

Hvorfor født slavegjort!

Om overvejelserne bag en titelændring

I Glyptotekets samling findes en hvid marmorbuste af den franske billedhugger Jean-Baptiste Carpeaux (1827-75) [1]. Busten, som er modelleret i 1868, forestiller en kvinde, der kigger med et direkte blik ud i rummet. Ansigtstudtrykket er både ekspressivt og udført med en stærk realisme, hvilket ses tydeligt i den spændte muskulatur i panden og kinderne. Og det er ikke en ukompliceret repræsentation, der er tale om. For selvom Carpeaux har arbejdet med et stærkt individuelt udtryk, hvorved busten til dels får karakter af et portræt (omend vi ikke ved, hvem kunstneren brugte som model), så er det samtidig en stereotypificerende og seksualiserende repræsentation af en kvinde fra Afrika eller diasporaen. Kvindens bryster er blottede, hvilket fremhæves af den måde, hvorpå hun er bundet af et reb. Rebet er med til at tydeliggøre, at busten skal forestille en slavegjort kvinde, der kæmper mod sin bundethed, og dette understreges yderligere af inskriptionen på bustens sokkel: "Pourquoi naïtre esclave!", hvilket kan oversættes til: "Hvorfor født slavegjort!". Det er med andre ord en fremstilling af en sort kvinde som slavegjort, erotisk objekt. Tilsammen bidrager alle disse detaljer til, at skulpturen bevæger sig mellem allegori, etnografisk skildring og portræt, og den afspejler samtidig de komplekse forhold mellem antisorthed og antislaveri, der karakteriserede det franske imperium i den tid, hvor værket er skabt.

Busten blev vist første gang på Salonen i 1869 med titlen *Négresse* og blev herefter reproduceret i forskellige materialer (bronze, polykromgips, terrakotta, voks) og vidt distribueret. Foruden Glyptotekets marmorversion findes værket derfor også i andre materialer på andre museer rundt om i verden, og den er omdrejningspunkt for flere analyser af repræsentationer af sorte kvinder i det 19. århundredes vestlige kunsthistorie (se fx Powell 2008; Bindman og Gates 2012; Murrell 2018).¹ Det er dog ikke som sådan værkets repræsentationelle logik, der er det primære fokus her. I stedet omhandler denne artikel Glyptotekets marmorversion, som både i sin udstillingshistorik, proveniens og detaljering adskiller sig fra andre versioner. Mere præcist handler artiklen om de overvejelser, der ligger bag en ændring af bustens titel, der fandt sted i 2020 fra det racistiske og essentialiserende *Negerinde* til *Hvorfor født slavegjort!* For som jeg vil tydeliggøre i det følgende, er det ikke et værk, der er enkelt at give en titel; titelændringen har bl.a. fundet sted på baggrund af undersøgelser af værkets proveniens og ikonografi samt den historiske kontekst af fransk kolonialisme, som værket indskriver sig i.

Bustens ikonografi og historiske kontekst

Netop den historiske kontekst er væsentlig for at udfolde værkets repræsentation af en sort kvindelig figur. For busten afspejler den komplekse raciale ideologi, der eksisterede under det andet kejserdømme, og ikke mindst kampene mod transatlantisk slaveri (og deres efterdønninger). I 1794 ophævede Frankrig kortvarigt slaveriet i landets kolonier i forbindelse med den franske revolution og som følge af den haitianske revolution, der begyndte i 1791 og fortsatte frem til landets selvstændighed som den første sorte republik i 1804 (Trouillot



[1] Jean-Baptiste Carpeaux: *Hvorfor født slavegjort!* Modelleret 1868, hugget 1869. Marmor. Ny Carlsberg Glyptotek, inv. nr. MIN 1671. Foto: Ana Cecilia Gonzalez.

1995). I det franske imperium blev slaveriet dog genindført af kejser Napoleon I i 1802, og først i 1848 blev det endeligt afskaffet under Napoleon III.² Mange af de kræfter, der i Frankrig arbejdede for slaveriets afskaffelse, fortsatte med at kæmpe for denne sag i den amerikanske borgerkrig i 1865 efterfølgende, og antislaveri forblev en del af den franske nationale selvforståelse og en vigtig motivkreds for franske kunstnere efter 1848 (Murrell 2018, 43). Derudover havde flere århundredes deltagelse i transatlantisk slaveri sat dybe spor i den franske visuelle kultur. Som Susan Libby skriver: “Colonial chattel slaves were almost exclusively African, and slavery and race – or more precisely, slavery and blackness – had become firmly linked in visual discourse” (2014, 20). Det er bl.a. i denne historiske kontekst, at Carpeaux’ buste kan læses. Værket vidner om, hvordan kunstneren brugte den sorte kvinde som et formbart politisk symbol for derigennem at indskrive sig i en aktuel politisk og kulturel opmærksomhed på spørgsmål omkring raciale hierarkier, afskaffelsen af slaveri samt Frankrigs koloniale interesser på det afrikanske kontinent.³

