

MATHIAS DANBOLT, NINA CRAMER, EMIL ELG,  
ANNA VESTERGAARD JØRGENSEN OG BART PUSHAW

# I kontaktzonen mellem kunsthistorie og kolonihistorie



I 2020 dedikerede det britiske tidsskrift *Art History* store dele af sit februarnummer til en enquete med overskriften “Decolonizing Art History”. Med inspiration i Rhodes Must Fall-bevægelsens ambition om at “afkolonisere universitetet”<sup>1</sup> ønskede tidsskriftsredaktørerne Cathrine Grant og Dorothy Price (2020, 9) at starte en samtale om, hvordan “kunsthistorikere, kuratorer, samlere, museumsdirektører, kunstnere og skribenter kan respondere på kravet om at afkolonisere kunsthistorie”.<sup>2</sup> Med bidrag fra 30 prominente fagfæller på tværs af kontinenterne giver enqueten et vigtigt indblik i forskellige teoretiske, metodiske og politiske tilgange til kolonialismens betydning for kunsthistoriefaget i dag.

Professor ved Yale University Tim Barringer påpeger i sit bidrag, at selve idéen om at afkolonisere kunsthistorie “baserer sig på en misforståelse”:

Kunsthistorien kan kun afkolonisere sig selv i det omfang, at den anerkender, at den euro-koloniale kunst og vores disciplin i sig selv er imperiale produkter. Kraftfulde symboler på racemæssig undertrykkelse såsom Rhodes-statuen [...] er legitime mål for konflikt og bortskaffelse. Men selvom sådanne emblemer slettes, kan kunsthistorien ikke frasige sig sin egen intellektuelle arv: Siden 1700-tallet har faget udviklet sig som en akademisk disciplin hvor racialiserede begreber har stået centralt. Det er uærligt at opføre sig, som om kunsthistorie var et koloniseret område, der nu kæmper for uafhængighed og en tilbagevenden til en oprindelig tilstand fri for ideologisk korrupsion. Kunsthistorie er aldrig uskyldigt. (2020, 11-12)

**[1]** Ukendt kunstner (tidligere tilskrevet Fritz Melbye): *Plantagen Mary's Fancy på Skt. Croix*, ca. 1850. Olie på lærred. M/S Museet for Søfart.

Mens spørgsmålet om afkolonisering af kunsthistoriefaget ofte knyttes til behovet for udvidelse af den kunsthistoriske kanon og gentænkning af pensum-lister på universiteterne, argumenterer Barringer for vigtigheden af en mere grundlæggende diskussion om konsekvenserne af, at kunsthistorie som fagdisciplin er formet af imperiale historier, logikker og praksisser. De europæiske nationers koloniale projekter er i hans perspektiv ikke bare en af flere historiske *kontekster*, som kunstværker kan læses i relation til, men en konstituerende ramme for etableringen af det kunsthistoriske genstandsfelt og begrebsapparat. Eftersom kunsthistoriefaget ikke kan undsige sig arven efter dette koloniale rammeværk, argumenterer Barringer for vigtigheden af, at vi både “kan og må læse objekterne og arkiverne, vi studerer, og de metoder, vi har arvet, mod hårene [og] formulere kritikker af den kunsthistoriske arv og begrebsapparat og af de måder, hvorpå kolonialismen manifesterer sig i det visuelle og materielle” (2020, 12).

I nærværende artikel ønsker vi at fortsætte denne samtale om, hvorledes vi skal forholde os til kunsthistoriefagets koloniale arv. Vi gør det med udgangspunkt i Barringers opfordring til at foretage vedvarende (selv)refleksive undersøgelser af fagfeltets koloniale rammeværk i den geohistoriske kontekst, vi befinder os i. Hvad træder frem, når vi ser nærmere på dansk kunsthistorie i lyset af fagfeltets koloniale historier og logikker?<sup>3</sup> Med udgangspunkt i vores arbejde i det kollektive forskningsprojekt “The Art of Nordic Colonialism: Writing Transcultural Art Histories” søger vi med denne artikel at bidrage til at fremme *kolonialismekritiske* diskussioner af kunsthistoriefaget. Det gør vi med undersøgelser af “kontaktzonerne” (Pratt 1992) mellem kunst- og kolonihistorie i et dansk og nordisk perspektiv.<sup>4</sup> Efter en introducerende analyse af traditionen for “kolonial ignorance” i dansk kunsthistorieforskning og en diskussion af kolonihistoriens komplicerede tilstedeværelse i det kunstmuseale rum viser vi med to analytiske nedslag, hvordan kolonialismekritiske perspektiver kan åbne for en genforhandling af, hvilke genstande og spørgsmål der kan have relevans og værdi for kunsthistoriefaget i dag.

### Kolonihistorisk fravær og metodisk nationalisme

Siden starten af 2000-tallet har der været en stigende interesse for Danmarks koloniale fortid blandt historikere, som gennem en række udgivelser har vist, hvordan kongedømmet Danmark-Norge fra begyndelsen af 1600-tallet etablerede et kolonialt imperium med besiddelser, der strakte sig fra Indien i øst til Ghana i syd, Jomfruøerne i vest og Kalaallit Nunaat (Grønland), Færøerne, Island og Sápmi i nord (se fx Brimnes et al. 2017). Ligeledes har samtidskunst-

nerne såsom Pia Arke, Julie Edel-Hardenberg, Michelle Eistrup, Nanna Debois Buhl, Jeannette Ehlers og La Vaughn Belle skabt værker og udstillinger, der har rettet fokus mod forskellige dele af dansk og dansk-norsk kolonihistorie og dens eftervirkninger. På trods af enkelte institutionelle tilløb, heriblandt Kuratorisk Aktions storstilede udstillingsprojekt *Rethinking Nordic Colonialism* (2006), var det først i 2017, at dansk kolonihistorie for alvor kom på dagsordenen i det danske kunstfelt.<sup>5</sup> I forbindelse med 100-årsmarkeringen af salget af kolonien Dansk Vestindien til USA i 1917 arrangerede danske kunst- og kulturinstitutioner tæt på 30 særudstillinger om Danmarks koloniale fortid med særlig vægt på båndene til den tidligere caribiske koloni (Andersen 2019). De mange udstillinger tydeliggjorde, at fraværet af kolonihistoriske perspektiver i dansk kunsthistorie ikke kan forklares med mangel på kunstværker eller visuelle og æstetiske materialer med forbindelser til koloniale projekter. Fraværet skal snarere ses i lyset af, at den danske kolonihistorie ikke har passet ind i den nationale fortælling, som kunsthistorien som disciplin, og kunstmuseet som institution, har været bundet op på siden sidste del af 1800-tallet (Kristensen 2018).<sup>6</sup> Den nationale fiksering på forestillingen om den “homogene” danske småstat, som fulgte det traumatiske nederlag i krigen i 1864, har også været med til at understøtte “degloberede” forståelser af dansk kultur og historie (Olwig 2003). Denne nationale selvcentrering har resulteret i, at de danske grænser efter 1864 ofte er blevet tilbageført i historieskrivningen om den dansk-norske konglomeratstat med den effekt, at forståelsen af “det danske imperiums storhed og fald”, som historikerne Michael Bregnsbo og Kurt Villads Jensen (2004, 9) har kaldt det, er blevet stedmoderligt behandlet. Denne metodiske nationalisme, som lader den moderne nationalstat fungere som målestok og orienteringspunkt for rammesætningen af fortiden, har været medvirkende til, at æstetiske praksisser og historiske kontekster knyttet til dansk-norske koloniale geografier og historier er blevet marginaliseret (Danbolt 2021).

