

# **Kuratoriske forhandlinger om kunstmuseets rolle under kontemporaneitetens vilkår**

**- udfoldet i en udstilling om  
billedkunstner Sonja Ferlov Mancoba**

Johanne Løgstrup

**Kuratoriske forhandlinger  
om kunstmuseets rolle  
under kontemporaneitetens vilkår  
- udfoldet i en udstilling om  
billedkunstner Sonja Ferlov Mancoba**

**Curatorial negotiations  
of the role of the artmuseum  
under contemporary conditions  
- Developed through an exhibition about  
the artist Sonja Ferlov Mancoba**

Ph.d.-afhandling  
indleveret ved Kunst, Litteratur og Kulturstudier  
ved ARTS, Aarhus Universitet

Vejleder: Jacob Lund  
Bivejleder: Maria Lind

Indleveret til bedømmelse 21. december 2020

Grafisk tilrettelæggelse: Kristofer Hultenberg  
Korrektur: Anne Kølbæk Iversen

ISBN: 978-87-7507-503-4  
DOI: 10.7146/aul.415

# Indhold

## Introduktion

### Første del: Problemformulering, projektets forskningsramme og forløb

- 7 Problemformulering
- 8 Kontemporaneitetens vilkår
- 10 Hvorfor arbejde med historisk forankring på kunstmuseet?

### Anden del: Forskningsfeltet

- 17 Kunstmuseet – forskning i kritisk museologi og kunstmuseet som kritisk institution
- 18 Kunstmuseets betydning gennem tiden – fra dannelse af borgerskabet til underholdningsindustri for forbrugeren
- 20 Kunstmuseet i fremtiden – mulige veje ud af krisen
- 23 Kunstmuseet i verden
- 26 Konfliktfyldt zone - afkoloniserings-processer på kunstmuseet
- 31 Udstillingen på kunstmuseet
- 33 Den retrospektive udstilling
- 35 Kuratering
- 38 Metode

### Tredje del: Forskningsoversigt

- 42 Første del af afhandlingen
- 47 Anden del af afhandlingen

### Fjerde del: Konklusion og perspektivering

- 51 Konklusion
- 55 Forskningsbidrag
- 56 Perspektiver – en anden fortid er mulig

## Analytisk og teoretisk afsnit:

- 67 Manifesto for Maintenance of The Art Museum
- 71 På sporet af nye tider. En læsning af modernistiske kunstmuseers skildring af og relation til tid i samlingsophængninger
- 85 The meta-exhibition: Self-reflection and criticality in the art museum
- 99 Museum as contact or conflict zones

## **Praktisk kuratorisk afsnit om Sonja Ferlov Mancoba**

- 113 Noone creates alone
- 127 Fra flyttekasse til montre - arkivet som ordningsprincip
- 153 Forestillinger om en udstilling med Sonja Ferlov Mancoba - om verdenskunsten, den transnationale udveksling og det menneskelige udtryk
- 203 Udstillingsfortegnelse for Sonja Ferlov Mancoba

## **Appendiks**

- 209 Co-existence of Times – A conversation with John Akomfrah
- 255 Interview med Jérémie M. McGowan
- 263 Udstillingsforslag: Det afrikanske fantom
  
- 269 Litteraturliste
- 285 Resumé
- 287 Abstract
- 289 Tak



# Introduktion



# Introduktion

Jeg lader min kappe udfolde sig i fire dele. Den første del består af min problemformulering samt en introduktion til det forskningsprojekt, jeg har været en del af og hvordan mit ph.d.-projekt placerer sig i forhold til det. Jeg præsenterer også mit praktiske forløb gennem min ph.d.-projektperiode. Jeg beskriver dette forløb og min udvikling i ph.d.-projektet for at positionere min egen rolle og optegne den baggrund, som projektet er blevet til under, og hvordan det har haft betydning for udviklingen af afhandlingen. I anden del udfolder jeg den teori og de diskussioner, jeg er informeret af, og som jeg forholder mig til og anvender i afhandlingen. Her fremlægger jeg også min anvendte metode. I kappens tredje del gennemgår jeg indholdet af og strukturen for afhandlingen. I fjerde og sidste del af kappen opsummerer jeg mine resultater og perspektiverer afhandlingen i dens helhed.

## **Første del:**

### **Problemformulering, projektets forskningsramme og forløb**

#### **Problemformulering**

I denne artikelbaserede afhandling undersøges kuratering af det moderne kunstmuseums samling med henblik på en analyse af kunstmuseers rolle og betydning i dag under hvad jeg her refererer til som *kontemporaneitetens* vilkår. Gennem praktisk kuratering og analyser undersøger jeg det moderne kunstmuseums praksis og dets samlingers betydning i et globalt perspektiv, som også indebærer et udvidet perspektiv på tider. Min ambition med afhandlingen er at bidrage med en opbyggelig kritik af situationen for de moderne kunstmuseer i en vestlig tradition ud fra et globalt og afkolonialt perspektiv. Det skal forstås på den måde, at de udvalgte udstillinger, som jeg har analyseret i de artikler der er samlet i afhandlingen og som er beskrevet i mit essay om en forestillet udstilling med den dansk-franske billedkunstner Sonja Ferlov Mancoba (1911-1984), bidrager med eksempler på åbninger til et brud med en moderne kunstmuseums-praksis, som har været præget af en hegemonisk vestlig selvforståelse og, hvad jeg har valgt at kalde, et homogent forhold til tid.

Helt centralt for projektet står spørgsmålene: hvilke betydninger har de moderne kunstmuseer i dag i relation til en global udveksling? og hvilken rolle kan kuratering som en særlig praksis og udstillingsmediet som en bestemt erkendelses- og formidlingsform få i et globalt og afkolonialt perspektiv?

Grundlæggende er jeg optaget af, hvordan det moderne kunstmuseum arbejder med komplekse spørgsmål, der vedrører emnerne global udveksling og afkoloniserings-processer. Dette leder videre til spørgsmål om, hvad en samling er og gør på et kunstmuseum. Og dermed til væsentlige spørgsmål om kunstmuseers roller og betydninger for kulturelle betydningsdannelser under kontemporaneitetens vilkår.

Mit specifikke fokus er kunstmuseernes samling og hvordan disse udstilles. Det sker ikke ud fra en museologisk forskningstradition.<sup>1</sup> Derimod indsætter jeg kuratering som mit undersøgelsesfelt og -medie for mine analyser og min praksis. Jeg opsætter dermed en hybrid mellem museologi og kurateringsforskning. Når det er kuratering, som er afhandlingens undersøgelsesfelt, så er det dels fordi det er mit eget udgangspunkt med en flerårig praksis som kurator, dels fordi det er kurateringen, der danner rammen for hvordan kunst formidles og gøres offentlig på kunstmuseer. Det er ligeledes gennem kuratering, at agens kan demonstreres, at (oversete) positioner kan synliggøres og betydningsdannelse fremstilles. I de udvalgte udstillinger, som analyseres og kurteres i afhandlingen, bruges museets samling som en ressource for ny vidensproduktion i form af nye perspektiver på velkendt materiale, og udstillingerne aktualiserer dermed samlingen ved at tage emner op som relaterer sig til væsentlige problemstillinger i samtiden.

## **Kontemporaneitetens vilkår**

Med kontemporaneitetens vilkår referer jeg til særlig en tidserfaring, som præger vores historiske samtid. Jeg anvender den begrebsliggørelse som kunstteoretikerne Geoff Cox og Jacob Lund formulerer af kontemporaneiteten:

‘Contemporaneity refers to the temporal complexity that follows from the coming together in the same cultural space of heterogeneous clusters generated along different historical trajectories, across different scales, and in different localities.’ (Cox & Lund, 2016, p. 1.)

Med kontemporaneitetens vilkår forstås en global samtidighed og sammenbringning af kulturelle tider og historier. Det er et vilkår som er hjulpet på vej af såvel teknologisk udvikling som økonomisk udveksling, hvilket har medført at mennesker i dag i tiltagende grad er bevidste om at være forbundet globalt. Denne tidslige erfaring betyder,

at nye former for erkendelser af væren opstår. Disse erfaringer kommer blandt andet til konkret udtryk i vores kultur og gennem den kunst som produceres. Den globale forbundethed og den plurale forståelse af tid medfører at mennesker ikke længere lever i parallelle tider i forhold til hinanden, men at disse tider bringes sammen i en global nutid. Denne erfaring medfører blandt andet, at det bliver tydeligt hvor ulige levevilkår, forskellige mennesker lever og har levet under, og at adgangen til den fælles globale nutid er ulige fordelt.

Dette rejser spørgsmål til en fælles, global fortid og måden, hvorpå den er blevet erfaret og formidlet hidtil. Jeg ser det globale og afkoloniale perspektiv, som en retning under kontemporaneitens vilkår. Mennesker bliver bevidst om, at transnationale udvekslinger er et grundvilkår, og at vi lever i dag under vilkår, som gør os afhængige af hinanden. Med denne tænkning må det også erkendes, at de transnationale udvekslinger er et overset fokus i forståelsen af fortiden og måden, hvorpå den er blevet skildret hidtil i en vestlig tradition indenfor kunst. Denne modernistiske tradition, der er baseret på en homogen tid, hvor en stærk fremskridtsbevidsthed og troen på det opbyggelige med Vesten som hegemonisk magt gør sig gældende (Bishop, 2013; Groys, 2009). Denne forståelse af vores tidslige erfaring anvender jeg som baggrund for at beskæftige med de fremlagte spørgsmål i relation til kunstmuseernes samling. Jeg antager dermed, at de moderne kunstmuseer er blevet til under en anden tidserfaring end den vi i dag befinder os i. Jeg er derfor interesseret i at undersøge hvad det betyder for de moderne kunstmuseer, når de arbejder med nye tilgange til historiefremstillinger. Når jeg har valgt de moderne kunstmuseer som omdrejningspunkt for min analyse, så er det fordi at de gennem deres samling, deres grundlag, beskæftiger sig med hvordan fortiden kan og må formidles i samtiden.

I disse år synes det moderne kunstmuseum at gennemgå en forandring, hvor det ikke kan komme uden om at reflektere over sin egen position. For mange kunstmuseer har projektet været at varetage og opbygge en national samling, hvilket har været et perspektiv at formidle kunsthistorie gennem. Min påstand i denne afhandling er, at vi også kan følge andre spor i samlingerne. Her er jeg særligt optaget af at følge et globalt perspektiv og dermed en transnational udveksling. Denne tilgang er ikke nødvendigvis altid rummelig og inkluderende, men kan være problematisk og er forbundet til et nationalistisk og koloniserende perspektiv, hvor en bestemt indsamlingspraksis har gjort sig gældende. Når jeg ønsker at belyse det spor, så er det fordi, jeg mener at man hermed kan belyse udvekslinger som er foregået og som peger på andre retninger for kunsten og dens historie end kun den hegemonisk vestlige, som har præget den hidtidige måde at belyse museernes samlinger.<sup>2</sup> Dette gør jeg gennem tre artikler, hvor jeg analyserer forskellige kunststudstillinger som behandler disse problemstillinger.

Jeg er derfor optaget af, hvordan det er muligt at kuratere kunstudstillinger som belyser det globale vilkår i et historisk perspektiv, der viser at vi har haft globale udvekslinger til alle tider, og at det derfor ikke er en ny tilstand. Mit fokus i afhandlingen er på det 20. århundrede. Den dansk-franske billedkunstner Sonja Ferlov Mancoba er blevet den prisme, som jeg belyser disse forhold og besvarer dette spørgsmål gennem. Hun er særligt oplagt i denne sammenhæng, da hun producerer kunst der tydeligt viser en transnational udveksling; man kan se hvordan hendes tænkning er forbundet til en forståelse af verdenskunst, og fordi hun igennem sit liv som immigrant og i et etnisk blandet partnerskab også levede med en bevidsthed om global udveksling tæt inde på livet.

Jeg har været tilknyttet forskningsprojektet *The Contemporary Condition*, som løber over i årene 2015-2021 under ledelse af kunstteoretikere Geoff Cox og Jacob Lund, som har haft til formål at undersøge betydningen af kontemporaneitetens vilkår for nye subjektivitetsdannelse, hvilke ses gennem kunstneriske udtryk og kulturelle betydningsdannelse. Jeg er derfor informeret af den teori og de diskussioner, som projektets deltagere i fællesskab har arbejdet med. Mit bidrag til forskningsprojektet har været via en praktisk-kuratorisk og analytisk tilgang til kunstudstillinger på kunstmuseerne at diskutere deres situation i dag. Jeg er optaget af det arbejde, der ligger i at forstå fortiden og betragte den ud fra kontemporaneitetens vilkår. Her trækker jeg særligt på kunstteoretiker Jacob Lunds arbejde med kontemporaneitet, erindring og skiftende historiebegreber og kunsthistoriker og filosof Georges Didi-Hubermans begreb om anakronisme.<sup>3</sup> Derudover er jeg informeret af kunsthistoriker Terry Smiths arbejde med at synliggøre de globale udvekslinger og betydningerne af dem i sin kortlægning af samtidskunsten.<sup>4</sup> Jeg ser også nærmere på, hvordan nye tilgange til historiefremstillinger er brugbare i måden vi genlæser fortiden på. Her er jeg informeret af en lange række billedkunstneres arbejde, men i særlig grad John Akomfrahs (1957) arbejde og formidling. Desuden anvender jeg kulturteoretiker Ariella Aïsha Azoulays analyser og teoretiske arbejde med reparations-begrebet.<sup>5</sup>

## **Hvorfor arbejde med historisk forankring på kunstmuseet?**

Forud for opstarten på mit ph.d.-projekt, havde jeg i flere år observeret hvordan flere kunsthaller og biennaler, for ikke at tale om kunstneriske praksisser, var begyndt at arbejde med nye og andre tiltag i bearbejdningen af en kollektiv historie. Her var tale om tiltag som gav udtryk for en anden historieforståelse, der ikke tog sin begyndelse fra en stor fælles fortælling og som hverken havde et vestligt eller nationalt fokus, men tog udgangspunkt i mere personlige og stedsspecifikke slægtskaber, hvilket har ledt til

forankringer i større bevægelser og udviklinger for globale forestillinger. Det ses for eksempel i et kunstnerskab som den britisk baserede billedkunstner John Akomfrahs (1957) og på biennalen *A story within a story...* kurateret af Elvira Dyangani Ose på Göteborgs Internationale Biennale for Contemporary Art (2015). Jeg var i årene før jeg startede på dette ph.d.-forløb ansat som kurator på Nikolaj Kunsthal i København og kuraterede her en udstilling med John Akomfrah i foråret 2016. I centrum for udstillingen var videoinstallationen *Vertigo Sea* (2015), og flere af hans værker blev screenet løbende under udstillingen, bl.a. portrætfilmen *The Stuart Hall Project* (2013) om kulturteoretikeren Stuart Hall. Ligeledes indgik en række events under titlen *The Unfinished History*, som på baggrund af Akomfrahs måde at tilgå de ukendte historier om diaspora i tilknytning til kolonitiden satte fokus på emner som migration, afkolonisering og afrokultur.<sup>6</sup> Her inviterede jeg en række dansk-baserede kunstnere og teoretikere til at fremlægge deres arbejde og metoder med nye tilgange til forståelsen af den koloniale historie i en nordisk kontekst.<sup>7</sup> Med dette arbejde blev jeg optaget af de spørgsmål som rejser sig omkring en global samtid og en kolonial fortid, og hvorledes vi bearbejder de problemstillinger som synes så uudtalte i såvel en vestlig som en dansk selvforståelse.