Carpeaux’ buste er bl.a. interessant at anskue i forhold til Charles Cordiers (1827-1905) etnografiske buster udført til Galerie d’Anthropologie i Jardin des Plantes. Cordier grundlagde en ny tendens i etnografisk skulptur, da han i 1850’erne begyndte at fremstille buster af afrikanske personer i, hvad han opfattede som mimetiske materialer, fx brugen af bronze til at repræsentere hudfarve (Margerie 2004). Disse værker blev anskuet som både dokumenterende og videnskabelige objekter såvel som æstetiserende og klassicerende skildringer, og Cordiers buster indgik i en retfærdiggørelse af samtidens raciale typologier (Smalls 2013). Cordiers og Carpeaux’ værker imødekommer på forskellig vis europæiske fantasier om at besidde og dominere sorte kroppe. Men hvor Cordier overvejende arbejdede med “den ædle vilde” som trope og inkorporerede, hvad man kan kalde for etnologiske detaljer i sine værker, så taler Carpeaux’ buste igennem inskriptionen direkte ind i samtidens politiske debatter og er seksualiserende i sin fremstilling af en afklædt sort kvindelig figur.

Som flere kunsthistoriske analyser påpeger i forhold til Carpeaux’ buste, så omformer den hvide kunstner her antislaveri til et erotisk drama (Smalls 2013; Honour 2012). James Smalls beskriver eksempelvis, hvordan busten vil forarge beskueren med den bundne krop, samtidig med at værket dyrker den seksualisering, som netop den bundne krop frembringer:

Carpeaux's bust, in particular, characterizes the paradoxical nature of racial and gender ideologies of the period in that the work accomplishes two opposing goals simultaneously: It speaks the humanitarian language of protest against human bondage as unjust, provoking outrage from its viewers, while simultaneously stimulating an erotic look upon the slave and thus provoking sexual fantasies of slave ownership for the viewer [...] The slave becomes a focus of simultaneous indignation against slavery and titillation for it. (2013, 305)

Således indskriver Carpeaux' buste sig i en visualisering af antislaveri i den franske kunst omkring midten af det 19. århundrede, samtidig med at den visuelt reproducerer og erotiserer den vold, den angiveligt i inskriptionen opponerer mod. Men i stedet for at se det som en paradoksal kvalitet ved værket, som Smalls foreslår, kan man også argumentere for, at motivet netop taler abolitionismens formsprog, der ofte benyttede sig af sorte figurer udsat for overgreb. At værket adresserer antislaveri efter slaveriets ophævelse, vidner om, at abolitionismens billedsprog nostalgisk blev opretholdt, som Hugh Honour pointerer – særligt hvad angår sorte kvindelige figurer: "A remarkable increase in images of female slaves in European art exhibitions after emancipation in the United States – when abolitionism ceased to be a popular cause despite the persistence of slavery elsewhere – suggests that they appealed, and may always have appealed to, libidinous as much as philanthropic instincts" (2012, 171-2). Carpeaux' buste kan med andre ord ses som et eksempel på et antislaveri-værk, der fastholder den sorte kvindelige figur i en bestemt stereotyp fremstilling i forbindelse med den vedvarende efterspørgsel efter sådanne motiver. Dens distribution viser, at Carpeaux lykkedes med at skabe en buste, der var egnet til både et kommercielt marked og regeringens idealer, da værket efter at have været udstillet på Salonen blev erhvervet af kejser Napoleon III. Dette cementerer Carpeaux' rolle som det andet kejserdømmes billedhugger. Men busten afspejler også, i kraft af sin skala, overgangen til den post-napoleonske virkelighed, hvor bestillingen af store, offentlige skulpturer, hvilket havde været en vigtig indtægtskilde i Carpeaux' værksted, reduceredes.

Glyptotekets version og "den historiske titel"

Glyptotekets udgave af busten adskiller sig fra andre versioner af tre væsentlige grunde, nemlig udstillingshistorik, detaljer og proveniens. Der er dog nogle uklarheder omkring proveniensen. Da kejser Napoleon III erhvervede værket i 1869, blev det installeret i slottet Saint Cloud, sandsynligvis i kejserens private

kunstsamling. Et ejerskab, der kobler værket direkte til den franske kolonimagt og tydeligt understreger, at busten lå i tråd med den imperiale magts ideologi. Efter kort tid blev den dog ombyttet til en bronzeversion.⁴ Fra marmorbusten vendte tilbage til Carpeaux' værksted fra Saint Cloud, er dens historik uafklaret, men det er formodentlig denne version, som Ny Carlsbergfondet erhvervede fra den højtstående franske embedsmand Eugénie Plantie i 1911.⁵ I forhold til den afgørende første version i marmor fra Salonen er der derfor et hul i værkets proveniens, der gør, at Glyptoteket kun med en vis sandsynlighed kan sige, at værket i museets samling er denne udgave.