Selvom 2017 er blevet set som et vendepunkt i den institutionelle interesse for dansk og nordisk kolonihistorie i kunstfeltet, finder vi eksempler på, at kolonihistoriske perspektiver stadig tilsidesættes til fordel for mere bekvemmelige nationale fortællinger. Det er værd at se nærmere på et eksempel på dette. Det belyser nemlig nogle af de udfordringer, der har gjort det svært at føre nuancerede samtaler om relationen mellem kunst og kolonihistorie i en dansk kontekst.

### Den uforstyrrede kunstoplevelse

I 2017 afholdt Ordrupgaard den kritikerroste udstilling *Pissarro. Et møde på Skt. Thomas*, der var kurateret af museumsdirektør Anne-Birgitte Fonsmark.

Udstillingen rettede fokus mod samarbejdet mellem den danske guldaldermaler Fritz Melbye og den danskfødte maler Camille Pissarro i Dansk Vestindien og Venezuela i starten af 1850'erne. I udstillingens introducerende vægtekst blev projektets kuratoriske ramme præsenteret således:

Udstillingen vises i anledning af hundredåret for salget af de Dansk Vestindiske Øer til USA i 1917. Man må dog ikke forvente, at vi i sammenhængen beskæftiger os med den danske kolonihistorie, slaveøkonomien og den tragiske udnyttelse af sorte afrikanere i sukkerproduktionen og storkapitalens tjeneste. For det var ikke kunstnerens motiv til trods for, at deres møde fandt sted kun et års tid efter slaveriets ophævelse i Dansk Vestindien i 1848, og til trods for at de sortes liv i nød og elendighed stadig har været dominerende i samfundet. Kunstnerens interesse var en anden – nemlig udviklingen af fremtidens kunst.

I den kuratoriske forventningsafstemning til *Pissarro* gøres det klart, at dansk kolonihistorie udelukkende er brugt som en aktualiserende markedsføringsstrategi, der ikke inddrages i udstillingen. På trods af, at kuratoren anerkender den turbulente sociale og politiske kontekst, som Pissarro og Melbye virkede i på Skt. Thomas, fraskrives den historiske rammes relevans med henvisning til, at kolonialisme ikke var et "motiv", som kunstnerne arbejdede med, eller en kontekst, de var interesserede i. Men hvordan fastslår man en kunstners interessefelt? Og hvornår er et motiv tilstrækkelig "koloniale"? Disse spørgsmål synes væsentlige i mødet med en udstilling som *Pissarro*, der ikke bare indeholdt en række af kunstnerens skitser af øernes afrocaribiske befolkning, men også tre prospektmalerier af sukkerplantager fra Dansk Vestindien, der i anledning af udstillingen var tilskrevet Fritz Melbye. Et af disse, maleriet *Plantagen Mary's Fancy på Skt. Croix* (ca. 1850), fremstiller meget eksplicit det racialiserede og voldelige magtforhold mellem plantagens afrocaribiske arbejdere og det hvide plantokratis opsynsmænd [1].

Den kuratoriske afskrivning af kolonialismens betydning for Melbyes og Pissarros værker fra Dansk Vestindien står ikke bare i kontrast til international forskning i disse kunstneres billeder (se fx Mirzoeff 2011). Den kan også ses som udtryk for "kolonial ignorance" – kurator og kulturhistoriker Wayne Modests (2014, 29) begreb for processer, hvor kolonihistoriske problemstillinger tones ned til fordel for komfortable, nationale narrativer. I *Pissarro* projicerer kuratoren sin koloniale ignorance over på kunstnerne for at sikre, at kolonihistoriske kontekster ikke forstyrrer udstillingens ambitiøse fortælling om, hvordan et

møde på Skt. Thomas resulterede i, at dansk guldaldermaleri fik en central og formativ betydning for udviklingen af fransk impressionisme. Den kuratoriske insisteren på, at kunstnerne udelukkende interesserede sig for "udviklingen af fremtidens kunst", er således ikke bare med til at fremstille kunsthistoriens udvikling som en autonom og stilhistorisk proces. Den giver samtidig publikum et fripas til at nyde kunsten uden at bekymre sig for ubehagelige historiske, sociale og politiske – og dermed også koloniale – kontekster.

I de seneste år har den institutionelle berøringsangst for kolonihistoriske problemstillinger forandret sig, og både Det Kgl. Bibliotek, Glyptoteket og Statens Museum for Kunst (SMK) har arrangeret kolonialismekritiske udstillinger, hvor kunstværker er blevet sat ind i bredere, kulturhistoriske sammenhænge. Selvom *Pissarro* ikke nødvendigvis er repræsentativ for udviklingen i det danske institutionslandskab, afspejler den kuratoriske ramme alligevel en vedholdende kulturel forventning om, at kunstmuseet skal være et "neutralt" og æstetisk frirum, der tilrettelægger gode – i forståelsen positive – æstetiske oplevelser. Disse forventninger har for nylig stået centralt i de heftige mediedebatter, som blev affødt af udstillingen *Kirchner og Nolde – til diskussion* på SMK i foråret 2021. Udstillingen rettede fokus mod kontaktzonerne mellem tysk ekspressionisme og kolonialisme i Ernst Ludwig Kirchners og Emil Noldes praksis i årene 1908-18. I udstillingens tværfaglige tilgang blev kunstnerens værker vist side om side med bl.a. skulpturer fra Afrika og Oceanien, som kunstnerne så på etnografiske museer i Berlin og Dresden, plakater fra samtidens orientalistiske populærkultur, fotografier fra antropologiske racestudier samt dokumentationsmateriale fra kolonien Tysk Ny Guinea, hvor Nolde opholdt sig i 1913-14 som del af en kolonial forskningsekspedition. Mens enkelte kunstkritikere kritiserede udstillingen for at lade konteksten skygge for kunsten, angreb en række avisredaktører og debattører udstillingen for at være udtryk for "identitetspolitisk missionsvirksomhed" (Bøgh 2021), en "korsfæstelse" af den "frie kunst" (Jalving 2021) og et eksempel på, at æstetikken er ofret til fordel for moralismen på det, en kritiker kaldte "Statens Museum for Skyld og Skam" (Nielsen 2021). Når vi trækker debatten frem i denne sammenhæng, er det ikke bare, fordi den demonstrerer en udbredt forestilling om, at kolonialismekritiske perspektiver lukker den analytiske horisont snarere end at tilbyde nye æstetiske, historiske og affektive åbninger i kunsthistorien. Debattørernes nostalgiske længsel efter en imaginær fortid, hvor "kunst bare var kunst", viser også et stærkt begær efter at fastholde en specifik opdeling og organisering af viden og sanselighed, som kunstfeltet historisk set har været med til at opdyrke (Vázquez 2020). Et kolonialismekritisk blik på etableringen af en kunstsamling som SMK kan skabe en bedre forståelse af naturaliseringen af disse historiske



grænsedragninger, som har formet forventningerne til både kunstmuseet og kunsthistoriens genstandsfelt og arbejdsmåde – og modstanden mod, at disse rammer nu er ved at ændre sig.

### Koloniale samlinger og institutionel ansvarsfordeling

Ser man på den kunsthistorisk beskrivelse, som SMK har været med til at forme, er det ikke overraskende, at en tværfaglig udstilling som *Kirchner og Nolde – til diskussion* vækker reaktioner. SMK's samling har traditionelt været organiseret på en måde, så kolonihistorien har kunnet holdes på sikker afstand fra kunstmuseets selvforståelse og selvfortælling (Jørgensen 2022). I artiklen "The Colonial Archival Imaginaire at Home" (2016) introducerer fotografhistoriker Elisabeth Edwards begrebet "andetsteds" for at beskrive, hvordan kolonihistorie er blevet koblet fra de narrativer, man møder i især nordeuropæiske museer, for i stedet at blive forskubbet til andre geografier, andre historiske epoker og andre fagdiscipliner (såsom antropologien). Disse bevægelser er også på spil i historien om, og forståelsen af, SMK.

