotter og afslebne Stene, hvis *Mængde* Intet lærer os.”<sup>45</sup> For at kunne sætte museumsgæsten i relation til sin egen tidslighed kunne museet ikke alene hvile på videnskaben, men måtte tillige hente inspiration i det skabende – i poesien. Museet skulle formidle gestaltede helheder, hvori de enkelte museumsgenstande indgik. Denne tanke fik sit gennembrud i tidens store folke- og frilandsmuseer, såsom Skansen i Stockholm eller Dansk Folkemuseum i Lyngby. I disse interiør- og eksteriørudstillinger formidle-

41 Efterfølgeren, H.P. Hansen, kaldte Trøstrup for en ”Fuldblodsgrundtvigianer”. Hansen 1930, s. 126.

42 Poulsen og Benthin 1914, s. 437.

43 *Herning Folkeblad* 26.07.1906, s. 2.

44 *Højskolebladet* 1918, s. 858–860.

45 Grundtvig 1809, s. 1664.

des levende fortidsbilleder, hvilket inspirerede Trøstrup til at indrette en bondegård efter samme princip.

### Temporal kritik, det evige liv eller den timelige tilstedeværelse

Foruden den kritik, som de nye folkelige museer mødte fra videnskabeligt hold,<sup>46</sup> er det bemærkelsesværdigt, at Trøstrups museum blev udfordret temporalt. Kritikken kom fra egnens konkurrerende sjælesørger, den missionske præst Axel Rasmus Brostrøm. På et kredsmøde for Ynglinge- og Pigeforeningen i Herning, under overskriften ”Dødskilder”, angreb han grundtvigianernes hang til et ”jævnt og muntert, virksomt Liv paa Jord.”<sup>47</sup> Med afsæt i fortællingen om Jakobsilden<sup>48</sup> advarede Brostrøm imod, at man drak af det timelige vand, men i stedet drak den evige kilde fra Jesus. I Jesu møde med den samaritanske kvinde var det kødets lyster, som repræsenterede en dødskilde, men Brostrøm forsikrede, at der også fandtes ”pænere Kilder i Verdenslivet (...) Den, der drikker af Dødskilder som Kunst, Digtning, Dannelse, Oplysning, Fædrelandskærlighed vil komme til at tørste igen; thi disse Kilder har ikke Livets Vand.”<sup>49</sup> Kilden til livets vand kunne kun findes gennem afståelsen af det timelige og ved hengivelsen til det evige. Anstødsstenen til Brostrøms stormløb mod det grundtvigske oplysningsarbejde i Herningegnen var en mere generel diskussion om tidslighed som følge af missionsfolkene og grundtvigianernes teologiske sammenstød i de jyske sogne. Den indremissionske hævding Vilhelm Beck summerede ved nytåret samme år, at:

Naar vi staa ved Aarenes Skiftetid, føle vi det stærkere end ellers, at et Menneskes naturlige Liv her paa Jorden bestaar kun af to Dele: Fortid og Fremtid, det, som har været, og det som skal komme, medens vi i Grunden aldrig kunne tale om Noget, som er. I samme Øjeblik, som Noget er, er det forbi, og i samme Øjeblik kommer der noget Nyt.<sup>50</sup>

46 Fremkomsten af interiørmuseerne relaterer sig til den museologiske diskussion om ”oplevelse versus oplysning”, som var omdrejningspunktet for forskningsprogrammet Vores Museum (2016–2021). I samtiden blev interiørmuseerne angrebet af Nationalmuseets direktør Sophus Müller for at have forladt videnskabens domæne og i stedet entreret i kunstens. Diskussionen var en del af en bredere debat i tiden om forholdet mellem videnskab og poesi. Bäckström skriver, at ”idealrealistiska poet-filosofen som Geijer och Grundtvig hade betonat estetikkens och konstskicklighets nödvändighet för historieskrivningen, så insisterade mer sentida realidealistiska arkeologer som Hildebrand och Müller på den rena vetenskapliga metoden utan några som helst konstnärliga inslag.” Bäckström 2012, s. 69–70.

47 *Herning Folkeblad* 17.9.1896, s. 2.

48 Johannesevangeliet 4,5–19.

49 *Herning Folkeblad* 17.9.1896, s. 2.

50 *Den Indre Missions Tidende* 17.1.1897, s. 1.

Sat på spidsen arbejdede Beck med en tidsforståelse rammesat af syndefald (a priori) og frelse (fremtidig evighed), hvori nuet i en levende vekselvirkning til for- og fremtid var irrelevant, hvis forherligelse endog kunne resultere i synd. Tilbage i Herning gik Trøstrup i brechen for det grundtvigske oplysningsprojekt – herunder sit eget museum – og riposterede Brostrøm i *Herning Folkeblad* med ordene:

Men Evnerne til Sans for Naturen, Fædrelandskærlighed, Kunst, Digtning, Videnskab, sand Dannelse osv., er jo ogsaa indgivet vedkommende Mennesker af Gud og ikke af Djævelen, og de er sandelig derfor heller ikke Døds-kilder, men Midler, hvorved Gud vil glæde og gavne Menneskeslægten og fremme dens Udvikling.<sup>51</sup>

---

### Den 'historisk-poetiske museologi'

Højskoleforstander Holger Begtrup oversatte det historisk-poetiske til en museumskontekst med guldhornene som eksempel:

Vil man se et straalende Glimt deraf, saa kan man læse Oehlenschlägers *Guldhornene*. Her er den historisk-poetiske Anskuelse digterisk antydet i hine gamle Horn, der for den aandløse Forsker kun er et Par Rariteter, hvis Værd afhænger af deres Metalværdi, men som hos den poetiske Beskuer vækker dybe Minder.<sup>52</sup>

Ved et oplæg afholdt på Nationalmuseet i 1925 advarede Begtrup igen imod, at man alene betragtede guldhornene som "Rariteter (...) knyttes Aanden dertil, bliver de noget langt dybere og større", men roste ellers den udvikling hen mod en mere levende historieformidling, som institutionen havde undergået.<sup>53</sup> Askovlæreren C.P.O. Christiansen lovpriste den samme udvikling, hvor museumsgæsten nu kunne beskue genstandene som prismer til en levende fortid og ikke blot et "Opbevaringssted med liberiklædte Custoder", som det havde været i gamle dage.<sup>54</sup> Christiansen summerede:

Gennem store historiske Fremstillinger lærer vi vort Folks Historie at kende ved den moderne Forsknings og Fremstillings Kunst; gennem Udgivelsen af de historiske Kildeskrifter (...) møder vi Fortidens eget Syn paa Begivenhederne og Personer; gennem Nationalmuseets Arbejde stedes vi

---

51 *Herning Folkeblad* 19.10.1896, s. 2.

52 *Højskolebladet* 1907, s. 136.

53 *Højskolebladet* 1925, s. 390.

54 *Højskolebladet* 1925, s. 511.

Ansigt til Ansigt med Brudstykker af Fortiden Selv, lærer at lytte til selve Tingenes Tale.<sup>55</sup>

Ideen om den bearbejdede og formidlede genstand som en prisme til fortidens levede liv er i øvrigt bemærkelsesværdig i en tid, hvor Martin Heidegger arbejdede på at færdiggøre sin afhandling *Væren og Tid* (1927). Om netop museumsgenstandenes temporale rolle reflekterede han heri:

Den historiske karakter af de endnu bevarede oldsager grunder altså i »forgangenheden« af den tilstedeværen, med til hvis verden de hørte. (...) De endnu forhåndenværende oldsager har en »forgangenheds«- og historiekarakter på grund af deres brugstøjsmæssige tilhørighed til og herkomst fra en fortidig verden tilhørende en forhenværende tilstedeværen.<sup>56</sup>

Museumsgenstandene var altså kun interessante i den forstand, at de kunne oplyse nutiden om et fortidigt levet liv.<sup>57</sup> I den fænomenologiske tradition kan dette bedst illustreres med Hegel, der betragtede levnene fra fortiden som overrakt af tiden, her personificeret som en ung kvinde. Heller ikke hos Hegel var disse ”fortidens frugter” i sig selv interessante.<sup>58</sup> Deres verden eksisterede ikke mere. Det træ, hvorpå de var vokset, var væk; det klima, som træet var vokset under, havde forandret sig. Hvad der derimod var interessant var selve handlingen: Den unge kvinde, der overdrager os fortidens frugter. Relationen til tiden selv bliver da det centrale.<sup>59</sup>

---

## Videnskabeliggørelsen og arbejdet med at få museet ud af tiden

Sideløbende med denne refleksion over trianguleringen: genstand, beskuer og tidslighed, forsøgte den positivistiske videnskab at manifestere sig i museumsvæsenet og på universitetet. På Nationalmuseet blev arkæologen Sophus Müller bannerfører for forsøget på en gennemgående videnskabeliggørelse af museumsvæsenet. Videnskabshistoriker Anne Katrine Gjerløff påpeger i artiklen ”Tingenes tavshed – tingenes tale: Om forholdet til fund før og nu” (2001), at Müller, på skuldrene af Thomsen og i særdeleshed Worsaae, fik formuleret den arkæologiske

---

55 *Højskolebladet* 1925, s. 511.

56 Heidegger 2007, s. 417–418.

57 Anne Katrine Gjerløff har beskæftiget sig med udviklingen i arkæologifaget i spændingsfeltet mellem genstandens egenværdi og den fortid, som den giver os et indblik i, der netop foregik i tiden efter 1900-tallet. ”Tingenes tavshed – tingenes tale: Om forholdet til fund før og nu”, Gjerløff KUML 2001.

58 For en filosofisk udlægning af Hegels og Heideggers citater, se Nielsen 2020.

59 Hegel 2007, s. 353.

metode, som iagttagelsen af fundene og deres indbyrdes forhold. I hans virke lå også et opgør med indflydelsen fra historiefaget og guldalderens mytologer, der i høj grad havde præget arkæologien gennem 1800-tallet. Allerede i starten af 1800-tallet var Grundtvig faldet på knæ for "Asernes Alter",<sup>60</sup> de "balsamerede Kæmper",<sup>61</sup> Roskilde Domkirkes gamle sten havde talt til Oehlenschläger<sup>62</sup> og Christian Molbech havde fremført oldsagerne som "Reliquier af Tiden", hvorigennem svundne "Tiders og Menneskeslægtens Aand" talte.<sup>63</sup> Thomsen, Worsaae og sidenhen Müller brugte en stor del af deres karrierer på at vriste oldsagerne – og museerne – ud af de metafysiske (samtds)fortællinger og i stedet forankre dem i videnskaben. Det er formentligt i den henseende, at vi bør forstå sidstnævntes frontalangreb på de nye folke- og friluftsmuseer, der i slutningen af 1800-tallet forsøgte at gestalte levende fortidsbilleder i deres interiør- og eksteriørudstillinger.<sup>64</sup> I artiklen "Museum og Interiør" (1897) skrev Müller således, at:

I Museet gives der kun én Ordning, nemlig den, der samler Genstandene efter deres inderste og mest væsentlige Forhold. De ordnes i deres egen Sammenhæng, i deres egne Forbindelser. Museets Ordning slutter sig da ganske til Ordningen af det Videnskabsfag, hvis Stof det indeholder. Sagerne ordnede i eget, oprindeligt Sammenhæng, dette er Kernen i vort Aarhundredes Museumside, om ikke først paavist af Thomsen, saa dog først benyttet af ham til derom at forme Museer.<sup>65</sup>

Gjerløff bemærker i sin artikel, at arkæologiens stigende popularitet bør forstås i kraft af, at "Ting fra fortiden er meget mere konkrete og blivende end skrifter og ord",<sup>66</sup> og det er netop essensen af arkæologiens udvikling i 1800-tallet med kulminationen i Müllers virke: Beskueren (og dennes tidslighed) er på sin vis irrelevant. Det er videnskaben og dens genstandsfelt i sig selv, der er interessant. Derfor var det, med Begtrupps lettere karikerede analogi om guldhornene, nødvendigt, at videnskabsmanden mødte poeten. I *Historiens Sang* (Som dybest brønd gi'r altid klare vand) digter Jeppe Aakjær på fornem vis om dette møde:

---

60 Grundtvig 1808.

61 Grundtvig 1809, s. 1663.

62 Oehlenschläger 1926–1930.

63 Gjerløff 2001, s. 56. Molbech havde ellers sat hælene i, da Grundtvig efter sigende faldt på knæ for nordens guder i Gunderslev Skoven; jf. debatten mellem Molbech og Grundtvig i starten af århundredet. Grundtvig & Molbech 1888. *En Brevvexling, udg. af Chr. K.F. Molbech & Ludvig Schrøder*. København.

64 Rasmussen 1979; Bäckström 2012.

65 Müller 1897, s. 393–394.

66 Gjerløff 2001, s. 48.

Vi søger slægtens spor i stort og småt,  
 i flinteøksen efter harvens tænder,  
 i mosefundets smykke, plumpt og rådt,  
 i kirkens kvadre, lagt af brede hænder.  
 Hvert skimlet skrift, hver skjoldet alterbog  
 har gemt et gran af slægtens ve og våde  
 nu skal de røbe mig, hvad vej jeg drog,  
 og løfte mig en flig af livets gåde.

Sophus Müllers flinteøkse og mosefund er da mestendels interessante i og med, at de viser materialitetens bevægelse gennem tid (harvens tænder og nedbrydningsprocessen, der indikeres med ”skimlet” og ”skjoldet”). Denne tidslige iagttagelse af genstandene fører således Aakjær til erkendelsen om det fortidigt levede liv (slægtens ve og våde), og – på deterministisk vis – viser de ham et glimt af fremtiden. For- og fremtid (bemærk sammenblandingen af nu- og datid i sjette vers) smelter sammen i det nutidige møde med genstanden.