I dette arbejde blev det også klart for mig, at det hverken var biennalerne eller kunsthallerne, som kan forventes at forpligte sig på større bearbejdnings af deres historieforståelse end dem, som foregår i forbindelse med et midlertidigt udstillingsprojekt. Grunden er, at ingen af disse institutioner har det i deres formålserklæring at forholde sig til deres eget historiske fundament.<sup>8</sup> For biennalen, kunsthallen og for den sags skyld selvorganiserede kunstinstitutioner er det blot et af mange emner, som kan disponeres over. En sådan forpligtelse har derimod det moderne kunstmuseum (eller sådan formodede jeg). For med at have en samling følger også en forpligtelse til at bevare, vedligeholde den og lave udstillinger i forhold til den - et fundament som er med til at styrke museet som institution i forhold til kunsthallerne og de selvorganiserede udstillingssteder.<sup>9</sup> Samlingernes status og funktion rejste for mig en række grundlæggende spørgsmål, som var interessante at arbejde med. Det gælder spørgsmål som: Hvad definerer en samling? Hvorfor har vi samlinger og hvorfor samler vi? Hvem tilhører de? Hvem er de samlet for?

På et besøg på kunstmuseet Louisiana Museum of Modern Art havde jeg bemærket, at der i en mellemgang som forbinder to store udstillingsområder var udstillet en samling af præ-columbiansk kunst i vitrineskabe. Der er tale om en samling som på en måde virkede bemærkelsesværdig i den udstillede sammenhæng, placeret mellem to udstillingsområder der hovedsageligt viser udstillinger med samtidskunstnere.<sup>10</sup> Hvorfor de værker i denne mellemgang, og hvordan var de endt på Louisiana? I andre sammenhænge, til møder og receptioner, havde jeg bemærket at der i museets mødelo-

kaler hænger andre værker, som befinder sig i mellemrummet mellem hvad vi i Vesten tidligere har benævnt etnografika, brugs- og kunstgenstande fra ikke-vestlige-lande, men som i dag betragtes som kunstgenstande. Disse erhvervelser og denne globale samhørighed, som museet lod til at fortrænge til mindre centrale steder på museet, gjorde mig nysgerrig. Hvad var det for en arv - en problematisk arv - som man ikke havde lyst til at prioritere, og hvad var grundene til det?

Jeg kontaktede Louisiana, da jeg fik mulighed for at arbejde med dette ph.d.- projekt, fordi jeg havde lyst til at samarbejde med dem om deres globale forankring gennem de 20. århundrede i kunsthistorien - og mere præcist i denne sammenhæng deres konkrete samling af præ-columbiansk kunst. Desværre ønskede museet ikke at samarbejde og gjorde det klart i deres afslag, at de selv tog hånd om arbejdet med denne samling. Det har indebåret, at de i løbet af det efterfølgende år tog den præ-columbianske samling ned og siden re-designede gennemgangs-rummet til et område med bænke og udsigt til deres park. Jeg kom derfor ikke videre med arbejdet med denne samling, og har heller ikke museets begrundelse for deres måde at bearbejde Louisianas samling på. Tydeligt var det for mig, at museet skubbede deres egen konkrete, globale, historiske forankring helt ud på lageret. Min interesse for udstødelsen af denne del af museets historie kan beskrives med sociolog Avery F. Gordons begreb *genfærdets anliggende* (*ghostly matter*) af oversete og ikke-synbare fænomener. Gordon forklarer *genfærdets anliggende* som et studie i sociale fænomener der ikke direkte kan forklares systemisk eller med udgangspunkt i en rent faglig, traditionel disciplin. Det handler ikke om genfærd i en okkulte eller psykologisk forstand, men kan beskrives som tilbagevendende, uforståelige begivenheder, som må tilgås ud fra en interdisciplinær tilgang for at kunne begribes. Gordon har beskæftiget sig med historiske emner som bl.a. kønsrelationer og slaveri i sine analyser, hvor hun anvender dette begreb. Hun beskriver sin tilgang således:

The ghost or the apparition is one form by which something lost, or barely visible, or seemingly not there to our supposedly well-trained eyes, makes itself known or apparent to us, in its own way, of course. The way of the ghost is haunting, and haunting is a very particular way of knowing what has happened or is happening. Being haunted draws us affectively, sometimes against our will and always a bit magically, into the structure of feeling of a reality we come to experience, not as cold knowledge, but as a transformative recognition. (Gordon, 1997, p. 8)

Gordons tilgang får mig til at reflektere over hvornår 'genfærdet' vender tilbage fra lageret på Louisiana? Og i hvilken udgave? Har museet ikke mærket efterskælvne af de store bevægelser, som finder sted i særligt USA, hvor Black Lives Matter arbejder videre med en bearbejdning og en langsom erkendelse af en kolonial og racistisk fortid såvel som nutid, samtidig med at den efterspørger et systemisk skift og en *transforma-*



tion i måden historien formidles på – og her netop anvender museet som konkret sted for dette? (Mirzoeff, 2017; MTL Collective, 2018; Mignolo, 2011). Bevægelsen har ført til at mange amerikanske museer begynder at bearbejde deres konstruktion. Eller for den sags skyld den franske præsident Emmanuel Macrons udtalelse: 'African cultural heritage can no longer remain a prisoner of European museums,' i forbindelse med et besøg i den tidligere franske koloni Burkina Faso i 2017 (Sarr & Savoy, 2018, p. 1).

Mærker museer som Louisiana ikke et lignende behov for at gentænke deres egen relation til en global- og kolonihistorie, som de tydeligvis har, ikke kun via deres ikke-vestlige samling, men også gennem deres samling af europæisk, modernistisk kunst som er informeret af ikke-vestlig kunst? Tænker de, at de som institution ikke kan drages til ansvar? Gør de sig hermed skyldige i ikke at tage et medansvar i en udvikling, der har fundet sted på det moderne kunstmuseum?<sup>11</sup> Og er de dermed fortsat urørlige, som kunsthistoriker Douglas Crimp fremskriver i essaysamlingen *On the Museum's Ruins* (1993)? Her analyserer han sig frem til, hvordan kunstmuseet gennem fokus på kunsten og det museale rum har etableret en stærk indforståethed og selvtilstrækkelighed. Synes kunstmuseerne stadig, at det er nok at udstille kunsten og lade den pege på forandringer i samtiden i stedet for at forholde sig til deres egen historie og deres betydning for historiske bevægelser? For mig at se ligger det lige for som kunstmuseum at starte en vigtig og relevant diskussion om kunsten og dens udvikling i det 20. århundrede via dets egen historie. En historie som ikke behøver at være en udskamning, men et forsøg på at forstå, bearbejde og inkludere nye perspektiver. Det vil også bidrage til, at museet kan indtage en vigtig position for samtiden, hvor spørgsmål om globale udvekslinger af både social, økonomisk og teknologisk karakter er aktuel. Dette vil jeg vende tilbage til i mine artikler og yderligere i redegørelsen for min teoretiske forståelsesramme.

Efter kontakten til Louisiana havde jeg opsøgt Holstebro Kunstmuseum, som har en stor samling af afrikansk og balinesisk kunst indsamlet og doneret af henholdsvis billedkunstnerne Poul Holm-Olsen (1920-90), Agnete Therkilsen (1900-1993) og Ejler Bille (1910-2004), men også en del værker af billedkunstner Sonja Ferlov Mancoba. Holstebro Kunstmuseums idegrundlag er baseret på en universel forståelse af kunst der indbefatter kunst fra en ikke-vestlig tradition, som det blev formuleret af forfatter og kunsthistoriker Poul Vad (1927-2003).<sup>12</sup> Museet var interesseret i en dialog om emnet og ligeledes optaget af, hvordan de skal inddrage deres ikke-vestlige kunstsamling i deres hovedsageligt danske kunstsamling fra det 20. århundrede. Over et år holdt vi møder, hvor jeg først blev sat grundigt ind i deres samling. Herefter udviklede jeg et udstillingsforslag, som de efter meget lang tid responderede på med en vis tøven. Det var et udstillingsforslag hvis formål var at undersøge og formidle de forskellige behov for at samle på kunst fra ikke-vestlige traditioner. (Udstillingsforslaget 'Det afrikanske fan-

tom' er vedlagt i appendiks). Holstebro Kunstmuseum ønskede imidlertid ikke at satse på en stor udstilling, men tilbød mig at lave mindre udstillingsforsøg i deres kælder, hvilket jeg accepterede. Herefter blev kontakten mere og mere træg, og jeg hørte mindre og mindre fra museet. På grund af tidsproblemer og en stærk fornemmelse af manglende lyst fra museet til at indgå i samarbejdet, måtte jeg afbryde det, da jeg kunne se, at jeg ikke kunne nå at afvikle mit projekt når dialogen udeblev.

Man kan sige, at udstillingen blev afvist med tavshed. Da dialogen forsvandt, kan jeg kun gisne om hvorfor og hvad det handlede om. Måske var mit projekt for stort og for omfattende for et mindre museum. Måske syntes museet alligevel, at det var for snævert tænkt for deres publikum, hvilket jeg før har oplevet som begrænsninger for institutionerne. Eller måske var museet alligevel ikke klar til at tage fat i de spørgsmål, som indbefatter Vestens måde at håndtere sin koloniale fortid på. En holdning Ann Laura Stoler beskriver med den meget præcise betegnelse 'colonial aphasia' (Stoler, 2011, pp. 121-156). Hermed refererer hun til Vestens måde at have svært ved at artikulere og bearbejde deres koloniale fortid på. Det drejer sig ikke om, at Vestens institutioner ikke kender til den, fornægter den eller fortrænger den, men at museerne ikke ved hvordan de skal gå til denne del af fortiden. Den koloniale fortid lader til at være omgivet af stor frygt og berøringsangst - muligvis fordi det er et politisk ømtåleligt emne, men derfor også yderst relevant. Jeg kommer nærmere ind på dette emne i artiklen >>The Meta-museum<<.<sup>13</sup>

Jeg husker fra mødet, hvor mit udstillingsforslag blev gennemgået, et spørgsmål fra museets direktør, om det nu også var korrekt kunsthistorie, den måde jeg ville arbejde på. Jeg var overrasket i situationen, og først bagefter forstod jeg, at vi måske også så meget forskelligt på kunsthistorie, og hvem der har retten til at formulere den. For mig er kunsthistorie i konstant forandring, hvor det er de sociale overenskomster, som opstår mellem kunsten og dem der repræsenterer kunstens institutioner, som udgør den.<sup>14</sup> Men det spørgsmål får mig til at tænke på, om museumsdirektøren mener, der kun findes én kunsthistorie, som ikke er til diskussion. Holder direktøren fast i opfattelsen af den store kunsthistorie, som en epoketænkning, hvor alt skal passe ind i en særlig forståelse? Selv har jeg den opfattelse, at der findes mange forskellige forgrenede kunsthistorier og mange måder at udfolde kunsthistorie på.<sup>15</sup>

Mine møder med de danske kunstmuseer ledte mig derfor på andre veje i forhold til en praktisk udfoldelse, ikke mindst da jeg på et tidspunkt havde opbrugt min tid til at gennemføre en udstilling, hvis jeg skulle nå at blive færdig med min ph.d.-afhandling uden for stor forsinkelse. Når jeg indleder med denne indsigt i mit ph.d.-forløb, så er det fordi jeg har haft brug for at reflektere over de møder, jeg har haft med den danske museumsverden. Her synes det brugbart at anvende den teoretiske forståelsesramme på

mine egne erfaringer. Mine møder med de to kunstmuseer understøttede desværre min antagelse, at de danske kunstmuseer ikke synes klar eller finder det vigtigt at arbejde med denne del af deres fortid. Disse erfaringer styrker derfor mine analyser i en dansk kuratorisk- og museumsforskning og praksis af afkoloniserings-processer. Jeg ønsker med denne afhandling at bidrage med analyse- og praksiseksempler på, hvordan afkoloniserings-processer kan udføres via kuratering - primært i en dansk kontekst, men også ved at se på hvad jeg opfatter som vellykkede eksempler i mine analytiske artikler.

Det væsentlige i et samarbejde var for mig ikke at få erfaringer med det praktiske arbejde omkring det at kuratere en udstilling. Det arbejde har jeg en lang erfaring med, og jeg ved fra mine mange år som kurator, at der er meget som ikke kan blive præcis, som man har forestillet sig. Det var ikke den erfaring jeg havde brug for at få understøttet. Derimod har jeg ønsket at bidrage med, hvad jeg kalder en *kuratorisk-tænkning* inden for emnet omhandlende de globale forbindelser på kunstmuseer i Vesten i det 20. århundrede. Med kuratorisk-tænkning ønsker jeg at pege på den måde, hvorpå en vidensproduktion omkring det at lave udstillinger opstår og foregår. Her gør forskellige dele sig gældende, såsom en bestemt agens og betydningsdannelse, som kan formidles gennem kunsten og gennem fremlæggelse af forskning i og omkring kunsten. Udstillingen som format er ikke en neutral repræsentation, men funderet i bagvedliggende positioner, afstedkommet af en række mulige påvirkninger, hvoraf den institution, hvori udstillingen foregår, er én (Ferguson, 1996). Dette vender jeg tilbage til i mine artikler og i afsnittet om kuratering i det teoretiske afsnit i denne kappe.