SMK's samling har sine historiske rødder i de kunst- og studerekamre, som blev etableret af videnskabsmænd og konger i 1600-tallet. Disse tidlige samlinger prioriterede ikke kunstværker som sådan, for samlingerne bestod i lige så høj grad af naturalier, videnskabelige opfindelser, mønter og ikke mindst "forunderlige" objekter fra "fremmede" kulturer og lande – en materialetype, som senere blev kategoriseret som etnografika.<sup>7</sup> Kort tid efter at Frederik III etablerede sit kunstkammer omkring 1650, erhvervede han videnskabsmanden Ole Worms samling, efter dennes død i 1654. Med denne samling kom ikke bare en række naturalier, men også genstande fra oversøiske områder og koloniale besiddelser ind i kunstkammeret, heriblandt en kalaaleq (grønlandsk) kajak og flere samiske trommer. Som kunsthistoriker Mårten Snickare (2014, 73) har påpeget, var interessen for at samle på objekter såsom samiske trommer ikke bare baseret på et ønske om at opnå viden, men også på et begær efter det fremmede og et ønske om kontrol. Trommerne i de danske samlinger kom til København efter at være blevet beslaglagt under den dansk-norske koloniale missionsvirksomhed i Sápmi, som søgte at udrydde det samiske urfolks spirituelle traditioner (Danbolt 2021). Indsamlingen var med til at omforme genstandene fra andre geografier og kulturer til "koloniale objekter", hvor de koloniale forbindelser udgjorde en betydningsbærende ramme (Snickare 2014, 73).

Det var ikke bare det dansk-norske imperium, som formede grundlaget for samlingen i kongens kunstkammer. Også andre europæiske nationers koloniale projekter satte markante aftryk i samlingen. I 1654 kom 26 malerier af den

hollandske maler Albert Eckhout til Frederik III's kunstkammer som en foræring fra den nederlandske fyrste Johan Moritz af Nassau-Siegen, der var kongens fætter. Eckhout havde arbejdet ved Moritz' hof i det daværende Hollandsk Brasilien, hvor han opholdt sig fra 1637-44, bl.a. sammen med maleren Frans Post. Gaven til Frederik III bestod bl.a. af en serie store malerier af den lokale befolkning og de slavegjorte plantagearbejdere samt en række stilleben af koloniens frugter og grøntsager, der alle blev ophængt i kongens kunstkammer. Malerierne placerer den bildende kunst meget konkret i skæringspunktet mellem etnografiske og koloniale interesser, og billederne kan, som Rebecca Parker Brien (2006, 25) peger på, ses som et "visuelt inventar" over Brasiliens folk og natur og som et udstillingsvindue for kolonialismens "frugter". Ligeledes blev malerierne, som gave til den danske konge, en del af et større europæisk magtpolitisk spil i årene efter afhændelsen af kolonien i Brasilien til Portugal (Brien 2006, 206; Gundestrup 2004).

Malerier og genstande som de her nævnte er med til at placere koloniale interesser meget konkret inden for rammerne af de kongelige samlinger. Ved splittelsen af samlingerne i 1820'erne kom både Eckhouts malerier og de samiske trommer dog til det, der senere skulle blive Nationalmuseet. Med opløsningen af kunstkammeret blev billeder, der repræsenterede "naturfolk" og deres omgivelser, set som havende en større etnografisk end æstetisk værdi, og de blev derfor placeret i den etnografiske samling. De blev, med Edwards' ord, placeret andetsteds. Fordelingen af samlingen både afspejlede og bidrog til at forstærke en kolonial forståelse af forskellighed funderet i værdiladede raciale distinktioner mellem oplyste "kulturfolk" og primitive "naturfolk", mellem det æstetiske og det etniske, kunst og etnografika.<sup>8</sup> Den dag i dag er Eckhouts malerier det første, man møder, når man træder ind i Nationalmuseets faste etnografiske samlingsudstilling *Jordens folk*.

Dog blev ikke hele Moritz' gave til Frederik III udskilt til det senere Nationalmuseet. Tre af værkerne fra Eckhout-samlingen, som forestiller den congole-siske gesandt Don Miguel de Castro og hans to tjenere, er i dag på SMK. Hvorfor disse malerier, der viser tre sorte mænd udsendt af herskeren i Sonho, en congole-sisk provins, blev inkluderet i kunstsamlingen i stedet for den etnografiske samling, vides ikke, men en årsag kan være, at billederne lægger sig tættere op ad en europæisk portrættradition og derfor haft en mere "genkendelig" kunstnerisk værdi. Men hvorfor er Eckhouts malerier af den brasilianske kolonis frugter og grøntsager så endt i den etnografiske samling, når de lige så godt kan siges at forholde sig til den hollandske stillebentradition snarere end blot til en tradition for naturvidenskabelige gengivelser af planter og frugter? Skillelinjen mellem

kunst og etnografi har været og forbliver en ustabil størrelse, der er til konstant forhandling (Clifford 1988, 224-226).<sup>9</sup> Selvom grænsedragningen mellem det æstetiske og det etnografiske konstant genforhandles, så har den institutionelle ansvarsfordeling af de historiske billedsamlinger været med til at skabe ulige forståelser af, og forventninger til, forskellige billedformers værdi og funktion i forhold til kolonihistorien.<sup>10</sup>

Hvilken betydning har det haft for kunsthistoriefaget i Danmark, at værker og objekter med tilknytning til kolonierne, de koloniserede befolkninger og kolonihistorien er blevet henlagt til et andet sted end kunstens institutioner? Hvad skal der til, for at de fortællinger og objekter, der, netop på grund af kolonialismens ideologiske formationer, *ikke* har været en del af kunsthistoriefaget, kan medtænkes og indtænkes i dag? Hvilke nye begreber og perspektiver må til for at lade disse materialer komme i spil? I det følgende vil vi fokusere på to kunstværker i kontaktzonen mellem kunst og kolonihistorie i relation til henholdsvis Danmarks imperiale relation til Kalaallit Nunaat og den danske medvirken i den transatlantiske slavehandel. I *Imperial Eyes* bruger Mary Louise Pratt begrebet om “kontaktzonen” for at beskrive “sociale rum, hvor forskellige kulturer mødes, kolliderer og kæmper med hinanden, ofte i yderst asymmetriske forhold mellem dominans og underordning” (1992, 7). De to værker, vi ser nærmere på, repræsenterer ikke bare sådanne komplekse, sociale rum, hvor forskellige positioner og perspektiver mødes og brydes. Værkerne får os også til at reflektere over de friktioner og asymmetriske magtforhold, som har formet selve forskningens fortolkningsrum, og som stadig udfordrer kunsthistoriefaget i dag.

### Kunst fra kolonierne

I et varmt og gæstfrit kalaaleq hjem i det 19. århundrede serverer en ung dreng en kop kaffe til en velklædt mandlig gæst iført vest, sorte bukser og knæhøje sokker [2]. Der er mange andre mennesker i rummet. En kvinde står bøjet med en sort kedel i hænderne, andre sidder med benene over kors. En kvinde ammer sit barn. En person er ved at tage sit tøj af. En anden strækker fødderne efter at have taget sine kamikstøvler af. Med fede, sorte bogstaver står der på kalaallisut (vestgrønlandsk), hvad billedet viser: “Inuit kaffisortut eqqissinartumi tipaatsuttut” eller “Folk drikker kaffe i glæde og fred”. Nedenfor står det på dansk, at billedet er skabt af kunstneren Israil Nichodemus Gormansen d. 22. april 1840.