---

### Fortid *imod* nutiden for en bedre fremtid

Som nævnt ovenfor var tiden omkring århundredeskiftet og det nye århundredes første årtier også præget af en modstand mod det kosmopolitiske, urbane og industrielle. I sit digt *Hvordan et museum bliver til*, skrevet i anledning af Nordsjællandsk Folkemuseums åbningsceremoni d. 2. april 1925, beklagede højskolelærer og folkemuseumsmand Anders Uhrskov Kristensen tabet af fortidens minder:

Men nu er nye Tider,  
 De gamle sank i Grav  
 Kultur og Fremskridt Slider  
 det gamle Særpræg af.  
 Men vil vi Danskhed nære,  
 Og styrke vores Sind,  
 da maa vi altid lære  
 at se i Fortid ind.<sup>67</sup>

På Nordsjællandsk Folkemuseum bestod den tidslige opgave i at bekæmpe samtidens (og frygten for fremtidens) udpræget moderne tendenser og moder.<sup>68</sup> Uhrskovs museum talte ind i tidens debat om hjemstavnen som en art geografisk

---

67 Museum Nordsjællands Arkiv (MNA), pk. Museet ”Hvordan et Museum bliver til”, 2. april, 1925.

68 Uhrskov 1936, s. 8.

anakronisme eller tidslomme, hvori det konkrete steds særegne kvaliteter forblev uforanderlige til trods for, at de mennesker, der befolkede det, enten var døde eller forandrede.<sup>69</sup> Der var altså nogle universelle og tidsløse værdier gemt i fortiden, som blev udfordret af nutiden. Løsningen var en slags fortidsaktivistisk hjemstavnslære. Regnar Knudsen, lektor ved Aarhus Katedralskole, satte i 1939 følgende ordlyd på denne hjemstavnslære:

Opgaven bliver da at gengive et levende Billede af Hjemstavnsens Udvikling, at oprulle dens »Drama«, og at deltage i et Kulturarbejde, der faar Betydning for *Videnskaben* ved i Samarbejde mellem lærd og læg at tilvejebringe Materiale til videnskabelig Undersøgelse og Kontrol, for *Folkeoplysningen* ved at give selvstændigt aandeligt Arbejde til videre Kredse og for *Folkeopdragelsen* ved at knytte Børn, unge og voksne bevidst til deres naturlige Omgivelser og derved til Land og Folk.<sup>70</sup>

Hjemstavnslæren havde allerede gjort sin entré i museumslandskabet i 1920'erne og 1930'erne, hvor der oprettedes flere såkaldte hjemstavns museer eller -gårde. På Fyn oprettedes i 1931 Vestfyns Hjemstavns gård på foranledning af to højskoleforstandere. Den ene, Olaf Andersen, bemærkede i et foredrag over museets tilblivelse, at det trak et stort publikum til fordi, at man netop havde forsøgt at skabe den ”stærke og dybe Sammenhæng med Fortiden.”<sup>71</sup> Ved museets åbning gik han endog så vidt i digtningen som til at sige, at nutiden burde smelte sammen med hjemstavnsens levn. Det var en slags temporal metamorfose, hvor slægten skulle blive til beboelsens jordfaste søjler:

Tal ej om Tiden, den smuldrende!  
Vi fik Århundreders Mæle,  
lærte med Åsen på Skuldrene  
tyst under Åget at dvæle.  
Og vi vil bære det smilende  
her under Stråtagets Skygge,  
roligt i Fortiden hvilende  
stærke og ranke og trygge.<sup>72</sup>

Tilbage i Hillerød skulle Uhrskov åbne en ny museumsbygning i 1940. Ceremonien var i den grad præget af den tyske besættelse, hvilket ses ved den inviterede taler, museumsdirektør Otto Andrup, der understregede, at museerne hverken

69 Furdal 2016, s. 92.

70 Knudsen 1939, s. 9.

71 Andersen 1932, s. 4.

72 Fra Olaf Andersens hjemstavnsdigte.

skulle tjene ”videnskaben for videnskabens skyld eller for at være ”Forlystelsesanstalter”, men netop agere et ”Værn for Minder om Fortidens Liv og Vilkaar og Arsenaler for Understregning af vor selvstændige Nationalitet og folkelige Ejendommeligheder.”<sup>73</sup> Perioden frem til midten af det 20. århundrede bød altså på flerartede og skiftende museale temporaliteter. Nogle lå i kamp med og mod for-, nu- og fremtiden, imens andre forsøgte at holde sig ude af tiden.

---

## Nu- og fremtidens anløb

Globaliseringsbølgen, økonomisk højkonjunktur og ungdomsoprør i 1950’erne og 1960’erne medførte, at de danske museer i stigende grad blev opfattet som utidsvarende. De gamle (ofte egnsbestemte) nationale fortællinger stod i stadig mere tydelig modsætning til fortællingen om den initierede velfærdsstat og efterkrigstidens generation, der i højere grad yndede at tale om fremtid og muligheder fri for den nationale fortid. Historikeren Jens Henrik Tiemroth bemærker i 10. bind af *Danmarks historie*, at en ”stadig mindre traditionsbunden og autoritetstro offentlighed” var i færd med at tage et opgør med den folkelige og nationale opfattelse, som havde præget ikke bare skolevæsenet siden 1800-tallet, men tillige de offentlige og private kulturelle institutioner – herunder naturligvis også museerne.<sup>74</sup> For museumslandskabet kulminerede denne udviklingstendens med den kulturradikale Kristen Helveg Petersens betænkning nr. 517: ”En kulturpolitisk redegørelse” fra 1969. Petersen agiterede for en gennemgribende forandring af museernes temporalitet, så de bedre kunne stemme overens med deres ”funktion i det eksisterende og kommende samfund.”<sup>75</sup>

Betænkningen var et generelt udtryk for, at museumsinstitutionen måtte ajourføres med sin egen samtid – og dermed også glemme alt om at være en anakronistisk, ophøjet oplysningsinstitution. Petersen fastslog: ”man må acceptere, at museerne ligesom biblioteker, teatre, radio og fjernsyn ved siden af den kundskabsformidlende funktion har den meget vigtige opgave at underholde.”<sup>76</sup> Museerne havde – mente han – ikke formået hverken at udvikle sit indhold eller relationen til publikummet. Ift. manglende udvikling på udstillingsteknikkens og formidlingsformernes område bemærkede han vittigt, at ”Mange museer er derfor i dag selv modne til at komme på museum”,<sup>77</sup> men værst var dog den manglende

---

73 MNA, pk. Museet, Museumsdirektør Otto Andrup’s tale ved åbningsfesten, ”Hvad betyder vore Museer” 1940, s. 1.

74 Tiemroth 1992, s. 348–349.

75 Betænkning nr. 517 1969, s. 153.

76 Betænkning nr. 517 1969, s. 153.

77 Betænkning nr. 517 1969, s. 154.



aktualitet og funktion ift. sam- og fremtiden, som de gamle støvede institutioner, ifølge Petersen, repræsenterede.

Man har hørt det sagt, at det ikke er et tilfælde, at ungdomsoprøret hidtil er gået museerne totalt forbi. De opfattes ikke som udtryk for det etablerede samfund, mod hvilket oprøret retter sig, men som depoter for tidligere samfunds efterladenskaber, og fornemmelsen er vel, at de simpelthen ikke er krudtet værd.<sup>78</sup>

Var museet ikke aktuel i sin samtid, var det irrelevant, synes dommen at være. Nærmere bestemt efterspurgtes ”farlige museer”, der turde at være aktuelle og pege fremad. Ift. museets tidslighed er det bemærkelsesværdigt, at kulturministeren foreslog, at hvis museerne om- eller nyskabtes ”i pagt med fremtiden (...) kunne de blive arsenaler, hvorfra argumenter kunne hentes til kritik af det bestående; vækstpunkter for en ny livsholdning”.<sup>79</sup> I *Fortid og Nutid*<sup>80</sup> replicerede redaktør Jørgen Slettebo, at mange museer givetvis ville ønske, at de kunne være ”»farlige museer«, for så vidt som de kunne ønske at være virkelig aktuelle”, men der var oftest hverken økonomi eller personale til det.<sup>81</sup> En lidt mere resigneret museumshistoriker og -mand, Holger Rasmussen, bemærkede derimod, at baggrunden for betænkningen hvilede på et relativt spinkelt indblik i det virkelige museumsarbejde.<sup>82</sup> ”Ånden fra betænkning 517” spøjte videre, hvilket ses i Rasmussens indføring i dansk museumshistorie: *Dansk museumshistorie* (1979). Heri fastslog han, på skuldrene af samtidige museumsfolk såsom Peter Seeberg, at museernes værdi måtte kunne måles på andre kriterier end de præsentistiske (her besøgstal og publikumsvurderinger).<sup>83</sup> Danske museers formål, mente han, var – nærmest tidløst – stadfæstet allerede fra Rasmus Nyerups indledende skriblerier i starten af 1800-tallet.

Det er de samme formål, danske museumsfolk har haft, lige siden Oldnordisk museum blev ordnet og opstillet af C. J. Thomsen. Han virkeliggjorde Nyerups tanke om, at de besøgende fra sal til sal skulle »kunne studere Nationens successive Fremgang i Kultur og Begreber, Sæder og Skikke«, og han gjorde det ved personlig at vise om, fortælle om tingene og demonstrere deres brug.<sup>84</sup>

---

78 Betænkning nr. 517 1969, s. 154.

79 Betænkning nr. 517 1969, s. 155.

80 fra 2010: *Kulturstudier*.

81 Slettebo 1969–1971, s. 2.

82 Rasmussen 1969–1971, s. 454.

83 Rasmussen 1979, s. 168.

84 Rasmussen 1979, s. 169.

Ånden fra 517, museernes konkurrence med samtidens kulturtilbud, spøjte måske endda videre til årtusindeskiftets diskussion om museerne i oplevelsesøkonomien, hvor blandt andre Dorte Skot-Hansen insisterede på, at museerne ”hvad enten de ønsker det eller ej” var blevet meget tættere sammenvævet med samtiden.<sup>85</sup> Lignende tendenser finder man udtrykt i rapporten *Museumslandskabet: Kulturpolitikens udvikling og museernes vilkår* (2019),<sup>86</sup> hvori museerne i høj grad opfordres til at finde eksistensgrundlag i samtidens forventninger og interesser.<sup>87</sup>

---

## Eftertiden er nu – museumsaktivismen

Kigger man nærmere på museologien i løbet af det sidste tiår og museernes generelle rolle i offentligheden inden for de sidste par år, fristes man til at tro, at Petersens ønske om at museerne skulle (gen)skabes i pagt med fremtiden er gået i opfyldelse. Begynder vi med museologien handler en stigende del af litteraturen om det præsistentiske og futuristiske. Omdrejningspunktet for dette temporalitetsskifte er en aktualisering af museets relation til sin egen samtids socialpolitiske debatter. En af de helt store udgivelser i dette felt, antologien *Museum Activism* (2019) fra Routledge der har publiceret nogle af de mest vægtige museumsteoretiske bøger gennem tiden, er typisk for denne udvikling. Under den bemærkelsesværdige overskrift “Posterity has arrived – The necessary emergence of museum activism” argumenterer de to redaktører, museologerne Robert R. Janes og Richard Sandell, for, at museerne skal undergå radikale forandringer, der gør dem mere tidssvarende ift. det 21. århundrede – fremtiden kræver det simpelt hen.<sup>88</sup> Antologien består af over 30 forskellige bidrag fra hele verden om, hvordan museerne kan undergå denne forandring til at blive mere tidssvarende. Fælles for bidragene er et ønske om, at museerne bliver aktivistiske med- og modspillere i dagsaktuelle politiske og socialpolitiske emner såsom kønnes ligestilling, flygtningekriser, social retfærdighed og klimaudfordringer. I *Museum Activism* bliver tiden nærmest en mytisk, imperativ kraft, som museumstænkere og -praktikere må læse, forstå og adlyde:

[W]hilst museum activism involves work that is undeniably challenging and risky, there is a growing and irresistible imperative to redefine the con-

---

85 Skot-Hansen 2010, s. 129.

86 Bestilt af Realdania.

87 Marker og Rasmussen 2019, s. 37; s. 41–43.

88 Janes og Sandell 2019, s. 1.



De apokalyptiske forestillinger lever i bedste velgående. Særligt tidens klimaudfordringer har revitaliseret ideen om en forestående dommedag. Her skildret ved John Martins pensel i *The Great Day of his Wrath* (1851). Tate Britain. Public domain.

temporary museum as an active agent in shaping the world around us and making it a better place for all.<sup>89</sup>

Museumsaktivismens temporalitet vækker da mindelser om det jakobinske museumsprojekt og dens bagvedliggende revolutionære temporalitet, som beskrevet ovenfor. Nutiden dikteres af ønsket om opnåelsen af en forestillet fremtid – f.eks. en mere bæredygtig fremtid. Dermed spøger det apokalyptiske aspekt, som beskrevet af Koselleck, igen og bevirker, at tiden føles mere knap.

At tiden som en imperativ – eller måske latent – kraft spiller en væsentlig rolle, aner man også i museernes internationale organisation, International Council of Museums (ICOM), hvor debatten om en ny museumsdefinition for tiden raser. Fra ICOM blev det i 2017 bebudet, at museumsdefinitionen,<sup>90</sup> der havde stået forholdsvist uforandret siden 1946, skulle til revision. Til formålet blev The Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials nedsat med den danske museums kvinde Jette Sandahl i spidsen. Samme år præsenterede Sandahl pro-

89 Janes og Sandell 2019, s. 1.

90 “A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment”.

jektet i *Danske museer*, hvori hun netop påpegede, at begrebet var blevet *utids-svarende*:

Kradser man bare lidt i overfladen af denne definition og begynder at tolke den fra det 21. århundredes perspektiver, træder rødderne i tidligere perioders tænkning frem med stor tydelighed. Definitionens præmisser og værdisæt er i bedste fald utidssvarende, i værste fald utilstrækkelige og kontraproduktive i forhold til de nye udfordringer og de nye muligheder, som museer står overfor i vores tidsalder.<sup>91</sup>

Processen med at finde den nye definition blev dog udsat, bl.a. pga. interne uenigheder i komiteen. Den prominente museolog og Sorbonneprofessor François Mairesse forlod komiteearbejdet i protest og beklagede i *The Art Newspaper*, at: "this is not a definition but a statement of fashionable values, much too complicated and partly aberrant."<sup>92</sup> Dertil replicerede Sandahl, at den gamle definition: "does not speak the language of the 21st century."<sup>93</sup>

---

## Til kamp mod fortiden!

På folkelige museer omkring århundredeskiftet var afsættet et forsvar for det, der risikerede at gå tabt under den teknologiske, politiske og kulturelle udvikling, hvilket affødte en fremtidsskepsis; det kommende blev dømt på baggrund af det forsvindende. Det modsatte gør sig gældende med museumsaktivismen, der afføder en fortidsskepsis, hvor det forgangne dømmes af ønsket om det kommende. I det praktiske museumsarbejde betyder det en revision af egne ressortområder, formidling og forskning. Denne udvikling kan ses i hele Skandinavien, hvor bl.a. Solveig Øvstebø, direktør ved Fearnley Museet i Oslo, har bebudet, at samlingerne skal gøres mere inkluderende og mindre hvide og maskuline.<sup>94</sup> KØNs direktør Julie Rokkjær Birch istemmer og påpeger, at tiden – her repræsenteret ved, hvad unge museumsbesøgende ønsker af fremtidens museer – har lært museumsfolkene, at de skal være mere aktivistiske og henviser til en undersøgelse fra MuseumNext:

Ifølge føromtalt undersøgelse fra MuseumNext vægter det tungt hos især den yngre generation (under 30), at museer tager standpunkt og vil skabe forandring.

---

91 Sandahl 2017, s. 33.

92 Noce 19.8.2019.

93 Noce 19.8.2019.

94 Hammer 22.5.2020.

Alt dette har momentum lige nu. Men det er efterspillet, der bliver rigtig interessant. Kan det øgede politiske fokus på kulturens værdi fastholdes og blive til en langsigtet strategi? Det vil kræve politiske ambitioner og dertilhørende investeringer, hvor samfundsudvikling, social ansvarlighed og chancemod bliver en fastforankret del af museernes drift. Er en sjette søjle om samfundsaktivisme i museumsloven under opsejling? Det synes jeg faktisk, vi som samfund har fortjent.<sup>95</sup>

I *Nordisk Museologi* går flere forskere ligeledes – om end mindre aktivistisk – i brechen for, at (naturhistoriske) museer dropper at efterstræbe neutralitet. Museerne opfordres dermed til at efterlade neutralitetens ideal og i stedet indgå i en mere præsentistisk pagt med samtiden for derved at øge deres ”relevance and inclusiveness to the public.”<sup>96</sup> Og for nyligt udkom tidsskriftet med et særnummer dedikeret til, hvordan museerne kuraterer klimakrisen, så vi kan komme hen til den forestillede grønne fremtid.<sup>97</sup> Dermed aner vi igen Kosellecks tanker om de apokalyptiske forestillinger. Arkæologen Eva Brann har ligeledes forsøgt at analysere dette på en og samme tid præsentistiske og futuristiske forhold til tiden.

