

# „OFFENTLIGHEDEN ER VENDT TILBAGE“

Kunstudstillinger til debat på Sydafrikas Nationalgalleri

VIBE NIELSEN

Kampen for anerkendelse for Sydafrikas oprindelige khoisanbefolkning og det store flertal af bantutalende sorte indbyggere går langt tilbage og er stadig i fuld gang. Arven efter århundreder under kolonialismens åg og apartheids lovliggjorte forskelsbehandling fører fortsat til konflikter sydafrikanere imellem – også på landets nationalgalleri i Cape Town, der i årtier har været et eksempel på ekskluderende finkultur og en platform for Sydafrikas neokolonialisme (Comaroff 1997:119). Allerede i 1955 erklærede Den Afrikanske Nationalkongres og dens allierede i det sydafrikanske frihedscharter: „Dørene til læring og kultur skal åbnes!“ (Freedom Charter 1955). Med charteret begyndte en lang rejse mod lige adgang til viden og kulturarv. Men på trods af mange års kamp for at sikre, at *hele* Sydafrikas befolkning ikke alene er velkomne som besøgende på landets kunst- og kulturinstitutioner, men også er ligeværdigt repræsenteret på udstillingsstederne vægge og blandt deres kuratoriske ansatte, er denne rejse langt fra slut.

Museer og kunstgallerier i Sydafrika bliver fortsat ofte kritiseret for deres elitære eksklusivitet, og mange sydafrikanere er til stadighed udelukket fra deres lands kulturelle institutioner på baggrund af deres race, køn eller socioøkonomiske ophav. De tre årtier, der er gået, efter apartheids officielle afskaffelse i 1994, har ikke været tilstrækkeligt til at fjerne de grundlæggende uligheder i det sydafrikanske samfund, der blandt andet betyder, at „[h]vide [sydafrikanere] fortsat [ejer] deres egen jord og ejendom, hvide skoler [stadig] fungerer som før, og [at] hvide [sydafrikanere] har fem gange større sandsynlighed for at finde et job efter endt uddannelse end nogen sort studerende“ (Jansen 2016:188). Uligheden i forhold til, hvem der ejer jorden i Sydafrika, som blandt andet blev manifesteret igennem den såkaldte Natives Land Act fra 1913, der kun efterlod sorte sydafrikanere 7,3 procent af jorden (Feinberg 2016:87), er ikke alene strukturel og økonomisk: Den betyder også, at nogle sydafrikanere har lettere adgang til landets kunst- og kulturinstitutioner end andre. På trods af et stigende

fokus på at udstille sydafrikansk samtidskunst fra en så bred vifte af befolkningen som muligt og give kunstnernes ophav i forhold til race, klasse, køn og seksuel orientering større opmærksomhed end hidtil (Duncan 2005:128; Nielsen 2019) er det fortsat ofte hvide sydafrikanske kuratorer og kunstmæcener, der leder slagets gang og har magten til at definere, hvilke kunstnere der udstilles på landets gallerier (Nielsen 2023b). Samtidig betyder nationalgalleriets historiske og geografiske placering i Cape Towns centrum, at Iziko South African National Gallery (SANG) længe fortrinsvis har været besøgt af Sydafrikas veluddannede, hvide elite (Dolby 2001).

Af og til fører den ulige adgang til landets kunst- og kulturinstitutioner til offentlige diskussioner og ophedede debatter, hvor der rejses krav om ligeværddig adgang. Ikke alene til at besøge museer og kunstgallerier, der som Iziko SANG ofte er placeret i velhaverkvarterer domineret af hvide indbyggere, men også til at blive respektfuldt repræsenteret på galleriernes vægge og inddraget i beslutningerne om, hvad der skal udstilles. Én af disse diskussioner fandt sted på Iziko SANG, da særudstillingen *Our Lady* (2016) kom under kritisk behandling og ultimativt måtte lukke før tid. „Offentligheden er vendt tilbage“, lød det fra en af den offentlige diskussions deltagere, da udstillingens hvide kuratorer blev mødt med beskyldninger om elitær privilegieblindhed. Til den offentlige diskussion af udstillingen, der fandt sted under mit antropologiske feltarbejde i Sydafrika i december 2016,<sup>1</sup> stod sexarbejdere, aktivister og samtidskunstnere sammen i et fælles krav om adgang til og øget inkludering af Sydafrikas marginaliserede befolkning, som udstillingens kritikere ikke fandt tilstrækkeligt repræsenteret. Det er den marginaliserede (primært sorte) del af samfundet, der tre årtier efter apartheids afskaffelse stadig ikke føler sig velkommen og inkluderet på landets nationalgalleri. Som Craig Clunas (1994:325) har fremhævet, er retten til at definere noget som kunst, især inden for rammerne af et nationalt galleri, et væsentligt privilegie for dem, der på et givent tidspunkt dominerer i et samfund. I Sydafrika har denne ret i mange år tilhørt en lille hvid minoritet, hvis selvudnævnte autoritet definerer, hvad der udgør nationens kunst. Denne hvide minoritet bliver dog udfordret i disse år.

I denne artikel baseret på førstehåndsobservationer og interviews med kuratorer og kunstnere på Iziko SANG undersøger jeg, hvordan kuratorerne på nationalgalleriet udfordres af de krav om øget inklusion og mangfoldig repræsentation, de jævnligt møder fra medlemmer af den sydafrikanske offentlighed. Kravene udfordrer deres valg i et omfang, hvor kunstværker fjernes og udstillinger må lukkes. Med udgangspunkt i den kritik, der i november og december 2016 blev rettet imod kuratorerne bag særudstillingen *Our Lady*, udforsker jeg de forskellige synspunkter, der blev præsenteret i den offentlige diskussion af ud-

stillingen, og viser, hvad der er på spil, når medlemmer af et ulige samfunds veluddannede og indflydelsesrige elite udfordres: Som Nancy Fraser (1990:11) har fremhævet, har processer i det offentlige rum en tendens til at operere til fordel for ulige samfunds dominerende grupper og på bekostning af dets subordinerede grupper. I dette tilfælde kom disse forfordelende offentlige processer til udtryk i nationalgalleriets fortsatte ekskludering af subordinerede dele af befolkningen.

Som jeg vil vise, var en af hovedanklagerne mod kuratorerne på Iziko SANG og dets medarrangør af Our Lady-udstillingen, New Church Museum, at de institutioner, de arbejder for, og den måde, de vælger at kuratere deres samlinger på, er elitære, fordi de bygger på akademiske diskussioner om kunst og kunstens rolle i samfundet og dermed udelukker ikke-akademisk uddannede besøgende. Jeg udforsker denne anklage i forhold til Pierre Bourdieu et al.s (1991) ideer om distinktion og eksklusivitet i museumsrummet og argumenterer for, at selvom der i de seneste årtier er gjort meget for at gøre Iziko SANG mere inkluderende, er galleriet stadig et sted, hvor primært hvide stemmer kommer til orde. De sociale spilleregler eller „civiliserende ritualer“ (Duncan 2005), som besøgende på galleriet stadig forventes at udføre, stadfæster således Iziko SANG som en ekskluderende institution, der kontinuerligt forstærker distinktioner i samfundet baseret på klasse, køn og race og udelukker de dele af befolkningen, der eksempelvis grundet deres manglende akademisk forankrede indsigt i kunst ikke føler sig velkomne.

Samtidig var den offentlige diskussion, jeg overværede mellem udstillingens kuratorer, de udstillede kunstnere samt repræsentanter fra the Sex Workers Education og Advocacy Taskforce (SWEAT) og andre deltagere, et eksempel på en situation, hvor subordinerede agenter (Fraser 1990; Spivak 1988) – i dette tilfælde sorte sexarbejdere repræsenteret af SWEAT og underrepræsenterede sorte kvindelige kunstnere – for det meste blev givet taletid igennem en række selvudnævnte hvide talspersoner. Mens de krav om anerkendelse, som udstillingens tre hvide kuratorer blev stillet over for, udfordrede deres privilegium til at bestemme, hvad der kvalificerer sig som nationens kunst, var kravene også udtryk for en situation, hvor andre hvide kuratorer og kunstnere forsøgte at sikre sig plads ved beslutningsbordet og hævde deres moralske overlegenhed. Diskussionen tydeliggjorde dermed, hvordan museumsrummet fortsat tilgodeser ytringer fra nogle befolkningsgrupper over andre. I deres iver efter at gøre opmærksom på fortsatte uligheder i det sydafrikanske samfund blev diskussionen til tider til en kamp om, hvem der havde ret til at udtale sig på andres vegne. På denne måde blev debattens subordinerede agenter delvist gjort stumme af hvide, veluddannede kunstnere og kuratorer, hvis ivrige talestrøm ikke efterlod megen plads til at lade diskussionens subordinerede agenter komme til orde.