Gormansens billede er en del af en serie på syv akvareller, der findes i samlingen på Nationalmuseet i København. Her hænger det side om side med en række ældre, europæiske malerier af inuit i museets arktiske udstilling i den del, der er dedikeret til Kalaallit Nunaat. I udstillingen præsenteres Gormansens



[2] Israil Nichodemus Gormansen: *Inuit kaffisortut eqqissinartumi tipaatsuttut*, 1840. Nationalmuseet.

billeder ikke som kunstværker, men snarere som antropologiske kilder, som var de et vindue til at forstå inuits liv for 150 år siden. Gormansens billeder indgår i en lang tradition for, at europæiske missionærer satte repræsentanter fra de oprindelige folk til at skabe billeder, der skildrede lokale scener og skikke (Rappaport og Cummins 2011, Hill Boone 2021). Kolonimagten synes at have antaget, at de billeder, der blev skabt i disse kontaktzoner, var “autentiske”, fordi de var skabt af den lokale befolkning, der som “naturfolk” ikke havde reflekseve evner til at skabe æstetiske repræsentationer og fortolkninger, som ville gøre billederne til kunst.<sup>11</sup> Spørgsmålet om autenticitet har også stået centralt i de få kunsthistoriske forsøg på at analysere Gormansens billeder, hvor de er blevet beskrevet som en form for “billedordbøger”, skabt for at de danske missionærer bedre kunne forstå inuits liv i Kalaallit Nunaat. I bogen *Grønlands kunst. Skulptur, brugskunst, maleri* (1979, 160-164) beskriver den danske kunstner og kunsthistoriker Bodil Kaalund Gormansens gengivelse af figurerne i profil og fraværet af centralperspektiv som “enkel”, “naiv” og “klodset”, og hun sammenligner bille-

dernes udtryk med europæiske modernistiske kunstnere som Paul Klee og Joan Miro, der netop "søgte inspiration i primitive folks og børns kunst". I den banebrydende tekst *Etnoæstetik* (1995, 72) lancerede den kalaaleq-danske kunstner og teoretiker Pia Arke en skarp kritik af Kaalunds "sværmeri for grønlændernes oprindelige kunstneriskhed" og hendes "beskyttende, omsorgsfulde attitude for naturens børn". I sin kritik demonstrerer Arke, at Kaalunds karakterisering af Israil Gormansen og andre inuitkunstnere fra det 19. århundrede som "primitive" både afspejler og reproducerer en patroniserende og racistisk antagelse om inuits intellektuelle mindreværd.

Denne racialiserende diskurs om det såkaldte "primitive" udtryk ved oprindelige folks æstetiske og kunstneriske traditioner er siden den postkoloniale kritiks indtog i kunstfeltet i 1980'erne og 1990'erne blevet set på som både upassende og nedsættende. I løbet af de sidste tyve år har kunsthistorikere i stigende grad gentænkt forståelserne af kunst og visuel kultur skabt under koloniale vilkår. Der er kommet en større forståelse for, at billeder skabt på bestilling fra missionærer og koloniale embedsmænd ikke bør læses som "autentiske" og umedierede kilder, men at billederne snarere kan give indsigt i den komplekse måde, hvorpå lokale kunstnere har navigeret i de forskellige koloniale magtstrukturer, de har arbejdet inden for (Dean og Leibsohn 2002, Katzew 2011). Ved at forsøge at sætte sig ind i den samtidige kontekst, som blandt andet inuitkunstnerne arbejdede i, kan man bedre analysere og diskutere deres kreative valg i stedet for at reducere deres arbejder til generiske udtryk for en kultur, etnicitet eller "race". Hvis vi vender tilbage til Gormansens billede med dette for øje, træder andre historier frem.

Med etableringen af dansk-norske kolonier i Kalaallit Nunaat blev den oprindelige befolkning tvunget ind i en permanent sameksistens med de fremmede kolonialister. Danskere og nordmænd forklarede deres tilstedeværelse med vigtigheden af at kristne inuitbefolkningen. Denne religiøse omvendelse kom samtidig til udtryk som en kulturel transformation, idet europæiske normer og levemåder blev håndhævet som markører for "civilisation" og dermed en succesfuld omvendelse til kristendommen. Men selvom de europæiske kolonimagter krævede sådanne kulturelle ændringer, så anklagede de samtidig de koloniserede for ikke at kunne takle overgangen til "civilisationen" og styre deres forbrug af de moderne varer, som danskerne bragte ind i landet. Gormansens akvarel skriver sig ind i denne friktionsfyldte dynamik ved at indfange inuits relation til en af de mest populære nye handelsvarer: kaffe.

Tre år før Gormansen malede sit billede, ophævede Den Kongelige Grønlandske Handel de tidlige restriktioner på salget af kaffe til inuitbefolkningen

(Marquardt 1999, 113). Koloniale myndigheder havde tidligere betragtet kaffe som et farligt stof for inuit og hævdede, at de ikke kunne styre deres afhængighed, så de stod i fare for at dø af sult. Som historikere har påpeget, fungerede den danske kolonimagts diskurs om kaffeafhængighed som en måde at bebrejde inuit for de økonomiske problemer i kolonien, som i 1800-tallet var blevet dybt afhængig af sælragt, efter at europæernes aggressive hvalfangst stort set havde udryddet hvalbestanden i området (Marquardt 1999).

Ved at sætte spørgsmålstejn ved de koloniale fortolkningsrammer og give plads til inuitorienterede perspektiver på kolonitidens transkulturelle billedarkiv bliver det muligt at se Israil Gormansens maleri som det måske første billede af en ny form for immateriel kulturarv, der opstod i kolonitiden, og som fortsat står centralt i kalaaleq kultur: *kaffillerneq* (Møller 2018). *Kaffillerneq* udfolder sig ofte over en hel dag, hvor gæsterne går til og fra værtens hjem. I Gormansens maleri har en kvinde skænket en frisk kop kaffe til en mandlig gæst, der lige er kommet ind i huset. Siddende afslappet og behageligt byder de andre figurer manden velkommen i deres fælles rum. Som teksten minder os om, viser billedet, hvorledes "Folk drikker kaffe i fred og glæde". Her vendes den koloniale forestilling om, at inuit ikke kunne styre sit indtag af den vanedannende luksusvare, til en beskrivelse af det sociale fællesskab, som kaffedrikningen skabte i inuits liv. Når vi vrister Gormansens billede fri fra den etnografiske primitivismes reduktive ramme, rejser værket med andre ord en række nye spørgsmål. For skal vi egentlig forstå maleriets repræsentation af kaffedrikning som en fremstilling af et kulturmøde i den koloniale kontaktzone? Eller kan billedet snarere ses som en artikulation af inuits gæstfrihed, i kontrast til kolonimagtens hierarkiske og ekskluderende sociale samfundsforståelse?

Det er ikke kun såkaldte "etnografiske" billeder såsom Gormansens, der kan åbne for andre historier. Også forståelsen af etablerede (kunst)former såsom det maleriske portræt kan fortælle om både magt og afmagt, når vi går til det med et kolonialismekritisk blik, som vi vil gøre i det følgende og afsluttende afsnit.

### Sorthed i hvid portrætkunst

Der er mange billeder i Lorens Lønbergs portræt af den tysk-danske greve, handelsmand, plantageejer og politiker H.C. Schimmelmann [3].<sup>12</sup> De to levende figurer, der er skildret i maleriet – Schimmelmann selv og den sorte dreng til højre – er omgivet af kunstværker og andre genstande, som på hver deres måde åbner forskellige perspektiver og fortæller forskellige (koloniale) historier. Vores læsning af billedet starter ved en af disse indeholdte repræsentationer – nemlig ved det ordenstegn, som hænger på grevens højre hofte.





[3] Lorens Lønberg: *Portræt af H.C. Schimmelmann*, ca. 1773-79. Pastel på pergament. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot.