Jeg havde fra starten af mit praktiske ph.d.-projekt været optaget af billedkunstner Sonja Ferlov Mancoba. Jeg var fascineret af hendes kunstneriske udtryk, som så tydeligt var påvirket af et rigt forhold til alverdens kunstneriske udtryk; særligt en afrikansk og mexicansk kunsttradition er tydelig at spore. På mange måder var hun et dansk svar på Pablo Picasso og hans dialog med afrikansk kunst. Sonja Ferlov Mancoba gjorde det samme som Picasso, blot var påvirkningen ikke kun en fase i hendes kunstneriske virke, men hele omdrejningspunktet for hende. Ikke kun for hendes kunst, men også for hendes samliv med den sydafrikanske billedkunstner Ernest Mancoba. Hun var det tydelige eksempel på den stærke globale forbindelse i kunsten i det 20. århundrede. Hendes værker passer på mange måder fuldstændig ind en modernistisk kunsttradition, hvorimod hendes personlige og kunstneriske bane er langt mere kompleks. Sonja Ferlov Mancoba har (selvsagt) aldrig fået den samme opmærksomhed som Picasso – men heller ikke som sine ligesindede, mandlige kollegaer, der så tydeligt også var påvirket af en ikke-vestlig kunst, som eksempelvis Ejler Bille og Asger Jorn. Holstebro Kunstmuseum havde en del værker af hende, og jeg var fra starten sikker på, at jeg ville inddrage hendes praksis i mit udstillingsprojekt. Holstebro Kunstmuseum skulle im-

idlertid også låne flere af deres værker ud til den stort anlagte retrospektive udstilling, som Statens Museum for Kunst var i gang med at arrangere, hvilke gjorde det usikkert for mig, hvor meget jeg kunne forvente at have adgang til i mit udstillingsprojekt.

Da samarbejdet med Holstebro Kunstmuseum mislykkedes, blev det min åbning til at gentænke mit projekt og lade min første fascination af Sonja Ferlov Mancoba blive prismet for min praktiske del af afhandlingen. Den retrospektive udstilling på Statens Museum for Kunst havde først været min forhindring, men blev siden mit sammenligningsgrundlag. Retrospektive udstillinger er blevet kunstmuseets signatur-udstillingsformat, men er også populært på kunsthaller og gallerier.<sup>16</sup> Særligt kunstmuseet har anvendt formatet til at gå i dybden med repræsentationer af enkelte kunstnere som indgår i deres samling med ofte flere eller mange værker. Gennem den retrospektive udstilling placeres kunstnerens praksis i forhold til sin samtid, sit netværk og også ofte i forhold til resten af samlingen på museet. Det kan også ske, at udstillingen kaster lys på nye måder at læse kunstneren på gennem ny viden. Det kan f.eks. være via andre vidensfelter, som kunstneren er særligt informeret af, såsom religion, videnskab eller politisk engagement. Det giver god mulighed for at forske i et materiale, som trænger til at blive genlæst eller få opmærksomhed fra museets egne ansatte.

Hvis jeg ikke allerede havde tænkt, at jeg ville fokusere mit arbejde på Sonja Ferlov Mancoba, så blev jeg i hvert tilfælde motiveret af åbningstalen til den retrospektive udstilling på Statens Museums for Kunst i foråret 2019, hvor de to kuratorer Mikkel Bogh og Dorthe Aagesen påpegede, at de havde lavet én version af en genlæsning af Sonja Ferlov Mancoba, men at der var rigtig mange måder at udfolde en udstilling med Sonja Ferlov Mancoba på. Dermed lagde de op til en opmærksomhed omkring de mange muligheder, der er for at se på et kunstnerskab. Jeg er i min læsning af Sonja Ferlov Mancobas praksis informeret af den store mængde teori, jeg har læst gennem de seneste år som led i mit ph.d.-projekt, som jeg har anvendt til at se nærmere på, hvordan det er muligt at læse Sonja Ferlov Mancobas kunstneriske praksis i forhold til afkoloniserings-processer. Det er udmundet i en kontekst-orienteret udstilling, hvor jeg har forsøgt at forstå de mange dele af Sonja Ferlov Mancobas kunstnerskab som særligt relaterer sig til transnationale udvekslinger og en global verdenskunst.

Mit forslag til eller forestilling om en udstilling udfolder sig som et spekulativt essay, som gør det muligt at udføre udstillingen uden de normale institutionelle begrænsninger. Der er en frihed i essayet som form, da der ikke er indskrevet nogle faste forventninger til teksten. Her er det muligt at anvende en personlig stemme, som jeg også har benyttet mig af. Udstillingen er baseret på viden, jeg har fået via den læste teori, betragtninger og analyser af værker, sammenstillinger i ord og billeder, samtidig med at essayformatet mig mulighed for at inddrage refleksioner over kuratering som

vidensfelt og praksis. Med denne opmærksomhed på, hvad udstillingerne etablerer og dermed hvilke handlingsmuligheder kuratering kan have, håber jeg at bidrage med ny viden til feltet.

## **Anden del: Forskningsfeltet**

### **Kunstmuseet - forskning i kritisk museologi og kunstmuseet som kritisk institution**

Når kunstmuseet er genstandsfelt for min undersøgelse, er det af flere grunde. Som jeg bl.a. indledte med at beskrive i min introduktion, rejste mine forskellige møder med kunstmuseet en del spørgsmål. Jeg vil i det følgende afsnit komme ind på nogle af disse grunde i en opsummering af nogle af de grundlæggende diskussioner og analyser, der har fundet sted i kuratorisk- og museologisk forskning, men også i kunstmuseernes egen praksis, som jeg tager afsæt i for min forståelse af kunstmuseet og dets betydning. Jeg peger yderligere på dets mulige placering i dag i en global og dekolonial tidsalder under kontemporaneitetens vilkår.

I artiklen >>Deprovincialising the Museum – What would a Museum be if it were not a Western Concept?<< stiller kuraterings-teoretiker Nora Sternfeld spørgsmålene: ‘Hvad hvis museet ikke er defineret af indsamling, konservering, forskning og formidling, men derimod på tværs af generationer er en videregivelse af viden – viden om og med objekterne og deres betydning? Hvad hvis museet var “et sted for erindring”, en “kontakt zone”, eller “et tredje rum” hvor der kunne deles fortællinger og historier?’ (Sternfeld, 2016, p. 156). Med de spørgsmål borer Sternfeld sig lige ind i centrum af en traditionel (og moderne) opfattelse af museet. Hun peger på den forandring, som er undervejs for museerne, hvor deres selvforståelse tager afsæt i objektive videnskabelige metoder, på grund af den måde man har kategoriseret og klassificeret et materiale på. Her er en særlig vestlig ideologi, som omhandler fremskridt og udvikling, til diskussion, da den står i modsætning til nutidens mere pluralistiske tilgang. Men spørgsmålene peger også fremad på et muligvis overset behov i vores samfund for et sted, et rum eller en zone, der kan belyse en fortid, bringe uforløste konflikter sammen og udvide vores forståelse af kollektive erindringer, som ikke kan rummes i Vesten.<sup>17</sup> Det er ikke længere tid til at forherlige dette særlige vestlige selv billede, men derimod tid til at stille kritiske spørgsmål til en tradition, hvor man forholder sig til sin egen position - og gerne via andres blik end Vestens eget.<sup>18</sup>

Når museet er interessant som genstandsfelt for diskussionen om Vestens selvbillede, så er det fordi det indtager en væsentlig position på mange områder. Museet opfylder allerede det at være et sted for den kollektive erindring, som Sternfeld efterspørger. Spørgsmålet er derfor, hvem der er inkluderet i denne erindring? Og hvis det er for snævert forestillet, hvordan kan det udvides? For museet er en erindringsbank for en fortid og samtid både konkret og symbolsk set. Her isoleres dele af en fælles kultur og videnskab, som det gennem tiden er blevet fundet vigtigt at bevare. Museet har som oftest en historisk forankring til et konkret sted, i kraft af sin beliggenhed, men også i forhold det arkitektoniske rum, det udgør (Duncan, 1991, pp. 88-103; Crimp, 1993; Krauss, 1990). Museet er gået fra at være et privat rum til at blive en offentlig institution i det 18. århundrede. Her udvælges, bevares og udstilles fortiden. Det sker i lyset af en selvforståelse, hvor nutidens perspektiv også er til stede, som afspejles så et publikum oplyses (og underholdes). Heri ligger der utvivlsomt et stort pres på museets ansatte for at bedømme, hvad der har betydning og dermed også en stor magt i forhold til et nutidigt og et fremtidigt formidlingsblik (Bennett, 1988; Sternfeld, 2016; Deliss, 2015). Museet er samtidig et statisk sted, fordi genstande er taget ud af deres oprindelige sammenhænge for at indgå i den særlige sammensætning en museumssamling er, hvor en bestemt historiefortælling fremstilles gennem samlings-udstillingerne. Museerne har derfor også et meget stort lager, hvor genstande opbevares - genstande som samtiden ikke længere finder attraktive, har lyst til at belyse eller ved hvordan de skal udstille (Stoler, 2011; Modest, 2014; Edwards, 2016). Men museet er også et sted for menneskets forestillingsevne, hvilket særligt bliver formidlet gennem kunsten, men også i selve konstruktionen af udstillingen, hvor vidtgående anskuesformer er blevet afprøvet.<sup>19</sup>

### **Kunstmuseets betydning gennem tiden - fra dannelse af borgerskabet til underholdningsindustri for forbrugeren**

Den kritiske analyse af museet er ikke ny, men slog for alvor igennem i det, museumsforskere har kaldt 'the new museology' (Duncan, 1991 pp. 88-103; Crimp, 1993; Bennett, 1988), hvor museet ikke reduceres til et neutralt tempel for kultur, men ses langt mere komplekst i forhold til dets betydning i en større social og kulturel sammenhæng.<sup>20</sup> Museet som et autoritativt rum for magt er blevet analyseret af museumsforskere som f.eks. kunsthistoriker Douglas Crimp *On the museums ruin* (1993). Her undersøger han, hvordan kunstmuseet gennem kunsten har etableret en stærk indforstået selvtilstrækkelighed i forhold til sin egen position i relation til det resterende samfund. Crimp peger på, hvordan det museale rum understøtter ideen om mesterværket, geni-

ets kraft og kunstens autonomi, hvilket virker selvforstærkende på museets egen position (Crimp, 1993). Kunsthistoriker Carol Duncan påviser, hvordan etableringen af de store nationale kunstmuseer, som Louvre i Paris og National Gallery i London, på den ene side etablerede ritualer for at civilisere publikum og på den anden side i den proces forandrede publikum til at blive respektable borger. Her er målet ikke, ifølge Duncan, direkte en del af en demokratiseringsproces men mere at styrke et nyt borgerligt hierarki, som var under udvikling (Duncan, 1991, pp. 88-103).

Analyserne foretaget af 'new museology'-forskerne demonstrerer at museets fundament, organisation og dets udstillinger og samlinger ikke er ideologisk neutrale. Mange af disse omfattende og gennemborende analyser peger på den synligt svære position, som det historisk funderede kunstmuseum har udviklet sig hen imod, hvor det ikke synes at afspejle sin samtid eller have en kontemporær betydning for en offentlighed længere. Dette vestlige og nationalt funderede dannelsesprojekt synes forældet i forhold til en måde at drive kunstmuseum på, som kommer til udtryk i det senkapitalistiske moderne kunstmuseum. I sin analyse i artiklen >>The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum<< peger kunsthistoriker Rosalind Krauss på, at de moderne kunstmuseer omkring 1990 har udviklet sig til at være store selvstændige, kapitalistiske virksomheder, særligt på baggrund af det private markeds påvirkning af enorme prisstigninger på kunst (og måske særligt i en amerikansk kontekst) (Krauss, 1990, pp. 3-17). Hvad Krauss skriver om de amerikanske museer i 1990 gælder i dag for hele verden, hvilket Claire Bishop påpeger i sin udgivelse *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* fra 2013.

Krauss citerer Peter Weiss, som beskriver denne udvikling således: 'To a great extent the museum community's crisis results from the free-market spirit of the 1980s. The notion of the museum as a guardian of the public patrimony has given way to the notion of a museum as a corporate entity with a highly marketable inventory and the desire for growth' (Krauss, 1991, p. 5). Ifølge Krauss betyder det, at udviklingen af kunstmuseet går fra ikke længere at være diakront, forbundet af en narration som lægger vægt på den tidlige historiske udvikling i kunsten, til at være synkront.<sup>21</sup> Hermed mener hun, at et rummeligt forhold sættes i spil, hvor kunstmuseerne prioriterer få store værker i store sale. Hun påpeger, at denne udvikling ligeledes er forbundet til den æstetiske produktion, som går fra at være autonom til at være reproducerbar. Eksemplet hun giver er minimalismen som kunstretning. Minimalistiske værker kan i nogle tilfælde reproducere efter planer. Planerne sælges som certifikater og så kan samleren selv reproducere værket (Krauss, 1991, p. 5).

Dette har betydet, at kunstmuseerne i de seneste årtier har gennemgået en transformation og befinder sig i en regulær krise, hvor det synes svært at følge deres retning,



hvis man gør sig forhåbninger om et kritisk og analytisk kunstmuseum med engagement i en kompleks verden. Fra at have været disse autoritative traditionsbundne 'temppler' har kunstmuseerne udviklet en stærk tendens hen imod en underholdningsindustri, som ikke længere har en dannelsesprofil knyttet til sig, som de museer Carol Duncan påviste i sin analyse var forbundet til. Det har de blandt andet, fordi nye parametre for deres grundlag bl.a. består i at få så stort et publikum som muligt, da dette er blevet et tegn på succes. Hvilket særligt gør sig gældende i forhold til kunstmuseernes økonomi, da det er krav for statsstøtte, fondsstøtte og sponsorer, som Krauss også påpegede.<sup>22</sup>

Skarpt trukket op synes nogle kunstmuseer fortsat at være forbundet til det traditionsbundne 'tempel', som er sammenkædet med den kunsthistorie-formidlende tradition, hvor man som besøgende tages igennem kunsten, som om det var en diakronhistorie. Her holdes fast i en elitær forståelse af kunsten og kunsten som autonom og uden sammenhæng til, hvad der findes uden for museet. Det er tanken, at værkerne taler for sig selv og kan forstås uden kontekst. Her etableres der ingen sammenhæng til den samtid, i hvilken kunsten er blevet til eller til vores samtid. Men flere og flere kunstmuseer har valgt underholdningen som deres tilgang, hvor enten store soloudstillinger eller temaudstillinger med spektakulære værker står i centrum for et hele tiden skiftende program. Der er ofte tale om et program som ikke er i direkte dialog med museets samling, men i stedet viser hvad der sker på samtidskunstscenen, hvilket jeg kommer yderligere ind på i næste afsnit.<sup>23</sup>

## **Kunstmuseet i fremtiden - mulige veje ud af krisen**

De to beskrevne modeller er friktionsløse, forstået på den måde at de ikke indgår i dialog med samtidens problemstillinger og deres egen position i forhold hertil. Derimod fremstår de enten patroniserende overfor deres publikum eller bedøvende ved at indhylle publikum i oplevelser. Hvad disse museumsmodeller ikke formår, er at understøtte forståelsen og bearbejdningen af den komplekse virkelighed vi i dag lever i og erkende, at det er gennem erindring og historiske processer, at vi kan forstå de udviklinger der foregår og som former vores samfund. Kunsthistoriker Piotr Piotrowski efterspørger det han kalder et kritisk museum: Et museum som udgår fra traditionen af new-museologys kritiske, analytiske tradition og overføres til en museumspraksis. Piotrowski opstiller tre punkter for det kritiske museum; for det første at aktuelle problemstillinger formidles gennem kunsten til publikum, dernæst at museet tør være selvkritisk og indtager sin egen rolle og position, og som det tredje, at museet søger i periferien med henblik på at udstille kunst som ikke har været del af en vestlig kanon før (Piotrowski, 2011, pp. 81-82). Dette forsøgte han selv at efterleve i sin ansættelse som direktør for



Nationalmuseet i Warszawa fra 2009-10 med et program som lagde vægt på disse dele, men som hans bestyrelse afviste, hvorefter han måtte tage sin afsked.