## Our Lady til debat

På min vej op ad trappen til den store parkindgang til Iziko SANG på dagen for den planlagte offentlige diskussion af Our Lady lagde jeg mærke til den seneste tilføjelse til nationalgalleriets udstillinger: en perlebesat vandkanon på en lastbil lig dem, der blev brugt af politiet mod antiapartheiddemonstranter, indtil det raceadskillende regime blev erstattet af demokrati for snart 30 år siden. Fra at være et symbol på apartheidregimets brutalitet var lastbilen i færd med at blive forvandlet til et symbol på overlevelse og modstand. Ved at dække den med millioner af farverige glasperler var den sydafrikanske kunstner Ralph Ziman fast besluttet på at forvandle dette traumatiske levn fra fortiden til et inspirerende håb for fremtiden. Lastbilen undergik på mange måder en transformation, som lignede den, der var i færd med at finde sted inde på Iziko SANG, hvor de kuratorer, jeg interviewede i forbindelse med mit feltarbejde, forsøgte at finde nye måder at gøre galleriets associationer til Sydafrikas traumatiske og raceopdelte fortid til et kreativt og mere åbent nationalgalleri for *hele* den sydafrikanske befolkning.



Perlebesat vandkanon foran Iziko SANG lavet af den sydafrikanske kunstner Ralph Ziman. Foto taget af forfatteren i december 2016.

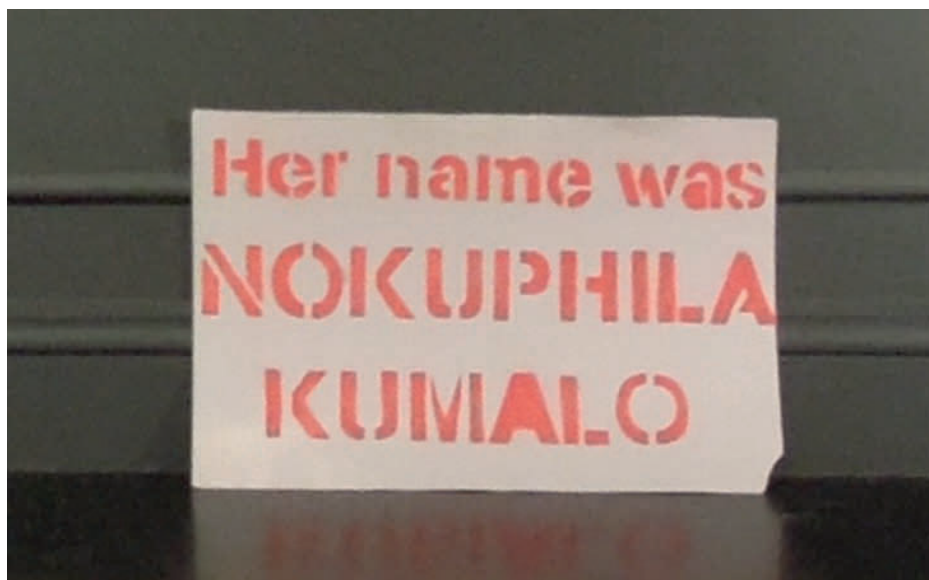
På netop denne dag den 15. december 2016 kom den eftertragtede transformation til syne i form af en diskussion af Our Lady-udstillingen, som udstillingens kuratorer havde inviteret den sydafrikanske offentlighed indenfor til. Da jeg trådte ind på galleriet, var en gruppe museumsansatte i færd med at sætte

stole frem i det centrale rum af udstillingen, der indtil denne dag havde vist nutidige og historiske kunstværker side om side, forestillende kvinder i forskellige situationer og kontekster. Ifølge galleriets hjemmeside var udstillingen tiltælt som et opgør mod de mandsdominerede stereotyper, der ofte omgiver billedlige fremstillinger af kvinder. Værkerne, der spændte over mere end 500 års kunsthistorie fra den flamske maler Joos van der Bekes (1485-1541) *Virgin with Saviour* (1510) til den nigerianskfødte billedkunstner Njideka Akunyili Crosbys *Mama, Mummy and Mamma* (2014), var ifølge kuratorerne sammensat for at udfordre og kontekstualisere status quo (Iziko SANG 2019). Galleriets hjemmeside introducerede udstillingen som en udfordring af den objektivisering, som kvinder ofte møder i patriarkatet – en modrepræsentation af ældgamle visuelle fremstillinger af den feminine identitet som endimensionel, idealiseret, mytisk og seksualiseret (Iziko SANG 2019). Siden åbningen af udstillingen i november 2016 havde repræsentanter fra SWEAT imidlertid kraftigt modsat sig udstillingens visning af et kunstværk af den sydafrikanske kunstner Zwelethu Mthethwa, som dengang var tiltalt og senere blev dømt for at have myrdet den unge sorte sexarbejder Nokuphila Kumalo (1991-2013).



Uddrag af den nigerianskfødte billedkunstner Njideka Akunyili Crosbys *Mama, Mummy and Mamma* (2014) udstillet i Our Lady-udstillingen på Iziko SANG. Foto fra udstillingen taget af forfatteren i december 2016.

To uger før den planlagte offentlige diskussion, den 1. december 2016, havde repræsentanter fra SWEAT samlet sig ved indgangen til galleriet, der var aftenåbent som en del af Cape Towns månedlige tilbagevendende First Thursdays-begivenhed for kunstmuseer og gallerier. Iført orange T-shirts og hvide masker, der dækkede deres ansigter, havde demonstranterne taget opstilling ved indgangen og rundt i nationalgalleriets udstillinger. Nogle holdt bannere med teksten „Mit navn er Nokuphila Kumalo“ og viste dermed deres støtte til den afdøde se-arbejder, hvis anklagede morders kunstværk dengang stadig var udstillet i Our Lady-udstillingen. I et åbent brev til Iziko SANG udtalte en repræsentant fra SWEAT, at medtagelsen af kunstværket af Mthethwa, som blev fundet skyldig i mordet et par måneder senere efter en retssag, der varede næsten fire år, efter hendes mening „ikke alene var usmageligt, men også dybt krænkende“ (Rice 2016). Menneskerettighedsadvokaten fra SWEAT, Ishtar Lakhani, opfordrede til at fjerne kunstværket med ordene: „Ironien ved at promovere kunstværker af en mand, der er anklaget for at myrde en kvinde, som del af en udstilling, der har til formål at styrke kvinder, er ikke forbigået os“ (ibid.).



Eksempel på skilt båret af demonstranter i Our Lady-udstillingen til First Thursdays-evtet den 1. december og den offentlige diskussion den 15. december 2016. Foto taget af forfatteren i december 2016.

Som svar på kritikken udtalte Kirsty Cockerill, den ene af Our Ladys tre hvide kuratorer, at beslutningen om at vise Mthethwas kunstværk i udstillingen var sket efter nøje overvejelse og ud fra et ønske om åben dialog: „Kuratorer er ikke dommere, og museer er ikke domstole“ (Rice 2016). Citatet afslører et kunst-

fagligt ideal, der indebærer et syn på museer og kunstgallerier som institutioner, der ikke bør forholde sig til deres udstillede kunstners person eller personlige handlinger, men udelukkende deres kunstværker. I en sydafrikansk kontekst, hvor uligheder baseret på race, køn og klasse er fremtrædende, blev dette ideal imidlertid til en torn i øjet på dem, der på daglig basis lever med konsekvenserne af Mthethwas handlinger, det vil sige Nokuphila Kumalos efterladte samt de gennem SWEAT repræsenterede sexarbejdere, der fortsat lever med truslen om på lignende vis at møde et voldeligt endeligt. I et sådant samfund kom Cockerills udsagn om ikke at ville dømmes udstillingens kunstnere til at fremstå som et ønske om en uopnåelig neutralitet: „[E]t slør, der skjuler de måder, hvorpå magt udøves og opretholdes, usynliggør dens virke [og kamuflerer den ved at illudere, at det] bare er sådan, tingene er“ (Raicovich 2021:141). I sin analyse af kunstmuseer i en tid præget af protester sætter Laura Raicovich (ibid.) spørgsmålstegn ved, hvad Georgia Phillips-Amos (2022:136) har kaldt „den koloniale nybyggermyte om neutralitet, der fortsat er en grundlæggende værdi for de fleste museer“. Selvom Our Lady-udstillingens kuratorer forsøgte at gøre op med denne påståede neutralitet ved at sætte fokus på og kritisere mandsdominerede og stereotype fremstillinger af kvinder, kom Cockerills udtrykte ideal om ikke at gøre nationalgalleriet til domstol over Mthethwas personlige handlinger til at spænde ben for dette fokus.