People succumb to the persuasion that “we live in a time of change,” giving to time an independent power, as if it were an accelerator that puts life in overdrive without the need of my foot on the figurative pedal—a vehicle racing through each present to the next, a car in need of a factory recall.<sup>98</sup>

Underkaster man sig tidens imperative kraft, frygter Brann, at det vil resultere i, at menneskets tidslighed indsnævres. Fortiden mister sin egen værdi og kan kun tjene det formål at føde ind i de fremtidsvisioner, som dikteres af nutiden. Med Branns ord: ”Those who feel the past as a march of obsolescence are in fact consigning their personal present to mere transition.”<sup>99</sup>

---

## Konklusion

De ovenfor fremhævede historiske nedslag viser, at diskussionen om museets rolle i sin egen samtid oftest har et temporalt afsæt. Sat på spidsen kan man sige, at dansk museumshistorie er drevet frem ikke alene af konkurrerende genstands- eller formidlingssyn, men også af spørgsmål om tidslighed. Ovenstående

---

95 Rokkjær 3.5.2020.

96 Evans et al. 2020, s. 23.

97 Þórsson & Nørskov 2020, s. 3.

98 Brann 7.10.2019.

99 Brann 7.10.2019.

viser også, at man ikke kan betragte udviklingen af danske museumsinstitutioner som en lineær bevægelse fra et musealt fortids- til et fremtidsfokus, men at positionerne har kæmpet, vekslet og sameksisteret gennem tiden. Koselleck skriver, at historien konstitueres af handlende og lidende menneskers erfaringer og forventninger.<sup>100</sup> Forholdet til egen tidslighed, særligt forventningen om en bestemt fremtid (med positive eller negative konnotationer), har haft (og vil fortsat have) afgørende betydning for museumsarbejdet, der i sidste ende udføres af netop disse handlende og lidende mennesker. Med inspiration i den fænomenologiske litteratur har ovenstående vist, at et temporalt perspektiv kan give nye indsigter i museumshistorien, men måske også i andre museologiske underdiscipliner. Hvis genstanden ikke længere står i centrum, men derimod blot bliver en prisme til en svunden tid, som foreslået af Hegel og Heidegger, hvad har det så af betydning for den museale praksis? Er fortiden overstået og fremtiden endnu ikke ankommet? Eller er vi i en levende vekselvirkning med dem begge, som grundtvigianerne foreslog. Mest bemærkelsesværdigt er det måske, hvordan den aktuelle museumsaktivisme deler temporale dispositioner med det jakobinske museumsprojekt i slutningen af 1700-tallet. Robespierres accelerering af revolutionen for at komme frem til den utopiske fremtid sætter temporale lighedstegn med den nuværende higen efter at nå frem til en mere socialretfærdig og grøn fremtid.

Koselleck skriver, at historikere har for vane at behandle tiden som værende enten lineær (kan både være teleologisk eller åben) eller rekursiv og cyklisk.<sup>101</sup> Museumshistorieskrivningen har i den forstand da også haft et lineært fokus på modernitetens retning og rationalitet som styrende for institutionernes udvikling. Med denne artikel har jeg forsøgt at fremhæve en mere mangfoldig temporalitet, hvor særligt frygten for det forsvindende eller udeblivende kan være lige så dominerende som modernitetens fremskridtstro. Forestillingerne om en udeblivende fremtid og en forsvindende fortid kan i forlængelse heraf fungere som en (indsnævret og negativ) kvalificering af Kosellecks metahistoriske kategorier; erfaring og forventning. Historien konstitueres nok af handlende og lidende mennesker, men deres handlen og lidelse er konstitueret af frygten for, at en erfaret/forestillet tilstand enten forsvinder eller udebliver. Omvendt peger netop det udeblivende og forsvindende på noget, som naturligvis må ske, hvis ikke at netop handlende og lidende mennesker skrider ind. Trøstrup frygtede, at de levede og erfarede liv på heden skulle gå tabt – og derfor handlede han. Janes og Sandell frygter, at vi aldrig når til en grønnere og mere social retfærdig fremtid – og derfor handler de. Med en sådan temporalitet følger en forskydning fra det deskriptive til det handlende, hvilket vi ser accentueret med museumsaktivismen.

---

100 Koselleck 2007, s. 29.

101 Koselleck 2007, 185.

### **Perspektiv: Et museum uden for tiden?**

På Museet for Søfart i Helsingør udtalte direktør Ulla Tofte, i kølvandet på diskussionen om at gøre museets udstillingstekster mere tidssvarende ift. socialpolitiske udviklinger, at museerne har ”pligt til at følge med tiden.”<sup>102</sup> Lige fra det jakobinske museumsprojekt, Nyerups drømme om et nationalmuseum til nutidens museumsaktivisme synes spørgsmålet om tid at være en afgørende faktor ift., hvordan museumsinstitutionen bedriver sit virke og interagerer med sin samtid. Man fristes så måske til at fortabe sig i spørgsmål om, hvad *tiden* egentlig er. Er det bevægelse kvantificeret, som foreslået af Aristoteles? Er for- og fremtid sammenvævet i nuet, som det er tilfældet hos Augustin? Hvem er Hegels mystiske, unge kvinde – og er hun egentlig klimaaktivist?

I Siegfried Lenzs roman *Heimatmuseum* (1978) ender hovedpersonen Zygmunt Rogalla med at sætte ild til sit livsværk, hjemstavnsmuseumet, i det gamle Østpreussen. De skiftende tider forsøger at spænde hjemstavnsmuseumet for det ene politiske projekt efter det andet; mest prægnant er naturligvis nazisternes forsøg på at kapre museumet og dermed fortiden, men også modpartens forsøg gør et dybt indtryk på den fiktive museumsmand. På bogens sidste side lærer vi, at Zygmunt brænder museumet ned for at redde fortidens kollektive minder. Målet er at befri dem fra tiden og dermed undgå, at de bliver (mis)brugt af skiftende tiders forståelse af den imperative kraft, der skal adlydes.<sup>103</sup> Det er naturligvis en fiktiv og idealistisk – måske endda naiv – tilgang til museumsarbejdet, men Zygmunts handlinger giver alligevel stof til eftertanke. Det er en radikal fortælling, som spejler Branns indvending om, at fortiden har en egenverdi, der ikke er afhængig af nutidens domme eller forestillinger om fremtiden. Det gavner naturligvis hverken for-, nu- eller fremtid at nedbrænde museer, men det er måske værd at huske på, at museumsinstitutionen ikke behøver at være slave af tiden. Jeg har andetsteds advaret imod den ’tidslige forsnævring’, der kan præge museerne, hvis de går i et alt for tæt slægtskab med samtiden – og den forestillede fremtid.<sup>104</sup> Omvendt kan bevidstheden om ens eget temporale afsæt måske give nye indsigter for museerne. Kunne man forestille sig en museal praksis, der eksperimenterede med temporaliteten, som helt bevidst satte parentes om samtiden – eller tiden generelt? Et museum der ikke bare forstår at kuratere forskellige tider, men også tidsligheder? Koselleck skriver, at den historiske fremtid aldrig er fuldstændig givet med den historiske fortid,<sup>105</sup> men det risikerer den at blive, når forestillingen om det forsvindende eller udeblivende bestemmer den museale praksis. I den henseende er det ikke museernes opgave ”at følge med tiden”, men måske i

---

102 Reinwald 10.8.2020.

103 Lenz 2011, s. 458.

104 Rathjen 2020, s. 16.

105 Koselleck 2007, s. 37.



højere grad deres pligt at stille sig kritiske over for netop tiden som en imperativ kraft, der skal tolkes og adlydes.

---

### Litteraturliste

- Andersen, Olaf 1932: "Hjemstavnsrøgt og Hjemstavnsgård – Foredrag ved Vestfyns Hjemstavnsforenings Årsmøde 19. juni 1931". *Fynsk Hjemstavn*, 5. årgang, 1. hæfte, s. 37-44.
- Aronsson, Peter & Elgenius, Gabriella (red.) 2015: *National Museums and Nation-Building in Europe 1750-2010*. Routledge. DOI: 10.4324/9781315737133.
- Auken, Sune 2005: *Sagas Spejl*. Gyldendal.
- Bäckström, Mattias 2012: *Hjärtats härdar*. Gidlunds förlag.
- Beck, Vilhelm 17.1.1897: *Den Indre Missions Tidende*, s. 1.
- Bencard, Mogens 1993: "Museerne og Identiteten". *Skandinavisk museumsforbunds møde i Tórshavn 1993 – foredrag*, Skandinavisk Museumsforbund, s. 13-20.
- Bencard, Mogens 1993: "Museerne og Verdensordenen – Kunstammerets opståen og grundidé". *Nordisk Museologi*, no. 1, s. 3-16. DOI: 10.5617/nm.3798.
- Brostrøm, Axel 18.8.1896: "Dødsbilder". *Herning Folkeblad*, s. 2.
- Crane, Susan A. 2006: "The Conundrum of Ephemerality: Time, Memory, and Museums". Sharon Macdonald (red.): *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, s. 98-110. DOI: 10.1002/9780470996836.ch7.
- Eggan, Taylor A. 2015: "Revolutionary Temporality and Modernist Politics of Form". *Journal of Modern Literature*, vol. 38, s. 38-55. DOI: 10.2979/jmodelite.38.3.38.
- Eriksen, Anne 2014: *From Antiquities to Heritage. Transformations of Cultural Memory*. Berghahn Books.
- Evans, Henry James; Nicolaisen, Line; Tougaard, Sare & Achiam, Marianne 2020: "Perspective. Museums beyond neutrality". *Nordisk Museologi*, vol. 29, no 2, s. 19-26. DOI: 10.5617/nm.8436.
- Furdal, Kim 2016: *Kampen om lokalhistorien*. Museum Sønderjylland.
- Gjerløff, Anne Katrine 2001: "Tingenes tavshed – tingenes tale: Om forholdet til fund før og nu". *KUML*, årg. 50, nr. 50, s. 47-70.
- Grundtvig, N.F.S. 1808: "Gunderslev Skov". *Nyeste Skilderie af Kjøbenhavn*, s. 1597-1600.
- Grundtvig, N.F.S. 1809: "Et Par Ord om vore Oldtids Minder". *Nyeste Skilderie af Kjøbenhavn*, s. 1662-1665.



- Grundtvig, N.F.S. 1825: "Om det attende Aarhundredes Oplysning i Salighedens Sag". *Theologisk Maanedsskrift*, første bind, s. 17-126.
- Grundtvig, N.F.S. 1839: "Det Danske Samfund". *Brage og Idun*, s. 414-473.
- Hansen, Andreas Bonde 2016: *Den gode oplevelse*. Ph.d.-afhandling, det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.
- Hansen, H.P. 1930: *Trøstrup fra Torsted*. Gyldendal.
- Haugen, Bjørn Sverre Hol 2017: "Museer, drakt og tid". *Nordisk Museologi*, vol. 1, s. 73-89. DOI: 10.5617/nm.6345.
- Hegel, G.W.F. 2017 (1808): *Åndens fænomenologi*. Gyldendal.
- Heidegger, Martin 2007 (1927): *Væren og tid*. Forlaget Klim.
- Hooper-Greenhill, Eilean 1992: *Museums and the interpretation of visual culture*. Routledge. DOI: 10.4324/9780203415825.
- Janes, Robert R. og Sandell, Richard 2019: "Posterity has arrived". Robert R. Janes og Richard Sandell (red.): *Museum Activism*. Routledge, s. 1-23. DOI: 10.4324/9781351251044-1.
- Julião, Letícia 2015: "Museum and historicity: the representation of time in Brazilian museums". *ICOFOM Study Series*, vol. 43a, s. 127-137. DOI: 10.4000/iss.603.
- Kjær, Birgitte 1980: "Gamle Thomsens børnebørn – om oprettelsen af de første provinsmuseer i Danmark". *Fortid og Nutid*, bd. 28, s. 362-389.
- Koselleck, Reinhart 2007: *Begreber, tid og erfaring*. Hans Reitzels Forlag.
- Koselleck, Reinhart 2018: *Sediments of Time*. Stanford University Press. DOI: 10.1515/9781503605978.
- Knudsen, Regnar 1939: "Hjemstavnsforskning og Hjemstavnskultur". Regnar Knudsen (red.): *Haandbog i Hjemstavnsforskning og Hjemstavnskultur*. Landsforeningen for Hjemstavnskultur, s. 9-15.
- Lenz, Siegfried 2011 (1978): *The Heritage*. Faber Finds.
- Marker, Lasse og Rasmussen, Søren Mikael 2019: *Museumslandskabet – Kulturpolitikens udvikling og museernes vilkår*. Rasmussen & Marker.
- McClellan, Andrew L. 1988: "The Musée du Louvre as Revolutionary Metaphor During the Terror". *The Art Bulletin*, vol. 70, No. 2, s. 300-313. DOI: 10.2307/3051121.
- Mordhorst, Camilla 2009: "Museer, materialitet og tilstedevær". Tine Damsholt, Camilla Mordhorst og Dorthe Gert Simonsen (Red.): *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Aarhus Universitetsforlag, s. 117-143.
- Müller, Sophus 1897: "Museum og Interiør". *Tilskueren*, s. 683-700.
- Nielsen, Thor Hennelund 2020: "Time Materialized – Broaching the Question of Objective Historicity". *Res Cogitans*, vol. 15, no. 2, s. 104-120.

- Overgaard, Ulrik 2008: *Dengang og nu: Den grundtvig-koldske grundskolepædagogik*. Ph.d.-afhandling, det Teologiske Fakultet, Aarhus Universitet.
- Paludan-Müller, Carsten 1996: "Museet i tiden – erindringsrum og verdensspejl". Michael Lauenborg og Peter Pentz: *Museerne ved årtusindeskiftet*, Statens Museumsnævn, s. 23-33.
- Pórsson, Bergsveinn & Vinnie Nørskov 2020: "Preface". *Nordisk museologi*, vol. 30, no. 3. DOI: 10.5617/nm.8624.
- Poulsen, Carl og Benthin, W.Th. 1914: *Lærerne og Samfundet – Folkeskolens kendte Mænd og Kvinder*. Fr. Bagges Kgl. Hofbogtrykkeri.
- Rasmussen, Holger 1969-1971: "Er museum et uartig ord?". *Fortid og Nutid*, Bd. XXIV, s. 454.
- Rasmussen, Holger 1979: *Dansk Museumshistorie*. Dansk Kulturhistorisk Museumsforening.
- Rathjen, Kasper 2020: "Museet i tidens tegn". *Nordisk Museologi*, Vol. 29, No. 2, s. 4-18. DOI: 10.5617/nm.8435.
- Rathjen, Kasper 2020: *Det folkelige museum – mellem oplysning og oplevelse*. Ph.d.-afhandling, det Humanistiske Fakultet, Syddansk Universitet.
- Sandahl, Jette 2017: "Ny ICOM-komité om museumsdefinition og museernes fremtidige muligheder". *Danske Museer*, nr. 5, s. 32-34.
- Skot-Hansen, Dorte 2010: *Museerne i den danske oplevelsesøkonomi*. Imagine.
- Slettebro, Jørgen 1969-1971: "Nr. 517". *Fortid og Nutid*, Bd. XXIV, s. 1-2.
- Spur, Erik 1918: *Højskolebladet*, s. 858-860.
- Tiemroth, Jens Henrik 1992: "Historien i arkiver og museer". Søren Mørch (red.): *Danmarks historie*, bd. 10. Gyldendal, s. 331-352.
- Uhrskov, Anders 7.10.1936: "Hjemstavnskundskab". *Frederiksborg Amts Avis*, s. 8.
- Walklate, Jenny 2014: "The Museum on the edge of forever". *Theory of Science*, XXXVI, vol. 36, 1, 49-76.