Piotrowski program bestod i at lave samlingsophængninger, under titlen *Interventions*, hvor det var tydeligt at det ikke var en allerede fastlagt kunsthistorie man udstillede, men derimod museets kurators udvalg. Det betød at man viste en ikke-kronologisk tilgang til kunsthistorien, men bl.a. lod samtidskunst blande sig med historiske værker. Formålet var at synliggøre de strukturer som en udstilling udgøres af, og understøtte antagelsen af at kunsthistorie er en konstruktion. Museet faciliterede også en diskussion om *mesterværket* som begreb, og hvordan det kaster lys på forholdet mellem centrum og periferi for kunst i en europæisk kontekst. Diskussioner som denne leder til ændringer i opbygningen af en lokal selvforståelse gennem en styrkelse af særlige traditioner fra den såkaldte periferi frem for at dyrke en centraliseret kunst. Dette var særligt et modsvar til en vesteuropæisk forståelse af kanonbegrebet, som her blev sat i forhold til en østeuropæisk tradition. De lavede også en række udstillinger som bearbejdede aktuelle emner, eksempelvis udstillingen 'Ars Homo Erotica' som omhandlede homoseksualitet i kunst. Via museets samling fandt de værker fra tidligere tider der belyste emnet. Piotrowski fik ingen begrundelse for den manglende opbakning og har derfor selv måtte formode grunden til, at bestyrelsen ikke ville bakke hans program op. Han mener det var for kritisk og for politisk. Piotrowskis beskrevne program har ligheder med samlingsophængningen på Moderna galerija i Slovenien. Dette analyserer og diskuterer jeg i artiklen >>På sporet af nye tider<<. I min artikel >>Museum as contact or conflict zones<< undersøger jeg også nærmere center og periferi-problematikken i forhold til kunstmuseet og dets samling.

Moderna galerija er et af de museer, som kunsthistoriker Claire Bishop fremhæver i den tidligere nævnte udgivelse *Radical Museology*. Bishop påpeger, at flere kunstmuseer i Europa på grund af færre tildelte økonomiske midler har måtte søge mod deres samling og gentænke den. Selvom det er en kedelig årsag, ser hun det som en gunstig udvikling og dermed dem som foregangs-modeller for andre kunstmuseer at efterleve, da det har ført dem ud af hvad hun kalder 'fastfrysning af nuet'. Hermed hentyder Bishop til dyrkelsen af et evigt nu via et overdrevet fokus på samtidskunsten og den til tider meget stærke underholdningsværdi. Disse kunstmuseer, som sidder fast i nuet, er optaget af at indfange en 'særlig samtidsånd' i deres udstillinger. Bishop formulerer det således:

Looking at this global panorama of contemporary art museums, what binds them all together is less a concern for a collection, a history, a position, or a mission than a sense that contemporaneity is being staged on the level of image: the new, the cool, the photogenic the well-designed, the economically successful. (Bishop, 2013, p. 12)

Derimod har de kunstmuseer, hun fremhæver, udviklet radikale modeller for museumspraksis, hvor der eksperimenteres med samlingen, og hvor udstillingerne er politisk engagerede og udtryk for et ønske om at forstå og bearbejde fortiden. Museerne benytter nye visionære metoder at tilgå deres samling på, og placerer sig selv i forhold til deres særlige forbindelse til deres beliggenhed og historie, samtidig med at de via nye ophængningsmetoder undersøger uafprøvede tilgange til museet som institution og sted for formidling af kunstens historie (Bishop, 2013, pp. 6, 9, 24). Dette redegør jeg for i artiklen >>På sporet af nye tider<<. Hvor Bishop er optaget af de strategiske grunde til dette arbejde, er jeg optaget af hvordan det udføres i udstillingerne, og af hvordan en kuratering skaber agens og danner en betydningsdannelse i rummet der etableres. Jeg mener, der har været mindre opmærksomhed på diskussioner og analyser af, hvad udstillingerne etablerer og hvordan betydninger skabes, og her bidrager jeg med ny viden til feltet.

Den fransk udarbejdede restitutionsrapport af Felwine Sarr og Bénédicte Savoy *The restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics* italesætter også, hvordan globale samarbejder mellem museerne i Europa og Afrika i forhold til tilbagelevering af afrikanske kultur- og kunstgenstande synes at være vejen frem - ikke kun i forhold til dette arbejde, men også i forhold til samarbejder generelt. Det handler således ikke kun om at tilbagelevere genstande, der på uretfærdigvis er endt på vestlige institutioner, men også om at lave fælles formidling om, hvorfor og hvordan den udveksling er foregået og foregår. Dette etiske sigte ligger i undertitlen af rapporten (*Toward a New Relational Ethics*), og de formulerer det yderligere på denne vis:

Underneath this beauty mask, the questions around restitution also get at the crux of the problem: a system of appropriation and alienation – the colonial system – for which certain European Museums, unwillingly have become the public archives. However, thinking restitutions implies much more than a single exploration of the past: above all, it becomes a question of building bridges for future equitable relations. Guided by dialogue, polyphony, and exchange, the act or gesture of restitution should not be considered as a dangerous action of identity assignation or as the territorial separation or isolationism of cultural property. (Sarr & Savoy, 2018, p. 2)

De efterspørger således et styrket langsigtet samarbejde mellem museer globalt, sådan at dialog, alsidighed og udveksling kan finde sted, så en gensidig forståelse for en fælles fortid - i dette tilfælde Frankrig og de tidligere kolonier, som eksempelvis Benin og Elfenbenskysten - kan etableres på trods af de splittede positioner. Måden hvorpå museerne forholder sig til en global fortid, og hvorledes de arbejder med denne, vil jeg komme yderligere ind på i næste afsnit, da det står centralt for min måde at se på kunstmuseernes rolle og betydning i samtiden. Her vil jeg også se nærmere på, hvordan den tidligere beskrevne krise ikke kun er funderet i en tradition

inden for kunstmuseet, men også bærer præg af, at kunstmuseet har tabt terræn i forhold til andre aktører på kunstscenen.

## Kunstmuseet i verden

Som allerede nævnt har museerne en samling som betyder, at der følger en særlig forpligtelse med, som gør at de må række bagud i historien og ikke kun forholde sig til en samtid. Orienteringen mod samtiden har hidtil været det, som har kendetegnet de andre sammenlignelige institutioner på kunstscenen, såsom biennalerne, kunsthallerne og de alternative udstillingssteder. Hovedsageligt biennalerne og kunsthallernes program har til formål at fremlægge, hvad der rører sig på kunstscenen i et 'nu og her' og huse de mest 'toneangivende' kunstnere eller kuraterede udstillinger med aktuelle tematikker (Smith, 2012; O'Neill, 2010). Det betyder dog ikke, at biennalen og kunsthallen ikke beskæftiger sig med fortiden, og udfolder den på forskellig vis. Aktuelle tematikker er ofte historisk funderet. I de senere år har flere europæiske kunsthaller lanceret store omfattende tværestetiske og politisk-teoretiske udstillings- og forskningsprojekter, som bl.a. diskuterer nye historieopfattelser og forsøger at bryde med et eurocentrisk perspektiv på kunsthallerne. Et eksempel er de flerårige programmer som f.eks. *Kanon-Frage* på Haus Der Kulturen der Welt (2016-19), som omhandlede udvidelsen af det vestligt funderede kanonbegreb, der gennem udstillinger og diskursive events blev afprøvet såvel som problematiseret.<sup>24</sup> Et andet eksempel er *Former West* som blev initieret af BAK, basis voor actuele kunst, (2014-16) og var et transnationalt udstillings- og forskningsprojekt om Vestens selvforståelse efter Den Kolde Krigs ophør - ligeledes udfoldet i konferencer, udstillinger og publikationer.<sup>25</sup>

En række biennaler har på samme vis demonstreret nye måder at anskue og diskutere historie på. Documenta 14 (2017), som var kurateret af Adam Szymczyk, havde decentralisering og afkolonisering som sine vigtigste omdrejningspunkter for den stort anlagte præsentation, der fandt sted både i Grækenland og Tyskland. Ved at vælge Grækenland som yderligere et værtsland for Documenta blev der sat fokus på de to landes relation gennem tiden på en meget konkret måde. De to lande var tænkt som to diagonale punkter udspændt geografisk mellem nord og syd og tidsligt i forhold til en fælles europæisk historie. På den måde blev der kastet lys på Grækenland som arnested for den europæiske kultur, men også som et land i krise set i forhold til nutidens sociale, økonomiske og politiske situation, hvor Grækenland befinder sig i krise økonomisk, ligesom det er et af de store modtagerlande af flygtninge fra syd, hvorfor Grækenland og resten af Europa i dag er gensidigt dybt afhængige af hinanden politisk. Ved at placere halvdelen af Documenta i Athen var det umuligt at se bort fra en delt europæisk historie - både i storhed og forfald.<sup>26</sup>

Et andet eksempel var den førnævnte Göteborgs Internationale Biennale for Contemporary Art (2015). Under titlen *A story within a story...* var tematikken at undersøge grundlaget for nye måder at formidle historie på via egne erindringer, kollektive erfaringer og andre måder at fortælle på gennem kunst. Grebet var et forsøg på at vise pluralistiske og heterogene tilgange til en verdenskunst. En retning som synes at gå igen i mange samtidskunst-institutioner i disse år, men som ikke nødvendigvis kun udspringer fra kunstinstitutionerne, men ofte fra kunsten selv. I en interesse for at arbejde med andre tilgange til historien, og dermed bryde med den såkaldte store fortælling, synes der i dag at være et behov for at genbesøge undertrykte, ukendte eller glemte historier.<sup>27</sup> Dette gøres også for at finde ud af, hvorfor de er blevet glemt eller overset, samt for at undersøge hvordan vigtig viden fra tidligere tider kan være relevant i dag.

Kunsthistoriker Terry Smith kalder dette perspektiv i kunsten i dag for 'worldly' og beskriver det som en impuls som både er mangfoldig og inkluderende, men også i opposition og anti-institutionel, konkret men samtidig varieret, mobil og tidsubegrænset (Smith, 2006, p. 692).<sup>28</sup> Det betyder for Smith, at der gives plads til andre forestillinger, andre perspektiver på verden end et udelukkende vestligt. Et af hans eksempler er Documenta 11 (2002), som var kurateret af Okwui Enwezor. Udover at inkludere et flertal af kunstnere fra en ikke-vestlig baggrund i hovedudstillingen i Kassel, indledte Documenta 11 med at etablere det, som Enwezor kaldte for *platforme*. Platformene foregik rundt omkring i verden på udvalgte steder, herunder New Delhi, Kinshasa og St. Lucia og bestod af diskussioner som tog aktuelle emner op som 'Experiments with truth: Traditional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation' og 'Creolité and Creolization' - nedslag som relaterede sig til de konkrete, udvalgte steder.

Det nye landskab, der har tegnet sig på kunstscenen, viser at en global tilstedeværelse af diverse perspektiver på aktuelle problemstillinger og æstetiske udtryksformer, også spiller ind i forhold til kunstmuseernes forpligtelse. Særligt kunstbiennialernes forøgelse i antal og geografiske udvidelse fra slut 1980'erne og frem har påvirket kunstmuseets position (Smith, 2012; O'Neill 2012). Museerne udfordres på aktualitet, men også på at have været steder, som dominerede kunsthistorie-fortællingen som Vesten havde monopol på gennem det 19. og 20 århundrede, men ikke længere har i samme grad. Det sker i den måde biennialerne og kunsthallerne i deres udstillinger og deres diskursive programlægning og events tager væsentlige diskussioner op og fremhæver æstetiske udtryksformer på. I forhold til en global udveksling handler det bl.a. om, hvordan mennesker i dag forstår sig selv på som en del af større netværk, forgreninger og gennem små fragmenterede fortællinger. Kulturforsker Nikos Papastergiadis beskriver dette i artiklen >>The Cultures of the South of Cosmos<<. Her anvender han kurator Na-

tasha Ginwalas begreb 'lifeworlds' om de nye udtryksformer omhandlende menneskers livsbaner, som fremstilles i kunstneriske praksisser. Han skriver følgende:

Lifeworlds are no longer predominantly told by unpacking a linear journey to a singular destination accompanied by a resounding account of development and redemption. On the contrary, the 'cosmos' of the South unfolds as a diasporic network that is forged in the narratives of mingling with different people and mixing together of traditions from different places. These stories do not offer any unified vision of globality but rather produce a world wide web of knotted fragments. (Papastergiadis, 2016, p. 22)

I artiklen fremskriver han måden hvorpå Syd (South) er en ny kultur og tese at forstå verden gennem. Han peger på, hvordan Syd udvikler sig i modsætning til den tidligere dominerende Nordeuropæiske og vestlige tradition, hvor verden forstås som en helhed, henimod et netværk af mange sammenflettede fragmenter.

Dette skift, som er undervejs, afspejles i, hvordan flere af de store museer i øjeblikket gennemgår en transformation af deres hidtidige måde at formidle kunsthistorie på. Nogle af de største moderne kunstmuseer har i det sidste årti vist interesse for at opsøge globale perspektiver. Det er bl.a. sket i C\_Map på Museum of Modern Art (MoMA) i New York, hvor museet har initieret et forsknings- og udvekslingsprojekt, hvor de opsøger særligt udvalgte verdensdele for at både lære om og udveksle med stedernes forhold til modernistisk kunst for på sigt at opkøbe værker, som de mangler i deres samling eller producere nye udstillinger i samarbejde med de lokale institutioner.<sup>29</sup>

Hvor MoMA har anlagt en udadventt retning har Tate Modern i London valgt også at ændre indefra. I 2019 annoncerede de nyansættelsen af tre kuratorer til at dække de geografiske områder Afrika, Mellemøsten og Sydøstasien. Alle kuratorer stammer selv geografisk fra de respektive steder (Artforum, 2019). Dette tiltag er nyt i forhold til tidligere, hvor kuratorstillinger på kunstmuseer hovedsageligt har dækket perioder og ikke geografiske områder.<sup>30</sup> Museerne viser hermed at de er bevidste om, at deres samlinger – og givetvis også deres publikum – ikke længere kun tilhører en nation, men er del af en global udveksling, hvor museerne også er overgået til at være multinationale. I begge eksempler sker det i en erkendelse af, at der er oversete felter i deres hidtidige forsøg på at dække en historie, som handler om at åbne op for andre historiske perspektiver end kun den vestligt funderede. Her er det væsentligt at se nærmere på, hvordan den afkoloniserings-proces som har været i gang også har indflydelse på kunstens udvikling og udtryk.