H.C. Schimmelmann blev tildelt Elefantordenen i 1773,<sup>13</sup> og selvom portrættets eksakte datering er uklar,<sup>14</sup> er det sandsynligt, at det blev skabt umiddelbart herefter – muligvis for at fejre, dokumentere og cementere den portrætteredes indlemmelse i landets ældste og mest betydningsfulde ridderorden. Der er i hvert fald ingen tvivl om, at ordensmærket – på trods af dets beskedne størrelse – spiller en central rolle i billedet, og dette understreges af særligt tre forhold. For det første er billedet bogstaveligt talt rammesat som en forening af den portrætterede og Elefantordenen, idet Schimmelmanns våbenskjold er gengivet og “omhængt med Elefantordenens kæde” på toppen af pastellens “gyldne ramme”.<sup>15</sup> Og i selve værket løber der en usynlig, lodret linje fra Schimmelmanns ordenstegn til den elefantorden, som hænger om halsen på den gyldenbrune buste af Christian VII i venstre hjørne, og billedets opbygning understreger på

den måde, at den portrætterede nu er knyttet til kongen med en ny intensitet. Busten lyser op som en sol mellem søjlerne, og de åbne, men pupilløse øjne overskuer suverænt scenen fra deres ophøjede plads bag ved Schimmelmann. Kongen har grevens ryg, kompositorisk såvel som metaforisk, og ordensmærkerne er det tydeligste tegn på denne forening.

Det sidste element, der peger på Elefantordenens væsentlighed i billedet, er det blå bånd, som bevæger sig diagonalt fra Schimmelmanns højre hofte til hans venstre skulder. Et blå bånd – eller et “skærf”, som det også kaldes – der fra det 17. århundrede og frem til i dag har været brugt til at bære ordenstegnet ved bestemte lejligheder. Men i Lønbergs portræt er skærfet mere end blot en del af ordensdragten, og båndet igangsætter en blåligt bølgende bevægelse, der ligesom strømmer gennem billedet og fører beskuerens blik. Ordenens blå skærf er på den måde tildelt en grundlæggende strukturmæssig funktion.

Men hvor føres vi så hen af det blå bånd? Først føres vi, som allerede nævnt, hen over Schimmelmanns overkrop. Og fra hans skulder føres vi så videre over i det ovale portræt af Caroline von Schimmelmann, der var gift med greven fra 1747 og frem til hans død i 1782. Dette portræt-i-portrættet støttes af drengen, som har sin hånd placeret øverst på den forgyldte ramme. Og så er det delvist omsluttet af et “reb” af blå laurbærblade, som overtager og forlænger ordensdragtens skærf, og som fører os helt over i billedets højre side, hvor det blå forløb finder sin afslutning tre forskellige steder: 1) i klæderne omkring drengens liv; 2) i hans “eksotiske” hovedbeklædning;<sup>16</sup> og 3) i det utydelige, abstrakte og vandagtige område, som glider ned over den globus, der, sammen med nogle dokumenter, er placeret i billedets højre hjørne.

Globussens slørede overflade angiver ikke – sådan som det ellers ofte har været tilfældet med repræsentationer af globusser i portrætmaleri (Erickson 2009, 28-33) – noget genkendeligt geografisk område, men den peger alligevel i retning af H.C. Schimmelmanns omfattende engagement i den atlantiske trekantshandel. Schimmelmann, der etablerede sig i København i begyndelsen af 1760’erne og hurtigt blev en indflydelsesrig politisk figur i Danmark-Norge, opbyggede fra midten af 1700-tallet et enormt forretningsimperium, hvis bærende komponenter var fire sukkerrørsplantager i Caribien, et sukkerraffinaderi i København, godserne Ahrensburg og Wandsbeck i Holsten og Lindborg i Nordjylland samt en våbenfabrik i Hellebæk (Degn 2002). Han opererede i sine private handelsaktiviteter, ligesom i sin statslige stilling som skatmester,<sup>17</sup> ud fra merkantilismens doktrin, der bl.a. anbefalede import af råmaterialer til europæiske nationer og eksport af forarbejdede varer til oversøiske markeder (Pedersen 2013). Bomuldstekstiler, fødevarer og geværer fremstillet på Schimmelmanns

godser blev eksempelvis fragtet til Vestafrika til brug som bytteobjekter i slavehandlen varetaget af Vestindisk-guineisk kompagni, i hvilket Schimmelmänn var storaktionær. Hovedparten af varetransporten blev desuden udført på skibe ejet af Schimmelmänn selv (Degn 2002). Og Schimmelmännns forskellige foretagender – som skibsreder, slaveejer, plantage- og godsejer, våbenhandler, aktionær og sukkerproducent – understøttede derved hinanden som dele af et sammenhængende, selvforsynende kredsløb.

At Schimmelmänn i forbindelse med sine handelsaktiviteter bragte adskillige sorte slavegjorte til Europa, fremgår af flere rejseprotokoller og kunstværker fra perioden.<sup>18</sup> Og selvom det (endnu) ikke har været muligt for os at knytte et navn til drengen i billedet, er det nærliggende at antage, at han har været ejet af Schimmelmänn og er blevet transporteret fra Dansk Vestindien til en af grevens ejendomme i enten Nordtyskland eller Danmark. Men det er samtidig også vigtigt, at vi ikke er for hurtige til at fastslå, at drengen indiskutabelt er en virkelig historisk person, som befandt sig i det pompøse rum med Schimmelmänn og Lønberg, da portrættet blev lavet. Dette er muligt, men det er også muligt, at han er ankommet til billedet ad andre veje – eksempelvis kan han være baseret på en skitse eller et andet værk (Bindman 2013).

Uafgørligheden, som gør sig gældende i forbindelse med disse spørgsmål om identitet og tilstedeværelse, leder os i retning af andre og mere fundamentale spørgsmål. For *hvem* er overhovedet portrætteret i portrættet af H.C. Schimmelmänn? Hvor mange *personer* er der egentlig til stede i billedet, og hvor mange subjekter? Spørgsmål som disse forekommer måske ved første øjekast banale, men de er faktisk forholdsvis svære at besvare på en tilfredsstillende måde. Grevens selv er selvfølgelig portrætteret, og det samme gælder for Caroline von Schimmelmänn, selvom hendes tilstedeværelse er sekundær eller forskudt. Og drengen? Han er i portrættet, og ligesom Schimmelmänn'erne er hans blik rettet ud mod beskueren, men kan han af den grund betragtes som værende portrætteret? Som det er blevet påpeget af forskellige kunsthistorikere, opstår der en række ontologiske og repræsentationelle problemer dér, hvor portrætgenren støder mod slaveriet som fænomen og institution (Nelson 2004; Erickson 2009; Bindman 2013; Lugo-Ortiz og Rosenthal 2013). For hvis en af portrættets centrale funktioner historisk har været at dokumentere og ikke mindst producere subjektivitet hos og i den portrætterede, hvor stiller det så den slavegjorte, der netop er defineret som slavegjort ud fra en forestilling om manglende subjektivitet?<sup>19</sup> Drengen er til stede i billedet, men hans tilstedeværelse er en radikalt anden end grevens. Vi ved ikke, hvem han er; vi kender ikke hans historie. Men til gengæld ved vi, at han ikke som H.C. Schimmelmänn er et subjekt, der ejer

sig selv. Og så er det også muligt at sige noget om hans funktion i billedet. For ud over at han, som allerede nævnt, tjener som en støtte for portrættet af Caroline von Schimmelmänn, fungerer han også som en slags kontrast på i hvert fald to niveauer – et visuelt og et ontologisk: for det første fremstår Schimmelmänn'ernes hvidhed tydeligere op imod hans mørke hud; for det andet fremstår H.C. Schimmelmännns *personlighed* – dvs. hans status som selvstændigt og selvejende subjekt – med forøget intensitet op imod drengens mangel på samme. Og der er på den måde en subjektivitetsmæssig kadence i Lønbergs portræt af Schimmelmänn. En form for flydende overgang. H.C. Schimmelmänn er repræsenteret som et subjekt. Det samme gælder i nogen grad for hans hustru, men ikke helt, for hun er samtidig også et objekt, et billede i billedet, placeret på en bog på et bord og støttet af en dreng, som på beslægtet – men ikke identisk – vis befinder sig på tærsklen mellem menneske og ting.