### Internetartikler

- Hammer, Sara: *Vil åbne museet*, <https://klassekampen.no/utgave/2020-05-22/vil-apne-museet> (Besøgt 19/8/2020).
- Noce, Vincent: *What exactly is a museum? Icom comes to blows over new definition*, <https://www.theartnewspaper.com/news/what-exactly-is-a-museum-icom-comes-to-blows-over-new-definition> (Besøgt 11/5/2021).
- Petersen, K. Helveg: *Betænkning 517: En Redegørelse til Folketinget*, <https://kum.dk/love-og-tal/redegoerelser/1969-betaenkning-517/> (Besøgt 11/5/2021).

Reinwald, Tobias: *Dansk museum ændrer »sexistisk« udstilling: »Det her er ikke et knæfald for nogen, der føler sig trådt over tærne«*, <https://www.berlingske.dk/aok/dansk-museum-aendrer-sexistisk-udstilling-det-her-er-ikke-et-knaefald-for?fbclid=IwAR3O-brbFTJbS52JjalkKm5vTNr6Zwl9unbQzaEswv1AT-VZK9O2rwXYiSI> (Besøgt 11/5/2021).

Rokkjær, Julie: *Coronakrisen har vist behovet for, at museer bliver aktivistiske*, <https://www.raeson.dk/2020/julie-rokkjaer-birch-coronakrisen-har-vist-behovet-for-at-museer-bliver-aktivistiske/> (Besøgt 11/5/2021).

Varberg, Jeanette: *Nu får fortidens gerningsmænd endelig deres straf*, <https://www.altinget.dk/artikel/jeanette-varberg-nu-faar-fortidens-gerningsmaend-endaelig-deres-straf> (Besøgt 11/5/2021).

### Utrykte kilder

Museum Nordsjællands Arkiv (MNA), pakken: Museet. Helsingørsgade 65, 3400 Hillerød.

---

## English Summary

### The disappearing past – the absent future

The aim of this article is to examine the shifting temporalities of the (primarily) modern Danish museum institutions from 1789 until now. From the revolutionary temporality that shaped the Louvre and the Danish archeological response that strived to preserve a disappearing past, it shows that museums have a diverse temporal history. Most interesting is perhaps the present-day focus on museum activism, which challenges the temporal character of the museum by demanding that it be reshaped by the sentiments and politics of the present and the hopes of a better future.

# Maria Mieskiewicz Larsen & Astrid Pernille Jespersen

---

Maria Mieskiewicz Larsen, cand.mag. i Europæisk Etnologi og videnskabelig assistent i Center for Humanistisk Sundhedsforskning ved Københavns Universitet.  
Astrid Pernille Jespersen, cand.mag. i Europæisk Etnologi, Ph.d., lektor ved Europæisk Etnologi og centerleder i Center for Humanistisk Sundhedsforskning ved Københavns Universitet.

**Keywords:** Humanistisk sundhedsforskning, den aktive patient, selvbehandling, hjemmebehandling, kronisk sygdom, dialysebehandling, det gode liv, etnografi, disciplinering af krop og hverdagsliv, sundhedspraksis og medicinsk ansvar i Danmark i det 21. århundrede.

---

## SELVBEHANDLING I HJEMMET OG DEN AKTIVE PATIENT

### Patientansvar, forventninger og modstand på dialyseområdet

*En stigning i kroniske sygdomme har over de sidste årtier resulteret i flere behandlingskrævende patienter og skabt et øget pres på ressourcerne i det danske sundhedsvæsen.<sup>1</sup> Indenfor dialyseområdet har dette pres, sammen med en teknologisk udvikling på området, skabt alternative måder at tilrettelægge behandlingen på. I denne artikel sætter vi fokus på selvbehandling i hjemmet som en nyere behandlingsform, der både betragtes som en løsning på et stadig mere presset sundhedsvæsen, og som en behandling der øger dialysepatienternes livskvalitet. Med dette fokus vil vi belyse hvilke forestillinger om det gode liv med dialyse der underbygger denne behandlingsform, og diskutere hvilke former for patientansvar, forventninger og modstand, selvbehandlingsfænomenet bærer med sig. Ved at vise nuancer i valg og praktiseringer af dialysebehandling, vil vi i artiklen diskutere rationalet bag og konsekvenserne af en udbredelse af selvbehandling.*



---

1 Sundhedsstyrelsen 2006; Wahlberg 2017.

---

## Introduktion

At oplære patienter til at kunne varetage egen behandling i hjemmet, også kaldet udgående behandling, er en aktuell sundhedspolitisk strategi, der forsøges implementeret i flere typer af behandlinger. I denne artikel har vi fokus på nyresyge i dialyse, som er et af de områder, hvor selvbehandling er blevet indført og etableret som behandlingstilbud.

Selvom hjemmedialyse kræver en oplæringsperiode på hospitalet, er det en behandlingsform som menes på sigt at kunne aflaste hospitalernes dialysecentre og dermed skabe et besparelspotentiale på sundhedsområdet.<sup>2</sup> Der arbejdes derfor både fra Sundhedsstyrelsens og Nyreforeningens side og blandt sundhedspersonale på dialyseafdelingerne med strategier og sundhedspædagogiske tiltag, der kan få flere patienter i selvbehandling tidligst muligt. Trods det økonomiske rationale, som både Sundhedsstyrelsens og Nyreforeningens mål om at få flere i udgående behandling kan forbindes til, argumenterer disse parter dog først og fremmest for at fremme selvbehandling ud fra et andet rationale. Begge parter forventer, at selvbehandling vil give patienterne en større grad af frihed, uafhængighed og selvstændighed og derved øge deres livskvalitet. I Danmark behandles til stadighed flest nyresyge på hospitalernes dialysecentre, og selvbehandling i eget hjem eller på såkaldte *self-care*-afdelinger<sup>3</sup> fungerer stadig blot som et tilbud til de patienter som vurderes egnede til at varetage behandlingen selv.<sup>4</sup> I det danske sundhedssystem tilbydes altså flere behandlingsmuligheder med forskellige grader af patientinvolvering, men med indførelsen af selvbehandling er der etableret en forventning og et håb om, at øget frihed, livskvalitet og økonomisk gevinst vil gå hånd i hånd. De sundhedspolitiske rationaler om øget livskvalitet og økonomisk besparelse er imidlertid ikke det eneste, der følger med en udbredelse af selvbehandling. Parallelt med disse rationaler følger en fordring om, at patienter og pårørende i langt højere grad træder til og overtager ansvaret for behandlingen i alle dens aspekter. Herved fordres der et selvansvar for egen krop og eget helbred, hvilket inden for humanistisk sundhedsforskning og medicinsk antropologi er blevet forbundet til et særligt patientsyn og ideal, der kan identificeres i en række af nye medicinske og teknologiske tiltag og behandlingsformer – nemlig idealet om den aktive patient.

Ved at anskue selvbehandling på dialyseområdet fra henholdsvis et sundhedspædagogisk og et hverdagsperspektiv, belyser vi i artiklens første del, hvordan idealet om en aktiv patient udspiller sig i praksis. Med inspiration fra etnograf

---

2 Nyreforeningen 2019; Sundhedsstyrelsen, 2006, s. 14.

3 Self-Care-afdelinger betegner hospitalsafdelinger hvor oplærte patienter har adgang til dialysemaskiner døgnet rundt. Dette gør det muligt at varetage og planlægge behandlingen uafhængigt af sundhedspersonale uden at skulle have installeret en dialysemaskine i eget hjem.

4 Nørgaard 2013, s. 27.

Annemarie Mol og antropolog Ayo Wahlberg, sætter vi fokus på den patientcentrerede udvikling, som har fundet sted i sundhedsvæsenet siden 1980'erne. Vi ser på hvordan idealet om den aktive patient praktiseres af både sundhedspersonale og patienter og former forestillingen om *det gode kronikerliv*. I den første del viser vi, at selvbeholdende dialysepatienter udfører, hvad vi betragter som, et omfattende og vedvarende *normaliseringsarbejde*, som en måde at leve op til det aktive patientideal og skabe en normaliseret tilværelse med behandlingen. I artiklens anden del argumenterer vi for, at idealet om den aktive patient dog på ingen måde er entydigt i praksis, og at der udøves en aktiv modstand mod den gængse praktisering af idealet som forbindes med selvbehandling. Her trækker vi på sociolog Charis Thompsons begreb om ontologisk koreografi og hendes kritik af subjekt/objekt dikotomien, for at betragte forskellige former for patientpraktiseringer som både aktive og passive.<sup>5</sup>

---

## Kvalitative studier af patienters håndtering af kronisk sygdom

Med dette fokus skriver artiklen sig ind i eksisterende diskussioner inden for den medicinsk antropologiske, sociologiske og etnologiske forskning i kronisk sygdom og livskvalitet. Særligt diskussioner om, hvordan den stigende mængde af kronisk syge håndteres bedst muligt, og hvad det medfører, når en øget patientinddragelse, egenomsorg og patient empowerment benyttes som redskaber til løsningen af denne individuelle såvel som demografiske og sundhedsøkonomiske udfordring.<sup>6</sup> Inden for dette felt har flere studier undersøgt, hvordan sundhedsprofessionelles råd oversættes til praksis og integreres i hverdagen og hjemmet af de mennesker, som rammes af kronisk sygdom.<sup>7</sup> For det første viser studierne en stor diversitet blandt kronikere, deres hverdag, sociale liv og sundhedskompetencer, og der argumenteres for, at der må tages højde for disse forskelligheder i implementeringen af egenomsorg og selvbehandling i hjemmet. For det andet peger disse studier på en række konsekvenser ved øget patientansvar, og viser gennem empiriske cases, at denne udvikling ikke kan forstås som entydigt positiv. Flere studier peger endda på, at denne udvikling i sundhedsvæsenet skaber større ulighed i sundhed og har en overvejende negativ effekt, særligt for de patienter som ikke formår at leve op til en aktiv og selvstændig patientpraktisering.<sup>8</sup>

---

5 Thompson 2005.

6 Ballegaard 2011; Bury & Taylor 2007; Huniche & Kristensen 2018; Olesen 2010; Roberts 1999; Rose 2007; Wahlberg 2017.

7 Ballegaard 2011; Cases et. al. 2011; Gunnarson 2016; Heinemann 2016; Hunt et al. 1998; Lassen 2011; Lassen 2015; Maersk et al. 2018; Mol et. al. 2010; Nielsen & Grøn 2012; Nielsen 2013; 2012; Schnor 2013; Thorne et al. 2003; Ådahl 2012(a); Ådahl 2012(b).

8 Bury & Taylor 2007; Holen 2011; Maersk et al. 2018; Mol 2008.

Fælles for studierne er, at de fokuserer på den konkrete håndtering af kroniske sygdomme fra et patientperspektiv, hvoraf en stor del af dem tager udgangspunkt i diabetikere og kræftramtes oplevelser og erfaringer fra livet med en alvorlig kronisk sygdom.<sup>9</sup> Med denne artikel tager vi udgangspunkt i et relativt uudforsket empirisk felt, ved at fokusere på kronisk nyresyge, som selv varetager deres dialysebehandling i Danmark. Flere etnografiske studier har beskæftiget sig med nyresyge menneskers accept og håndtering af deres kroniske sygdom,<sup>10</sup> men kun få har som antropolog Laura Heinemann, etnolog Martin Gunnarson og antropolog Susanne Ådahl, udforsket hvad der sker, når dialysebehandlingen rykker ind i det private hjem, transformerer patienten til behandler og hjemmet til et højteknologisk, medicinsk plejested. De tre studier peger på neoliberale tendenser inden for sundhedssektoren som grundlag for udviklingen af selvbehandling i hjemmet, og undersøger hvordan denne ideologi former behandlingspraksisser og håndteringsstrategier for kronisk nyresyge.

Heinemann sætter fremkomsten af selvbehandling i amerikansk kontekst i et historisk lys, og viser hvordan skiftet i behandlingssted fra hospital til det private hjem ikke er en nyopfundet praksis, men snarere en tilbagevenden til tidligere medicinsk praksis med lægebesøg udført i patientens eget hjem. Dog argumenterer Heinemann for, at skiftet i selve varetagelsen af behandlingen, fra læge eller sygeplejerske til patient, er en forholdsvis ny tendens. Med udgangspunkt i et etnografisk feltarbejde hjemme hos nyresyge patienter som varetager deres egen dialysebehandling, peger hun på, at skiftet fra hospital til hjem får indgribende sociale implikationer ikke blot for patienten, men også for de nære pårørende, som i høj grad inddrages, tager del i og påvirkes af de udfordringer som behandlingspraksis i hjemmet medfører.<sup>11</sup>

Gunnarsons ph.d.-afhandling *Please be Patient* fra 2016 baserer sig på et etnografisk feltarbejde på dialyseafdelinger blandt sundhedsprofessionelle og patienter i henholdsvis Sverige og Letland. Afhandlingen giver et berigende og rørende indblik i nyresyge menneskers hverdagsliv og deres måder at håndtere håbet om og ventetiden frem mod en organtransplantation. De praksisnære observationer og beretninger fra de interviewede patienter viser, hvordan opretholdelsen af dette håb om fremtidig transplantation kræver en accept af en mere eller mindre midlertidig tilværelse med hæmodialyse som et livsvilkår. Med en fænomenologisk tilgang til studiet af tilværelsen med en kronisk syg krop, undersøger Gunnarson, hvordan patienterne så at sige *legemliggøres* gennem deres behandlingspraksisser og af de kropslige, såvel som sociokulturelle forandringer, som behandlingen

---

9 Eks. Hunt 1998; Maersk 2018; Mol 2008.

10 Gordon 2001; Gunnarson 2012; Heinemann 2016; Holen, Idvall & Lundin 2009; Russ et. al. 2005; 2011; Ådahl, 2012(a); Ådahl, 2012 (b).

11 Heinemann 2016, s. 122.

medfører.<sup>12</sup> Han peger blandt andet på, at de selvbehandlede dialysepatienter, som han har fulgt og interviewet, lever op til gældende normer omkring en aktiv, selvstændig patientpraktisering båret frem af et neoliberalt ideal om autonomi og kropslig kontrol, som desuden ses udbredt inden for flere kroniske sygdomme i dag.<sup>13</sup>

Ådahl beskæftiger sig med nyretransplantation, patientskoler for kronikere og selvbehandlede dialysepatienter i Finland, og ser på hvordan den stigende patientinvolvering medfører et skift i patientrollen fra passiv, autoritetstro modtager af behandling til aktiv, rationel, velinformeret, fleksibel forbruger af behandlingstilbud med et dertilhørende stort individuelt ansvar for eget helbred.<sup>14</sup> Hendes udforskning af selvbehandlingspraksis kredser om *accept* af behandlingsbehov, *integration* af dialysemaskinen i hjemmet og om opnåelse af *autonomi* i behandlingspraksis. Desuden peger disse studier også på de gennemgribende sociale implikationer, hjemmebehandling har for patienten og de nære pårørende.

Inspireret af disse perspektiver og gennem et etnografisk feltarbejde med kvalitative interviews og observationer udført på tre danske hospitalsafdelinger og i dialysepatienters hjem, viser vi i denne artikel, hvordan mennesker med nyresygdom håndterer og praktiserer deres behandling som et livsvilkår, og hvordan forskellige aspekter af tilværelsen vægtes og spiller en rolle i forhold til valg af behandlingsform. Ved at undersøge selvbehandling fra patienternes perspektiv, giver vi et indblik i, hvilket liv man som patient ønsker og kan opnå gennem selvbehandling, og viser samtidig alt det arbejde, der dermed fordres af dem. Vi følger desuden enkelte patienter i dialysebehandling på hospitalet, som har fravalgt selvbehandling, og som viser andre måder at være en aktiv patient på.