Men når denne forandring finder sted på de største kunstmuseer, så sker det naturligvis også i et ønske om at indkøbe kunst, før det opstøves af andre interessenter og overgår til de frie markedskræfter og overstiger museernes budgetter. Det kan derfor

også diskuteres, om de store moderne kunstmuseer ikke samtidig indtager en position som neokoloniserende i kraft af, at de fortsat opkøber fra et ulige økonomisk marked.<sup>31</sup> Jeg vil i det næste afsnit fremlægge hvordan museet inddrages i en afkoloniserings-proces.

### **Konfliktfyldt zone - afkoloniserings-processer på kunstmuseer**

Da museerne inden for kunstverdenen har indtaget den centrale rolle som varetager af en vestlig hegemonisk position, som er forbundet til den koloniale fortid, bliver de også skydeskiver for kritik. Afkoloniseringsteoretikere som Walter Mignolo og Nicholas Mirzoeff har kritiseret denne tradition og har efterspurgt nye metoder til, hvordan museet og universitetet kan undergå forandringer, hvor der stilles spørgsmål til hvilken viden de formidler og de æstetiske udtryk de udstiller. Mignolo opfordrer til, at nye epistemologiske tilgange tages i brug for den viden som tidligere har været selvskrevet sandhed på museer og universiteter. Denne erkendelses- og vidensform skal udfordres med en tilgang, som han definerer som 'learning to unlearn' (Mignolo, 2011, pp. 353). Samme tilgang har Mirzoeff i sin artikel med titlen og budskabet: >>Empty the Museum, Decolonize the Curriculum, Open Theory<< (Mirzoeff, 2017, pp. 6-22).

Men museet har også vist sig anvendeligt som kampplads til offentligt skue for aktuelle debatter om afkoloniseringsprocesser med ønske om økonomiske, politiske og sociale forandringer. I særlig grad finder der en kritik sted af måden hvorpå museer drives. Det er debatter som går ud over hidtidige former for diskussioner om kunst, kritik og udstillinger, som har fundet sted i og omkring museernes aktiviteter. Det gælder særligt i USA, hvor aktivistiske grupper som Decolonize this Place og Black Lives Matter har benyttet museet som sted for at fremsætte holdninger med et politisk og etisk afsæt. Museerne har været impliceret i kraft af deres donorer, administration eller samlings- og indkøbspolitik.<sup>32</sup> Debatterne har taget form som strejker, boycotts og besættelser og har fået stor offentlig opmærksomhed.

Når museet anvendes som sted, er det fordi det indtager en dobbeltrolle, hvor det både har en autoritativ position som hidtidig opretholder af kulturelle værdier, samtidig med at det som sted kan bruges som offentlig skueplads for demonstrationer initieret af udefrakommende. Demonstrationerne finder ofte sted i de stort anlagte arkitektoniske indgangspartier, hvor de prestigefyldte rum har vist sig at være anvendelige til at få budskabet ud. Ved at benytte kunstneriske og aktivistiske metoder, som opfanges af den traditionelle presse og sociale medier, lægges der pres på museernes ledelse for at opnå det politiske ønske. Museet som institution synes ikke længere at være stabil, og særligt afkoloniserings-bevægelser anvender museets konkrete og symbolske position (MTL Collective, 2018, pp. 192-228).<sup>33</sup>

Med opfordringer til afkolonisering af museerne menes der, at museerne skal stoppe med at reproducere et klassificeringssystem, hvor genstande indgår i et hierarkisk system, der er udviklet i kolonitiden og funderet i den politik, som kolonimagter har anvendt, og som herefter er nedarvet som en struktur, der anvendes når genstande udstilles. Med afkoloniseringen er formålet at indføre en radikal mangfoldighed, som fremlægger diversitet og kompleksitet i museets historiefremstillinger. Det betyder en genfortolkning af den måde, den modernistiske historie er blevet formidlet på, og inkluderer en inddragelse af de dele af historien, som har været underlagt afasi, amnesi eller ignorance (L'Internationale, 2015, pp. 5-7). Afkoloniseringen er dog ikke afgrænset til museet, universitetet, kunsten og dets institutioner, men er en bevægelse med forskellige formål afhængig af, hvor den finder sted både geografisk og institutionelt. Fælles for disse forskellige bevægelser er et opgør med kolonitiden forstået som en tid, hvor et magtsystem udvider sine egne beføjelser samt udnytter og inddrager andres habitater og kulturer under deres eget (Chakrabarty, 2016; Mignolo, 2011).

Afkoloniseringen har forbindelser til postkolonialismen. Men diskussionerne om postkolonialismen er hovedsagelig foregået indenfor universitet og kan betragtes som en retning under postmodernismen, som med sit *post-* indikerer, at kolonitiden er ophørt. Derimod har afkoloniseringen eller dekoloniseringen, som det oversættes til fra det engelske *decolonial*, et bredere formål ved at ville nedbryde en dominerende styreform, som bunder i et racistisk herredømme, og med *af-/de-* indikeres, at målet endnu ikke er opnået, og at man derfor stadig er underlagt strukturelle uligheder som stammer derfra.<sup>34</sup> Begge retninger trækker på nogle af de samme hovedskikkelser inden for diskursen, som eksempelvis Aimé Césaire, Frantz Fanon, Dipesh Chakrabarty, Gayatri Chakravorty Spivak, Walter D. Mignolo, Achille Mbembe og Homi Bhaba. Afkoloniseringen har også sammenfald med multikulturalismen, som indbefatter ønsket om tolerance og diversitet samt ophævelse af racedifferentiering, men hvor multikulturalismen synes at være en beskrivelse af en tilstand, så er afkoloniseringen en aktiv proces (Allain Bonilla, 2017; Mbembe, 2001; Mbembe, 2007; Gandhi, 1998; Mignolo, 2011).

Afkoloniserings-processen på kunstmuseerne rejser mange komplekse spørgsmål, som binder an til moderniteten og diskussionen om en verdenskunsthistorie. Her kan det diskuteres, hvordan det undgås, at de mange nye historier fremlægges af Vesten og dermed det samme blik, som med sin position hidtil har domineret historiefremstillingen? Kan vi reelt ikke først ændre denne fremstilling, når kuratorer og formidlere med anden etnisk baggrund end en vestlig kommer i tale? som en deltager på seminaret *Colonial (Dis)appearances in the art museum* (afholdt 29. oktober 2019 af SMK og KU) stillede som spørgsmål til SMKs museumsinspektørs oplæg om museets tiltag til at belyse kolonihistorier.



Selvom det anerkendes, at Vesten ikke længere står som centrum for kunsthistorien og udviklingen af kunst, ligger der et stort arbejde i at vende det vestlige perspektiv for, hvordan en global kunsthistorie formes – særligt for den vestlige diskurs selv. Det er for eksempel en problematisk antagelse, at det er en vestlig begivenhed, at den globale verdenskunst bliver til. Kunsthistoriker Christian Kravagna har anført denne kritik som modsvar til kunsthistorikere som Hans Belting og James Elkins og deres arbejde med at definere en global verdenskunsthistorie. Han formulerer det sådan:

Today, some writers convey the impression that the West generally refused to accept the rest of the world as cultural contemporaries until 1989 and that the artists of the South waited for Jean-Hubert Martin and his 'Magiciens de la Terre' to usher in their global phase. This view of history is false, even when it is dressed up as postmodern (or pseudo-postcolonial) critique of a Eurocentric modernism. (Kravagna, 2013, p. 128)

Alt udspringer ikke fra Vesten, og kunsten blev ikke global med den anerkendte udstilling *Magiciens de la Terre* i 1989 i Paris. Dermed overser globale kunsthistorikere, at den globale kunsthistorie eksisterede, før den kom til Europa, og diskussionen udstiller hvor komplekst, det er at gentænke et fastlagt system. Kunsthistoriker Olga von Schubert går på samme måde i rette med Claire Bishop, når hun i sit værk *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) analyserer sig frem til, at de mange sociale og deltager-orienterede kunstprojekter rundt omkring i verden er opstået gennem strømninger fra de tidlige avantgarde-bevægelser fra Europa. Von Schubert påpeger, at det ikke er det fulde billede, men at mange af de kunstprojekter, Bishop analyserer, er påvirket af lokale anti-koloniale og anti-hegemoniske politiske og sociale bevægelser (von Schubert, 2018, pp. 54-60).

Der er brug for en mere dybdegående analyse og et dybere kendskab til globale politiske og sociale bevægelser. Et bud er derfor at fokusere på udvekslinger globalt i stedet for på strømninger fra det globale nord, der breder sig til resten af verden. F.eks. bør der ses på de allerede eksisterende afkoloniserings-bevægelser, som opstår fra slutningen af det 19. århundrede og frem. Bevægelser anført af netværk af anti-koloniale bevægelser rundt omkring i verden, hvor kunst og politik udveksles på mange forskellige planer. Et eksempel er Negritude-bevægelsen fra 1930'erne, som starter med et samarbejde mellem forfattere og politikere fra vestafrikanske lande og de caribiske øer, her i blandt Aimé Césaire (Martinique), Suzanne Césaire (Martinique), Léon Damas (Fransk Guiana) og Léopold Sédar Senghor (Senegal) (Kravagna, 2013, p. 118).

Diskussionerne, som de foregår i dag omkring afkoloniserings-processerne, fører ofte til opdelinger i 'dem' og 'os', og til en diskussion af, hvad der i dag forstås ved lighed, såsom lige rettigheder og lige muligheder. Tanker fra moderniteten om lighed



og frihed bunder i en universel forestilling, som skulle gælde for alle, og som i teorien blev udbredt, men i praksis benægtet for de fleste, sådan som kolonihistoriker Dipesh Chakrabarty har formuleret det (Chakrabarty, 2000, p. 4). Dette hykleri har ført til kritiske sociale bevægelser imod denne sociale ulige praksis med udgangspunkt i den universalistiske tænkning. Kritikken leder til genovervejelse af spørgsmål omkring identitet, og hvem som kan og har retten til at udtrykke sig. Og dermed også, hvem som oplever diskrimination på egen krop eller på grund af sin baggrund. Sådanne betragtninger belyser, hvordan det kritiske blik på historien kan fremstilles, og inspirerer dermed også til en fornyet opmærksomhed omkring de blinde vinkler, som det vestlige blik nødvendigvis også har i forhold til sin egen historiefremstilling.

Jeg anvender afkoloniserings-processer som begreb for de mange transformationer, der er i gang, og som arbejder med disse beskrevne komplekse problemstillinger. Afkoloniseringen som proces er påkaldt både af dem, som er blevet koloniserede, og dem som kommer fra et system, der har koloniseret, men ønsker en forandring af de tilstande, som har betinget den struktur. Med ordet 'proces' indikerer jeg, at alle kan deltage i den transformation, som finder sted uafhængigt af deres ophav. Det er dog ikke den samme kamp, der udkæmpes, og derfor kræver det en stor lydhørhed over for dem, som oplever diskriminationen på egen krop eller på grund af deres baggrund.

Denne zone, dette sted for den kollektive erindring, som Nora Sternfeld beskrev museet som, udgør et mulighedsrum, og jeg ser et potentiale for kunstmuseet til at udfolde disse diskussioner og problemstillinger omhandlende afkoloniserings-processer og globale udvekslinger.<sup>36</sup> Jeg vil i de næste afsnit diskutere og fremlægge nogle af de potentialer, som ligger i udstillingen som medie og udsigelsesformat. Dog må det erkendes, at kunstmuseet ikke kun er en kontaktzone, men også en konfliktzone. Potentielle møder er mulige, men sammenstød finder også sted. Konsensus kan ikke altid opnås. Kunstmuseer i en moderne, vestlig tradition som sted er konfliktfyldt i sin konstellation som samlingssted af (andres) kulturer. Det er som et grundvilkår et ulige møde, hvor kulturer er inddraget under en dominerende kulturs struktur. Den erkendelse må nødvendigvis indarbejdes i processen for afkoloniseringen.<sup>37</sup> Dette perspektiv diskuterer jeg yderligere i artiklen >>Museums as contact or conflicts zones<<.

Diskussionerne om afkoloniseringen er tiltaget i de senere år på rigtig mange områder inden for kunst og humaniora, men forekommer stadig forholdsvis ny i en dansk kontekst, og det på trods af landets koloniale fortid.<sup>38</sup> I forhold til kuratering samt museumsforskning og -praksis blev feltet demonstreret og sat i gang med markeringen af 100-året for salget af de danske kolonier i det vestindiske øhav i 2017.<sup>39</sup> Det blev desværre, som oftest sker med den slags jubilæer, en ét-årig markering fra mange institutioners side. Jeg ser derfor et stort behov for at tage den eksisterende diskussion hjem,

hvilket jeg har gjort i dette projekt i sin helhed. Det har jeg demonstreret gennem de tre artikler, som udgør første del af afhandlingen, hvor jeg analyserer, for mig at se, vellykkede eksempler på udstillinger fra udlandet, som åbner op for disse diskussioner, og demonstrerer måder at udføre afkoloniseringsprocesser på gennem kunststillinger. Men det kommer særligt til udtryk i den praktiske del af afhandlingen, hvor jeg bidrager med en kritisk analyse af Statens Museum for Kunsts udstilling af Sonja Ferlov Mancoba i artiklen >>Fra flyttekasse til montre<< og præsenterer mit eget bud på, hvordan jeg mener, en udstilling med Sonja Ferlov Mancoba kunne udføres i udstillings-essayet >>Forestillinger om en udstilling om Sonja Ferlov Mancoba – verdenskunsten, den transnationale udveksling og det menneskelige udtryk<<. I forbindelse med udstillingen på Statens Museum for Kunst var muligheden for at sætte fokus på disse forhold, men det blev desværre ikke udfoldet. Jeg ser derfor mit arbejde som et bidrag til forskningen i kunstneren Sonja Ferlov Mancoba, hvor transnational udveksling og afkoloniseringsprocessen er mit perspektiv i læsningen af hendes praksis. Hidtil er hendes arbejde blevet læst i en formalistisk tradition, hvor hun er blevet set i relation til sine forskellige kollegiale netværk (Østergaard, 2019; Andersen, 1979; Sutton, 1978; Christiansen, Kjems & Hobolth, 2003; Dotremont & Jorn, 1950; Kurczynski & Pezolet, 2011).