Der findes i dag kun to marmorudgaver af busten. Den ene er Glyptotekets (dateret til 1869), og den anden (dateret til 1873) blev erhvervet af Metropolitan Museum of Art i 2019. Metropolitans marmorudgave er sandsynligvis kommissioneret og lavet i Carpeaux' værksted. Ved at sammenligne busterne kan man sandsynliggøre, at Glyptotekets er Salonversionen og ikke et kommissioneret værk, idet der tydeligt er forskel i værkernes detaljering og udhugning. I Glyptotekets version er figurens ansigtsudtryk mere fremtrædende, rebets knude er hugget fri, og bagsiden er langt mere formgivet. Dertil kommer håret, hvor marmoret er skraveret, hvilket skaber en særlig tekstur i overfladen. Derudover adskiller Glyptotekets version sig fra alle andre versioner af busten ved at være hugget ud af én marmorblok i modsætning til gips-, terrakotta- og bronzeudgaverne, der næsten alle er modelleret eller støbt uden øreringene, som siden er påsat. Det er en vigtig detalje, da øreringene er teknisk vanskelige at modellere eller støbe i sammenhæng med resten af busten. At udhugge dem i marmor udviser et stort teknisk overskud, og dette er en stærk indikator på, at busten er fra Carpeaux' egen hånd. Det er dermed med til at understrege, at det kunne være versionen, der blev udstillet på Salonen, eftersom et værk udstillet her forventeligt ville være hugget af Carpeaux selv i stedet for at være udført på hans værksted. De senere versioner fra atelieret, med færre detaljer, er derimod typiske for kommercielt salg.

Glyptoteket har siden sin erhvervelse af busten brugt titlen *Negerinde* som en oversættelse af *Négresse* med begrundelse i, at dette med al sandsynlighed var lige netop denne versions historiske og første officielle titel. Det er dog vigtigt at pointere, at der ikke er nogen dokumentation for, at Carpeaux selv har givet værket denne titel. Titlen er generisk og kan lige så godt være tildelt af Salonen. Der er med andre ord tale om en historisk titel, som er etableret gennem udstillings- og handelshistorik, formodentlig ikke en kunstnertitel. Alligevel har Glyptoteket frem til nu fastholdt denne titeltradition for værket ligesom flere andre museer. Indianapolis Museum of Art, The John and Mable Ringling Museum of

Art, Florida og The Art Museum at the University of Kentucky bruger henholdsvis titlerne *Négress* og *La Négresse* til værkerne i deres samlinger.

Springvand versus buste – den allegoriske titel

Det er ikke kun den historiske Salontitel, der bruges om værket i dag; dette udbredte værk betitles forskelligt fra museum til museum og i diverse særudstillinger. På den store monografiske Carpeaux-udstilling i 2014, som var et samarbejde mellem Musée d'Orsay i Paris og Metropolitan Museum of Art i New York, blev Glyptotekets version eksempelvis vist i Paris med titlen *Négresse* (Draper og Papet 2014a) og i New York med titlen *Woman of African Descent* (Papet og Draper 2014b). Forskellen viser tydeligt to vidt forskellige tilgange til busten – og dermed også to forskellige præsentationer af busten for de besøgende. Den første reproducerer værkets historiske titel, mens den anden søger at sætte fokus på modellen. Et helt tredje bud på en titel er Petit Palais' titel *L'Afrique*, der peger på værket som en allegori over Afrika og dermed som et forstudie til Carpeaux' springvand i Luxembourghaven, som jeg kommer ind på i det følgende. De forskellige titler illustrerer tydeligt, at museerne betoner vidt forskellige aspekter af busten: Groft inddelt kan man sige, at den anskues enten som studie, allegori eller portræt. De bagvedliggende anskuelser omkring værket, der kommer til udtryk i titlerne, er medskabende for en nutidig reception af værket.⁶ Trods disse diskrepanser har titlen ikke før været genstand for en selvstændig analyse.⁷

Petit Palais tydeliggør, at *L'Afrique* er en nyere titel, ved at skrive i deres database: "*L'Afrique* (tildelt titel), *La Négresse* ou *Pourquoi naître esclave* (gammel titel (forældet))."⁸ Den nye titel er en henvisning til springvandet *Les quatre parties du monde soutenant la sphère céleste* (*De fire verdenshjørner, der støtter den himmelske sfære*) i Paris, og denne kobling laver Musée des Beaux-Arts ligeledes med deres titel *La Négresse. Etude pour la figure de l'Afrique de la Fontaine de l'Observatoire à Paris* (*Les Quatre Parties du Monde*). Springvandet bidrager også med perspektiver på bustens raciale ikonografi. Carpeaux modtog i 1867 bestillingen på en figurgruppe, der skulle pryde Gabriel Daviouds Fontaine de l'Observatoire som en del af kejser Napoleon III's radikale transformation af Paris udført af baron Georges-Eugène Haussmann. Det pålagte emne var de fire verdenshjørner, og placeringen i Paris' meridian skulle utvetydigt udvise videnskabelig og imperial magt (Smalls 2013; Wagner 1986; Boime 1989).