I et forsøg på at imødekomme den massive kritik, Our Lady-udstillingen var blevet mødt med som følge af inkluderingen af Mthethwas kunstværk, besluttede Iziko SANGs kuratorer at åbne dørene op og invitere medlemmer af SWEAT og den øvrige offentlighed indenfor på nationalgalleriet for at give deres modstandere en chance for åbent at diskutere deres utilfredshed med udstillingen. På dette tidspunkt var kritikken af Our Lady og visningen af Mthethwas værk imidlertid blevet så omfattende, at de fleste af de udstillede samtidskunstnere havde besluttet sig for at trække deres kunstværker tilbage. Resultatet blev, at Iziko SANG og deres samarbejdspartner New Church Museum allerede inden den offentlige diskussion havde set sig nødsaget til at fjerne såvel kunstværket af Mthethwa som alle andre samtidskunstværker fra udstillingen.



Den halvtomme Our Lady-udstilling, som den så ud til den offentlige diskussion den 15. december 2016, lige før udstillingen blev lukket. *Uden titel* (2012) af den sydafrikanske kunstner Zwelethu Mthethwa hang ved udstillingens åbning i november 2016 side om side med maleriet *The Blue Gown* (udateret) af George Henry (1858-1943). Foto taget af forfatteren i december 2016.

## Krav om øget mangfoldighed

De seks nulevende kvindelige kunstnere, hvis værker var blevet vist i Our Lady-udstillingen, havde et par uger inde i udstillingsperioden nægtet at have deres værker vist som del af en udstilling, hvor et kunstværk af Mthethwa også blev vist. Gruppen udgjorde foruden føromtalt Njideka Akunyili Crosby fra Nigeria fem kvindelige kunstnere fra Sydafrika, hvoraf størstedelen var hvide: Bridget Baker, Khanyisile Mbongwa, Deborah Poynton, Tracey Rose og Penny Siopis. Alle øvrige 21 kunstnere udstillet i Our Lady havde med undtagelse af den afdøde engelske kunstner Constance Stuart Larrabee (1914-2000) været mænd. Ingen af de seks kvindelige kunstnere, der havde underskrevet brevet, der var redigeret af den hvide sydafrikanske kunstner Candice Breitz, havde mulighed for at være til stede til den offentlige diskussion, hvorfor brevet blev læst op af Breitz, der havde stået i spidsen for dets tilblivelse, på trods af at hun ikke selv havde haft værker udstillet i Our Lady (Contemporary And 2016).



Brevet var adresseret til Iziko Museernes daværende direktør Rooksana Omar, Iziko SANGs daværende direktør Ernestine White samt udstillingens tre kuratorer: Kirsty Cockerill og Candice Allison fra New Church Museum og Andrea Lewis fra Iziko SANG.

I solidaritet med udstillingens seks nulevende kvindelige kunstnere læste Breitz det åbne brev til kuratorerne op for den omkring 50 personer store skare af fremmødte, der talte kunstnere og kuratorer samt en stor gruppe repræsentanter fra SWEAT og andre dele af offentligheden. Breitz præsenterede deres offentlige udtalelse som en protest imod „udstillingens usædvanligt problematiske karakter“ og understregede, at de udstillede kvindelige kunstnere havde fundet det „chokerende – (rystende faktisk, vores samfunds demografi taget i betragtning) – [...] at kun tre sorte [kvindelige kunstnere] er repræsenteret“:

I lyset af vores lands historie og samtid kan vi ikke acceptere, hvor katastrofalt udstillingen kommer til kort, særligt i forhold til at skabe plads til kunstneriske udsagn fra en bredere og rigere sammensætning af identiteter, en sammensætning, der tættere afspejler den levede virkelighed i Sydafrika. I lyset af udstillingens kuratoriske præmis er vi desuden forargede over kuratorernes beslutning om at inkludere værket af Zwelethu Mthethwa, [der] i øjeblikket retsforfølges for det voldelige mord på Nokuphila Kumalo, [hvis] værd og minde [...] brutalt [...] undermineres af kuratorernes beslutning om at fremvise et værk af hendes anklagede mordere.

De kvindelige kunstners kritik af udstillingen for ikke at inkludere flere sorte kvindelige kunstnere og dermed ikke afspejle Sydafrikas levede virkelighed viser, hvor stor betydning de tillægger de udstillede kunstners ophav. Ved at understrege manglen på mangfoldighed i gruppen af de kunstnere, der var udvalgt til udstillingen, afspejler synspunktet blandt de kvindelige kunstnere bag det åbne brev et ønske om, at kunstgallerier og museer bør tillægge ophavet for de kunstnere, de udstiller, større opmærksomhed. Inden for de seneste årtier har krav om anerkendelse og mangfoldighed inden for museumsverdenen, understreget af borgerrettigheds-, kvinde- og LGBTQ+-bevægelser, resulteret i en situation, hvor race, klasse, køn, seksuel orientering samt – i Mthethwas tilfælde – strafteattest for udstillede kunstnere har fået langt større opmærksomhed end hidtil (Duncan 2005:128). Koloniale antagelser om den vestlige civilisations overlegenhed tages ikke længere for givet, selvom antallet af kvindelige kunstnere og kunstnere med minoritetsbaggrund på de fleste kunstgallerier og museer stadig er et godt stykke fra effektivt at kunne udfordre hvide, mandlige kunstners dominans (Duncan 2005:115-33; Dymond 2019:171; Krasny & Perry 2020:132).

Denne udvikling er i tråd med International Council of Museums' retningslinjer. Rådet har siden 1997 understreget vigtigheden af en „inklusiv museologi,

som har kapaciteten til at adressere forskellige kontekstuelle rammer for kulturel mangfoldighed, herunder [...] race, etnicitet, hudfarve, køn, klasse, alder, fysisk formåen, regionalt tilhørsforhold, sprog, tro, økonomisk status [og] seksuel præference“ (Galla 1997). Modstandere af retningslinjer som disse hævder, at den øgede opmærksomhed på kunstnerens person potentielt kan være på bekostning af værdsættelsen af de enkelte værker, mens tilhængere af retningslinjerne fremhæver vigtigheden af ikke udelukkende at se verden gennem hvide, mandlige kunstneres øjne. I en storstilet undersøgelse af Canadas kunstgallerier slog Anne Dymond (2019:171) for nylig fast, at den kønslige sammensætning af udstillede kunstnere fortsat er langt fra ligeligt at repræsentere landets befolkningsmæssige sammenhæng. For hende er der ingen tvivl:

[A]lt for ofte fortæller vores mest prestigefyldte institutioner en historie, der er alt for hvid og mandsdomineret [...] [N]år vi accepterer, at vores institutioner blot ‘udvælger den bedste kunst’, og resultatet er uforholdsmæssigt hvidt og mandsdomineret, accepterer vi myten om æstetisk neutralitet med alle dens deraf følgende myter: [a]t kunst og kunstmuseer er produkter af den gode smag, der anses som naturlig, men i virkeligheden er et resultat af kultur og kapital, der får nogle til at føle, at de hører til, og andre til at føle sig ekskluderet (Dymond 2019:171-72).

Med henvisning til Bourdieu (Bourdieu et al. 1991:112) understreger Dymond (2019:172), hvorledes myten om æstetisk neutralitet „længe har været anvendt til at afbøje og minimere kritikken af kunstmuseer som magtstrukturer, der understøtter status quo, ved at forklæde deres magt som smag“. At de kvindelige kunstnere, der havde besluttet at trække deres værker fra Our Lady-udstillingen, valgte at lade deres åbne brev til udstillingens kuratorer blive læst op af en hvid kunstner, der ikke selv havde haft sine værker udstillet, understreger, at hvide, veluddannede stemmer fortsat har lettere ved at komme til orde i rammerne af et kunstgalleri – selv i et land med en demografi som Sydafrikas. Men de kvindelige kunstneres fælles front udstiller også, at de finder det nødvendigt at stå sammen og gøre opmærksom på de udfordringer, der er forbundet med at tilhøre en underrepræsenteret minoritet i kunstverdenen.

En af de mest markante aktører i kampen for større diversitet blandt kunstnere udstillet på kunstgallerier og museer er det amerikanske kunstnerkollektiv Guerrilla Girls, som siden 1980'erne har kæmpet for social retfærdighed i kunstverdenen (Stein 2011:93). Gennem en række anonyme plakater og arrangementer har de gorillamaskerede feministiske kunstnere kombineret statistik og humor for at afsløre skævhed relateret til køn og etnicitet samt korrupsion i kunstverdenen. I et af deres mest berømte værker, *The Advantages of Being a Woman Artist* (1988), udtaler Guerrilla Girls (citeret i Stein 2011:90) sarkastisk, at uanset hvilken form

for kunst en kvindelig kunstner udfører, vil den blive stemplet som feminin. Paradoksalt nok var det nøjagtig denne form for selvkatégorisering, som de demonstrerende kvindelige kunstnere i Our Lady-udstillingen fremhævede i deres kamp for mere mangfoldighed. For at få kunstverdenen (i dette tilfælde repræsenteret af kuratorerne bag Our Lady-udstillingen) til at anerkende sit uforholdsmæssigt store fokus på hvide mandlige kunstnere, så de kvindelige kunstnere i udstillingen sig nødsaget til at stå sammen som netop *kvindelige* kunstnere for at synliggøre de uligheder, de som kvinder oplever i kunstverdenen.