Jeg anvender begrebet *transnational* i relation til udviklingen af kunst i det 20. århundrede og særligt i forhold til mit arbejde med Sonja Ferlov Mancoba. Transnational definerer jeg i modsætning til en national opfattelse af kulturer som lukkede, afgrænsede og homogene enheder. Med transnational forstår jeg de uendelige mulige kombinationer af udvekslinger mellem mangfoldige traditioner, som opstår med modernitetens kommunikationsmuligheder, diaspora og global kapitaludveksling. Termen er påvirket af en transkulturel definition, hvor et tilsvarende fokus er på en rumlig mobilitet, cirkulation og diversitet (Juneja & Kravagna, 2013, pp. 24-25; Bhagwati, 2013, p. 192). Global kunsthistoriker Monica Juneja formulerer det således:

Culture, applied as a conceptual category to society, past and present, invariably existed in tension with unruly and contradictory trends generated by mobility and extended contracts that have characterized regions and societies over centuries. The terms 'transculture/transculturality' are an explicit critique of this notion, for the prefix 'trans-' enables emancipation from the concept. Transculturality is about spatial mobility, circulation or flows, an insight drawn from studies of globalization, but is neither synonymous with nor reducible to these. It focuses on processes through which forms emerge in local contexts within circuits of exchange. (Juneja & Kravagna, 2013, p. 25)

Når jeg holder fast i termen transnational frem for det lige så anvendelige og også mere udbredte begreb transkulturel, så er det for at præcisere og indsnævre begrebet en smule. Med transnational peges der på det geografiske element i begrebet, at det er en udveksling, som foregår på tværs af grænser i modsætning til transkulturel, som

indikerer en langt bredere forståelse på langt flere niveauer og former for udveksling. Transnational står også i modsætning til international, som har været det mest brugte udtryk inden for samtidskunst, som i princippet indbefatter det globale aspekt, men har været stærkt vestligt orienteret i måden, hvorpå det har været anvendt gennem det 20. århundrede i forhold til kunst. Jeg ønsker ikke at holde fast i det nationale aspekt af begrebet, tværtimod er det for at sætte det i modsætning til det, og for ligesom Juneja formulerer det at frigøre det herfra. Transnational signalerer noget, som går på tværs, og som befinder sig på et andet niveau end det nationale og det internationale.

## Udstillingen på kunstmuseet

I afhandlingen har jeg valgt at se nærmere på fundamentet for museet, nemlig dets samling, og hvordan denne formidles gennem udstillinger. Siden år 2000, hvor Tate Modern åbnede og præsenterede deres nye tematiske ophængningsprincip, har moderne kunstmuseer arbejdet med hvordan de kan bryde med den traditionelle, kronologiske samlingsophængning.<sup>40</sup> Den kronologiske samlingsophængning er fremstillingen af en samlet fortløbende historie, hvor en udvikling tager den næste. En ophængningsmetode som ligger i forlængelse af det moderne kunstmuseums fundament.<sup>41</sup> Andre kunstmuseer har forsøgt sig med at udvide begrebet for en kronologisk ophængning ved at finde oversete kunstnere (særligt kvinder og etniske minoriteter) frem fra deres magasiner for at være inkluderende og bidrage til, hvad kunsthistorikerne Claire Bishop og Nikki Columbus kalder 'Modernism Plus'. Bishop og Columbus beskriver det som en ineffektiv måde at bidrage med en mild form for multikulturel inddragelse på kunstmuseerne. I deres spekulative anmeldelse af nyophængningen på MoMA fra 2019, fremmaner de hvordan museet 'har' formået at genfortælle den vestlige (amerikanske) modernistiske kunsthistorie. Fra at være en heroisk, enkeltsporet fortælling, fremlægger museet en sammenvævet fortælling, som viser hvordan modernismen er opstået ud af en voldelig industrialisering og kolonialisme, der fører frem til i dags nedarvede miljømæssige ødelæggelser og hvide overherredømme. I anmeldelsen har de anvendt værker som indgår i MoMAs samling og sammensat dem for at vise, hvordan man kan fremstille denne mulige revidering, som dog ikke stemmer overens med den faktiske ophængning (Bishop & Columbus, 2019).

Kurator og kunsthistoriker Helen Molesworth foreslår en lignende model for nye tilgange til samlingsophængning på kunstmuseet i sit essay >>How to Install Art as a Feminist<< (2014), hvor hendes særlige fokus ligger på kvindelige kunstnere. Formålet er ikke at afskrive historien, som kan ske ved det tematiske ophængningsprincip, men derimod at anvende en feministisk metode, som vægter andre relationer mellem værkerne og tiderne, de er blevet til i. Hun argumenterer således for sin model:

But a model of history constructed by alliances allows us to think about lines of influence and conditions of production that are organized horizontally, by necessarily competing ideas of identification, attachment, sameness, and difference, as opposed to our all too familiar (vertical) narratives of exclusion, rejection, and triumph. (Molesworth, 2014, p. 507)

Her vægter hun en horisontal sammenstilling, frem for hvad hun kalder en reparerende historie, hvor enkelte kvinder indsættes i den velkendte kronologiske store samlingsfortælling. Hun foreslår som eksempel en rumlig logik, der tager udgangspunkt i generations-alliancer mellem kvindelige kunstnere, som hun kalderet mor-datter-forhold. I den horisontale model vil der være plads til bevidstheden om hullerne i modellen, da den består af netværk, af et rhizom, og modellen henviser hermed til filosofierne Deleuze og Guattaris model, hvor linjer trækkes på forskellig vis og ikke kun i en retning, som det kendes fra den kronologiske model.

Det er interessant at konstatere, som flere af new museology-forskerne har gjort opmærksom på, at kunstmuseerne som er skudt op fra 19. århundrede og frem har haft et særlig formål i forhold til at understøtte opbygningen af det nationale (Duncan, 1991, pp. 88-90), samtidig med at selve kunsten, indholdet, som samles på kunstmuseerne fra det 20. århundrede er orienteret mod globale strømninger. Min særlige interesse i forhold til samlingen retter sig mod, hvordan der i det 20. århundrede udvikles global udveksling og en forståelse for en verdenskunst inden for modernistisk kunst. Særligt gennem møder med kunst fra andre dele af verden end Vestens egen er billedkunstnere blevet påvirket i deres æstetisk udtryk. Denne indflydelse får et stærkt dominerende udtryk i modernistisk kunst, som blandt andet er gået under det i dag problematiske navn *primitivisme*, som refererer ikke kun til kunst fra andre verdensdele men også til tidlige kulturers udtryk; kunst fra etniske minoriteter fra lokale områder og 'art brut' (kunst af sindslidende personer). Men på trods af den stærke indflydelse på modernistisk kunst er denne kunst blevet misrepræsenteret på museerne (Cheng, 2018; Kurczynski & Pezolet, 2011; Flam & Deutch, 2003; Hiller, 1991).

Når det er den historiske læsning og arbejdet hermed for museerne, som jeg finder interessant, så er det i museernes arbejde med deres samling, at det tydeligt kan spores. I min første artikel >>På sporet af nye tider. En læsning af modernistiske kunstmuseers skildring af og relation til tid i samlingsophængninger<< er det med fokus på store, nye samlingsophængninger på mellemstore europæiske kunstmuseer, hvor der er blevet arbejdet med andre måder at formidle den vestlige, kanoniserede historie på. I min anden artikel >>The Meta-Exhibition: Self-Reflection and Criticality in the Art Museum<< er det i forhold til specifikke undersøgende elementer i en samling, som har dannet grundlag for en måde at lave midlertidige udstillinger med samlinger

på. Elementer som enten kom i stand af en forespørgsel på et værk i samlingen, som i tilfælde med Heine Onstads udstilling *In Search of Matisse* (2015). Eller til mere overordnede aktuelle diskussioner, som f.eks. dem, der opstod på grund af en udstilling på MoMA, men som relaterede sig stærkere til Center for African Arts samling, og som de derfor på baggrund af kuraterede *Perspectives: Angles on African Art* (1987) og viste her. Begge udvalgte eksempler herpå er valgt ud fra behovet for at diskutere anliggender, som rækker ud over samlingen og dermed har været funderet i mere omfattende historiske diskussioner. I den tredje og sidste artikel i mit analytiske afsnit har jeg valgt Nordnorske Kunstmuseums midlertidige museums-performance Sámi Dáiddamusea, hvor det har ønsket at kaste lys på huller i kunstmuseets samling. Performancen peger på et behov for en forandring for museets fremadrettede arbejde, men også et grundlæggende skift for museets fokus mod et lokalt anliggende frem for et nationalt.

### **Den retrospektive udstilling**

Min anden del af afhandlingen, og hvad der må beskrives som min hovedcase, har den retrospektive udstilling som omdrejningspunkt. Den retrospektive udstilling er et populært udstillingsformat på kunstmuseet. På trods heraf er der meget lidt forsket i og skrevet om den inden for kuraterings- og udstillingshistorie, i modsætning til f.eks. gruppeudstillinger og biennaler.<sup>42</sup> Den retrospektive udstilling falder ind under den større betegnelse; soloudstillingen, altså et format som udelukkende omhandler én kunstners praksis. Hvor soloudstillingen kan være et uddrag af en kunstners praksis, så indbefatter den retrospektive udstilling en præsentation af kunstnerens *oeuvre*, således at udstillingen præsenterer værker som spænder fra begyndelsen til slutningen af en kunstners karriere. Soloudstillingen er i modsætningen til den retrospektive udstilling anvendt inden for de fleste kunstinstitutioner. Når den er særlig populær på kunstmuseerne, er det fordi museet ofte har en større andel af den udstillede kunstners værker i deres samling. Dermed er det med til at fremhæve, genlæse og sætte disse værker i samlingen ind i en større sammenhæng, som jeg også beskrev tidligere i min indledning.

Kunsthistoriker og kurator Joao Ribas opstiller i sin artikel >>Notes Towards a History of the Solo Exhibition<< (2014), hvad han kalder, en grammatik for formatet. Her fremhæver han, at der ofte anvendes en kronologi i præsentationen af værker, som ofte hænger sammen med en biografisk læsning. Udstillingen vil ofte indeholde signaturværker af kunstneren, hvad Ribas definerer som *connoisseurship*. Det drejer sig om værker, som understreger de særlige kendetegn for kunstneren, og værker som har en vigtig betydning for måden, hvorpå man læser kunstneren og dennes værker. Derudover peger han på betydningen af udstillingen, at den i sig selv understøtter val-

get af kunstneren, og dermed fremhæver vigtigheden af kunstneren, og hvorfor denne fortjener at blive udstillet. Udstillingen bliver derfor en form for hyldelse til kunstnerens praksis. Det kalder han for *evaluation*. Den sidste ting, Ribas fremhæver i sin grammatik, er kunstnerens egen stemme under hvad han kalder *mediation* og dermed forholdet mellem kunstnerens biografi og dennes praksis. Han peger her på, at det forhold er med til at usynliggøre kuratorens betydning, og måske er det forklaringen på, at formatet ikke er blevet udforsket i kurateringsforskningen (Ribas, 2014, p. 6). Jeg når dog i både min analyse og mit essay frem til, at kurateringen på ingen måde kan gøres usynlig i den retrospektive udstilling.

Når jeg har valgt at arbejde med formatet, er det dels fordi den retrospektive udstilling særligt er tilskrevet kunstmuseet i modsætning til biennalen, hvor det nærmest er utænkeligt at anvende det format, og kun yderst sjældent sker. Biennalen tager som allerede nævnt sit udgangspunkt i at vise en form for tilstandsrapport for, hvad der sker indenfor samtidskunsten, og det står i modsætning til fokus på en kunstnerpraksis. I relation til soloudstillingen kan den retrospektive udstilling skille sig ud, ved at den kan bidrage med et grundlæggende forskningsarbejde for at danne et overblik over en praksis eller danne nye perspektiver på en praksis. Det er dette arbejde, som Ribas kalder *evaluation*. Det sker både med mindre belyste kunstnere, som i disse år ofte er kvinder og kunstnere med anden etnisk baggrund, men det sker også med allerede anerkendte og kanoniserede kunstnere, hvor man læser dem på nye måder.

Når jeg har valgt at anvende og analysere den retrospektive udstilling i min hovedcase, så er det fordi jeg fra starten har været optaget og fascineret af Sonja Ferlov Mancobas kunstnerskab. Det som stod frem for mig var hendes så tydelige afsæt og vedvarende interesse i andre kulturer end en vestlige gennem hele hendes praksis. Her skilte hun sig ud i en dansk tradition. Sonja Ferlov Mancobas kunstnerskab som omdrejningspunkt understøtter min undersøgelse i afhandlingen for at diskutere og spore de globale udvekslinger på kunstmuseet. Derudover var det også muligt for mig at kunne overskue materialet, da en kunstners praksis er tilgængelig gennem mange forskellige kanaler, hvorimod at arbejde detaljeret med en samling kræver et tæt samarbejde med et museum for at få adgang til materialet.

Som tidligere nævnt så jeg det til at starte med en udfordring for mit arbejde at Statens Museum for Kunst havde valgt at lave en retrospektiv udstilling med Sonja Ferlov Mancoba. Men det viste sig at blive et produktivt sammenligningsgrundlag. Ikke overraskende, set i bagklogskabens lys, greb vi udstillingerne og læsningerne meget forskelligt an. Det er naturligvis mere frisættende at lave et spekulativt essay som udstilling, end det er for et stort kunstmuseum at producere en udstilling, hvor alt skal gennemføres i overensstemmelse med de mange interesser fra forskellige dele af institutionen. Statens Museum for Kunst valgte at producere en udstilling, hvor fokus

er på den kvindelige kunstner. Dels fordi tiden er til det; at fremhæve de kvindelige kunstnere, som har været oversete i deres samtid i forhold til deres mandlige kollegaer, dels fordi museet har valgt at holde fast i konventionerne, som Ribas fremhæver i sin grammatik for, hvordan en solo-udstilling med en billedkunstner ofte produceres. De konventioner, museet har fulgt, understøtter læsningen af kunstneren som et geni og som enestående, hvilket jeg fremhæver som en problematisk læsning, særligt i tilfældet Sonja Ferlov Mancoba. Dette uddyber jeg i min analyse og diskuterer i mit essay.