Carpeaux valgte at bygge springvandet op omkring fire kvindelige figurer, der symboliserer de fire kontinenter Europa, Afrika, Asien og Amerika. Kvinderne står og drejer en himmelsfære, hvilket skaber et billede på jordens rota-

tion. Selvom kroppene fremstår som klassisk idealiserede typer, opretholder Carpeaux et raciale hierarki i kraft af skulpturgruppens symbolik. Fx står Europa nordvendt, med flagrende løst hår, og ser ubesværet op, mens hun strækker armene mod kuglen. Amerika og Asien står begge og drejer kroppene i uklassiske positurer. Figuren, der er en allegori over Afrika, står og ser op, mens figuren, der repræsenterer Amerika, og som med en fjerprydet hovedbeklædning skal forestille at være fra kontinentets oprindelige befolkning, fastholder den brudte lænke, der er fæstnet til den afrikanske kvindes ankel, med sin fod. Således ligger der en ambivalens i fremstillingen af den länkede kvinde som symbolet på Afrika: Hun er tilsyneladende frigjort (skildret i netop frigørelsens øjeblik), men allegorien fastholder samtidig et billede på Afrika som et kontinent af slavegjorte. For lænken er der stadig.

En model af springvandet blev udstillet på Salonen i 1872, hvor den modtog kritik fra anmelderne (Nelson 2010). Men allerede i 1869 valgte Carpeaux at fremvise to selvstændige værker knyttet til springvandet: *Le Chinois* (til springvandet er den asiatiske figur en kvinde, men som selvstændig buste er figuren en mand) og så den buste, der blev udstillet under titlen *Négresse*. Bustens relation til springvandet er i fokus i flere monografier om kunstneren (Wagner 1986, Papet og Draper 2014b), men at se den som et forstudie til springvandet er dog for simpel en forståelse af værket. For det første, fordi udstillingshistorikken viser, at den bliver præsenteret som et selvstændigt værk. For det andet, fordi der i udtryk og positur er store forskelle på de to værker: I busten tilføjede Carpeaux som et nyt element rebet om figurens overkrop, der skulle cementere forbindelsen mellem sorthed og slavegørelse uden lænken, som benyttes i springvandet. Derudover fremstår figurens blik her – i modsætning til i springvandet – som en konfronterende og direkte appel til beskueren. Til sidst er der tilføjelsen af inskriptionen. Idet Petit Palais' titel understreger bustens forbindelse til springvandet, og derved peger på busten som et studie fremfor som et selvstændigt værk, risikerer man at overse afgørende detaljer og betydninger i værket. Det er en titel, som understreger bustens allegoriske funktion, men underordner de abolitionistiske virkemidler, værket gør brug af, og som er vigtige at problematisere.

Busten som portræt?

Med fokus på modellen i titlen *Woman of African Descent* går Brooklyn Museum i en helt anden retning. Det er en titel, der er med til at understrege kvinden i busten som en portrætteret person fremfor en stereotyp eller en allegori. Det er med andre ord en titel, der fremhæver kvinden som individualiseret person. Man mener, at Carpeaux brugte en levende model til værket, men det er fortsat

uafklaret, hvem hun var, hvorfor et navn ikke kan fremskrives i en titel. Denise Murrell (2018, 43) skriver, at kvinden var en velkendt model i Paris, mens Metropolitan Museum foreslår, at hun var født i slaveri på De Franske Antiller og immigrerede til Frankrig efter sin frigørelse (Lawrence og Nelson 2019).

Her er det interessant at drage paralleller til Charmaine Nelsons (2016) forskning i den canadiske kunstner François Malépart de Beaucourts (1740-94) maleri *Portrait of a Haitian Woman* fra 1786, som tidligere cirkulerede under titlerne *Portrait of a Negro Slave* og *Negress*.⁹ Nelson påpeger i sin kritik af denne titelændring (og nyophængningen af værket blandt portrætmalerier på Montreal Museum of Fine Arts), at der netop *ikke* er tale om et portræt, da kvinden i kraft af sin status som slavegjort aldrig har kunnet samtykke til denne afbildning af sig selv. Kvinden i Carpeaux' værk har ikke været formelt slavegjort, på det tidspunkt busten blev modelleret. Alligevel er værket formet af koloniale magtrelationer, og det er derfor vigtigt at problematisere en titel, der peger på noget portrættligt. Portrættet er "a genre founded in Western modernity on the power to evoke and revoke subjectivity by producing the visual fiction of an individualized and autonomous self" (Rosenthal og Lugo-Ortiz 2013, 4). Således er det værd at bemærke, at selvom kvinden, der har stået model for Carpeaux, formelt har været fri, så har hun samtidig været et kolonialt subjekt. Ikke mindst gennem netop den form, "portrættingen" af hende tager.

Det er centralt at forholde sig kritisk til den strukturelle historiske udviskning af sorte modellens identitet, og det er vigtigt at forske yderligere i, hvem modellen til Carpeaux' buste var. Men det er også relevant at spørge til, om det er retvisende at lade titlen på værket indikere, at der er tale om et portræt. I denne sammenhæng er der en fare for, at portrætgenren bliver en rammesætning, der negligerer omstændighederne bag værkets produktion og reception.