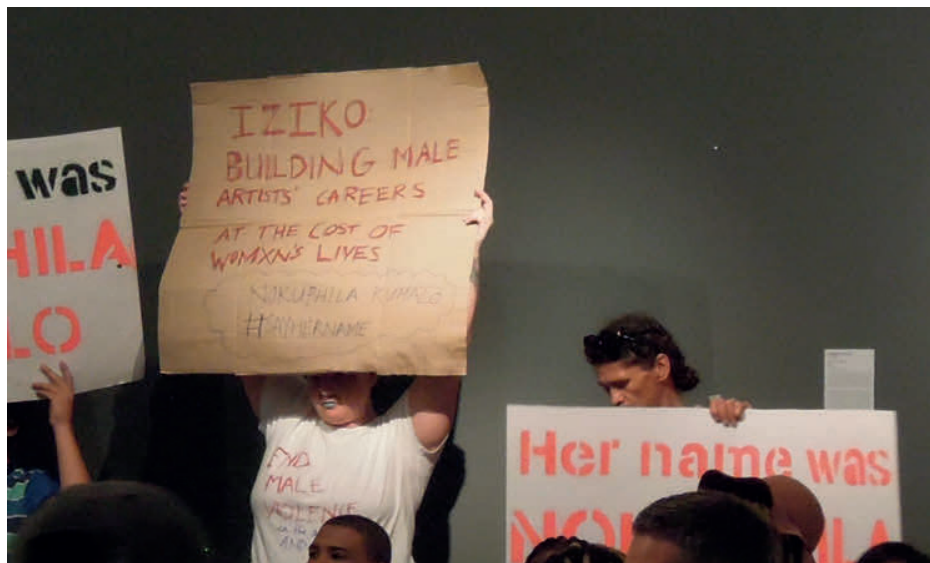
Ifølge Gayatri Chakravorty Spivak (1990) kan essentialiserende identitetskategorier som disse ses som en form for *strategisk essentialisme* – en strategi for kollektiv repræsentation, som medlemmer af marginaliserede grupper kan anvende for at opnå større synlighed og anerkendelse.<sup>2</sup> Marginaliserede grupper kan i denne forståelse finde det fordelagtigt midlertidigt at essentialisere sig selv og fremføre en fælles gruppeidentitet for at opnå visse mål såsom lige rettigheder:

Strategisk kan man se på essentialiseringer, ikke som beskrivelser af, hvordan tingene er, men som noget, man nødvendigvis må adoptere for at udtrykke en kritik (Spivak 1990:51).

De demonstrerende kvindelige kunstnere i Our Lady-udstillingen anvendte således et fokus på deres identitet som en strategi for at kritisere de vedvarende uligheder, de som kvindelige kunstnere oplever i kunstverdenen. Ifølge Cocke-rill følte Our Lady-udstillingens mandlige samtidskunstnere, som ikke deltog i det åbne brev til kuratorteamet, men i nogles tilfælde senere tilsluttede sig kritikken, sig mobbet af repræsentanterne fra SWEAT. Som følge heraf havde også de krævet deres kunstværker fjernet fra udstillingen. Resultatet af striden blev således en stærkt amputeret udstilling, som nu ikke længere kun primært, men næsten udelukkende viste historiske kunstværker lavet af hvide mandlige kunstnere i det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede. Da udstillingen ikke længere afspejlede kuratorernes intention om at fremvise de historiske og primært europæiske værker fra Iziko SANGs samling i samspil med de nutidige og primært afrikanske værker udlånt fra New Church Museum, blev det kort efter den offentlige diskussion besluttet at lukke udstillingen ned.

Den reducerede tilstand, som udstillingen endte i i dagene op til og umiddelbart efter den offentlige diskussion, forhindrede imidlertid ikke Iziko SANG i at afholde den offentlige diskussion i det centrale udstillingsrum, hvor kun kunstværker af afdøde, primært hvide mandlige kunstnere var tilbage. Ifølge kuratorerne var det vigtigt for dem at forstå, hvorfor Our Lady-udstillingen havde skabt så stor furor. De ønskede at komme deres kritikere i møde og invitere

til dialog ved at åbne dørene for de medlemmer af offentligheden, der havde fundet udstillingen usmagelig og krænkende (Rice 2016). Efterhånden som folk samledes i det, der var tilbage af udstillingen, blev situationen mere og mere anspændt: Tilbagevendende tilråb og højlydte protester hørtes jævnlige fra tilskuere i lokalet, enkelte holdte bannere med udtalelser som „Iziko støtter mandlige kunstners karriere på bekostning af kvinders liv“, og medlemmer af forsamlingen rettede jævnlige personlige verbale angreb mod udstillingens tre kuratorer. En hvid kvinde blandt publikum fortalte Cockerill, at hun håbede, at kuratoren en dag ville „anerkende sine privilegier“ og blive i stand til at forstå, hvordan det føles at være en ikke-ankendt sort sexarbejder som Nokuphila Kumalo. Et andet medlem af publikum spurgte: „Hvordan kan vi overhovedet overveje, hvorfor der er så få sorte kvinder i kunstverdenen, når vi udstiller kunstnere tiltalt for mord på vores gallerier?“ Med henvisning til Oscar Pistorius-sagen, hvor den fremtrædende sydafrikanske løber ikke havde fået lov til at løbe under sydafrikansk flag, så længe han var tiltalt for at have myrdet sin kæreste Reeva Steenkamp (1983-2013), spurgte en kunstner blandt publikum retorisk, om Mthethwas kunst også ville have været inkluderet i Our Lady-udstillingen, hvis hans offer havde været hvid og fra middelklassen.



Demonstranter samlet til den offentlige diskussion af Our Lady-udstillingen på Iziko SANG den 15. december 2016. Foto taget af forfatteren i december 2016.

## De privilegeredes stemmer

Inden den offentlige diskussion på Iziko SANG blev åbnet op for kommentarer og spørgsmål fra publikum, læste den fungerende direktør, Ernestine White, en udtalelse op fra Iziko SANGs paraplyorganisation Iziko Museerne. Udtalelsen understregede, at inddragelsen af kunstværket af Mthethwa havde fundet sted i „åben dialog“ mellem de to samarbejdende museer. White spurgte i sin tale, om meningen med kunst er at skulle få dens beskuere til at føle sig godt tilpas. I forlængelse heraf inviterede hun publikum til at deltage i en diskussion om, hvad de nationale institutioners rolle i Sydafrika skal være fremadrettet. Cockerill supplerede ved at fortælle publikum, at udstillingen hverken handlede om at styrke mænd eller om vold mod kvinder og børn, men om at debattere repræsentationen af kvinder gennem tiden. Mens hun talte, var der flere afbrydelser fra publikum, og enkelte grinede, særligt da Cockerill afslørede, at nogle af kunstværkerne på udstillingen var blevet fjernet, da de mandlige kunstnere bag dem havde følt sig mobbet af repræsentanter for SWEAT. „Åh, nu føler de hvide drenge sig mobbet?“ udbrød Breitz og modtog jubel- og latterbrøl fra folk omkring hende. Siddende på forreste række på kanten af sin stol var hun en af de mest engagerede deltagere i debatten og afbrød ofte kuratorerne med latter og høje suk, når de forsøgte at forklare deres kuratoriske beslutninger. I en del af forordet til de kvindelige kunstners åbne brev til Our Lady-udstillingens kuratorer, der ikke blev læst op til den offentlige diskussion, gjorde hun det imidlertid klart, at hun følte sig både underligt til mode og akavet over at være den, der læste brevet fra den etnisk blandede gruppe af kvindelige kunstnere op:

I et ideelt scenarie ville dette brev ikke blive læst op af en hvid stemme og bestemt ikke af en så privilegeret som min. Hvide stemmer fylder fortsat for meget i offentligheden. Efter omfattende diskussioner blandt de seks udstillede kvindelige kunstnere og mig selv, der har taget omstændighederne i betragtning, blev det imidlertid aftalt, at det ville være upassende at bede en allieret uden for gruppen af underskrivere om at oplæse et brev, der udtrykker holdninger, der tilhører os.