Således bidrager dette studie med etnografiske perspektiver til et eksisterende forskningsfelt inden for kroniske sygdomme og selvbehandling (jf. ovenstående studier), og giver nærmere bestemt et indblik i, hvordan livet med nyresygdom og dialysebehandling i hjemmet udfolder sig i praksis i en dansk kontekst. Ved at fremhæve flere nuancer af patientpraktiseringer og agens som forbundet med *fravalg* af selvbehandling, bidrager vi med nye praksisnære og kritiske perspektiver på selvbehandling.

I vores analyse trækker vi på teoretiske begreber hentet fra Science and Technology studier af subjekt- og objektgørelser i sundhedsvæsenet.<sup>15</sup> I disse studier udfordres subjekt/objekt og passiv/aktiv-kategorier, og det vises, hvordan netop det at gøre sig til objekt og genstand for medicinsk praksis på hospitalet, kan være en måde at blive til som et aktivt handlende patientsubjekt i andre aspekter af tilværelsen. Med dette perspektiv argumenterer vi for, at idealet om en aktiv

---

12 Gunnarson 2016, s. 390–91.

13 Gunnarson 2016, s. 393.

14 Ådahl 2012a; Ådahl 2012b.

15 Jespersen et al. 2014; Mol 2008; Thompson 2005.



patient i praksis ikke blot lader sig oversætte til en selvbehandlerende hjemmedialysepatient, men at *aktive og gode patientliv* udspiller sig på flere måder, og også praktiseres af patienter som lader sig behandle på hospitalet. Med denne nuancering af gode patientliv vises, hvordan et normativt ideal om autonomi og kropslig kontrol overser de udfordringer, som kronisk syge mennesker lever med. Idealet om den aktive patient kan dermed risikere at få en ekskluderende virkning for den stadig voksende del af befolkningen, som lever med, eller kommer til at leve med, en kronisk sygdom, og som derfor kræver omfattende medicinsk behandling, pleje og omsorg fra andre mennesker.<sup>16</sup> Den gængse opfattelse af idealet om den aktive patient afstedkommer, som vi skal se, ikke altid mere livskvalitet for alle kronikere.

Med artiklen ønsker vi således at bidrage med indsigter i, hvordan selvbehandling og det aktive patientideal praktiseres og opleves af de mennesker, som lever med dialysebehandling til daglig, og hvordan deres forskellige praktiseringer kan bidrage til en diskussion og nuancering af dette ideal.

---

## Etnografisk feltarbejde på hospitalet og i hjemmet

Denne artikel er skrevet på baggrund af specialeafhandlingen *At Lære at Være i Dialyse – et etnologisk studie af patientdannelse og gode liv med kronisk nyresygdom i Danmark*.<sup>17</sup> Artiklen er baseret på et hospitalsetnologisk feltarbejde<sup>18</sup> på tre forskellige dialyseafdelinger; en afdeling med hjemme-peritonealdialyse, også kaldet p-dialyse, en afdeling med *self-care* og *limited-care* dialyse og en afdeling med center-hæmodialyse.<sup>19</sup> På afdelingen for hjemme-peritonealdialyse oplæres patienter i at varetage deres egen behandling i hjemmet. På afdelingen med *self-care* og *limited-care* varetager patienter selv helt eller delvist deres behandling, som dog ikke foregår i hjemmet, men på en åben afdeling, som tilknyttede patienter kan tilgå døgnet rundt. På center-hæmodialyseafdelingen varetager sygeplejersker dialysebehandlingen af de tilknyttede patienter. Gennem feltarbejdet på de forskellige dialyseafdelinger er forskellige grader af patientinvolvering, forventninger og ansvar blevet belyst.

Vi har fulgt nyresyge patienter under dialyse, nyresyge til prædialysesamtaler omkring valg af dialysebehandling og observeret de patienter, som oplæres af sygeplejersker til at varetage behandlingen i eget hjem. Udover kortere samtaler

---

16 Mol 2008.

17 Specialet er skrevet af Rasmus P. Wogensen og Maria M. Larsen, begge cand.mag. i Europæisk Etnologi ved Københavns Universitet, tilknyttet som specialestuderende ved Center for Humanistisk Sundhedsforskning og vejledt af lektor Astrid Pernille Jespersen i efteråret 2019.

18 Geest & Finkler 2004.

19 Feltarbejdet er gennemført af specialets forfattere Rasmus P. Wogensen og Maria M. Larsen.

med patienter har vi foretaget 13 kvalitative semi-strukturerede interviews med i alt 17 informanter, heraf nuværende såvel som tidligere patienter i enten p-dialyse eller hæmodialyse.<sup>20</sup> Rekrutteringen er foregået gennem sundhedspersonalets kontakt til patienterne eller ved direkte henvendelse til patienter og pårørende i venteværelset på hospitalet. For at sikre et etisk forsvarligt feltarbejde, hvor der tages højde for den sårbare situation, som informanterne befinder sig i, har vi kun henvendt os til patienter og pårørende, som hospitalspersonalet vurderede kunne rumme det på det pågældende tidspunkt i deres sygdomsforløb og tilværelse. Der er således foregået en tæt og vedvarende dialog med sundhedspersonalet, hvor forskningsetiske overvejelser er blevet drøftet. Informanter er blevet grundigt informeret om vores studie og har til enhver tid kunne trække sig og frabede vores tilstedeværelse undervejs. Desuden har vi skabt kontakt til informanter gennem Nyreforeningen og ved deltagelse i deres årlige oplysningsarrangement Nyrennes Dag.<sup>21</sup> De benyttede rekrutteringsmetoder har betydet, at vores studie i høj grad inddrager beretninger fra socialt ressourcestærke patienter – patienter som møder op til deres aftaler på hospitalet, og som af sundhedspersonalet vurderes socialt robuste og ”egnede” til at reflektere over deres livssituation, samt patienter som har et mentalt overskud til at involvere sig i patientforeningsarbejde.

Vi har interviewet og fulgt selvbeholdende dialysepatienter i eget hjem, centerbeholdende dialysepatienter på hospitalet, sundhedspersonale på både hæmo- og p-dialyseafdelinger, pårørende og donorer. Vi har desuden foretaget interviews med patienter i center-hæmodialyse som har fravalgt selvbeholdning. Dette for at forstå deres valg af behandlingsform, og for at få et indblik i hvordan de praktiserer deres beholdning på hospitalet. Udover interviews og observationer med patienter, har vi inddraget pårørende, idet nyresygdom og dialyse influerer på og ofte varetages af et kollektiv af mennesker, og de pårørendes rolle og erfaringer er væsentlige for at forstå beholdningsvalg og -praksis.<sup>22</sup>

På dialyseafdelingerne har vi observeret interaktioner mellem sundhedspersonale og patienter i forbindelse med konsultationer og oplæringer til hjemme-dialyse. Her har vi fokuseret på de sundhedspædagogiske tilgange, som benyttes af personalet, på patienternes bekymringer om forandringer af krop og hverdag, og på hvordan nye materielle omstændigheder indstuderer, tilpasses og forhandles, i takt med, at de bliver realiteter i hverdagen og i hjemmet. Denne etnografi-

---

20 Ved hæmodialyse dialyseres gennem et indopereret brystkateter som kræver en stor hæmodialysemaskine. Ved p-dialyse dialyseres gennem et indopereret kateter i bughulen, som kræver et stativ, hvorpå poser med dialysevæske hænges op. Hæmodialyse er på flere måder en mere krævende dialyseform end p-dialyse, da det både kræver mere tid og plads. Derfor betragtes p-dialyse ofte som den mest oplagte dialyseform at integrere i hjemmet.

21 Nyrennes Dag arrangeres af Nyreforeningen som en national, årlig begivenhed, hvor der rundt om i landets kredse oplyses om nyresygdom og organdonation og samles penge ind til patientforeningen.

22 Heinemann 2016.

ske tilgang har givet os mulighed for at nærstudere og detaljeret beskrive lokale praksisser i oplæringen.<sup>23</sup> Både løbende og efter vores analyse blev empiriske fund fra feltarbejdet præsenteret og diskuteret med sundhedspersonalet på de pågældende afdelinger, og specialeafhandlingen blev ligeledes sendt til de af vores informanter som gerne ville læse og kommentere den. Alle informanter har givet mundtligt såvel som skriftligt samtykke til brug af det empiriske materiale.

Empiriske eksempler og kulturanalytiske perspektiver fra specialet vil optræde som en del af denne artikel. Vi vil her særligt fremhæve to af vores informanter, Marie og Agnes, som viser to vidt forskellige måder at praktisere deres dialysebehandling på i henholdsvis hjemmet og på hospitalet. Hospitalsafdelingerne og informanterne er alle anonymiseret og vil for læsevenlighedens skyld optræde med pseudonymer.

At studere forestillinger om og praktiseringer af gode liv er et særkende ved den etnologiske fagtradition.<sup>24</sup> Med denne artikel ønsker vi på klassisk vis at sætte fokus på forestillinger om og praktiseringer af gode liv, men retter blikket mod, hvad der sker, når krop og hverdag rammes og transformeres af kronisk sygdom, og tilværelsen må accepteres, håndteres og genskabes på ny. Vi ønsker at diskutere hvilke normer og rationaler, som opstår, eller fortsat gør sig gældende, i disse livsforændrende situationer. Med denne artikel skriver vi os dermed også ind i sundhedspolitiske diskussioner om livsførelse med kronisk sygdom og medicinsk behandling og bidrager med etnologiske perspektiver herpå. Således gør vi opmærksom på, hvordan den etnologiske praksis som en politisk praksis også sætter fokus på sociokulturelle uligheder og forandringspotentialer.

---

## Det gode liv med kronisk sygdom

Dialyse er så omfattende og tidskrævende, at patienter må ændre og tilpasse deres livsstil og vaner efter behandlingen. De må opbygge deres liv på ny, tillære sig nye kompetencer og skabe nye rutiner som tager hensyn til behandlingen. Ikke kun de kronisk syge patienter, men også patientforeninger, sundhedsprofessionelle og sundhedsteknologiske virksomheder ønsker indflydelse på hvad et godt liv med kronisk sygdom kan eller bør være.<sup>25</sup> Hvordan man skaber et godt liv med kronisk sygdom, samt hvilke aktører der får og skal have indflydelse på dette, er da også et centralt felt inden for den medicinske antropologiske og sociologiske tradition.<sup>26</sup> I det følgende vil vi, med udgangspunkt i vores feltbesøg hos hjemmedialysepatient Marie, se på, hvordan idealet om den aktive patient formes og

---

23 Geest & Finkler 2004, s. 1998.

24 Damsholt 2015.

25 Wahlberg 2017, s. 9.

26 Maersk et al. 2018; Mol 2010; Mol et al. 2008; Wahlberg 2017.



**Maries indretning med hjemmedialyse. Foto: Maria M. Larsen**

forhandles og vise hvilket omfattende arbejde, som vi i denne artikel kalder *normaliseringsarbejde*, det i praksis kræver af patienterne at leve op til.

---

### Vedvarende normaliseringsarbejde

At leve med dialyse i hjemmet kræver ikke kun opbevaringsplads, praktiske og teknologiske løsninger, men er også et tidskrævende job for en selvbeholdende patient, som skal planlægge og skabe faste rutiner omkring behandlingen. Det indebærer blandt andet, at patienten selv skal stå for at klargøre maskinen, få bestilt varer til dialysen, køre affald fra dialysen på forbrændingen, føre skema over dialysen og have overblik over eget medicinindtag. Indretningen med hjemmedialyse kan naturligvis se ud på mange måder med forskellige praktiske løsninger i hjemmet alt efter hvilken dialyseform der er valgt. På billederne ses Maries indretning med en NxStage rejse-hæmodialysemaskine, som er væsentligt mindre og mere mobil end den klassiske hæmodialysemaskine, som er mere udbredt i Danmark. Marie opbevarer dialysevæske og andre remedier i sit tøjskab. Hun har placeret kanylespand og affald ved siden af sengen og fået lavet udløb fra dialysen til sit badeværelse.

For Marie er det vigtigt, at dialysens materielle tilstedeværelse afgrænses til hendes soveværelse. Hun fortæller:

*”Det [dialysemaskinen] er et kæmpestort monstrum, og når folk kommer her, skal de ikke sidde og se på en stor sygemaskine (...) Det der med at finde en lejlighed, det krævede jo også, at der var et stort soveværelse. For jeg tænkte, det skal ikke være sådan, at der kun kan være en seng og en kæmpe maskine og en masse papkasser [med dialysevæske]”*

Marie, hjemmedialysepatient.

Marie dialyserer fire gange om ugen. Hun klargør selv maskinen om aftenen ved 21-tiden og ligger i dialyse om natten. På den måde håber hun at kunne udnytte dagtimerne til sit job. Støjen fra maskinen betyder dog, at hun sover uroligt og i lange perioder er for træt til at kunne varetage sit arbejde. Søvnmangel er særligt på sigt en alvorlig indgriben i tilværelsen, som Heinemanns studie også peger på som en negativ konsekvens af selvbehandling i hjemmet – ikke blot for patienten selv men også for potentielle samlever.<sup>27</sup>

Selvom Marie bor alene, forsøger hun dog stadig at adskille behandlingsstedet i soveværelset fra de andre rum i lejligheden. Hun deler døgnet op i timer til arbejde og timer til dialyse, og denne opdeling af dagen til arbejde og natten til behandling, er en af de praksisser, vi forstår som normaliseringsarbejde. Normaliseringsarbejde betegner det arbejde, som giver patienterne mulighed for at opretholde en så normaliseret hverdag som muligt og bevare deres rutiner og sociale relationer. Et vedvarende og omfattende arbejde, som flere empiriske studier af kronisk syge også peger på.<sup>28</sup> I disse studier argumenteres blandt andet for en større anerkendelse af dette ulønnede arbejde, som både pårørende og patienter varetager.<sup>29</sup> Når vi i denne artikel understreger normalisering i dette omfattende arbejde, er det for at vise, hvordan vores informanter forsøger at skabe en hverdag, hvor det ikke altid og alle steder er sygdommen, der er i fokus. Hjemme hos Marie blev vi opmærksomme på, hvordan dette normaliseringsarbejde forgrener og udfolder sig i forskellige sociale sammenhænge. Marie holder meget af at gå på café med sine venner, men som en del af dialysebehandlingen skal hun forholde sig til væskerestriktioner. Fordi væske ophober sig i kroppen og affaldsstoffer ikke udskilles optimalt, får de fleste dialysepatienter væskerestriktioner anbefalet af lægen. Da vi interviewer Marie i hendes hjem, skænker hun derfor kaffe op til os i store krus og til sig selv i en lille kop. På den måde mindsker hun indtaget af væske, men ekskluderes ikke fra den sociale situation, hvor vi sidder og drikker

27 Heinemann 2016.

28 Danholt & Langstrup 2012; Oudshoorn 2011

29 Ballegaard 2011, s. 11; Heinemann 2016, s. 118–19; Lassen 2011; Lassen 2015, s. 1365.

kaffe, forklarer hun. Hun udfører et tilsvarende normaliseringsarbejde, når hun går på café med sine venner. Hun fortæller:

*”Vi [dialysepatienter] knaser jo isterninger, fordi med en isterning får du ikke så meget [væske], men du får en fornemmelse af, at du får mega meget væske for lidt væske, ikk’? Så når jeg går på café, eller sådan spontant, når nogen inviterer mig, og jeg tænker, jeg kan ikke have mere væske i dag, så går jeg pænt op og beder om et glas bare med isterninger”*

Marie, hjemmedialysepatient.