Inskriptionen som titel

Som nævnt er inskriptionen afgørende for en læsning af værket, og den er også blevet brugt som titel historisk. Det er dog relevant at fastslå, at den ligesom Salontitlen ikke er en kunstnertitel. Kurator på Musée d'Orsay Laure de Margerie har tidligere peget på, at inskriptionen ikke kan dokumenteres at have været på busten, da den blev vist på Salonen (Papet og Draper 2014a). Det er sandsynligt, at Carpeaux senere har tilføjet inskriptionen og herfra har tiltænkt den som en del af værket; inskriptionen findes nemlig på samtlige museale versioner. Uagtet om det er en senere tilføjelse, er den et betydningslag, der ikke blot skal understøtte værkets allegori (som andre inskriptioner i tiden); den kan læses som en støtte til antislaveri. Og uanset om inskriptionen blev vist på Salonen eller ej, udelukker det den ikke som titel.

Metropolitan Museum valgte for eksempel at bruge inskriptionen som titel til deres nyerhvervelse af busten i 2019. Kuratorerne bag udstillingen *Posing Modernity/Le Modèle Noir*, som blev vist på Wallach Art Gallery i New York (2018) og Musée d'Orsay i Paris (2019), brugte ligeledes inskriptionen som titel til en polykrom version af værket (ejet af Musée des Beaux-Arts i Reims). Udstillingerne byggede på kunsthistoriker Denise Murrells afhandling om afbildninger af sorte modeller i det 19. og 20. århundredes franske kunst og visuelle kultur – en genlæsning af udvalgte hovedværker fra kunsthistorien, der søgte at indskrive modellernes identitet i kunsthistorien (Murrell 2018; Dufour 2019). I Paris blev værket vist med titlen *Pourquoi naître esclave*, mens man fastholdt en reference til den historiske titel, der var placeret lige under den nye titel, dog i en mindre skrifttype. På engelsk havde man oversat inskriptionen til *Why Born a Slave (The Black Woman)*, hvilket kan læses som en nyoversættelse af Salontitlen.¹⁰

Inskriptionen er interessant, fordi den rejser en kritik af den slavegørelse, som busten (allegorisk) afbilder, og den understreger værket som eksplicit delta-gende i den politiske diskurs omkring antislaveri (dette blev kritiseret af flere anmeldere i samtiden, bl.a. Baignères 1869). Og inskriptionens tydelige positionering er afgørende for at kunne undersøge bustens deltagelse i *både* antisorte og abolitionistiske repræsentationelle traditioner, hvad end den opfattes som et portræt, en allegori eller et studie.

Det er også af disse grunde, at Glyptoteket har valgt at bruge *Pourquoi naître esclave!* som udgangspunkt for en ny titel til værket. Dette valg har medført overvejelser omkring, hvordan begrebet “esclave” skulle tolkes og oversættes. Jeg vil argumentere for, at inskriptionen ikke refererer til modellen som én slave, som titlen brugt til *Posing Modernity* indikerer. Med den danske oversættelse *Hvorfor født slavegjort!* (på engelsk *Why Born Enslaved!*) fremhæves slavegørelse i stedet som en proces og ikke en essens.¹¹ Oversættelsen af *esclave* er en væsentlig detalje, som kunsthistoriker Anne Higonnet (2019) også specifikt har adresseret i forhold til oversættelsen fra fransk til engelsk. Hun mener, at det franske ords historiske og kulturelle kontekst går tabt, hvis man oversætter *esclave* til *enslaved* fremfor *slave*.

Higonnets argumentation ligger i forlængelse af debatter om, hvorvidt man overhovedet kan og må ændre historiske værkstitler, hvad end der er tale om udstillingstitler, museumstitler eller deciderede kunstnertitler (et moderne begreb, der som hovedregel er anakronistisk at bruge på ældre perioder, inklusive det 19. århundrede).¹² I mange tilfælde synes kritikken at være fremsat ud fra den opfattelse, at der er en oprindelig hensigt eller betydning i de pågældende værker, som kan genfindes. Men det er også en dyrkelse af værkets autenticitet,

som risikerer ikke at have blik for, hvordan museer indlejrer værker i et hav af betydninger og historiske kontekster. Mit overordnede argument er med andre ord, at der ikke er én rigtig titel, og denne case viser tydeligt, at man ikke kan optrevle en oprindelig mening eller originaltitel – tværtimod komplicerer værkets tilblivelse og tidligere titler snarere et forsøg på at ændre værkets titel.

Afsluttende bemærkninger

Titelændringer er et greb, der kan skabe en direkte og vedvarende forandring omkring et værk, ligesom det også kan skabe en forskydning i værkets betydning. Det forholder sig anderledes med en titelændring end med en kunsthistorisk terminologisk ændring, der ved for eksempel at ændre termer til at beskrive perioder eller bevægelser sigter mod en bredere diskursiv ændring.¹³ Disse adresserer ikke nødvendigvis specifikke værker (og forståelsen af dem), selvom de kan åbne op for en mulighed for at kategorisere værkerne på nye måder. At ændre på titler er i høj grad en museumsbåret forandring (da museet som ejer definerer den kanoniserede titel), og her er Carpeaux' buste vigtig at sætte fokus på, da den peger på nogle af de problematikker, der følger med institutioners ejerskab over og forvaltning af repræsentationer af bl.a. koloniale subjekter.