Breitz' ubehag ved at læse et brev op, hun selv havde redigeret, viser, hvor forsigtigt hun og andre hvide sydafrikanske kunstnere og kuratorer træder i diskussioner som disse. I et miljø, hvor beskyldninger om racisme ofte udtrykkes, kunne hun nemt selv udsættes for egne beskyldninger. Med sin udtalelse om sit ubehag ved at læse brevet op imødegik hun disse potentielle anklager og understregede, at hun følte sig utilpas over sine hvide privilegier. På trods af sit ubehag påtog hun sig imidlertid at tale på vegne af andre mindre privilegerede end hende, hvilket netop bekræfter, at hvide, veluddannede stemmer som hendes ofte er dem, der ytrer sig i offentlige diskussioner som disse.

I den del af brevets forord, som Breitz læste op til den offentlige diskussion, understregede hun desuden vigtigheden i at fremhæve, at brevet var forfattet i solidaritet med SWEAT, hvis menneskerettighedsadvokat, Ishtar Lakhani, havde opfordret til parallel mobilisering i kritikken af Our Lady-udstillingen. Særligt, som Lakhani udtrykte det, i forhold til de „mange øvrige problematiske elementer ved udstillingen [end dem, der havde at gøre med inkluderingen af Mthethwas kunstværk], som [SWEAT] på ingen måde er eksperter på“. I lyset af denne opfordring betragtede Breitz og de øvrige underskrivere af brevet det som „[deres] ansvar at lede protesten mod Our Lady inde fra kunstsamfundet, startende med brevet, som de i fællesskab havde skrevet“.

Lerato, en sort, visuel kunstner fra Soweto, som jeg interviewede i sit kunststudie i Cape Town i februar 2018, var ikke blandt deltagerne i den offentlige diskussion på Iziko SANG i december 2016. Lerato er dog ved andre lejligheder blevet opfordret af Breitz til at tage aktiv del i lignende debatter.<sup>3</sup> Ved at tage Lerato og andre sorte sydafrikanske kunstnere i opslag på sociale medier har Breitz forsøgt at inkludere, hvad hun opfatter som de uhørte stemmer i debatten. Men Lerato følte sig ikke tryk ved denne form for engagement. Som hun formulerede det i mit interview med hende: „Hvad giver hende ret til at fortælle mig, hvilke debatter jeg skal engagere mig i?“ Leratos kommentar fremhæver et tilbagevendende problem, også understreget af Spivak (1988): Subordinerede agenter – i dette tilfælde de sorte sydafrikanske kunstnere, der blev opfordret til at deltage i debatten af en velmenende hvid, sydafrikansk kunstner, samt de sorte sexarbejdere fra SWEAT, der deltog i Our Lady-diskussion – *kan* tale og gør det åbenlyst, men bliver kun indirekte hørt i det privilegieblinde samfund, der omgiver dem. Selvom sidstnævnte gruppe *var* til stede ved den offentlige diskussion af Our Lady-udstillingen, og selvom sorte sexarbejdere blandt publikum hævdede deres stemmer og lod deres meninger blive hørt, blev deres taletid begrænset af hvide kvinder som Breitz, der trods sit udtrykte ubehag over situationen vedblev med at tale. Forsamlingens subordinerede agenter blev således ikke hørt i en diskussion, der trods hensigter om det modsatte ikke evnede at skabe den fornødne tid og plads, der kunne have bragt andre stemmer end de vanlige hvide og veluddannede i spil.

Som i Spivaks (1988) analyse var situationen til den offentlige diskussion af Our Lady-udstillingen ikke kun et eksempel på en gruppe subordinerede agenter, hvis stemmer ikke blev hørt: Det var også en situation, hvor de privilegeredes stemmer aldrig forstummede. I diskussionens kunstfaglige miljø, som kuratorerne løbende forsøgte at bringe tilbage til spørgsmål om kunstens overordnede formål i samfundet, var det de hvide, akademisk uddannede kunstnere og kuratorer blandt publikum, der oftest ytrede sig og gav deres meninger til

kende. Nogle udtrykte som Breitz ubehag ved at påtage sig positionen som talsperson for Sydafrikas subordinerede agenter, men vedblev ikke desto mindre at påtage sig denne rolle. På trods af forsøg på at bringe marginaliserede kunstnere som Lerato i spil igennem offentlige opfordringer til at deltage i diskussioner som disse var Breitz og andre hvide kunstnere og kuratorer blandt dem, der oftest kom til orde. Med deres kulturelle kapital, delvist opnået igennem deres akademiske og socioøkonomiske baggrund, kendte de veluddannede deltagere i diskussionen de uskreve regler for diskussioner af denne art og følte sig dermed mere tilbøjelige – og måske mere berettigede – til at tale. Som sådan blev den offentlige diskussion af Our Lady-udstillingen ironisk nok endnu et eksempel på, hvordan museumsrummet tilgodeser visse grupper i samfundet og dermed udkonkurrerer eller ligefrem gør andre stumme.

Ifølge Duncan (2005:8), som har analyseret det, hun kalder „offentlige kunstmuseers civiliserende ritualer“, ligger museets magt i dets indbyggede associering med en sandhed, der giver museumsinstitutionen en privilegeret status i samfundet som værende indbegrebet af objektiv viden. Hun understreger, at det at have kontrollen over et museum er ensbetydende med at have „kontrol over repræsentationen af et samfund og dets højeste værdier og sandheder [samtidig med en] magt til at definere den relative position af individer i det samfund“ (Duncan 2005:8):

De, der er bedst egnede til at udføre [museets] forventede ritualer – de, der er bedst egnede til at aflæse dets signaler – er også dem, hvis identiteter (sociale, seksuelle, racemæssige etc.) museumsritualet mest fuldstændt bekræfter (ibid.).

At den offentlige diskussion på Iziko SANG hurtigt udviklede sig til en verbal kamp mellem hvide, veluddannede kvinder som Breitz og udstillingens tre kuratorer viser, i hvor høj grad hvide kuratorer og kunstnere i Sydafrika positionerer sig over for hinanden i et museumslandskab præget af krav om forandring. Situationer, hvor kunsthistoriske stillinger på universiteter efterlades ledige, selvom flere egnede hvide kandidater kunne have besat dem, blev omtalt med bekymret mine af nogle af de hvide kuratorer og kunsthistorikere, jeg talte med under mit feltarbejde. På grund af Sydafrikas mangfoldighedspolitik, der blev indført i kølvandet på apartheid for at sikre en mere mangfoldig arbejdsstyrke i offentlige institutioner, føler nogle hvide kuratorer og akademikere sig diskrimineret på baggrund af deres race. I en situation, hvor farven på deres hud for mange vækker minder om apartheid, har et stigende antal hvide sydafrikanere valgt helt at forlade landet og slå sig ned andetsteds. I løbet af de seneste tre årtier har mere end en halv million hvide sydafrikanere valgt at forlade deres hjemland (Statistics South Africa 2018). Kombineret med lavere fertilitetsrater end i

andre sydafrikanske befolkningsgrupper betyder det, at hvide sydafrikanere nu kun udgør 7,8 procent af den samlede befolkning (Statistics South Africa 2018) sammenlignet med 16,9 procent i 1988 (DAFF 2013:1).

Selvom der kan være lige så mange årsager til disse beslutninger, som der er mennesker, der vælger at emigrere, var det tydeligt, at en hel del af de hvide sydafrikanere, jeg talte med under mit feltarbejde, følte sig utrygge i forhold til deres fremtid. Melanie, en kurator fra Wits Art Museum i Johannesburg, fortalte mig eksempelvis om den kritik, hun var blevet mødt med under Fees Must Fall-protesterne,<sup>4</sup> der fandt sted på Wits University i 2015-16: „Dette er så følsomt ... Det er farven på din hud! Du kan ikke undslippe det.“<sup>5</sup> Melanies følelse af ubehag svarede på mange måder til den proces, de europæiske bosættere gennemgik i løbet af afkoloniseringsprocessen, som Jean-Paul Sartre (2001 [1961]:21) beskrev i sit forord til Franz Fanons *The Wretched of the Earth*. Denne proces tvang dem til at udrydde bosætteren i sig og konfrontere deres koloniale arv. Under Fees Must Fall-protesterne havde opgøret med den kolonialisme, hendes hud repræsenterede, til tider været for meget for Melanie, og også hun havde overvejet helt at forlade Sydafrika.