At følge Marie rundt i hendes hjem, se hendes indretning med dialysemaskinen og betragte hendes adfærd og rutiner, såsom at drikke af en lille kaffekop eller knase isterninger, gav os et indblik i et hverdagsliv med selvbehandling. Vi blev opmærksomme på handlemønstre og rationaler, som for Marie er helt selvfølgelige som en normaliseret del af hendes tilværelse. Når det konstante og omfattende normaliseringsarbejde, der varetages af patienterne og udfoldes i de forskellige sociale kontekster de indgår i, rent faktisk betragtes som et arbejde, åbnes der for en større anerkendelse af, hvor omfattende dialysebehandling er, og hvad det kræver af patienterne – ikke kun at varetage den medicinske del, men også alle de sociale og praktiske udfordringer, behandlingen fører med sig.

---

## Disciplinering af krop og hverdagsliv

At lade nyrepatienter varetage deres egen behandling i hjemmet, kræver en grundig oplæringsproces på hospitalet, som omfatter flere aspekter af patientens hverdagsliv og generelle livsførelse. Hjemmebehandling gør hele hverdagslivet til genstand for behandling, og alle aspekter af hverdagen gøres til deltagere i behandlingsprocessen.<sup>30</sup> Kost, motion, fritidsinteresser, sociale relationer, familie, arbejde, hjemmets indretning og sexliv er områder, som påvirkes af og påvirker behandlingen. Alle disse aspekter af patientens intime og private hverdagsliv bliver diskuteret med sundhedspersonalet, hvorfor et oplagt spørgsmål er, om det giver mening at betragte, endsiige operere med et ideal om, at et liv som aktiv patient, der varetager behandlingen selv, er et autonomt liv, hvis man er kronisk syg og behandlingskrævende.

Som professor i medicinsk antropologi Ayo Wahlberg belyser, disciplineres kronikeres liv på ganske bestemte måder, hvor patienterne via sundhedspædagogiske redskaber motiveres til at tage vare på sig selv og sin egen behandling. Wahlberg skriver om denne disciplinering:

---

30 Gunnarson 2016.

*“Morbid living is disciplined in the dual sense of coming to be the object of specialized bodies of expertise while at the same time being subject to normalizing interventions aimed at promoting ‘good’ ways of living with a particular disease through ‘living with’ guides, training courses or state-led information campaigns”.<sup>31</sup>*

Flere aktører indgår således i dannelsen af og oplæringen i det gode patientliv, men med det primære formål, at patienten selv lærer at tage ansvar og få kontrol over egen behandling, således at patienten oplever en handlekompetence i forhold til sin sygdom.<sup>32</sup> Som andre studier af kronikere peger på, udfører selvbeholdende dialysepatienter et stort arbejde med flere selvovervågende praksisser.<sup>33</sup> Marie udfylder selv skemaer over sin dialysebehandling i hjemmet. En praksis, som hun har lært gennem patientuddannelse på hospitalet. Hun fortæller:

*”Ja det ved jeg ikke, hvorfor jeg gør, men det gør man. Det lærer man på skolen [patientskole] at udfylde sådan et skema, men jeg har jo ingen lærer. Altså, der er ingen, der kigger på det. Der er ingen kontrol (...) Jeg er den eneste, der ser de her. De spørger mig ikke (...) Så det er mere sådan en daglig kontrol, ikke?”*

Marie, hjemmedialysepatient.

Marie fortsætter altså en praksis med udfyldelse af skemaer, som hun har tilegnet sig i oplæringen til at blive en god selvbeholdende patient, som er i kontrol. Praksissen har imidlertid mistet eller ændret mening, men som den gode patient Marie er, fortsætter hun med at udføre den.

Flere af de selvbeholdende patienter, som vi har talt med, italesætter sig selv stolt som aktive patienter, og ofte i kontrast til de patienter som behandles på hospitalet. Sidstnævnte forstås dermed som mere passive – en forskel som er med til at forme en idé om det gode og dårlige liv med dialyse, og som vi er stødt på gentagne gange i vores materiale. Når Marie beskriver sig selv som en aktiv patient, henviser hun til det arbejde, hun selv står for i forbindelse med den konkrete dialysebehandling, såsom at måle blodtryk, udfylde skemaer og koble sig til og fra maskinen. Ud over dette udfører de fleste dialysepatienter hvad vi betragter som et omfattende normaliseringsarbejde i deres hverdag, som rækker langt ud over de kliniske praksisser, som relaterer sig direkte til deres dialyse i medicinsk forstand.

---

31 Wahlberg 2017, s. 22.

32 Schnor 2012, s. 86.

33 Ballegaard 2011, s. 11.





**Maries daglige udfyldelse af skema over dialysebehandlingen i hjemmet. Foto: Maria M. Larsen**

## Selvbehandling som dannelsesprojekt

Som tidligere beskrevet kan sundhedspersonalets arbejde, særligt på hjemmedialyseafdelingerne, forstås som et led i en form for disciplinering af patienterne gennem sundhedspædagogiske redskaber og motiverende samtaler.<sup>34</sup> Deres arbejde bliver altså en slags dannelse og skoling af patienterne. Flere af de sygeplejersker og læger, som vi har fulgt på dialyseafdelingerne, ser det netop som deres opgave at oplære og danne gode, aktive og selvstændige patienter. De beskriver deres arbejde som meningsfuldt, fordi de kan se patienterne udvikle sig og ”vokse med opgaven”, som de kalder det. Sygeplejersken Camilla, som arbejder på en *self-care*-afdeling, fortæller om sin motivation for at arbejde med at fremme selvbehandling:

*”Det, jeg syntes, var interessant ved denne her afdeling, det var det der med, at patienterne fik medansvar, og de blev inddraget, og det handlede om at oplære dem. Jo mere viden og ansvar de er i stand til at tage, jo mere frit kan de også leve; og det syntes jeg var enormt fedt og livsbekræftende (...). Hver gang vi går over og løser et eller andet problem for dem, så fratager vi dem muligheden for at lære det selv”*

Camilla, sygeplejerske på *self-care*-afdeling.

Sundhedspersonalet ser det som deres opgave at oplære og danne selvstændige patienter til at kunne yde egenomsorg. Denne sundhedspædagogiske tilgang er altså baseret på en idé om et formligt patientsubjekt. At forme patienter i henhold til de sundhedspolitiske dannelsesidealer er dog nemmest, hvis de endnu ikke har tillært sig ”dårlige vaner” i centerdialyse, fortæller Camilla:

34 Wahlberg 2017.



*”Når man kommer i en centerdialyse, så skal man jo ikke gøre noget selv. Så kommer man ind og kommer hen til maskinen, der er klar, og lægger sig op i en seng, og så kommer der en sygeplejerske og starter én og kobler én til (...). Så for os er dårlige vaner den der med, at man ikke gør noget selv og ikke tager ansvar. Det har de jo ikke fået med sig, hvis ikke de har prøvet andet. Altså, det er selvfølgelig ikke alle der har de her [dårlige vaner], og det er også for det meste til at pille af dem, men det er bare rart at kunne starte helt fra nul med dem, og ligesom få vores syn på dialysen og vores måde at gøre det på ind fra start af, i stedet for at de har prøvet det andet først”*

Camilla, sygeplejerske på *self-care*-afdeling.

Der arbejdes fra sundhedspersonalets side med flere sundhedspædagogiske strategier til at få patienter i hjemmedialyse tidligt i diagnosticerings- og behandlingsforløbet. En afdelingssygeplejerske på en hæmodialyseafdeling fortæller:

*”Man må prøve allerede i ambulatoriet [inden de starter op i dialysebehandling] at fange dem og måske prøve at se, om man ikke kan få dem i p-dialyse [hjemmedialyse]”*

Caroline, afdelingssygeplejerske på hæmodialyseafdeling.

Ud over en tidlig påvirkning og tydeliggørelse af fordelene ved hjemmedialyse som behandlingsvalg, mener flere, som denne overlæge på en hjemmedialyseafdeling, at det handler om et vedvarende arbejde med at fastholde patienterne i hjemmedialyse, også efter denne behandling er valgt. Han fortæller:

*”Henover Danmark, så er der nogle centre, der har 50 procent patienter i hjemmedialyse, nogle har under 10 procent, og det er ikke forklaret ved, at patienterne er forskellige. Det er forklaret ved, hvad set-upet er, før man starter dialyse, og når de så ender i dialyse, hvor god man er til holde patienterne i den ene eller den anden dialyse. Så det er noget med kultur, hvordan læger og sygeplejersker arbejder”*

Rune, overlæge på hjemmedialyseafdeling.

Sundhedspersonalet tænker ikke kun i strategier, som kan fremme selvbehandling tidligt i forløbet, men altså også over hvilke patienttyper, kulturen på afdelingen skaber. At motivere, yde hjælp til selvhjælp og få implementeret behandlingen succesfuldt i patientens hverdag og hjem, bliver i høj grad sundhedspersonalets opgave. Dette arbejde er et centralt led i disciplineringen af patienternes krop og hverdagsliv.

At måle og overvåge egen krop er eksempelvis en praksis, som en hjemmedialysepatient forventes at kunne mestre i hverdagen – som vi også så det med

Maries skemapraksis. Sygeplejerskerne irttesætter derfor patienterne, hvis de ikke har udført dette hjemmearbejde, inden de kommer til kontrol på hospitalet. En af opgaverne, som patienterne skal udføre, består i at føre væskeskemaer over dialysen og måle blodtryk. Hvis denne hjemmelektie ikke varetages af patienten selv, bliver det påpeget af sundhedspersonalet til de månedlige kontroller. Dette blev særligt tydeligt i interaktioner mellem de nyere dialysepatienter og sygeplejerskerne på hjemmedialyseafdelingen. I feltnoter fra en observation af kontrol på hjemmedialyseafdelingen, står der:

*”Prøv at vej din pose og mål dit blodtryk hjemme, inden du kommer til læge her”, siger sygeplejersken. Hun virker lidt irriteret over, at hun skal gøre det for Anders [patient] i dag.”*

Feltnoter fra deltagerobservation under kontrol på hjemmedialyseafdeling.

Sygeplejerskerne har et ansvar for, at patienten selv har overblik over sin behandling. Hvis ansvaret ikke varetages tilfredsstillende, forsøger sygeplejerskerne at irttesætte og ændre selve patientpraktiseringen på en tydelig måde.

---

### **Det aktive patientideal: det gode patientliv som et autonomt liv**

Med udbredelsen af selvbehandling følger specifikke forestillinger om, hvad det gode liv som nyrepatient er, og for at forstå selvbehandlingsfænomenets fremkomst og udbredelse, må vi forstå hvilke idéer om det gode liv, det er forbundet til. Filosof og etnograf Annemarie Mol har i et etnografisk studie af diabetikers behandling på hospitalet identificeret specifikke *logikker*, der former bestemte forestillinger og praksisser for det gode liv med kronisk sygdom. Hun peger på to dominerende logikker, hhv. *the logic of care* og *the logic of choice*, som er på spil i de behandlingspraksisser, hun studerer. Hvor *the logic of choice*, der er fundet i et syn på individer som rationelle, handledygtige og selvstyrende, ifølge Mol har vundet indpas i sundhedssystemet, tager *the logic of care* i højere grad udgangspunkt i, at den syge krop i mange situationer afviger fra den raske ved at være ukontrollerbar og afhængig af andres hjælp og omsorg.<sup>35</sup> Mol viser med sit etnografiske studie af diabetespatienter, hvordan den kronisk syge krop ikke lader sig kontrollere på samme vis som raske kroppe i alle sammenhænge. Derfor er det umuligt for patienterne at leve op til det selvstyrende borgerideal baseret på *the logic of choice*.<sup>36</sup> Forventningen om at kronisk syge mennesker skal kunne leve

---

35 Mol 2008, s. 83.

36 Mol 2008, s. 7.

op til det normative selvstyringsideal, som forudsætter en rask og kontrolleret krop, er problematisk, og Mol foreslår med betegnelsen *patientisme* en bevægelse henimod en anden opfattelse af kronisk syge kroppe, der skal frigøre sig fra den normative idé om kroppe som raske og kontrollerbare.<sup>37</sup> På den måde tager Mol afstand fra en forståelse af kontrol og autonomi som universelle idealer, og argumenterer i stedet for større mangfoldighed og variation i hvad *det gode* eller *det rigtige* kan være for forskellige mennesker med forskellige kroppe og hverdagsliv. Hun argumenterer for, at vi i højere grad må se på grader eller lokale versioner af *det gode* for at forstå, hvad der former specifikke, gode liv med kronisk sygdom og medicinsk behandling.<sup>38</sup> Mol ønsker altså at åbne for en mere mangfoldig tilgang til, hvad et godt liv med kronisk sygdom kan være, som i højere grad tager højde for den diversitet, der er blandt kronikere.

Trods tydelig diversitet blandt de nyresyge vi har fulgt, har idealet om en aktiv, selvbehandler patient i kontrol med sin sygdom og krop stor betydning for sundhedspersonalets tilgang til patienterne, hvor idéen om det gode liv som et autonomt liv typisk bliver italesat og antaget som en selvfølge på vegne af alle patienter. På den måde kan selvbehandling også betragtes som en bestemt form for disciplinering af krop og hverdagsliv, som stemmer overens med en normativ forestilling om det gode liv som en uafhængig, selvstændig og kontrolleret livsførelse. Med inspiration fra Mol finder vi det vigtigt at nuancere dette ideal ved at studere dialysebehandling i praksis, og vise de forskellige liv, der leves med dialyse. Som afvigende fra idealet om kropslig kontrol og autonomi, viser vi, at gode liv godt kan være tilfælde, hvor patienten er afhængig af omsorg og pleje fra andre mennesker. Med et stigende patientansvar i behandlinger, må en større opmærksomhed på denne diversitet blandt patienter følge med.

---

## Delkonklusion

Den gængse forestilling om det gode liv med dialyse er forbundet til idealet om den aktive patient som besidder kropslig kontrol og autonomi. Vi har indtil nu fremhævet empiriske eksempler på, hvordan selvbehandling praktiseres af patienterne i hverdagen og vi har belyst, hvordan de oplæres og irttesættes af sundhedspersonale til kontroller på hospitalet, når de forventes at deltage mere aktivt i egen behandling. Således rummer et liv med dialyse konstante forhandlinger og justeringer. Flere aspekter af ens hverdag, rutiner, vaner, hjem, sociale liv og fritidsinteresser må tilpasses behandlingen og omvendt. Vi peger på, at dialysepatienter, rådgivet af sundhedsprofessionelle, i høj grad selv varetager implemen-

---

37 Mol 2008, s. 34–5.

38 Mol & Law 2002, s. 9.

teringen og tilpasningen af behandlingen i deres hjem og hverdag, ved at udføre hvad vi betragter som et omfattende og vedvarende normaliseringsarbejde. Dette arbejde giver patienterne mulighed for at etablere en normaliseret tilværelse med dialysebehandling, således at denne ikke er til stede i alle kontekster eller forhindrer patienterne i at deltage i aktiviteter, som giver dem livskvalitet. På den måde er der tale om ganske aktive patienter, som ikke blot varetager mange kliniske og medicinske praksisser selv, men som også agerer aktive på andre måder, for at få livet med en kronisk sygdom til at hænge sammen. Vi vil nu vende blikket mod dette *aktive* og diskutere og nuancere hvad det vil sige, at være en aktiv patient.