Der er altså mange mennesker i Lorens Lønbergs billede af H.C. Schimmelmänn. Og samtidig er der kun ét rigtigt menneske: H.C. Schimmelmänn selv. Billedet viser ham og et udsnit af hans besiddelser: Elefantordenen, Caroline von Schimmelmänn, den sorte dreng og, til sidst, verden. De blå bånd understreger ejerskabsforholdene og hierarkiet. Grevens er bundet til tingene, og tingene er bundet til ham.

Lønbergs pastel lægger sig i forlængelse af en tradition for at portrættere europæiske kongelige og adelige ledsaget af sorte slavegjorte, historisk kaldet "piger" eller "kammermohren".<sup>20</sup> En tradition, der i en europæisk kontekst kan spores tilbage til 1500-tallet (Kaplan 1982; Bindman 2013), og som kunsthistorieskrivningen i Danmark alt for længe og i alt for høj grad har overset, ligesom den generelt har overset billeder af sorte personer i ældre dansk kunst. En påfaldende udeladelse, som er svær at forklare, når landets omfattende koloniale aktiviteter og engagement i trekantshandlen tages i betragtning.<sup>21</sup>

### En begyndende samtale

Lønbergs portræt peger os i retning af nogle af de etiske og metodologiske problemstillinger, som man konfronteres med, når man beskæftiger sig med en billedform som portrættet i et kolonialismekritisk perspektiv. Kolonialisme er ikke bare et eksplicit "motiv" og en uundgåelig "kontekst"; selve portrætgenren udfordres i mødet med billeder som dette, der både udstiller og normaliserer – og, ikke mindst, æstetiserer – en racial organisering af subjektivitet og (u)menneskelighed.

Vores korte analytiske skitser af Gormansens og Lønbergs billeder har søgt at vise nogle af de forskellige måder, hvorpå kolonihistorien "manifestere sig i



det visuelle og materielle”, for at bruge Barringers ord. I en dansk kontekst, hvor den kunsthistoriske forskning og kunstmuseernes formidling længe har været præget af en kolonial ignorance, håber vi, at vores kolonialismekritiske nedslag kan bidrage til at sætte gang i andre og nye samtaler om kolonihistoriens rolle og betydning for den historiske kunst såvel som for kunsthistorien i Danmark i dag. Disse samtaler bør dog ikke begrænse sig til kritiske eftersyn af etablerede kunsthistoriske begreber, forestillinger og traditioner, som vi har fokuseret på her. For hvis spørgsmålet om afkolonisering af kunsthistorien skal lede til andet og mere end mindre revisioner af den kunsthistoriske kanon, må vi lægge til rette for langt mere radikale ændringer af vores kunsthistoriske praksisformer.

---

#### ABSTRACT

In a recent issue of *Art History*, editors Cathrine Grant and Dorothy Price ask what it would mean to think about art history and colonial history (and in particular decolonization) together. In this article, we continue this conversation in a Danish context, asking: What emerges if we approach Danish art history in light of colonial history and its material and conceptual logics? Our aim is to contribute to critical discussions of art history as discipline by attending to the “contact zones” (Pratt 1992) between art history and colonial history in a Danish and Nordic perspective. With a starting point in an analysis of “colonial ignorance” and methodological nationalism in Danish art history – and in the art museum in particular – the article analyzes two artworks in order to suggest how decolonial perspectives invite a renegotiation of what objects and questions are of relevance and value to art history today.

---

#### NOTER

- 1 Rhodes Must Fall tog fart i 2015, da studerende ved University of Cape Town krævede, at en statue af den britiske imperialist og diamanthandler Cecil Rhodes skulle fjernes fra universitetets campus.
- 2 Alle oversættelser er forfatterens egne, medmindre andet er angivet.
- 3 Ligesom Barringer er vi skeptiske over for forestillingen om, at kunsthistoriefaget som sådan kan afkoloniseres. Dette er ikke ensbetydende med, at vi ikke støtter op om, eller ønsker at bidrage til, projekter, der søger at “frakoble sig” dominerende eurocentriske epistemologier og æstetikforståelser (Mignolo 2007; Vázquez 2021). Vi er dog kritiske over for den måde, “afkolonisering” i stigende grad bruges som en fleksibel metafor for alle typer kritik af den bestående orden, løsrevet fra koloniserede befolkningers kampe for retten til selvbestemmelse (Tuck og Yang 2012).
- 4 Kolonialisme er “et fænomen af kolossal ukklarhed” (Osterhammel 2005, 4). Når vi i denne sammenhæng henviser til kolonialisme, refererer vi ikke bare til besiddelser af oversøiske territorier, men også til de systemer, logikker og kulturelle strukturer, som opretholder og legitimerer denne ideologiske formation og magtrelation (Said 1993, 9). Den kolonihistorie, vi henviser til, inkluderer altså både historierne om de territorier, som har været en del af det dansk-norske og danske imperium siden starten af 1600-tallet, og de “økonomiske strategier og begær efter eksotiske varer, politiske og kulturelle aspirationer og ideologier [som har

været] en del af koloniale politikker og imperialistiske tankemåder” i Norden (Naum og Nordin 2013, 5). I følge Magdalena Naum og Jonas Nordin har snævre forståelser af kolonialisme som begreb og fænomen været med til at skabe et “hvidvasket og ihærdigt reproduceret billede af minimal eller ingen involvering i kolonial ekspansion” (2013, 5) i Skandinavien (se også Andersen 2017; Olwig 2003; Danbolt 2018).