Den fortælling, man ofte hører blandt hvide sydafrikanere, om, at „alt har ændret sig“, kan ses som en fortælling relateret til smerten involveret i tabet af privilegier. Som Jonathan Jansen (2016:188) har fremhævet, er fremstillingen af hvide som ofre imidlertid en overdrivelse i et land, der forbliver racemæssigt ulige, og hvor der ikke har været nogen ejendomsretsmæssig transformation af betydning. På trods af sit privilegerede udgangspunkt oplevede Melanie og andre hvide, sydafrikanske kuratorer og kunsthistorikere, jeg talte med under mit feltarbejde, samfundet ændre sig omkring dem i en grad, der til tider førte til interne, ophedede diskussioner imellem dem. Ivrigt efter at engagere sig i debatten om at transformere de institutioner, de arbejdede for, oplevede de ofte offentlighedens krav om forandring og øget repræsentation som både krævende og på samme tid tiltrængte. Behovet for at være „på den rigtige side“ i diskussionen, for at sikre sig en plads i et kunstmiljø, der i stigende grad søger et mere mangfoldigt kuratorkorps, der i højere grad repræsenterer Sydafrikas demografi, var således en drivkraft i den offentlige debat af Our Lady-udstillingen, hvor de fleste af deltagerne (inklusive de hvide deltagere selv) var enige om, at det var problematisk, at de tre kuratorer alle var hvide.

## Eksklusivitetsens højborg

Da Cockerill forsøgte at forklare de tilsigtede formål med Our Lady-udstillingen, blev hun mødt med beskyldninger om at være elitær. „Udstillinger bør



ikke kun være for veluddannede,“ udtalte en deltager i diskussionen og henviste ikke alene til Our Lady-udstillingens akademisk forankrede fokus på kvinder set med mandens blik igennem historien, men også til den entrébillet, det kræver at komme ind på galleriet. „Nationalgalleriet burde være gratis for alle at komme ind på,“ fortsatte hun og kædede dermed diskussionen sammen med en større debat om den ulige adgang til kunst og kultur i et land, hvor tæt på en fjerdedel af de adspurgte i en undersøgelse om offentlig deltagelse i kunst- og kulturbegivenheder angav prisen som hovedårsagen for ikke at deltage (NAC 2010). Når det kommer til lige adgang til kunst og kultur, vil det imidlertid ikke altid være tilstrækkeligt blot at fjerne entréen til museer og andre kulturinstitutioner. Som Pierre Bourdieu, Alain Darbel og Dominique Schnapper (1991) argumenterede i deres storstilede undersøgelse af europæiske kunstmuseer og deres besøgende, kan en budgetrelateret begrænsning stadig være til stede i tilfælde, hvor den generelle adgang til institutionen er gratis. Iziko SANGs geografiske placering i et overvejende hvidt velhaverkvarter i Cape Towns centrum er i sig selv nok til at forhindre det store flertal af sydafrikanere i at besøge nationalgalleriet, som de fleste sorte sydafrikanere på grund af apartheids ekskluderende opdelingspolitik bor langt væk fra (McGee 2010:187). Iziko SANG er derfor fortsat en institution, der hovedsageligt besøges af et hvidt, engelsktalende og veluddannet publikum (Dolby 2001:2-3; Yoshiara 2008:284-85).

Med en pris på mindst 5 sydafrikanske rand per person er selv turen i minibus taxa ind til Cape Towns centrum for dyr for mange i Sydafrika, hvor tæt på en tredjedel af befolkningen er arbejdsløse (Tregenna 2011). Hertil kommer listen over andre omkostninger ved en familieudflugt – ikke mindst de sociale forhold, der gør værdsættelsen af kunst lettere tilgængelig for dem, der gennem deres socialt betingede omstændigheder har lært at værdsætte den (Bourdieu et al. 1991). Det er disse sociale forhold, der muliggør den kulturelt bestemte værdsættelse af kunst (ibid.), og som ofte forhindrer mennesker med lav eller ingen uddannelse i at gøre brug af museer og kunstgallerier. Eftersom antallet af årlige museumsbesøg er tæt sammenfaldende med uddannelsesniveau, er museer næsten udelukkende et domæne for de veluddannede klasser (ibid.).

På Iziko SANG, havde hele 68 procent af de besøgende i en undersøgelse foretaget i 2001 således en diplomuddannelse eller højere universitetsgrad (Dolby 2001:2-3). En anden undersøgelse foretaget på Iziko SANG i 2004-05 fandt, at 94 procent havde en højere uddannelse end en gymnasial eller anden universitetskvalificerende uddannelse, samt at 77 procent af den sydafrikanske del af denne veluddannede gruppe af besøgende kom fra Sydafrikas hvide mindretal (Yoshiara 2008:284-85). Som sådan kan museet ses som en eksklusiv højborg, der løbende forstærker klasse, køn, race og andre skel i samfundet. Selvom man-

ge kunstmuseers konventionelle praksisser således fortsat eksisterer og er med til at fastholde distinktioner baseret på samfundets kønslige, racemæssige og socioøkonomiske forskelle, fandt en anden undersøgelse, der fokuserer på museers stigende indsats for at udvide deres sædvanlige publikum, at „omhyggeligt udformede og opsøgende aktiviteter kan overvinde sådanne begrænsninger og øge det kulturelle engagement“ (Jensen 2013:144). På Iziko SANG fortalte Our Lady-kuratoren Andrea Lewis mig, at galleriet ønskede at åbne sine døre for et bredere publikum. Entréen på 30 sydafrikanske rand, en tredjedel mere end den nationale mindsteløn for en times arbejde (Reuters 2023), såvel som de sociale barrierer, der udelukker medlemmer af offentligheden med lav eller ingen uddannelse, er dog kun et par af de udfordringer, der forhindrer en mere mangfoldig sammensætning af besøgende på galleriet.

Under mit interview med Lewis, der fandt sted på nationalgalleriet et par uger efter den offentlige diskussion af Our Lady-udstillingen, fremhævede hun, hvordan hovedsproget på Iziko SANG, der bruges i udstillingstekster og genstandsbeskrivelser, fungerer som endnu en ekskluderende mekanisme. På trods af at galleriet havde lavet flere tiltag for at inkludere flere sprog og befolkningsgrupper, blandt andet afspejlet i tilføjelsen af xhosanavnet iziko, der betyder arne, er de fleste udstillingstekster på galleriet fortsat udelukkende at finde på engelsk. Engelsk har været det dominerende sprog i Sydafrika i mere end to århundreder, men er ikke desto mindre kun modersmål for omkring 8,6 procent af befolkningen (Mesthrie 2002:13). Lewis fortalte mig, at nationalgalleriets kuratorer gerne ville øge adgangen til deres udstillinger med en app, der viser udstillingstekster på alle Sydafrikas 11 officielle sprog. Dette havde dog endnu ikke været muligt på grund af mangel på midler og tekniske udfordringer såsom ikke at have tilstrækkelig internetadgang på museet. „Vi har masser af ideer, men ikke midlerne til at opfylde dem,“ sagde hun og forklarede mig, at kunst i hendes optik ses som en luksus i Sydafrika: „Det er ikke en prioritet, men kunne være en del af løsningen.“

Bevidstheden om behovet for at åbne museumsinstitutioner og skabe adgang for en større del af offentligheden kendetegner de fleste museer i det 21. århundrede. Som Eilean Hooper-Greenhill har påpeget, er ideen om, at museer kan udvikle sig og fungere „i isolation fra andre sociale og kulturelle institutioner“, ikke længere holdbar: „Kunstmuseer skal demonstrere deres levedygtighed og argumentere for deres værdi i nye sammenhænge, hvor tidligere værdier ikke længere tages for givet“ (Hooper-Greenhill 2006:557).

Behovet for at engagere sig i offentligheden blev tydeliggjort under den offentlige diskussion af Our Lady-udstillingen. „Offentligheden er vendt tilbage,“ som en af deltagerne udtrykte det, „kuratorer er ikke længere blot afsendere

af informationer“. I den forstand kan diskussionen på Iziko SANG ses som en del af en meget større diskussion, der finder sted på museer over hele verden: en diskussion, der har til formål at imødekomme nutidens mange udfordringer i en postmoderne verden, hvor „paradigmatiske forandringer [...] påvirker alle sociale strukturer, relationer og værdier“ (ibid.).

Et par uger efter den offentlige diskussion forklarede Lewis mig, hvordan det historiske kvindesyn på Our Lady-udstillingen var blevet „misforstået af offentligheden“, og at udstillingen havde skabt meget mere røre, end nogen af kuratorerne havde forestillet sig. Niveaue af kritik, de var blevet mødt med, havde mindet hende om, hvor meget Iziko SANG er „en offentlig institution med magt“ – en institution med ansvar for at engagere sig med og tilgodese en offentlighed, som kuratorerne til tider finder det næsten umuligt at stille tilfreds. „Uanset hvad vi gør, vil offentligheden være følelsesladet omkring det,“ sagde hun og bemærkede, at det røre, udstillingen havde skabt, højst sandsynligt var et resultat af, hvad hun kaldte „den vrede tid, Sydafrika oplever i disse år“.