---

## Aktive patientpraktiseringer: forhandlinger og modstand

Et aktivt patientideal er som vist en integreret del af sundhedspersonalets tilgang til patienterne på dialyseafdelingerne, hvor en opdeling mellem patienter som hhv. aktive og passive finder sted. I praksis er der dog forskellige måder, hvorpå det aktive patientideal oversættes og udøves af patienterne, og vores studie viser flere måder at praktisere patient på, som overskrider den ufrugtbare, dikotomiske opdeling mellem enten aktive eller passive patienter. Vi vil i det følgende pege på en mere nuanceret måde at forstå dette aktive på.

---

## Passive aktive patienter

I et etnografisk studie af kvinder i fertilitetsbehandling viser den amerikanske sociolog Charis Thompson, hvordan kvinderne både subjekt- og objektgøres gennem de såkaldte *ontologiske koreografier*, der udspiller sig i behandlingsforløbet. Ontologiske koreografier definerer Thompson som koordinerede handlingsforløb udgjort af flere aktører, praksisser og apparater.<sup>39</sup> At blive til som subjekt, i dette tilfælde som gravid og som mor, kræver at kvinderne selv tillader en række objektgørelser af deres kroppe på klinikken. Der er dermed ikke tale om en kontrast mellem handlende og vidende subjekter overfor passive vidensobjekter, men snarere om bevægelsesmønstre, hvori kvinderne skiftevis objekt- og subjektgøres i behandlingsforløbet. Thompson udforsker og problematiserer på denne vis argumentet om, at individer må beskyttes mod teknologiske og medicinske objektgørelser for at sikre sig agens. Hun foreslår i stedet, at objektgørelse netop kan være en måde, hvorpå individer tilegner sig agens og subjektiveres på ønskede måder.<sup>40</sup> Ved at gennemgå ontologiske koreografier, formår patienterne nemlig

---

39 Thompson 2005, s. 204.

40 Thompson 2005, s. 179.

at skabe nye handlemuligheder. Derfor er patienter også afhængige af at kunne gennemføre de ontologiske koreografier, for at blive til som ønskede subjekter.<sup>41</sup>

Med inspiration fra Thompsons subjektiveringsanalyse vil vi betone dialysepatienter som aktivt handlende subjekter, der håndterer deres sygdom og behandling ved at tillade forskellige objektgørelser undervejs. De nyrepatienter som vi har fulgt gennemgår, på samme vis som kvinderne i Thompsons studie, en række nødvendige objektgørelser gennem praksisser som afklædning, undersøgelser, kontroller og indgreb under hospitalsbesøg, hvorigennem deres kroppe praktiseres som videns- eller sygdomsobjekter.<sup>42</sup> Derfor forbindes sygdommen for mange også med disse praksisser, der finder sted på hospitalet. Behandlingens objektgørelser og transformationer af kroppen bliver for patienterne samtidig en måde at blive til som subjekt på, og netop som en aktiv, handlende patient, der lykkes med at håndtere livet med sygdom på måder, som muliggør en opretholdelse af en ønsket tilværelse, krop og identitet.<sup>43</sup> Ved at stille kroppen til rådighed for medicinsk intervention og behandling, og ved enten at varetage dette selv eller bevidst ikke at varetage dette selv, formår vores informanter at subjektivere sig selv som ganske aktive.

Trods denne dobbelthed i patientrollen, italesættes den gode, aktive patient alligevel som en uafhængig, selvansvarlig, selvbehandler patient i hjemmedia-lyse eller *self-care*. Idealet om selvstændighed ses eksempelvis udtrykt på Nyreforeningens hjemmeside, hvor der står:

*"Antallet af patienter i hjemme-dialyse skal øges for at give det enkelte medlem [af Nyreforeningen] valgfrihed og en højere grad af indflydelse på egen behandling"*

*"(...) du får det bedste liv med dialyse, hvis du tager så meget ansvar for din egen behandling som muligt".<sup>44</sup>*

Nyreforeningen.dk

Idealet om det selvansvarlige og uafhængige patientsubjekt står i stor kontrast til en umiddelbart mere passiv og afhængig patientpraktisering i centerdialyse, hvor patienten er sengeliggende, behandlingen varetages af sygeplejerskerne på hospitalet, og på sigt kræver flere sundhedsudgifter.

---

41 Thompson 2005, s. 182.

42 Mol 2005, s.74.

43 Thompson 2005, s. 179.

44 Nyreforeningen 2019.

## Fravalget af selvbehandling

Aktive patientliv udføres i praksis ikke nødvendigvis kun som hjemmebehandling eller selvbehandling. Nogle patienter formår netop gennem fravalg af hjemmebehandling at håndtere sygdommen, så den ikke er til stede hele tiden eller alle steder. Agnes der er i centerdialyse fortæller:

*“Min indstilling er, at man er først patient i det øjeblik, man træder ind ad døren til ens læge, ikk’? Ikke før.”*

Agnes, centerdialysepatient.

Sygdommen kan for Agnes ”parkeres” på hospitalet, som hun fortæller, og mere eller mindre isoleres til det tidsrum, hun befinder sig i centerdialysen som varetages af sygeplejerskerne. Agnes’ fravalg og måde at håndtere sygdommen på, kan siges at være i tråd med den logik som Mol kalder *the logic of care*, hvor afhængighed af sundhedsprofessionelles omsorg og pleje retfærdiggøres som et reelt behov for kronisk syge, som lever med en ukontrollerbar og til tider meget svækket krop. Under vores interviews blev det tydeligt, at alle patienter uanset behandlingsform betragter sig selv som aktive i deres behandling, dog på vidt forskellige måder. Dette gjorde os opmærksomme på, at de af vores informanter som er i centerdialyse, ikke udelukkende praktiserer en passiv behandling og patienttype. For nogle bliver et aktivt fravalg af hjemmebehandling netop en aktiv patientpraktisering, fordi det giver dem mulighed for at skåne pårørende, og derved opretholde sociale eller familiære relationer. Ellen fortæller her om sit skift fra p-dialyse i hjemmet til hæmodialyse på hospitalet, som et valg, der skåner hendes søster:

*“I alle de 11 år [med hjemmedialyse], der er det min storesøster der har slæbt dialysevæske, når jeg skulle op til hende og sådan noget, og hun er 77. Så det syntes jeg ikke rigtig, jeg kunne byde hende mere, vel? Altså der er jo også det menneskelige aspekt i det, ikke også? At jeg valgte som jeg gjorde, ikke? (...) og det er da også irriterende, at jeg skal tre gange om ugen herind [i centerdialyse], men altså det har jeg indstillet mig på, at nu er det sådan, ikke?”*

Ellen, centerdialysepatient.

Trods en anden form for afhængighed, vælger Ellen at lade sundhedspersonalet varetage sin dialysebehandling tre gange om ugen på hospitalet for at aflaste sin søster. Ellen har tidligere været afhængig af søsterens hjælp til behandlingen. Fra sundhedspersonalets perspektiv vil Ellens behandlingsskift opfattes som en mere passiv patientpraktisering, men fra familiens perspektiv, vil Ellen nu kunne

fremtræde som mindre afhængig og som en mindre byrde. På den måde bliver det for Ellen et aktivt valg, som gør hende mere uafhængig af familiens hjælp.<sup>45</sup>

På billedet side 79 ses Agnes i hæmodialyse på hospitalet, hvor en sygeplejerske kobler hende til dialysemaskinen. Agnes ligger i en hospitalsseng, mens sygeplejersken udfører en række kliniske procedurer. Agnes tillader her en række objektgørelser af sin krop og agerer effektiv og samarbejdsvillig patient ved at ligge stille. Sygeplejersken måler Agnes' blodtryk, hvorefter hun spritter hendes hud af omkring og på brystkateteret. Hun dækker Agnes' bryst til med engangspapir og kobler herefter ledningen fra dialysemaskinen til Agnes' brystkateter. Således klargøres Agnes' krop til dialyse. Dialysen varer cirka fire timer, og Agnes ser som regel fjernsyn og sover undervejs. Agnes er i centerdialyse 3-4 gange om ugen.

Selvom denne behandlingspraksis kan virke passiv, er det en behandling som Agnes, ligesom Ellen, aktivt har valgt til af bestemte årsager. Denne behandling muliggør, at sygdommen kan "parkeres" på hospitalet og bliver for Agnes en måde, hvorpå hun kan agere rask, når hun er hjemme og er sammen med venner og familie.

I kontrast til dette står Maj, som ser centerbehandling som umyndiggørende. Maj, som er tidligere hjemmedialysepatient, men nu transplanteret, betragter dialyse som en intim og rutinemæssig praksis, som hun sammenligner med tandbørstning. Dette intime element af dialyse bruger Maj som argument for at varetage behandlingen selv og bevare sin værdighed som handlende, selvstændigt og myndigt subjekt:

*"(...) det er lidt det der med, at når du er lille, så børster din mor tænder på dig, men lige så snart du selv lærer at børste tænder, så kunne du aldrig drømme om, at nogen skal have lov til noget så intimt som at børste dine tænder, vel? Fordi så klarer du ligesom selv tandbørstningen ikk'? Og sådan er det også lidt [med dialyse]"*

Maj, transplanteret.

Men at behandlingen varetages uden at pårørende involveres, er for både Ellen og Agnes en aktiv og selvhjulpent patientpraktisering, som ikke lader sig gøre for dem, hvis behandlingen skal foregå i hjemmet. Agnes fortæller:

*"(...) jeg er en person, der er selvhjulpent hele vejen igennem, ikk'? Selvom jeg godt ved, at man skal prøve på at trække alt, hvad der hedder familie ind i ens sygdomsforløb, ikk', så har jeg som sagt aldrig nogensinde gjort det"*

Agnes, centerdialysepatient.

---

45 Dog var dette behandlingsskift fra hjemmebehandling til centerbehandling til dels også forårsaget af tilbagevendende infektioner i Ellens kateter.



**Agnes i centerdialyse. Foto: Maria M. Larsen**

Fravalget af hjemmedialyse bliver et aktivt fravalg af familiens involvering, men også et fravalg af at have dialysemaskinen og andet sygeliggørende udstyr i hjemmet. Netop dette tillader Agnes at agere mor, mormor og ven uden at identificere sig med sin sygdom. Agnes betragter nemlig snarere hjemmedialyse som sygeliggørende og ser dialysemaskinens materielle tilstedeværelse som:

*"(...) noget der bare står og siger BABU-BABU-BABU, DIALYSE-DIALYSE-DIALYSE. Det vil jeg ikke have. Det vil jeg simpelthen ikke have i mit hjem. Overhovedet ikke"*

Agnes, centerdialysepatient.

At "parkere" sygdommen og behandlingen enten på hospitalet eller i hjemmet, viste sig at være gældende for både Agnes i centerdialyse og Marie i hjemmedialyse trods deres forskellige behandlingsvalg. Marie fortæller:

*"Altså jeg tager ikke maskinen med mig. Når jeg går ud ad døren her [til lejligheden], så forholder jeg mig overhovedet ikke til den maskine"*

Marie, hjemmedialysepatient.

At isolere sin sygdom og behandling til bestemte fysiske rum, såsom i soveværelset eller på hospitalsafdelingen, eller i bestemte tidsrum, for eksempel om natten som Marie, er en tydelig håndteringsstrategi, som flere dialysepatienter benytter sig af. Således forbindes sygdom og behandling kun med bestemte kontekster, og er hverken nærværende hele tiden eller alle steder. En måde at opdele tilværelsen, og reservere tid og rum til behandling – og ikke mindst uden behandling. Vores informanter forsøger hverken at negligere eller ignorere deres sygdom og behandling, men snarere at få skabt en pause fra den i hverdagen, således at den kun midlertidigt er til stede som en del af tilværelsen.



---

## Delkonklusion

Der er forskellige måder og grunde til at agere aktiv patient, og som vist lader *aktiv patient* sig ikke blot oversætte i praksis til selvbehandling. At fordele sygdommen i tid og rum, så den ikke hele tiden er present, er for eksempel en aktiv strategi, som flere patienter uanset behandlingsform benytter sig af til at håndtere deres sygdom. Lignende distanceringsstrategier til at holde sygdommen på afstand i bestemte kontekster ses også i andre kvalitative hverdagslivsstudier af kroniske sygdomme.<sup>46</sup>

Når den dikotomiske forestilling om afhængige, passive, ressourcekrævende, sengeliggende patienter i centerdialyse overfor uafhængige, aktive, ressourcesterke patienter i hjemmebehandling udfordres, kommer mere nuancerede patientpraktiseringer til syne. Det kan give en mere kompleks forståelse af, hvad det vil sige at leve som dialysepatient, hvordan patienterne opnår agens gennem bestemte behandlingspraksisser, og hvorfor den enkelte patient vælger at praktisere sin specifikke behandling på særlige måder. Patienter kan, som Thompson pointerer, ikke forstås som enten aktive eller passive. De befinder sig snarere et sted midt imellem i en både/og-position, hvor det at agere aktiv patient og subjekt ofte indebærer passive og objektgørende praksisser.<sup>47</sup>

I artiklens anden del har vi vist forskellige praktiseringer af dialysebehandling, som på hver deres måde kan forstås som aktive. Spørgsmålet er, om én bestemt version og praktisering af det aktive, kan siges at være mest anerkendelsesværdig, når kroppen rammes af livstruende kronisk nyresygdom, og om sundhedssystemet kan rumme, at det gode liv med sygdom varierer fra patient til patient og ikke kun kan oversættes til graden af autonomi og selvkontrol?

---

## Konklusion: en flerhed af aktive patientpraktiseringer

Vi har i artiklens første del vist, hvordan idealet om en aktiv patient udspiller sig og varetages både af sundhedspersonale som et dannelsesprojekt på hospitalets dialyseafdelinger og i praksis hjemme hos patienterne. Vi har argumenteret for, at man med selvbehandling pålægger patienter såvel som pårørende et stort ansvar, og at selvbeholdende dialysepatienter udfører, hvad vi betragter som, et omfattende og vedvarende normaliseringsarbejde, som en måde at leve op til det aktive patientideal og skabe en normaliseret tilværelse med behandlingen.

---

46 Lassen 2015; Maersk 2018.

47 Thompson 2005, s. 204.

Som Heinemann og Ådahl argumenterer, opstår der med forventningerne til og ønsket om selvbehandling i hjemmet ikke blot en transformation af det private hjem og de sociale relationer, men også en social ulighed i sundhedssystemet. De socialt ressourcesvage syge uden nære omsorgspersoner, vil være dårligere stillet i en tid, hvor pleje, omsorg og behandling i højere grad varetages i det private hjem. Patienter såvel som pårørende kan desuden føle sig utilstrækkelige og inkompetente til at varetage behandlingen, og de kan opleve en utryghed ved at skulle påtage sig ansvaret for eget eller næres helbred.<sup>48</sup> Det normaliseringsarbejde, som selvbehandling fordrer, kræver ressourcer, som ikke alle har, eller alle ønsker at bruge på sygdomshåndtering. Med dette studie argumenterer vi derfor for, at det aktive patientideal kan få en ekskluderende effekt for de patienter, som ikke formår – eller ikke ønsker – at leve op til forestillingen om en uafhængig livsførelse.

I artiklens anden del har vi med inspiration fra Charis Thompson vist, hvordan idealet om den aktive patient på ingen måde er entydigt i praksis, og at der udøves en aktiv modstand mod den gængse praktisering af idealet, som ofte forbindes med selvbehandling. Vi argumenterer i denne del for, at man som dialysepatient kan være aktiv på flere måder, også selvom man ikke varetager den medicinske behandling i eget hjem. Selvom kronisk syges fravalg af selvbehandling af mange forbindes med en passiv behandlingspraksis, kan dette fravalg føde ind i en ganske aktiv tilværelse og selvopfattelse.