Værkets nye titel på Glyptoteket, *Hvorfor født slavegjort!*, er et forsøg på at gentænke værkets formidling med afsæt i ny forskning og kunsthistoriske diskussioner. Man kan selvfølgelig spørge, hvor central titlen overhovedet er for et så reproduceret værk som Carpeaux' buste; og hvor kritisk et museum som Glyptoteket kan arbejde inden for de historiske magtrelationer, det bygger på. Uanset hvordan Glyptoteket betitler værket, er det stadig udtryk for en historisk repræsentation af antisorthed. Det er derfor vigtigt at understrege, at diskussionen af Carpeaux' buste ikke slutter med titlen, men snarere fortsætter i forhold til, hvordan værket udstilles på museet og fortolkes i fremtidige kunsthistoriske diskussioner. Kurateringen af værket er en af de måder, hvorpå museet kan arbejde videre med værkets kontekstualiseringer og betydninger. Som også Charmaine Nelson (2016, 126) har påpeget, er det i lige så høj grad den formidlingsmæssige kontekstualisering som en egentlig titelændring, der er væsentlig for at forstå (og undgå at misforstå) værker, der handler om slavegørelse. Museer bør med andre ord adressere værkernes historiske sammenhæng med slaveri i selve iscenesættelsen i det museale rum. På Glyptoteket stod Carpeaux' værk i den tidligere kuratering placeret sammen med portrætbuster af velhavende og berømte personer udelukkende i kraft af, at det er en buste. En ny kuratering af værket ledsager busten med en formidlingstekst og sætter værket i dialog med malerier fra perioden, der taler ind i den politiske samtid, og



[2] Jean-Baptiste Carpeaux:
Hvorfor født slavegjort!
Modelleret 1868, hugget 1869.
Marmor. Ny Carlsberg Glyptotek,
inv. nr. MIN 1671. Foto: Ana
Cecilia Gonzalez.

med Carpeaux' portrætbuste af kejser Napoleon III samt skitser til offentlige monumenter [2].

Som denne artikel har vist, er der ikke nogen enkel måde, hvorpå man kan forholde sig til værker (og værkstitler), der afspejler koloniale repræsentationer af sorte personer. De titeldiskussioner, der indimellem blusser op i de danske (og udenlandske) medier, giver sjældent plads til de mange overvejelser, nuancer og (gen)læsninger, der ligger bag museers

beslutninger om titelændringer – og de læsninger, forskellige titler kan skabe mulighed for. Med titlen *Hvorfor født slavegjort!* mener jeg ikke, at Glyptoteket har fundet et endeligt svar på, hvordan man som fagperson såvel som besøgende skal forholde sig til og forstå dette værk, men det kan forhåbentlig åbne for flere undersøgelser af dette og andre værker i en dansk kontekst i fremtiden.

Abstract

This article addresses issues of blackness, slavery and representation in relation to a bust by Jean-Baptiste Carpeaux in the collection of Ny Carlsberg Glyptotek. The bust is among the most important and reproduced images of a black woman in 19th-century Western art history. It is ambiguous in its representation and has a complex reception history. The sculpture negotiates between allegorical and ethnographic idioms, antislavery sentiments and colonialist doctrines – embodying many contradictions of its time. This article argues that the bust is an important work to consider in the current museological debate on museums' approaches to titles of artworks featuring subjects of African descent. However, uncovering the work's history only complicates the search for a title that captures its complexities.

NOTER

- 1 Fx er et fotografi af en terrakottaudgave af Carpeaux' buste fra Petit Palais reproduceret på forsiden af fjerde bind i den betydningsfulde udgivelsesrække *The Image of the Black in Western Art*, der har temaet "Black Models and White Myths" (Bindman og Gates 2012), ligesom Glyptotekets marmorversion indgår i Hugh Honours kapitel "The Seductions of Slavery" (p. 173) i samme udgivelse. Busten er ikke blot vidt udbredt i den kunsthistoriske litteratur, men er også blevet gentolket og iscenesat i forskellige kontekster: Kehinde Wiley har fx i værket *After La Negresse, 1872* (2006) skabt en parafrase over busten; Beyoncé poserer med en gipsversion af værket i forbindelse med en tøjpromovering (<https://www.instagram.com/p/CGpm8blgnbO/>); og det er sågar muligt at købe en version af værket i voks (<https://>