På trods af deres forsøg på øget inklusion fortsatte eksklusionen på Iziko SANG imidlertid på grund af de strukturer, der gør kunstmuseer og andre institutioner mere tilgængelige for nogle end for andre. Som Eric A. Jensen har fremhævet, kan disse strukturer udfordres, men „spørgsmålet om, hvorvidt der vil blive investeret ressourcer til at ændre gængse museumspraksisser for at reducere eksklusivitet, forbliver ubesvaret i de fleste [...] sammenhænge globalt“ (Jensen 2013:157). Manglen på finansiering til offentlige museer under Sydafrikas postapartheidforsøg på at skabe et mere inkluderende og ligeværdigt samfund viser, at kunstmuseernes evne til at mangfoldiggøre deres skare af besøgende og samlinger ikke har høj politisk prioritet. Embedsmænd har gentagne gange fremhævet den tætte tilknytning, som mange museer i Sydafrika har til kolonialisme og apartheid, som årsagen til deres manglende økonomiske støtte (Kros & Mehnert 2018:104). Deres manglende tillid til, at museerne, deres historisk forankrede eksklusivitet taget i betragtning, er i stand til at løfte deres samfundsmæssige ansvar, kan ses som en ignorering af, hvad Cynthia Kros og Annelise Mehnert (ibid.) har kaldt „det enorme potentiale, som [sydafrikanske museer] har til at tjene samfundet og udbrede viden“.

Som mine interviews med kuratorerne på Iziko SANG viser, er der imidlertid håb internt i institutionen om, at deres forsøg på at bidrage til større social og kulturel inklusion potentielt kan være „en del af løsningen“ i forhold til at sikre mere lige adgang til kunsten i Sydafrika samt forankre galleriets udstillinger og kuratoriske sammensætning i et mere repræsentativt udvalg af landets kunstnere og kuratorer, der i højere grad afspejler Sydafrikas kønslige, racemæssige og socioøkonomiske sammensætning. Som svar på de krav om mere ligevær-

dig repræsentation, som Iziko SANG blev konfronteret med under kritikken af Our Lady-udstillingen, udsendte galleriet ugen efter den offentlige diskussion et statement, der anerkendte, at den offentlige dialog, udstillingen havde afstedkommet, havde bragt „en meget virkelig, aktuel og social problemstilling“ til den kollektive bevidsthed. Nationalgalleriets kuratorer besluttede følgelig at erstatte kunstværket af Mthethwa med et maleri af hans offer, den indtil da ansigtsløse og ikke-portrætterede Nokuphila Kumalo. Derved viste de deres vilje til at tilpasse sig og forsøge at ændre den institution, de arbejdede i, og understregede, at selvom processen henimod øget tilgængelighed, repræsentativitet og rummelighed kan virke langsommelig og til tider næsten umulig, er det en proces, hvor der ikke desto mindre sker ændringer.

## Konklusion

På Iziko SANG genlyder institutionens lange tråde til den koloniale fortid stadig i nutidige debatter om kunst og repræsentation. Offentlige diskussioner som den, jeg deltog i, i forbindelse med Our Lady-udstillingen i december 2016 tydeliggør kompleksiteterne i de krav om øget repræsentation fra medlemmer af den sydafrikanske offentlighed, som udfordrer galleriets kurators valg og fravalg i et omfang, hvor kunstværker bliver fjernet og udstillinger lukket. Som jeg har vist, kan de krav om at afspejle Sydafrikas befolkning i deres udstillinger og kurateringskorps, som Iziko SANG blev mødt med, ses som et ønske om at udfordre Our Lady-udstillingens hvide kurators privilegium til at bestemme, hvad der kvalificerer sig som nationens kunst.

Men den offentlige diskussion var også et eksempel på en situation, hvor andre hvide kuratorer og kunstnere forsøgte at sikre sig plads om bordet ved at udfordre udstillingens kuratorer i et miljø, hvor hvide stemmer i stigende grad udfordres. Mens diskussionerne omkring Our Lady-udstillingen gjorde det muligt for kuratorerne på Iziko SANG at nå ud til en bredere offentlighed, afslørede de også spændingerne mellem hvide sydafrikanere i kunstverdenen. I deres iver efter at gøre opmærksom på fortsatte uligheder i det sydafrikanske samfund blev diskussionen til tider til en kamp om, hvem der havde ret til at udtale sig på andres vegne.

På denne måde blev debattens subordinerede agenter – unge sorte sexarbejdere som Nokuphila Kumalo eller sorte sydafrikanske kunstnere, der var blevet opfordret til at deltage i debatten af velmenende hvide sydafrikanske kunstnere – delvist gjort stumme af hvide kunstnere og kuratorer, som ivrigt udtrykte deres mening i et museumsrum, der tilgodeså deres stemmer på bekostning af andres. I skyggen af den ivrige talestrøm fra diskussionens hvide, veluddannede

kunstnere og kuratorer blev der med andre ord ikke efterladt megen plads til at lade diskussionens subordonerede agenter komme til orde.

Som jeg har vist, var en af hovedanklagerne mod kuratorerne på Iziko SANG, at den institution, de arbejder for, og den måde, de vælger at kuratere dens samling på, er elitær og ude af trit med demografien i det land, hvis nationale kunst, det er ramme om. Our Lady-udstillingens veluddannede kuratorer havde skabt en udstilling bygget op omkring akademisk forankrede diskussioner om kunst og kunstens rolle i samfundet, der fik udstillingens ikke-akademisk uddannede besøgende til at føle sig udelukket og ekskluderet. Således kom udstillingens kuratorer til at forstærke snarere end udfordre kunstmuseets ekskluderende mekanismer, der styrker „følelsen af at høre til for nogle og følelsen af eksklusion for andre“ (Bourdieu et al. 1991:112). Selvom der i de seneste år er taget initiativer til at gøre Sydafrikas nationalgalleri til et mere inkluderende museum, er galleriet fortsat et sted, der i højere grad tilgodeser nogles ytringer og tilstedeværelse på bekostning af andre. At debatterne i den offentlige diskussion af Our Lady-udstillingen primært blev udført af en række hvide, veluddannede kunstnere og kuratorer, viser, at galleriet fortsat tilgodeser visse former for kulturel kapital, der gør det lettere for nogle befolkningsgrupper at ytre sig end andre. De ritualer, som besøgende på galleriet stadig indirekte forventes at udføre, i form af de akademisk indforståede diskussioner om kvinder som objekter for mænds blik gennem kunsthistorien, som kuratorerne bag Our Lady forventede at publikum forstod, viser, at Iziko SANG fortsat for nogen fremstår som en højborg af eksklusivitet, der kontinuerligt forstærker klasse, køn, race og andre distinktioner i samfundet.

Ved hjælp af protesterne skabt af de medlemmer af offentligheden, der var utilfredse med Our Lady-udstillingens kuratoriske valg, lykkedes det kuratorerne på Iziko SANG at nå deres mål om at aktivere og engagere offentligheden – dog på en helt anden måde, end de havde forventet. Udstillingen skabte forargelse og vrede som reaktion på, hvad der blev set som en fortsættelse af institutionel undertrykkelse, samt et anspændt miljø under den offentlige diskussion, hvor hvide kunstnere og kuratorer modsatte sig hinanden i en diskussion, der kom til at understrege tilstedeværelsen af de strukturer, udstillingens kritikere forsøgte at gøre op med. Den måde, hvorpå publikum på Iziko SANG valgte at engagere sig i Our Lady-udstillingen, er et eksempel på, hvordan sydafrikanske meningsdannere forsøger at udfordre deres koloniale institutioner. Som jeg har vist, er det ikke let at navigere i institutioner knyttet til en smertefuld fortid. Men gennem denne form for engagement demonstrerede de samtdiskunstnere, der var udstillet i Our Lady-udstillingen, samt de debattører, der tog del i den offentlige diskussion, kraftigt deres vilje til at udfordre de eksisterende strukturer.

Gennem deres engagement inspirerede udstillingens kritikere Iziko SANG til at engagere sig i en debat om kunstværker og repræsentation, der fik galleriets kuratorer til at undersøge nye alternativer til deres gængse fortællinger – alternativer, der repræsenterer et mere mangfoldigt Sydafrika.