Det er derudover værd at nævne, at hun i sin levetid kun har en retrospektiv udstilling (se udstillingsfortegnelse). Det er i 1970, hvor hun modtager det livsvarige legat fra Statens Kunstfond, og hermed følger en udstilling på Maison du Danemark i Paris, som hun ikke værdsætter. I et brev til kunsthistorikeren Steingrim Lauersen beskriver hun, hvordan hun føler det som en opofrelse at lave denne udstilling. Dette kommer jeg nærmere ind på i mit essay. Det skal dog nævnes, at jeg mener, at en udstilling og kuratorens læsning godt kan gå imod, hvordan en kunstner ønsker at blive læst, men lige på det her område, synes jeg, det er problematisk at holde fast i at dyrke kunstneren som geni af flere grunde, hvilket jeg behandler nærmere i min analyse.

## **Kuratering**

Jeg tilslutter mig kurator og kuratorisk teoretiker Maria Linds formulering om, at kuratering grundlæggende handler om at gøre kunst offentlig. Det betyder at tage udgangspunkt i kunsten og ud fra den finde frem til det passende format og anvende den rette metode til at udstille den på. Lind gør op med de fastlagte konventioner for, hvad en udstilling bør være (læs: kunst som udstilles i et rum), og giver plads til, at det først og fremmest handler om at se nærmere på den kunst, som der arbejdes med og derfra finde måder at vise den frem for en offentlighed på. Heri ligger det kuratoriske arbejde. Hun giver følgende eksempler: at udfolde det som programlægning af en serie af videokunst, at etablere en retrospektiv udstilling, som viser et værk ad gangen over et år eller kommissionere nye værker. For Lind handler det om at udfordre status quo, som hun betegner det. Ikke fordi man kan, men fordi i kurateringen står man altid over for en række problemstillinger, hvor en virkelighed spiller ind og gør mulighederne for visningerne utilstrækkelige. Kuratering bliver en forhandling mellem kunstværkernes præsentation, de givne omstændigheder og de mulige ressourcer. Det gælder som regel sted, samarbejdspartner og økonomiske forhold.<sup>43</sup>

Maria Lind fremhæver begrebet kontekst-sensitivt arbejde (context-sensitive work) som en måde at beskrive, hvordan kunst er påvirkelig overfor de omgivelser, den udstilles i, og hvordan den ofte skabes til særlige steder og rum. Det er en tilgang, man



særligt er blevet bevidst om i udviklingen af en kunstnerisk praksis, som er påvirket af stedsspecifik kunst. En praksis, der er særlig i fokus fra 1970'erne og frem. Men det er et yderst anvendeligt begreb i forhold til, hvordan kunst udstilles og indsættes i forskellige relationer og iscenesættelser. Lind beskriver den således:

Today I imagine curating as a way of thinking in terms of interconnections: linking objects, images, processes, people, locations, histories, and discourses in physical space like an active catalyst, generating twists, turns, and tensions. This is a curatorial approach that owes much to site-specific practices, and even more to context-sensitive work and various traditions of institutional critique – each encouraging you to think from the artwork, with it, but also away from it and against it. (Lind, 2010, p. 63)

Her fremhæver Lind, hvordan man tænker *med*, men også *imod* værket i kurateringen. Hun peger på den betydning, som de omgivende faktorer har på en læsning og afkodning af et værk. Jeg anvender begrebet 'kontekst-sensitiv' i mit essay som en tilgang til, hvordan sammenstillingen har betydning for den måde, en læsning af et værk finder sted på. De muligheder man har for at etablere sammenhænge og sammenstillinger i kuratering er utallige, og sker med de materialer og værker, som trækkes ud af deres oprindelige sammenhæng og indsættes i nye. Det betyder, at værkerne kan skifte betydning alt efter den nye kontekst, som de placeres i. Dette forhold synliggør kurateringens betydningsfulde rolle i forhold til læsningen af kunst.<sup>44</sup>

Forskningsfeltet inden for kuratering er vokset eksplosivt siden 1990'erne, hvor interessen for denne position og betydning i og omkring kunstinstitutionerne er taget til. Hvor positionen særligt på kunstmuseerne har været forholdsvis skjult, er den i kraft af forskningsfeltet blevet synlig for hvilken kunst og hvordan den udstilles (O'Neill, 2012; Bismarck, 2007). Særligt i de seneste år er kuratering blevet tilskrevet et diskursivt rum, hvor aktuelle emner bearbejdes gennem udstillingsformatet. Her opstår et potentiale for at intervenere i eksisterende magtrelationer. Med den postkoloniale teoretiker Gayatri Spivaks brug af udtrykket *savoir-pouvoir*, som kunne oversættes med 'at vide-at kunne', dvs. som et udtryk for den magt, der ligger i viden, overfører kuratorisk teoretiker Nora Sternfeld denne betydning til, hvad det vil sige af at producere udstillinger og kuratere i dette felt.<sup>45</sup> Hun formulerer det sådan:

If we think curating beyond representation as 'being able to do something' then it involves processes that produce themselves – so it is no longer about exhibitions as sites for setting up valuable objects and representing objective values, but rather about spaces for curatorial action in which unexpected encounters and discourses become possible, in which taking a stand (as unplannable as this may be) seems more important than say, precise hanging plans. (Sternfeld, 2013, p. 146)



Nora Sternfeld peger på det kuratoriske felt som et sted for agens og betydningsdannelse og ikke længere et rum for repræsentation af objektive værdier. Det bliver et rum for ytringer frem for kun ophængning. Sternfeld tager betydningen af udtrykket et skridt videre i sin læsning af kurateringen som et rum for tvivl og et sted at stille spørgsmål. Måske man kan lede det videre til et rum for afprøvelser, for muligheder. Hvis vi accepterer, at udstillingsrummet ikke udelukkende er et repræsentationsrum, men også et fortolkningssrum, hvor forskellige positioner og vinkler fremstilles, præsenteres og diskuteres – så bliver der muligvis også et større råderum for forskellige positioner og forhandlinger. Det kræver en åbenhed for eksperimenter og en opblødning af faste antagelser.

Her synes kurator Okwui Enwezors formulering om kurateringens muligheder at bidrage med yderligere et perspektiv, nemlig muligheden for at etablere nye betydninger og nye muligheder for tolkninger af verden på via kunsten:

To me the fundamental challenges that a curator faces today are how to provoke an engaged confrontation with works of art, how to make that experience legible, and how to use it to open up forms of engagement with the world. Exhibitions, in this sense, stage the surplus value of art. They create value of many kinds, simply because each time artworks are exhibited they accrue new meaning, new force, and open out new possibilities, while not necessarily changing or shifting their shape. In turn, art changes the perceptions of those it engages – so, to make an exhibition is to theorize the place of art not only in institutions, but also in public spaces, and, if you will, in the world. (Enwezor, 2015, p. 86)

Udstillingen forstærker kunstens værdi. Enwezor fremhæver ligeledes, hvordan kunst gennem udstillinger kan indtage nye betydninger og nye muligheder for et engagement i verden. Med udstillingen er det muligt at etablere et teoretisk rum for kunsten, ikke kun via institutionen den vises i, men også i offentlige rum og overordnet set i verden, som Enwezor vidtløftigt argumenterer for. Kunsten kan ændre måden, vi perciperer på, og måden hvorpå vi engagerer os i verden. Udstillingen bliver dermed også et spekulativt rum, der udover at præsentere billeder og tolkninger af verden også skaber forestillinger om andre mulige verdener.

I afhandlingen har jeg primært anvendt kuratorisk teoretiker Nora Sternfelds arbejde. Jeg tilslutter mig Nora Sternfelds fremhævelse af, hvad kuratering kan bidrage med i forhold til agens og betydningsdannelse. Jeg er informeret af Sternfelds meget direkte og klare artikler, som jeg finder anvendelige som redskab til at tænke videre med. I sine meget korte, koncentrerede tekster udfolder hun et teoretisk felt i forhold til kuratering. Styrken ligger i hendes antagelser om kuratering, som lægger op til at blive udfoldet yderligere i relation til analyser og praksis, hvilket Sternfeld ikke synes i tilstrækkelig grad at prioritere. Jeg håber her at bidrage med ny viden på dette felt både via mine analyser og via min praksis.

En anden væsentlig teoretiker inden for feltet, som jeg trækker på, er kunsthistoriker Claire Bishop. Særligt Bishops forskning i kunstmuseers måde at kuratere deres samlinger på, f.eks. i udgivelsen *Radical Museology - or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* (2013), hvor hendes fokus er på visionære kunstmuseers måde at arbejde med nye metoder inden for samlingsophængninger, og senest i hendes spekulative anmeldelse af MoMAs seneste nyophængning af samlingen efter museets omfattende renovering. Hvor Bishop er optaget af de strukturelle forhold, økonomiske såvel som politiske, så er jeg orienteret mod selve udstillingerne som udsigelsespositioner, og dermed måden hvorpå de har agens.

## Metode

Mine meget forskellige bidrag til afhandlingen i form af hhv. et manifest, akademiske artikler, korrespondancer og essay gør det svært at samle denne afhandling under én forskningsmetode. Jeg trækker på en række metoder.

Helt overordnet er jeg informeret af moderne kulturteoretiker Ariella Aïsha Azoulays metode 'to watch' i stedet for 'to look at' som beskrevet i hendes forskning i fotografi. Ved 'at anskue' fotografiet i Azoulays tilfælde i stedet for 'at betragte' det, som jeg har valgt at oversætte de to begreber til i denne her sammenhæng, understreges en tydelig indikation af forskellige tilgange. Ved at benytte 'anskue' tilnærmer hun sig en metode, som i højere grad handler om at undersøge, antage og se på de bagvedliggende grunde for fotografiets tilblivelse, fremfor en mere klassisk metode hvor fotografiet betragtes for, hvad det gengiver. I udtrykket 'to watch' ligger der et kritisk blik, som gør op med den rene repræsentation, der tager fotografiet for sandhed, for en fastfrysning af tiden.<sup>46</sup> Azoulay formulerer det sådan:

Photograph is much more than what is printed on photographic paper. The photograph bears the seal of the photographic event, and reconstructing this event requires more than just identifying what is shown in the photograph. One needs to stop looking at the photograph and instead start watching it. The verb 'to watch' is usually used for regarding phenomena or moving pictures. It entails dimensions of time and movement that need to be reinscribed in the interpretation of the still photographic image. (Azoulay, 2008, p. 14)

I Azoulays metode ligger der et ønske om at komme bag om, hvad fotografiet forestiller. Formålet er at tænke med det afbildede i fotografiet og at se efter det, som ikke lige kan ses med det blotte øje. Det som er foregået før, og det som foregår efter, som hun i citatet fremhæver er ligesom i film, hvor et forløb udspiller sig i modsætning til fotografiets fastfrysning i tid. Denne metode kan anvendes i andre sammenhænge, hvor man sporer en transformation, som finder sted.

Metoden 'at anskue' har jeg overført til min analysemetode af de udstillinger, jeg har arbejdet med i mine artikler, hvor jeg har været optaget af at se nærmere på de bagvedliggende grunde for udstillingerne, og hvad som har gjort dem mulige. Kuratering er mit udgangspunkt, og her er mit greb både teoretisk og analytisk: analytisk i udstillingsanalyserne i artiklerne og teoretisk i mit eget teoretisk-kuratoriske bidrag i essayet. Jeg har i artiklerne haft interesse for de diskussioner, udstillingerne er opstået af og det miljø, de er blevet til i. Og dermed hvad kurateringen har villet – hvilken agens den har haft og dermed potentialet for et brud med en tradition. Udstillingerne er altså ikke blevet analyseret én til én, eller ud fra en bred analysemodel som den, Bruce Ferguson så anvendeligt frem skriver i artiklen *Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense* (Ferguson, 1996), men snarere ud fra tanken om at forstå kurateringens intentioner, og dermed hvorfor og hvordan de enkelte udstillinger er blevet til. Altså hvad har motivationen været for, at de er blevet kurateret, og hvordan har de strategier, som ligger til grund for udstillingerne, udfoldet sig. Hvordan kan kunstmuseet gennem sine udstillinger ikke kun udstille kunsthistorien, men også 'anskue' en verden gennem kunst? Hvordan kan de tage ansvar for det de ønsker at udstille, således det heller ikke fremstår som en neutral og gennemsigtig fremstilling, men derimod som en åben og diskussionslysten tilgang, som er sig bevidst om de mange mulige måder at sammenstille og skabe forbindelser mellem kunstværker og forskellige former for materialer?

I min teoretiske tilgang er jeg særligt informeret af min forskergruppe og den litteratur, som har været central for projektet. I mit tilfælde gælder det hovedsageligt litteratur af kunsthistoriker Terry Smith, kurator og kunstkritiker Okwui Enwezor, kunstteoretiker Jacob Lund og kunsthistoriker og filosof Georges Didi-Huberman. Jeg er særligt optaget af de globale udvekslinger og måderne, hvorpå udvekslinger finder sted, som Terry Smith og Okwui Enwezor har beskæftiget sig med særligt i forhold til samtidskunst og kunst i det 20. århundrede. I forhold til begreber i relation til tid, erindring og perception af tid har jeg hovedsageligt trukket på Jacob Lund og Georges Didi-Hubermans arbejde. I forhold til nye tilgange til historiefremstilling trækker jeg på kunstnere som John Akomfrah, Yvette Brackmann og Pia Rönicke, som også indgår på hver deres måde i afhandlingen.

I relation til mine læsninger af det moderne kunstmuseums position i dag anvender jeg de kritisk-analytiske metoder, som new museology-forskere har fremskrevet. Her er jeg særligt informeret af kunsthistorikere og museumsforskere som Carol Duncan og hendes arbejde med museet som rituelt sted, Rosalind Krauss og hendes analyser af, hvorledes det postmoderne kunstmuseumsrum har udviklet sig fra oplysning mod oplevelse og Douglas Crimps diskussion og analyse af kunstmuseets selvtilstrækkelighed. Ligeledes trækker jeg på kunsthistoriker Piotr Piotrowski og hans tydelige reference til denne tradition med hans begreb om det kritiske museum.

Jeg inddrager kunstpraksisser fra institutionskritik-traditionen til at perspektivere og tænke med. Det gælder praksisser af kunstnere som Hans Haacke, Andrea Fraser, Fred Wilson, Mierle Laderman Ukeles og Michael Asher. I mine læsninger af udstillingerne trækker jeg som tidligere nævnt på kurateringsteoretiker Nora Sternfeld og hendes begreb om agens i udstillinger og i relation til museer. Jeg anvender kurator og kurateringsteoretiker Maria Linds tanker om hvordan man må tage udgangspunkt i kunsten, som formidles. Kunsthistoriker og kritiker Claire Bishop har jeg fundet særligt anvendelig i forhold til hendes arbejde med nyere læsninger af kunstmuseer og deres samling, som jeg lægger mig i sporet af, men med et fokus på selve udstillingerne og kurateringen. De nævnte kurateringsteoretikere er begge også påvirket af new museology-forskningen og institutionskritikken som kunstnerisk praksis. Derudover er jeg informeret af antropolog og idehistoriker James Clifford, antropolog Ann Laura Stoler og antropolog Wayne Modest og deres forskning i forhold til diskussioner af afkoloniserings-processer særligt i forhold til antropologiske museum.