- trudon.com/eu_en/home-fragrances/busts/lesclave.html) eller en udgave i resin (<https://www.boutiquesdemusees.fr/en/european-art/why-being-born-a-slave-carpeaux/684.html>), hvilket sikrer motivet en fortsat distribution.
- 2 At Frankrig i 1848 ophævede slaveriet, betød dog på ingen måde en afslutning af den koloniale udbygning af dele af Indien, Nordamerika og Det Caribiske Hav, som Frankrig havde deltaget i siden 1600-tallet, heriblandt plantagedrift i Caribien. Og i løbet af 1800-tallet fortsatte Frankrig med at kolonisere store områder af Afrika og Sydøstasien.
 - 3 Cohen (1980) beskriver sammenhængen mellem disse forhold.
 - 4 Bronzeversionen af busten gik tabt i 1870 under den fransk-preussiske krig, hvor slottet Saint Cloud nedbrændte, og derfor er marmorbusten den eneste tidlige version af værket, der eksisterer.
 - 5 For at klarlægge de bestemte omstændigheder omkring erhvervelsen af marmorversionen vil det være relevant at tilgå arkiver i Archives des Musées Nationaux. Disse har ikke været mulige at tilgå på nuværende tidspunkt (januar 2021). Det vil også være relevant at forske i, hvorvidt busten var i kejserens private eller offentlige samling. Chesnau (1880) angiver i sit katalog, at værket var i Napoleons private samling, men den er ikke at finde i Grangers (2005) oversigt over samlingen.
 - 6 Bruce Ferguson (1996) beskriver udstillinger som rum, hvorigennem museet ytrer sig, og som altid afspejler et ideologisk udsagn. Dette gør udstillingsanalyser velegnede til at undersøge institutioners selvforståelse og positioneringer.
 - 7 Som jeg senere vil komme ind på, behandler Anne Higonnet (2019) i en kortere artikel ordet “Negrresse” samt oversættelsen af “Pourquoi naitre esclave”. Artiklen ser dog udelukkende på disse to titler og oversættelsen heraf og sætter ikke titlen ind i en større historisk sammenhæng eller medtager de andre versioner.
 - 8 Min oversættelse. <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/pourquoi-naitre-esclave#infos-secondaires-detail>
 - 9 Nelson (2016) påpeger, at kvinden skildret i værket muligvis er Marie-Thérèse Zémire, som var en af to slavegjorte personer ejet af kunstnerens hustru, Benoîte Gaétant. Titelændringen blev foretaget i forbindelse med værkets installation i Montreal Museum of Fine Arts’ “Quebec and Canadian Permanent Collection” i 2012.
 - 10 En lignende “dobbelttitel” har Louvre brugt til et værk af Marie-Guillemine Benoist (1768-1826), i dag kaldet *Portrait d'une femme noire* (1800). Dette værk er relevant at se på i sammenhæng med Carpeaux’ værk, da det ligeledes har været genstand for debat omkring titlen og ligeledes var udstillet på *Posing Modernity/Le Modèle Noir*. Her viste man Benoists maleri med titlen *Madelaine* for at fremhæve modellens identitet. Dette afstedkom en debat i Frankrig om, hvorvidt man permanent havde ændret værkets titel (Audeguy 2019). Debatten var dog forfejlet, idet titlen ikke var en permanent ændring, men et kuratorisk greb. Louvre har nu ganske vist ændret titlen, ikke til Madeleine, men til *Portrait d'une femme noire*, og museet fastholder desuden en tydelig reference til den gamle titel, idet de i deres database skriver, at værket blev vist på Salonen i 1800 med titlen *Portrait d'une négresse*. Det er en form for dobbelttitel, der ikke gør op med den historiske titel, men bibeholder den som reference.
 - 11 Enkelte steder reproduceres Glyptotekets inskription fejlagtigt med et spørgsmålstegn til sidst, som var det et spørgsmål. Det er det ikke – det er en konstatering eller et opråb med udråbstegn.
 - 12 Ændringen af værktitler har også været praktiseret og diskuteret i dansk kontekst flere gange. Relevant i denne sammenhæng er SMK’s titelændringer i 2016, hvor museet besluttede at fjerne visse koloniale og racistiske betegnelser i museumstitler, altså i titler, som ikke var givet af kunstneren selv. Det kan også nævnes, at to værker på Glyptoteket af Jens Adolf Jerichau (1816-83) i sommeren 2020 blev omdrejningspunkt for en debat om, hvorvidt det ene skulle udstilles under den formodede kunstnertitel *Slaven*, eller om man skulle bruge ordet *Slavegjort*. Begreberne “slave” og “slavegjort” blev i den offentlige debat fremstillet som særligt

politisk ladede, hvor brugen af ordet "slavegjort" blev tolket som en moralsk stillingtagen, der angiveligt afslørede en såkaldt "identitetspolitisk positionering" fra museets side (Bøgh 2020; Dannemand og Reinwald 2020).

- 13 Især i Holland har sprogbrug om periodebetegnelser på museer været diskuteret. Eksempelvis skabte det stor debat, da Amsterdam Museum i 2019 valgte konsekvent at undgå periodebetegnelsen "Guldalder" (se fx Boffey 2019). I hollandsk kontekst er også udkommet publikationen *Words Matter* fra Tropenmuseum, der kommer med en række generelle forslag til, hvordan (koloniale) termer har betydning og bør (gen)overvejes i en museal kontekst (Modest og Robin 2018).