At varetage dialysebehandlingen selv i eget hjem giver mange patienter mulighed for at leve med deres sygdom som en normaliseret del af hverdagen. Mange formår at opretholde sociale relationer og tilknytningen til arbejdsmarkedet på grund af muligheden for selvbehandling, hvilket øger deres livskvalitet. Omvendt kan hospitalsbehandling give patienter mulighed for at "parkere" deres sygdom og behandling på hospitalet, og i højere grad efterlade bekymringerne der, trods den tidskrævende transport, som mange bruger på at køre frem og tilbage til behandlingssteder.

Vores analyse peger på, at selvbehandling er en god idé som et behandlingstilbud, fordi det giver plads til, at patienter kan leve med dialyse og praktisere deres liv i overensstemmelse med deres egen forståelse af, hvad et godt liv med behandling indebærer. Der er desuden en stor patientgruppe for hvem det selvbehandlede passer med deres hverdag, livsstil, ressourcer og selvbillede. Hvis selvbehandling udbredes på dialyseområdet, er der dog en risiko for, at det kan få en negativ virkning for patienter, som fravælger selvbehandling og fortsat vælger at blive behandlet på hospitalet. Vores studie viser, at aktive patientpraktiseringer forekommer både som behandling i eget hjem og behandling på hospitalet. Alligevel risikerer centerdialysepatienter, med udbredelsen af selvbehandling-

---

48 Heinemann 2016, s. 128; Ådahl 2012b, s. 33.

sidealet, at blive marginaliseret og kategoriseret som passive og uselvstændige individer, som ikke tager et passende ansvar for egen krop og sygdom.

Som vores studie viser, er det ansvar, det er at varetage egen behandling og yde omsorg for sig selv, når man er alvorligt syg, et omfattende og krævende arbejde, som forgrener sig og spiller ind i alle aspekter af hverdagslivet. Aktive håndteringsstrategier, forhandlinger og deltagelse i egen behandling varetages ikke blot af selvbeholdende patienter, men også af hospitalsbehandlede patienter, hvilket bør anerkendes både på et sundhedspolitisk og praksisnært niveau, således at patienterne ikke bliver gjort til mindre aktive eller uselvstændige mennesker. En stigmatisering der yderligere vil påvirke andre aspekter af tilværelsen og deres oplevelse af at mestre livet med en kronisk sygdom.

I tilrettelæggelsen af fremtidige medicinske behandlinger bør forskelle i *gode kronikerliv* således i langt højere grad inddrages. Skal dette lykkes, er der et behov for flere kvalitative undersøgelser af medicinsk ansvar og de stigende forventninger til egenomsorg hos patienter med kroniske sygdomme. Praksisorienterede perspektiver på effekten og konsekvenserne af selvbehandling og egenomsorg vil bidrage med patientnære indsigter til udviklingen af, og diskussionen om, hvordan den bedste behandling tilrettelægges for og sammen med den enkelte patient og dennes pårørende.

### **Tak**

Tak for grundig gennemlæsning og kommentering fra professor i videnskabs- og teknologistudier Torben Elgaard Jensen, psykolog Mathilde Nørgaard og fysioterapeut Anna-Marie Larsen.

En stor tak til etnolog Rasmus P. Wogensen for et godt samarbejde og en kæmpe indsats i forbindelse med indsamlingen af det empiriske materiale og de analytiske refleksioner, som denne artikel baserer sig på. Tak for grundig gennemlæsning og konstruktiv kritik.

Vores varmeste tak skal lyde til de patienter og pårørende, som lod os følge deres store og omfattende arbejde med at håndtere og leve med kronisk nyresygdom og dialysebehandling i hjemmet og på hospitalet. Ligeledes sender vi en stor tak til de læger og sygeplejersker, der lod os følge deres hverdag på hospitalet og som beredvilligt stillede op til lange interviews og bidrog med indsigtfulde og yderst kvalificerede refleksioner over deres arbejde med dialysepatienter.

---

## Litteratur

- Alfberg, Åsa og Hansson, Kristofer 2012: "Introduction: Self-care Translated into Practice". *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*, Vol 4 No 3, s. 415-424. DOI: <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.124415>
- Ballegaard, Stinne 2011: *Healthcare technology in the home. Of home patients, family caregivers, and a vase of flowers*. Center for Science, Technology and Society Studies Department of Information and Media Studies, Faculty of Humanities, Aarhus University
- Bury, Michael og Taylor, David 2007: "Chronic illness, expert patients and care transition". *Sociology of Health & Illness*, Vol 29 No 1, s. 27-45. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-9566.2007.00516.x>
- Callon, Michel og Rabeharisoa, Vololona 2004: "Gino's lesson on humanity: genetics, mutual entanglements and the sociologist's role". *Economy & Society*, Vol 33 No 1, s.1-27. DOI: <https://doi.org/10.1080/0308514042000176711>
- Cases, Alejandra; Dempster, Martin; Davies, Mark og Gamble, Gary 2011: "The experience of individuals with renal failure participating in home haemodialysis: An interpretative phenomenological analysis". *Journal of Health Psychology*, Vol 16 No 6, s. 884-894. DOI: <https://doi.org/10.1177%2F1359105310393541>
- Damsholt, Tine 2015: "Det gode liv i etnologien". *Kulturstudier*, Vol 6 No 1, s. 37-55. DOI: <https://doi.org/10.7146/ks.v6i1.21240>
- Danholt, Peter og Langstrup, Henriette 2012: "Medication as Infrastructure: Decentering Self-Care". *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*, Vol 4 No 3, s. 513-532. DOI: <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.124513>
- Dørfler, Lene og Hansen, Helle 2005: *Egenomsorg – en litteraturbaseret udredning af begrebet*. Viden- og dokumentationsenheden, Sundhedsstyrelsen
- Geest, S. og Finkler, K. 2004: "Hospital ethnography: introduction". *Social Science & Medicine*, Vol 59 No 10, s. 1995-2001. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2004.03.004>
- Gordon, Elisa 2001: "'They Don't Have to Suffer for Me': Why Dialysis Patients Refuse Offers of Living Donor Kidneys". *Medical Anthropology Quarterly*, Vol 15 No 2, s. 245-267. DOI: <https://doi.org/10.1525/maq.2001.15.2.245>
- Gunnarson, M. 2016: *Please Be Patient: A Cultural Phenomenological Study of Haemodialysis and Kidney Transplantation Care*. Lund Studies in Arts and Cultural Sciences, Lund University
- Heinemann, Laura 2016: "Transformations in Home Life and High-Tech Health Care". *Transplanting Care. Shifting Commitments in Health and Care in*

- the United States*. Rutgers University Press, s.110-128. DOI: <https://doi.org/10.36019/9780813574455-010>
- Holen, Mari 2011: *Medinddragelse og lighed – en god idé? En analyse af patienttilblivelser i det moderne hospital*. Forskerskolen i Livslang Læring. Center for Sundhedsfremmeforskning, Institut for Psykologi og Uddannelsesforskning, Roskilde University
- Hunice, Lotte og Kristensen, Fritze 2018: ”Brugerinddragelse som rationale og styringsform i sundhedspraksis”. Andersen, Pernille og Timm, Helle (red.). *Sundhedssociologi, en grundbog 2*. Udgave. Hans Reitzels Forlag.
- Hunt, Linda; Jacqueline, Pugh, og Valenzuela, Miguel 1998: “How Patients adapt diabetes self-care recommendations in everyday life”. *The Journal of family practice*, Vol 46 No 3, s. 207-215
- Idvall, Markus og Lundin, Susanne 2009: ”Riskpatienter med ansvar: Att välja mellan en marginell och en fullgod donator”. Lindgren, Kajsa og Blomgren, Maria (red.) *Mellan offentligt och privat: om styrning, praktik och intressen i hälso- och sjukvården*. Santéus Academic Press.
- Jespersen, Astrid; Bønnelycke, Julie og Eriksen, Hanne 2014: “Careful science? Bodywork and care practices in randomised clinical trials”. *Sociology of Health & Illness*, Vol. 36 No 5, s. 655-669. DOI: <https://doi.org/10.1111/1467-9566.12094>
- Kristensen, Ingrid 2010: *Mellem krop og teknologi – En kvalitativ metasyntese omhandlende kronisk nyresyge patienters oplevelser ved at være afhængig af dialysebehandling*. Afdeling for Sygeplejevidenskab. Institut for Folkesundhed. Det Sundhedsvidenskabelige Fakultet, Aarhus University
- Lassen, Aske 2011: ”Insulin som trickster: Grænsearbejde i hverdagen med type 2 diabetes”. *Kulturstudier*, Vol 2 No 2, s. 45-67. DOI: <https://doi.org/10.7146/ks.v2i2.5787>
- Lassen, Aske 2015: “Keeping disease at arm’s length – how older Danish people distance disease through active ageing”. *Ageing & Society*, Vol 35 No 7, s. 1364-1383. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0144686X14000245>
- Law, John. og Mol, Annemarie. 2002: *Complexities. Social Studies of Knowledge Practices*. 1. udgave. Duke University Press.
- Lupton, Deborah. 1994: *Medicine as Culture: Illness, Disease and the Body in Western Societies*. SAGE publications. DOI: <http://dx.doi.org/10.4135/9781446254530>
- Maersk, Jesper; Cutchin, Malcolm og la Cour, Karen 2018: “Identity and home: Understanding the experience of people with advanced cancer”. *Health & Place*, Vol 51, s.11-18. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.healthplace.2018.02.003>
- Mol, Annemarie 2008: *The Logic of Care. Health and the Problem of patient choice*. 2. udgave. Routledge.

- Mol, Annemarie; Moser, Ingunn og Pols, Jeannette (eds.) 2010: *Care in Practice. On Tinkering in Clinics, Homes and Farms*. 1. udgave. Transcript.
- Nielsen, Annegrete og Grøn, Lone 2012: "Standardising the Lay". *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*, Vol 4 No 3, s. 425-442. DOI: <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.124425>
- Nielsen, Mikka 2013: "Hvor er I bare nogle gode selvhjælpere. Moralsk træning af krop og selv på danske patientuddannelser". *Jordens Folk*, Vol 48 No 3, s. 26-31
- Nørgaard, Jesper et.al. 2013: "Visionsrapport 2020 for dansk nefrologi". Dansk Nefrologisk Selskab
- Olesen, Finn 2010: "Den forstærkede patient. Om patientbegreber og empowerment". Jensen, Uffe; Nissen, Morten og Thorgaard, Keld (red.) *Viden, virkning og virke – forslag til forståelser i sundhedspraksis* 1. udgave. Roskilde Universitetsforlag.
- Oudshoorn, Nelly 2011: *Telecare Technologies and the Transformation of Healthcare*. Palgrave Macmillan. DOI: 10.1057/9780230348967
- Roberts, Kathleen 1999: "Patient empowerment in the United States: a critical commentary". *Health Expectations*, Vol 2 No 2, s. 82-92. DOI: <https://doi.org/10.1046/j.1369-6513.1999.00048.x>
- Rose, Nicolas 2007: *The Politics of Life Itself. Biomedicine, Power and Subjectivity in the Twenty-First Century*. 1. udgave. Princeton University Press.
- Russ, Ann; Shim, Janet. Og Kaufman, Sharon 2005: "'Is There Life on Dialysis?': Time and Aging in a Clinically Sustained Existence". *Medical Anthropology: Cross Cultural Studies in Health and Illness*, Vol 24 No 4, s. 297-324. DOI: <https://doi.org/10.1080/01459740500330639>
- Schnor, Helle 2012: *Håndtering af kronisk sygdom i et hverdagslivs – og sundhedspædagogisk perspektiv. Et kvalitativt studie af hvordan mennesker med hjertesvigt lærer at håndtere hverdagen med kronisk sygdom*. Forskningsprogrammet for Miljø og Sundhedspædagogik ved Institut for Uddannelse og Pædagogik, Aarhus University
- Sundhedsstyrelsen 2006: "Dialyse ved kronisk nyresvigt – kan antallet af patienter i udgående dialyse øges? En medicinsk teknologivurdering København". Center for Evaluering og Medicinsk Teknologivurdering. Medicinsk Teknologivurdering 2006; 8(3).
- Thompson, Charis 2005: *Making Parents. The ontological Choreography of Reproductive Technologies*. Massachusetts Institute of Technology. The MIT Press Cambridge
- Thorne, Sally; Paterson, Barbara og Russell, Cynthia 2003: "The Structure of Everyday Self-Care Decision Making in Chronic Illness". *Qualitative*

*Health Research*, Vol 13 No 10, s.1337-1352. DOI: <https://doi.org/10.1177%2F1049732303258039>

Wahlberg, Ayo 2017: "The Vitality of Disease". *The Palgrave Handbook of Biology and Society*. Palgrave Macmillan. DOI: [https://doi.org/10.1057/978-1-137-52879-7\\_31](https://doi.org/10.1057/978-1-137-52879-7_31)

Ådahl, Susanne 2012 (a): "'I Was a Model Student': Illness Knowledge Seeking and Self-care Among Finnish Kidney Recipients". *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*, Vol 4 No 3, s. 443-462. DOI: <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.124443>

Ådahl, Susanne 2012 (b): "The Freedom Machine: Home-Based Dialysis and Caring for the Self". *Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society*, Vol 37 No 3, s. 24-41

### Benyttede websteder

*I Dialyse*, <https://nyre.dk/i-dialyse/> (Besøgt 22.08.2019).

*Region Midtjylland sparer millioner på hjemmedialyse*, <https://nyre.dk/tag/center-haemo-dialyse/> (Besøgt 24.08.2019).

*Region Midtjylland vil spare millioner på hjemmedialyse*, [https://sundhedspolitisktidsskrift.dk/nyheder/1465-region-midtjylland-vil-spare-millioner-pa-hjemmedialyse.html?fbclid=IwAR1XaOOxbkvK2Bv\\_jloa7kHOdceFlQMwbmYPQLPjcu0S5u79EjoVFN-WrN0](https://sundhedspolitisktidsskrift.dk/nyheder/1465-region-midtjylland-vil-spare-millioner-pa-hjemmedialyse.html?fbclid=IwAR1XaOOxbkvK2Bv_jloa7kHOdceFlQMwbmYPQLPjcu0S5u79EjoVFN-WrN0) (Besøgt 24.08.2019).

*Vi fejrer hvert år Nyrernes Dag*, <https://nyre.dk/nyrernes-dag/>, (Besøgt 05.10.20).

---

## English Summary

### Self-treatment at home

#### Patient responsibility, ideals and expectations in the field of dialysis

In recent years, the Danish health care system has been challenged by an increasing amount of patients with chronic conditions who require lifelong medical attention. This, in part has paved the way for an increased self-treatment in patients own home. A development that has influenced the dialysis-treatment of people suffering from chronic renal disease. In this article we focus on people living with chronic renal disease and dialysis, and on the implications of this new self-treating patient role. Based on ethnographic fieldwork at dialysis units – mainly participant observations at self-care units – as well as 13 qualitative interviews with nurses, doctors, donors and people living with chronic renal disease, the article shows how individuals are subjected as patients, and how such subjectivity is practiced and negotiated in order to achieve a the good life with a chronic condition. This article argues, that an ideal of an *active patient* can be practiced in many ways through specific coping strategies and normali-

zing practices. An exaltation of a certain understanding of an active patient as a self-treating patient might, however, run the risk of marginalizing some patients as passive. Therefore, we need a more complex understanding of *the good life with chronic disease* as something that exists in versions rather than simple and (what is perceived as) universal ideas of how to practice, manage and control our bodies, health and everyday lives autonomously.



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 (O. J.)* (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 kunstkategorier 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 regnvejrsrsky. 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. Saleminck, 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.