- 5 Andre tidlige eksempler inkluderer gruppeudstillingen *Overdragelse*, kurateret af Jacob Fabricius og La Vaughn Belle på Overgaden – Institut for samtidskunst (2008) og *På sporet af det Skønne – Fra København til Dansk Vestindien* (2010) på Øregaard Museum.
- 6 Til trods for, at postkoloniale perspektiver længe har været diskuteret i dansk kunst- og kulturhistorie, for eksempel i relation til nordisk orientalisme i 1800-tallet (Oxfelt 2005), er disse diskussioner kun i begrænset grad blevet set i relation til Danmarks imperiale kunst- og kulturhistorie. Kunsthistoriefaget står her i kontrast til fx litteraturvidenskab og etnologi, hvor postkoloniale perspektiver i en helt anden udstrækning har været med til at belyse historier knyttet til danske koloniale projekter (se fx Hauge 2009, Andersen og Ladegaard 2017; Thisted 2009).
- 7 Se bl.a. Gundestrup 1991, xiii-xxxiv for en gennemgang af de tidlige samlingers historie i Danmark. Se også Mordhorst 2009.
- 8 En lignende fordeling gjorde sig allerede gældende i kunstkammeret, hvor to store malerier af inuit fra henholdsvis 1654 og 1724 var ophængt i det såkaldte “Natural Kammer” (Gundestrup 1991) og ikke i billedgalleriet. Maleriet fra 1654 er af en ukendt kunstner og viser fire inuit, som blev bragt til København efter en dansk ekspedition. Maleriet fra 1724 er af Bernhard Grodtschilling og afbilder Qiperoq og Poq, der rejste fra Kalaallit Nunaat til København i 1724. Begge malerier er i dag i Nationalmuseets samling.
- 9 Se også Jones (2012, særligt 17 ff.) om kunst som en term, der baserer sig på en række modsætningsforhold, således at kunsten altid eksisterer i kontrast til eksempelvis det etnografiske, den “Anden” og det sociohistoriske.
- 10 Kolonihistorien er heller ikke en ramme, der aktiveres i Nationalmuseets permanente udstilling *Kongens Kunstkammer* fra 2017, der fremviser “de fornemste og sjoveste genstande” fra Frederik III’s kunstkammer, til trods for at den er installeret i rummet ved siden af den store kolonihistoriske udstilling *Stemmer fra kolonierne* fra samme år. For en beskrivelse af udstillingen, se [natmus.dk/museer-og-slotte/nationalmuseet/udstillinger/kongens-kunstkammer](https://natmus.dk/museer-og-slotte/nationalmuseet/udstillinger/kongens-kunstkammer) (sidst tilgået 15. august 2021).
- 11 For en diskussion af disse dynamikker, se symposiet “We Have Words for Art: A Symposium on Writing about Art by Indigenous Peoples of the Americas” organiseret af *First American Art Magazine* 27.-28. februar 2021: [firstamericanartmagazine.com/words](https://firstamericanartmagazine.com/words).
- 12 Lorens Lønberg: *Portræt af H.C. Schimmelmann*, ca. 1773-79. Pastel på pergament. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot.
- 13 Elefantordenens ikonografiske forbindelse til kolonihistorien er påfaldende underbelyst i dansk historie- og kunsthistorieskrivning. Det er blandt andet bemærkelsesværdigt, fordi den mørke/sorte rytter, som fortsat i dag er placeret foran tårnet på elefantens ryg, blev føjet til ordensmærket på Christian IV’s tid – nogenlunde samtidig med etableringen af Danmark-Norges første koloni i Indien, Trankebar, i 1620. Et eksempel på denne manglende vilje til at se forbindelser kan findes i Heins (1993) gennemgang af ordensmærkets historie. Díaz (2019, 204) kommenterer kortfattet på rytteren, der i litteraturen oftest beskrives med ordene “morian” eller “mohr”, og understreger, at ordenens ikonografi bør sættes i forbindelse med dansk kolonihistorie. Rytteren er imidlertid fraværende på den version af ordenen, som H.C. Schimmelmann bærer i billedet.
- 14 Værket fremstår udateret. Det Nationalhistoriske Museum vurderer, at det er skabt mellem 1773 og 1779.
- 15 Citeret fra den digitale tour på Det Nationalhistoriske Museums hjemmeside: <https://www.360-foto.dk/nationalhistorisk-museum/> (sidst tilgået 24. august 2021).

- 16 Det er også værd at bemærke den krave, drengen har om halsen. På grund af værkets beskedne størrelse og sine steder lidt utydelige udførsel er det svært definitivt at afgøre, om kraven er en af de metalkraver, som forholdsvis ofte understreger slavegjorte personers sociale status i malerier af denne type. På Frederiksborg Slot finder man flere eksempler på lignende skildringer, hvor slavegjorte personer er tydeligt skildret med metalkraver. Se portrættet af Charlotte Amalie (1729), antageligt udført af Johan Salomon du Wahl (inv.nr. A 7346), eller det monumentale portræt af *Den plønske hertugfamilie* (1759) af Johan Heinrich Tischbein d.æ. (inv.nr. A 4539).
- 17 H.C. Schimmelmann besad posten som skatmester (finansminister) i Danmark-Norge fra 1768 frem til sin død i 1782, hvorefter stillingen gik i arv til hans søn Ernst Schimmelmann. I billedet understreges dette af et visitkort med påskriften “Trésorier De la Majesté Le Roi”, der ligger på bordet umiddelbart ved siden af Schimmelmanns venstre arm.
- 18 Blandt de slavegjorte personer, H.C. Schimmelmann bragte til Tyskland og Danmark, er Apollo, Carolus, Johannes, Thomas, Adam, Coffe og Jantje, som ankom til København fra St. Croix i 1765 og senere blev anbragt på godset Ahrensborg (Sampson 2017; Juterzenka 2012). Derudover skriver Martin (2001), at Caesar, den sorte dreng skildret i Georg David Matthieus portrætter af hertuginde Louise Friederike von Mecklenburg-Schwerin (1772), som findes på Staatliches Museum Schwerin, sandsynligvis blev erhvervet af hertuginde fra Schimmelmann.
- 19 David Bindman konstaterer, at “The terms ‘slavery’ and ‘portrait’ constitute together an oxymoron, a contradiction in terms” (2013, 75).
- 20 Den fortsatte anvendelse af betegnelser som “page” og “tjener” i museologiske sammenhænge og kunsthistorisk litteratur til at beskrive sorte figurer kan, som Peter Erickson (2009, 24-25) påpeger, medvirke til at udviske de voldelige materielle forhold, der ligger til grund for disse repræsentationer.
- 21 Det er også vigtigt at understrege, at sorthed ofte kommer til syne i kunsten på mindre direkte måder, end tilfældet er i det billede, vi har omtalt her. Et eksempel på dette kan findes i et portræt af H.C. Schimmelmanns søn, Ernst Schimmelmann (litografi af Asmus Kaufmann efter C.A. Jensen og C.C. Bøhndel, 1827-31, SMK), hvor den portrætterede er ikklædt og omgivet af forskellige genstande, der på forskellige måder peger mod Afrikas position i dansk kolonihistorie. Til højre i billedet toner ordet “AFRIKA” frem på en globus. Også andre geografiske betegnelser fremgår af globussens overflade, men “AFRIKA” indtager en privilegeret position og er det eneste ord, der umiddelbart er læseligt. Derudover bærer Ernst Schimmelmann om halsen en version af Elefantordenen, hvor rytteren træder tydeligt frem. Selvom rytteren (se note 13) her fremstår forholdsvis lys i kontrast til Schimmelmanns jakke, er den et element, der peger meget direkte på krydsfeltet mellem sorthed og kolonialitet. Og på trods af, at skildringen af sorthed ikke antager samme kropslige form som i Lønbergs portræt, er den portrætterede her alligevel omgivet af repræsentationer af sorthed.

## LITTERATUR

- Andersen, Astrid Nonbo. 2017. *Ingen undskyldning: erindringer om Dansk Vestindien og kravet om erstatninger for slaveriet*. København: Gyldendal.
- Andersen, Astrid Nonbo. 2019. “Curating Enslavement and the Colonial History of Denmark: The 2017 Centennial”. In *Museums and Sites of Persuasion: Politics, Memory and Human Rights*, redigeret af Joyce Apsel og Amy Sodaro, 56-73. New York: Routledge.
- Andersen, Frist og Jacob Ladegaard (red.). 2017. *Kampen om de danske slaver. Aktuelle perspektiver på kolonihistorien*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Arke, Pia. (1995) 2010. *Ethno-Aesthetics / Etnoæstetik*. København: Pia Arke Selskabet & Kuratorisk Aktion.

Barringer, Tim. 2020. ”Tim Barringer”. *Art History* 43, nr. 1: 11-12.

Bindman, David. 2013. “Subjectivity and Slavery in Portraiture”. In *Slave Portraiture in the Atlantic World*, redigeret af Lugo-Ortiz, Agnes og Angela Rosenthal. New York: Cambridge University Press.

Brienen, Rebecca Parker. 2006. *Visions of savage paradise: Albert Eckhout, court painter in colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Brimnes, Niels, Hans Christian Gulløv, Erik Gøbel, Per Oluf Hernæs, Poul Erik Olsen og Mikkel Venborg Pedersen (red.). 2017. *Danmark og kolonierne*. 5 bind. København: Gad.

Bøgh, Nikolaj. 2021. “SMK har gjort sig til del af et missionerende og aktivistisk kunstmiljø”. *Berlingske*, 11. maj 2021, sektion 1.

Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.