LITTERATUR

- Audeguy, Stéphane. 2019. "A propos d'un « Portrait d'une négresse »." *La Croix*, 19. april 2019. <https://www.la-croix.com/Debats/Chroniques/A-propos-dun-Portrait-dune-negresse-2019-04-19-1201016767>
- Baignères Arthur. 1869. "Peintres et Sculpteurs à l'exposition de 1869", (279) i *Revue Contemporaine. XVIII Année* – Edition 2. Tome Soixante-Neuvième. 15 May 1869. Paris: Bureaux de la Revue Contemporaine, 279.
- Bindman, David og Henry Louis Gates, jr (red.). 2012. *The Image of the Black in Western Art* vol. 4. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Boffey, Daniel. 2019. "End of Golden Age: Dutch museum bans term from exhibits". *The Guardian*, 13. september 2019. <https://www.theguardian.com/world/2019/sep/13/end-of-golden-age-amsterdam-museum-bans-term-from-exhibits>
- Boime, Albert. 1987. *Hollow Icons: The Politics of Sculpture in Nineteenth-Century France*. Kent: Kent State University Press.
- Bøgh, Nikolaj. 2020. "Danske museer bryder med grundlæggende principper for at tækkes amerikansk identitetspolitik". *Berlingske*, 9. juli 2020. <https://www.berlingske.dk/kommentarer/danske-museer-bryder-med-grundlaeggende-principper-for-at-taekkes>
- Chesneau, Ernest. 1880. *Le Statuaire J. B. Carpeaux, sa Vie et son oeuvre*. Paris.
- Cohen, William. 1980. *The French Encounter with Africans: White Response to Blacks, 1530-1880*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dannemand, Henrik og Tobias Reinwald. 2020. "Efter kritik af 'sexistisk' udstilling: Direktør advarer museer mod at fælde moralske domme". *Berlingske*, 10. august 2020. <https://www.berlingske.dk/aok/efter-kritik-af-sexistisk-udstilling-direktor-advarer-museer-mod-at-faelde>
- Dufour, Annie (red.). 2019. *Le modèle noir: De Géricault à Matisse*. Paris: Flammarion.
- Draper, James og Édouard Papet. 2014a. *Carpeaux, 1827-1875: Un sculpteur pour l'empire*. Paris: Gallimard.
- Draper, James og Édouard Papet (red.). 2014b. *The Passions of Jean-Baptiste Carpeaux*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Ferguson, Bruce. 1996. "Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense". I Bruce Ferguson, Reesa Greenberg og Sandy Nairne (red.) *Thinking about Exhibitions*, 126-36. New York: Routledge.
- Granger, Catherine. 2005. *L'Empereur et les arts: La liste civile de Napoléon III*. Paris: École des chartes.
- Higonnet, Anne. 2019. "Renommer l'oeuvre". I Annie Dofour (red.) *Le modèle noir: De Géricault à Matisse*, 27-31. Paris: Flammarion.
- Honour, Hugh. 2012. "The Seductions of Slavery". I David Bindman og Henry Louis Gates jr (red.) *The Image of the Black in Western Art* vol. 4, 145-86. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- Lawrence, Sarah og Elyse Nelson. 2019. "Met Collects: Why Born Enslaved!". *The Metropolitan Museum*. <https://www.metmuseum.org/art/online-features/metcollects/why-born-enslaved>
- Libby, Susan. 2014. "The color of Frenchness: racial identity and visuality in French anti-slavery imagery, 1788-94". I Adrienne Childs og Susan Libby (red.) *Blacks and Blackness in European Art of the Long Nineteenth Century*, 20-46. Farnham: Ashgate.
- Lugo-Ortiz, Agnes og Angela Rosenthal (red.). 2013. *Slave Portraiture in the Atlantic World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Modest, Wayne og Robin Lelijveld (red.). 2018. *Words Matter, Work in Progress I. An Unfinished Guide to Word Choices in the Cultural Sector*. Amsterdam: Tropenmuseum.
- Murrell, Denise. 2018. *Posing Modernity: The black model from Manet and Matisse to today*. New Haven: Conn, Yale University Press.
- Nelson, Charmaine. 2010. *Representing the Black Female Subject in Western Art*. New York: Routledge.
- Nelson, Charmaine. 2016. "Representing the Enslaved African in Montreal". I *Slavery, Geography and Empire in the Nineteenth-Century Marine Landscapes of Montreal and Jamaica*, 111-56. New York: Routledge.
- Smalls, James. 2013. "Exquisite Empty Shells: Sculpted Slave Portraits and the French Ethnographic Turn". I Agnes Lugo-Ortiz og Angela Rosenthal (red.) *Slave Portraiture in the Atlantic World*, 283-312. Cambridge: Cambridge University Press.
- Powell, Richard J. 2008. *Cutting a Figure: Fashioning Black Portraiture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Trouillot, Michel-Rolph. 1995. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press.
- Wagner, Anne. 1986. *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*. New Haven: Yale University Press.