## Noter

1. Feltarbejdet fandt sted som del af min ansættelse som ph.d.-stipendiat på Københavns Universitets Institut for Antropologi, hvor jeg i perioden 2016-20 var tilknyttet forskningsprojektet Global Europe: Constituting Europe from the Outside In Through Artefacts, støttet af Det Frie Forskningsråd (4180-00073).
2. I min analyse af Rhodes Must Fall-protesterne på University of Cape Town fra 2015 og frem beskriver jeg, hvordan denne form for strategisk essentialisme ligeledes blev anvendt af de protesterende studerende til at sætte fokus på identitetsbaserede uretfærdigheder (Nielsen 2021b).
3. Leratos navn er opdigtet for at beskytte hendes anonymitet.
4. I min artikel „In the Absence of Rhodes. Decolonizing South African Universities“ (Nielsen 2021b) gennemgår og analyserer jeg begivenhederne, der fandt sted på Sydafrikas universiteter i 2015-16, da de studenterledede protestbevægelser Fees Must Fall og Rhodes Must Fall fandt sted. Bevægelserne var betydningsfulde udtryk for de konfliktfyldte debatter, der opstod i Sydafrikas akademiske kredse som protest mod ensidig og eurocentrisk undervisning samt ulige adgang til landets universiteter.
5. Melanias navn er opdigtet for at beskytte hendes anonymitet.

## Litteratur

Bourdieu, Pierre, Alain Darbel & Dominique Schnapper. 1991. *The Love of Art: European art museums and their public*, oversat af Caroline Beattie & N. Merriman. Cambridge: Polity Press.

Clunas, Craig. 1994. Oriental Antiquities/Far Eastern Art. *Positions* no. 2, Duke University Press. S. 318-55. DOI: 10.1215/10679847-2-2-318.

Comaroff, Jean. 1997. “The Portrait of an Unknown South African: Identity in a Global Age”. *Macalester International* 4(13):119-43.

Contemporary And. 2016. Letter of Withdrawal. [https://contemporaryand.com/wp-content/uploads/2017/02/1\\_Letter-of-Withdrawal\\_15.12.16.pdf](https://contemporaryand.com/wp-content/uploads/2017/02/1_Letter-of-Withdrawal_15.12.16.pdf). Tilgæet 15.1.2024.

DAFF. 2013. Abstract of Agricultural Statistics. Samlet af the Directorate Statistics and Economic Analysis. <chrome-extension://efaidnbmninnibpcapjpcglclefindmkaj/http://webapps.daff.gov.za/AmisAdmin/upload/Abstact2013.pdf>. Tilgæet 5.6.2024.

Fraser, Nancy. 1990. “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”. *Social Text* 25/26: 56-80. DOI: 10.2307/466240.

Dolby, J. 2001. *Iziko Museums of Cape Town: Demographic Survey*. Cape Town: Iziko Museums.

Duncan, Carol. 2005. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge. DOI: 10.4324/9780203978719.

Dymond, Anne. 2019. *Diversity counts: gender, race, and representation in Canadian art galleries*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Feinberg, Harvey M. 2016. Dispossession, Black South African Land Ownership and Restitution in Historical Perspective, 1913-1948 and Beyond. I *South Africa after Apartheid: Policies and Challenges of the Democratic Transition*, redigeret af Arrigo Pallotti & Ulf Engel, 85-103. Leiden: Brill. DOI: 10.1163/9789004326736\_007.

Freedom Charter. 1955. The Freedom Charter: Adopted at the Congress of the People at Kliptown, Johannesburg, on June 25 and 26, 1955. *The Historical Papers Research Archive*, University of the Witwatersrand.

Galla, Amareswar. 1997. *Report of the Working Group on Cross Cultural Issues of the International Council of Museums (ICOM)* presented at the 89th session of the Executive Council of ICOM on December 1997. International Council of Museums.

Hooper-Greenhill, Eilean. 2006. Changing Values in the Art Museum: Rethinking Communication and Learning. *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, redigeret af Bettina Messias Carbonell. Oxford: Blackwell Publishing.

Iziko SANG. 2019. Our Lady Challenges Patriarchal Objectivity of the Female Form. <http://www.Iziko.org.za/news/entry/our-lady-challenges-patriarchal-objectivity-of-the-female-form>. Tilgâet 9.1.2019.

Jansen, Jonathan. 2016. *Leading for Change, Race, Intimacy and Leadership on Divided University Campuses*. London: Routledge.

Jensen, Eric A. 2013. "Reconsidering 'The Love of Art': Evaluating the Potential of Art Museum Outreach". *Visitor Studies* 16(2):144-59. DOI: 10.1080/10645578.2013.827010.

Krasny, Elke & Lara Perry. 2020. "Unsettling Gender, Sexuality, and Race: 'Crossing' the Collecting, Classifying, and Spectacularising Mechanisms of the Museum". *Museum International* 72(1-2):130-39. DOI: 10.1080/13500775.2020.1806595.

Kros, Cynthia & Annelise Mehnert. 2018. The Junod Collection: A new Generation of Cooperation between Europe and Africa. I *Museum Cooperation between Africa and Europe: A New Field for Museum Studies*, redigeret af Thomas Laely, Marc Meyer & Raphael Schwere. Bielefeld: transcript Verlag. DOI: 10.14361/9783839443811-012.

McGee, Julie L. 2010. Restructuring South African Museums: Reality and Rhetoric within Cape Town. I *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, redigeret af Janet Marstine. Oxford: Blackwell Publishing. DOI: 10.1002/9780470776230.ch7.

Mesthrie, Rajend. 2002. South Africa: a sociolinguistic overview. I *Language in South Africa*, redigeret af Rajend Mesthrie, 11-26. Cambridge: Cambridge University Press.

NAC. 2010. Public Participation in the Arts Survey. <http://www.nac.org.za/research/reports>. Tilgâet 19.2.2024.

Nielsen, Vibe. 2019. *Demanding Recognition. Curatorial Challenges in the Exhibition of Art from South Africa*. Ph.d.-afhandling, Københavns Universitets Institut for Antropologi.

———. 2021a. „Kunstabegrebets koloniale klassifikationer til forhandling på museer i Sydafrika“. *Kulturstudier* 1:89-112. DOI: 10.7146/ks.v10i1.124367.

———. 2021b. "In the Absence of Rhodes: decolonizing South African universities". *Ethnic and Racial Studies* 43(3):396-414. DOI: 10.1080/01419870.2021.1851380.

———. 2023a. Diversifying Public Commemorations in Cape Town and Copenhagen. I *De-Commemoration: Removing Statues and Renaming Places*, redigeret af Sarah Gensburger & Jenny Wüstenberg, 114-23. New York & Oxford: Berghahn Books.

———. 2023b. Ambivalent art at the tip of a continent: The Zeitz MOCAA and its quest for global recognition. I *Global Art in Local Art Worlds: Changing Hierarchies of Value*, redigeret af Oscar Salemink, Amélia Siegel Corrêa, Jens Sejrup & Vibe Nielsen, 77-99. London: Routledge. DOI: 10.4324/9781003128908-8.

Phillips-Amos, Georgia. 2022. "Book Review: *Culture Strike: Art and Museums in an Age of Protest*". *Afterimage* 49(1):135-39. DOI: 10.1525/aft.2022.49.1.135.

Raicovich, Laura. 2021. *Culture Strike: Art and Museums in an Age of Protest*. New York & London: Verso Books.

Reuters. 2023. South Africa's Ramaphosa signs minimum wage bill into law. <https://www.reuters.com/article/us-safrica-economy-wages/south-africas-ramaphosa-signs-minimum-wage-bill-into-law-idUSKCN1NV1FI>. Tilgået 19.2.2024.

Rice, Catherine. 2016. SWEAT calls on museum to take down murder accused artist's work. *IOL* 28. november. <https://www.iol.co.za/news/sweat-calls-on-museum-to-take-down-murder-accused-artists-work-2094124>. Tilgået 19.2.2024.

Sartre, Jean-Paul. 2001 [1961]. Preface. I *The Wretched of the Earth* af Frantz Fanon, oversat af Constance Farrington. London: Penguin Books. S. 7-26.

Spivak, Gayatri Charkravorty. 1988. Can the Subaltern Speak? I *Marxism and the Interpretation of Culture*, redigeret af Cary Nelson & Lawrence Grossberg, 271-313. Champaign: University of Illinois Press.

———. 1990. *The Post-Colonial Critic – Interviews, Strategies, Dialogues*, redigeret af Sarah Harasym. New York & London: Routledge. DOI: 10.4324/9780203760048.

Statistics South Africa. 2018. Mid-year population estimates. <http://www.statssa.gov.za/publications/P0302/P03022018.pdf>. Tilgået 19.2.2024.

Stein, Gertrude. 2011. "Guerrilla Girls and Guerrilla Girls Broadband: Inside Story". *Art Journal* 70(2):88-101. DOI: 10.1080/00043249.2011.10791003.

Tregenna, Fiona. 2011. "A new growth path for South Africa?" *Review of African Political Economy* 38(130):627-35. DOI: 10.1080/03056244.2011.633830.