Danbolt, Mathias. 2021. “Grænsen går her: Metodisk nationalisme og omfordeling af ansvar i historieskrivningen om koloniseringen af Sápmi”. In *Globale og postkoloniale perspektiver på dansk kolonihistorie*, redigeret af Søren Rud og Søren Ivarsson, 196-235. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Danbolt, Mathias. 2018. “Kunst og kolonialitet”. *Kunst og Kultur* 3: 126-32.

Dean, Carolyn og Dana Leibsohn. 2002. “Hybridity and its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America”. *Colonial Latin American Review* 12, nr. 1: 5-35.

Degn, Christian. 1974. *Die Schimmelmanns im atlantischen Dreieckshandel: Gewinn und Gewissen*. Neumünster: Wachholtz.

Díaz, Jorge Simón Izquierdo. 2019. “The Trade in Domestic Servants (Morianer) from Tranquebar for Upper Class Danish Homes in the First Half of the Seventeenth Century”. *Itinerario* 43, nr. 2: 194-217.

Edwards, Elizabeth. 2016. “The Colonial Archival Imaginaire at Home”. *Social Anthropology* 24, nr. 1: 52-66.

Erickson, Peter. 2009. “Invisibility Speaks: Servants and Portraits in Early Modern Visual Culture”. *Journal for Early Modern Cultural Studies* 9 (1): 23-61.

Grant, Catherine og Dorothy Price. 2020. “Decolonizing Art History”. *Art History* 43, nr. 1: 8-66.

Gundestrup, Bente. 1991. *Det kongelige danske Kunstkammer 1737*, bd. I. København: Nationalmuseet og Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.

Gundestrup, Bente. 2004. “Kunstkammeret og Albert Eckhouts malerier”. *Nordisk Museologi* 1: 43-58.

Hauge, Hans. 2009. “Commonwealth og Caribien eller Post-kolonialisme og De Dansk Vestindiske Øer”. *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 30 (2): 13-47.

Hein, Jørgen. 1993. “En elefant af purt guld: Ordenstegnenes historie”. In *Fra korsridder til ridderkors: Elefantordenen og Dannebrogordenens historie*, redigeret af Mogens Bencard og Tage Kaarsted, 179-233. Odense: Odense Universitetsforlag.

Hill Boone, Elizabeth. 2021. *Descendants of Aztec Pictoriography: The Cultural Encyclopedias of Sixteenth-Century Mexico*. Austin: University of Texas Press.

Høvik, Ingeborg. 2014. “Art History in the Contact Zone: Hans Zakæus’s First Communication, 1818”. In *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, redigeret af Svein Aamold, Elin Haugdal og Ulla Angkjær Jørgensen, 49-68. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Jalving, Michael. 2021. “Velkommen på Statens Museum for Korsfæstelse”. *JyllandsPosten.dk*, 9. maj 2021. <https://jyllands-posten.dk/debat/blogs/mikaeljalving/ECE12963437/velkommen-paa-statens-museum-for-korsfaestelse/> (sidst tilgået 24. august 2021).

Jones, Amelia. 2012. *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*. London: Routledge.

- Juterczenka, Sünne. 2012. "Chamber Moors' and Court Physicians. On the Convergence of Aesthetic Consumption and Racial Anthropology at Eighteenth-Century Courts in Germany". In *Entangled Knowledge: Scientific Discourses and Cultural Difference*, redigeret af Klaus Hock og Gesa Mackenthun, 65-182. Münster: Waxmann Verlag.
- Jørgensen, Anna Vestergaard. 2022. "The Museum of Disfomfort. Exhibiting Colonial Histories at the Statens Museum for Kunst." Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab.
- Kaplan, Paul. 1982. "Titian's 'Laura Dianti' and the origins of the motif of the black page in portraiture". *Antichità viva* 21 (1): 11-18.
- Katzew, Ilona. 2011. *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. New Haven: Yale University Press.
- Kristensen, Jens Tang. 2018. *Nationale konstruktioner i dansk kunst og kunsthistorie*. Aarhus: Antipyrine.
- Körber, Lill-Ann. 2021. "Exceptionalisms and Entanglements. Legacies and Memories of Scandinavian Colonial History". In *Scandinavian Exceptionalisms: Culture, Society, Discourse*, redigeret af Torben Jelsbak, Jens Bjerring-Hansen og Anna Estera Mrozewicz, 183-204. Berlin: Berliner Beiträge zur Skandinavistik.
- Kaalund, Bodil. 1979. *Grønlands kunst. Skulptur, brugskunst, maleri*. København: Gyldendal.
- Lugo-Ortiz, Agnes og Angela Rosenthal (red.). 2013. "Introduction: Envisioning Slave Portraiture". In *Slave Portraiture in the Atlantic World*. New York: Cambridge University Press.
- Marquardt, Ole. 1999. "A critique of the common interpretation of the great socio-economic crisis in Greenland 1850-1880: The case of Nuuk and Qeqertarsuatsiaat". *Études/Inuit/Studies* 23, nr. 1/2: 9-34.
- Martin, Peter. 2001. *Schwarze Teufel, edle Mohren. Afrikaner im Geschichte und Bewusstsein der Deutschen*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Mignolo, Walter. 2007. "Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of De-coloniality". *Cultural Studies* 21 (2-3): 449-514.
- Mirzoeff, Nicholas. 2011. *The Right to Look*. Durham: Duke University Press.
- Modest, Wayne. 2014. "Museum and the Emotional Afterlife of Colonial Photography". In *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*, redigeret af Elizabeth Edwards og Sigrid Lien, 21-41. Farnham: Ashgate.
- Mordhorst, Camilla. 2009. *Genstandsfortællinger. Fra Museum Wormianum til de moderne museer*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Møller, Kirstine E. 2018. "Kaffe og kulturarv". *Tidsskriftet Grønland* 2: 100-105.
- Naum, Magdalena og Jonas M. Nordin (red.). 2013. "Introduction: Situating Scandinavian Colonialism". In *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity*, 3-16. New York: Springer.
- Nelson, Charmaine. 2004. "Slavery, Portraiture and the Colonial Limits of Canadian Art History". *Canadian women's studies = Les cahiers de la femme* 23, nr. 2: 22-29.
- Nielsen, Peter. 2021. "Velkommen til Statens Museum for Skyld og Skam". *Information*, 12. april 2021, sektion 2.
- Olwig, Karen Fog. 2003. "Narrating deglobalization: Danish perceptions of a lost empire". *Global Networks* 3, nr. 3: 207-22.
- Osterhammel, Jürgen. 2005. *Colonialism: A Theoretical Overview*. Princeton: Markus Wiener Publishers.
- Pedersen, Mikkel Venborg. 2013. *Luksus: Forbrug og kolonier i Danmark i det 18. Århundrede*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge.
- Rappaport, Joanne og Tom Cummins. 2011. *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in the Andes*. Durham: Duke University Press.
- Said, Edward W. 1993. *Culture and imperialism*. New York: Vintage Books.
- Sampson, Philip. 2017. "En ikke stolt del af danmarkshistorien". POV. <https://pov.international/en-ikke-stolt-del-af-danmarkshistorien/> (sidst tilgået 24. august 2021).
- Snickare, Mårten. 2014. "Kontrol, begär och kunskap. Den koloniala kampen om Goavddis". *RIG: Kulturhistorisk tidskrift* 97, nr. 2: 65-77.
- Thisted, Kirsten. 2009. "'Where once Dannebrog waved for more than 200 years': Banal nationalism narrative templates and post-colonial melancholia". *Review of Development & Change* XIV (1-2): 147-172.
- Tuck, Eve og K. Wayne Yang. 2012. "Decolonization is not a Metaphor". *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1 (1): 1-40.
- Vázquez, Rolando. 2020. *Vistas of Modernity; Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*. Amsterdam: Mondriaan Fund.