Mine fokuspunkter for de tre akademiske artikler har været: nye samling-sophægnings-metoder på det moderne kunstmuseum, kunstmuseets mulighed for at etablere kritiske og selvrefleksive udstillinger under hvad jeg kalder meta-udstillinger samt kunstmuseet som et konfliktfyldt sted og hvordan dette kan diskuteres gennem udstillinger. I alle artikler har jeg valgt udstillinger som genstand for mine analyser af disse emner, som alle har været præsenteret på kunstmuseer i udlandet. Jeg har valgt dem, fordi jeg har fundet dem interessante i forhold til mit overordnede emne: at se på hvordan kunstmuseer arbejder med deres samlinger og dermed undersøge museernes historieforståelse i en global tidsalder. Jeg har desuden haft fokus på, at de anvender forskellige udstillingsformater til at fremvise deres samlinger. Men mest af alt har det haft betydning for mit valg, at det har været udstillinger, som bryder med traditionelle og fastlagte formater. Det har ikke været muligt for mig at se alle udstillingerne, fordi de blev udstillet for mange år siden eller før jeg gik i gang med dette ph.d.-projekt.

Selve mine analyser er båret af materiale, som jeg har indsamlet via interviews, udstillingsfremvisninger og samtaler med kuratorerne på udstillingerne. I de tilfælde hvor jeg ikke har haft mulighed for at se udstillingerne, har det været særligt vigtig for mig at interviewe kuratorerne eller anvende formidlingstekst og artikler skrevet af kuratorerne til at forstå de bagvedliggende kuratoriske strategier. Jeg er bevidst om, at interviewet som metode kan medføre, at det kan være svært at forholde sig objektivt til det indsamlede materiale, fordi man kan lade sig påvirke for tydeligt af kilden. Men intentionen med mine analyser i de tre akademiske artikler har ikke været at stille mig kritisk overfor eksemplerne, men derimod at fremhæve det visionære i deres måde at arbejde på i forhold til kunstmuseet og dets tradition.

Min analytiske metode er ligeledes komparativ. Jeg sætter oftest to eksempler i forhold til hinanden. Det sker ikke som modsætninger, men som sidestykker, hvor jeg ser på deres forskellige metoder til at sætte fokus på lignende problemstillinger. Når jeg anvender denne metode, så er det fordi jeg finder det produktivt at se på, hvordan to udstillinger kan benytte sig af lignende kuratoriske strategier for at etablere et rum for betydningsdannelse. Det gør sig blandt andet gældende i artiklen >>Museum as contact or conflict Zones<<, hvor jeg bringer kunsthistoriker Jennifer A. Gonzalez' analyse af Fred Wilsons metode i spil, som hun kalder 'rhetoric of the topoanalysis' i udstillingen *Mining the museum*. Denne metode finder jeg anvendelig at bringe i relation til min analyse af *Sami Dáiddamusea*, hvor en tilsvarende metode kan siges at blive benyttet.

I forhold til min hovedcase, har jeg valgt at fokusere på den retrospektive udstilling med Sonja Ferlov Mancoba af flere grunde. Jeg har allerede nævnt den væsentlige, at hun som billedkunstner opfylder mit ønske om at undersøge globale udvekslinger, og i hendes tilfælde i relation til en dansk tradition. Dernæst har sammenligningsgrundlaget og tidsfaktoren haft betydning, da det har været muligt både at lave en konkret dybdegående udstillingsanalyse af Statens Museums for Kunsts retrospektive udstilling med kunstneren og sætte den i forhold til mit eget bud på en forestillet udstilling. I kraft af, at Statens Museum for Kunst lavede deres retrospektive udstilling, fik jeg mulighed for at se store dele af hendes værkproduktion samlet, hvilket har været et vigtigt bidrag til mit essay.

I essayet har jeg anvendt et kortfattet tekstformat, som er informeret af montagen, der giver plads til mange forskellige positioner, som blander sig, både værkbeskrivelser, citater, refleksioner og illustrationer. Den overordnede struktur er den guidede tur gennem udstillingen. I valget af et essay lægger jeg mig op af Maria Linds refleksioner om, hvad kuratering er, og hvordan man bedst udfolder et materiale under givne forhold og dermed udfordrer status quo. Det gør jeg ved at lade udstillingen udfolde sig som et essay, da det for mig har været det mest oplagte og bedst mulige i forhold til min situation. Kurateringen forstået som udvalget af værker, er sket ud fra en omfattende research i Sonja Ferlov Mancobas kunstnerskab. Her har jeg været inspireret af hendes værkproduktioner, hendes partnerskab med billedkunstner Ernest Mancoba, hendes netværk via brevudvekslinger, sekundært materiale i form af arkivet som indgik på udstillingen på Statens Museum for Kunst samt tekster skrevet af kunsthistorikere om hendes arbejde. Det gælder tekster, som er skrevet af kunsthistoriker Troels Andersen, Gertrud Købke Sutton, Karen Kurczynski, Dorthe Aagesen og Mikkel Bogh.

Dernæst har jeg anvendt min særlige vinkel på den transnationale udveksling og verdenskunsten, og læst hendes kunstnerskab herigennem. Jeg er derfor yderligere informeret af materiale herom. Det gælder akademiske fagområder og teoretiske posi-

tioner om disse emner, som antropologi, kunsthistorie, *Black history* og afkoloniserings teori, hvor jeg trækker på tekster af Achille Mbembe, Paul Gilroy, Saidiya Hartman, Joyce S. Cheng, Christina Sharpe og Michel Leiris (Mbembe, 2013; Cheng, 2009; Gilroy, 1993; Hartman, 2019; Sharpe, 2016; Leiris, 2017). At udstillingen er en forestillet udstilling i stedet for en udført udstilling betyder i dette tilfælde, at det har kunne lade sig gøre at udfolde udstillingen uden praktiske begrænsninger, og dermed gjort det muligt at præsentere, hvad jeg opfatter som en aktuell læsning af kunstnerskabet. Derudover medførte essayformatet, at det var muligt at lade kurateringen og de refleksioner, jeg som kurator har i forhold til mit arbejde, få plads i selve produktet. Jeg håber disse refleksioner er med til at belyse, hvad kuratering indbefatter som faglig disciplin, hvor både rumliggørelser, kontekst-sensitivitet og æstetisk sanselighed er vigtige komponenter.

## **Tredje del: Forskningsoversigt**

Afhandlingen falder i to dele, en analytisk og en praksisdel. I indholdsfortegnelsen ses de to dele klart opdelt i en første del og en anden del, men de er ikke fuldstændigt adskilt fra hinanden. Derfor indeholder begge dele elementer af både praksis og analyse. De to tilgange væver sig ind i hinanden, og er ikke så tydeligt opdelt andet end i indholdsfortegnelsens kronologi. Det afspejler en udfordring, som jeg synes har været gennemgående for hele ph.d.- forløbet – hvordan integreres en praksis i et akademisk format? Når jeg opdeler afhandlingen i to dele, så er det fordi den første del består af artikler, skrevet til akademiske tidsskrifter. Når den falder som den første del, er det fordi den har informeret mig og været min konceptuelle ramme for den måde, jeg har grebet min praktiske del af afhandlingen an på, hvilket jeg vil udfolde nærmere nedenfor. Andel del, den praktiske del, omhandler en enkelt case: den dansk-franske billedkunstner Sonja Ferlov Mancoba og den retrospektive udstilling af hendes oeuvre. Her indgår også analyser og akademiske artikler, bl.a. artiklen >>Fra flyttekasse til montre<<, som er en analyse af den retrospektive udstilling med Sonja Ferlov Mancoba på Statens Museum for Kunst i 2019.

### **Første del af afhandlingen**

Første del udgøres af tre artikler og et manifest. Manifestet skrev jeg i begyndelsen af mit projekt, fordi det var en metode for mig selv til at indkredse mit emne og dermed fremlægge, hvad jeg så som de primære problemstillinger, jeg ønskede at forholde mig til gennem mit arbejde; en form for rettesnor. Manifestet har i sin form en naturligt dikterende og indigneret bydeform, i dette tilfælde om vedligeholdelse, som gør, at det

lægger op til handling og til forslag om, hvad der bør gøres. Når jeg læser mit manifest >>Manifesto for Maintenance of the Art Museum<< i dag, hvor jeg samler disse tre års arbejde og ser tilbage, ser jeg nok mere nuanceret på udsagnene og er klar over, at der er behov for at udfolde de tre programoplæg, som fremskrives i teksten. Jeg har heller ikke fulgt dem slavisk til dørs, som afhandlingen kunne have gjort. Virkeligheden har budt på andre muligheder og udviklinger i form af bl.a. open calls fra forskellige tidsskrifter og konferencer, hvilket nok ofte sker, særligt for den artikelbaserede afhandling, men også i form af ufuldendte samarbejder, som jeg beskrev i min indledning. Dog holder jeg fast i den grundlæggende antagelse om, at kunstmuseet som sted har brug for at blive vedligeholdt, fornyet og til dels også repareret ved at åbne op for de oversete historier og emner, som er at finde i fortiden, at være selvrefleksiv og inddrage modsatrettede stemmer for at opbygge en heterogen institution og ikke mindst at forstå det globale gennem det lokale. Hver del indgår i mine efterfølgende artikler – bare ikke direkte overført fra manifestet. Dele af manifestet indgik som mit bidrag til udgivelsen *Contemporary Research Intensive* (2018), som er udgivet som en del af bogserien *The Contemporary Condition*.

Artiklen >>På Sporet af Nye Tider. En læsning af modernistiske kunstmuseers skildring af og relation til tid i samlingsophængninger<< blev skrevet til det kunsthistoriske tidsskrift *Passepartout* på baggrund af et open call til et temanummer som omhandlede tid og temporalitet i kunst og kultur i sommeren 2017. Artiklen diskuterer ved hjælp af begrebet 'kontemporaneitet' de nye måder, hvorpå vi oplever temporalitet i samtiden med fokus på kunstmuseernes og deres måde at gøre opmærksom på dette via deres samlingsophængninger. Her benytter jeg i særlig grad filosof og kunstteoretiker Georges Didi-Hubermans måde at genlæse fortiden i sit møde med kunst via en metode, han kalder en anakronistisk læsning. Han har særligt to præciseringer af, hvordan tid spiller grundlæggende ind i måden, man forholder sig til et kunstværk på. For det første betragterens tid; at være bevidst om sin egen position, samt en særlig tidsanskuelse, hvor en gensidig forbindelse med heterogene tider gør sig gældende. Didi-Huberman når frem til, at der aldrig kun er én tid til stede i et værk. Denne tilgang bryder ikke kun med den kronologiske og klart opdelte opfattelse af tid, som begivenheder og perioder, der følger på hinanden, der har præget store dele af det 19. og 20. århundredes museums- og kunsthistorie, men den viser også en erkendelse af, at historien ikke kan begribes fuldt ud, og at ikke alle vinkler kan inddrages i eftertidens perspektiver. Denne tilgang informerer mit perspektiv på de to udstillinger, som jeg analyserer i artiklen.

De to samlingsophængninger, jeg har valgt at analysere er henholdsvis *Continuities and Ruptures* på Moderna galerija i Ljubljana, Slovenien, der åbnede i 2011, og *The Making of Modern Art* på Van Abbemuseum i Eindhoven, Holland, som åbnede i



efteråret 2017. Der er tale om henholdsvis en national samling af moderne kunst og en privat samling, som indeholder både international og hollandsk kunst. Begge museer har i udstillingerne tilgået samlingen på en fornyende måde i forhold til at formidle kunsthistorie. I mine analyser undersøger jeg, hvilke nye principper som anvendes i samlingsophængningerne.

Jeg ser derudover nærmere på, hvad det fører med sig, når man arbejder med flere kunsthistorie-forestillinger. Artiklen udkom i foråret 2020.

I sensommeren 2018 deltog jeg på konferencen *Changing Global Hierarchies of Value? Museums, artifacts, frames, and flows* arrangeret af forskningsprojektet 'Global Europe: Constituting Europe from Outside in through Artefacts' under Institut for Antropologi på Københavns Universitet, et forskningsprojekt, der så på ikke-vestlige museers måder at relatere sig til og tage afstand fra en vestlig tradition for museer. Her bidrog jeg med et oplæg, hvor jeg så på, hvordan selv-refleksivitet og en ikke-autoritær tilgang til at lave udstillinger på i det moderne kunstmuseum i Vesten kunne være anvendelig i en global tidsalder. Dette oplæg lå herefter i computermappen i to år, og er først taget frem igen i sensommeren 2020, hvor jeg skrev artiklen >>The Meta-Exhibition: Self-Reflection and Criticality as Curatorial Strategies in the Art Museum<<. Rammen om artiklen, hvor jeg anvender forfatter Ursula K. Le Guins tekst om bærerpose-teorien har været med fra starten. Le Guins tekst omhandler måden, vi forholder os til en kollektiv erindring på gennem at indsamle og sammenstille. Ligeledes har de to eksempler på udstillinger *Perspectives: Angles on African Art* (1987) og *In Search of Matisse* (2015), som jeg analyserer i artiklen, været udstillinger, jeg har ønsket at arbejde med tidligt i mit studie. Jeg kalder dem for meta-udstillinger. Med det begreb mener jeg udstillinger, som stiller spørgsmål til et specifikt indhold i museets samling, som udstillingerne ønsker at undersøge, og som afspejler nogle grundlæggende konflikter i museets fundament.

Min metodiske tilgang har været at se på, hvilke kuratoriske strategier der ligger bag de udvalgte udstillinger, og hvilke historiske begivenheder udstillingerne reagerer på. Udstillingen *Perspectives: Angles on African Art* tager fat i den omfattende diskussion af, hvordan Vesten har forholdt sig til afrikansk kunst - et kontroversielt forhold som blev synliggjort under MoMAs udstilling '*Primitivism' in the 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (1984-85), hvor der i den efterfølgende reception blev taget kraftigt afstand fra den hierarkisering, man så fremstillet i udstillingen, mellem den moderne, vestlige kunst og den afrikanske kunst. I analysen fokuserer jeg på, hvordan den kuratoriske strategi har været at indarbejde en flerstemmighed i udstillingen for at vise de mange forskellige tilgange til en vurdering af betydningen af afrikansk kunst for Vesten. I tilfældet med udstillingen *In Search of Matisse* er afsættet en konkret



efterspørgsel på et værk i samlingen, som kunne være forblevet en fortrolig sag mellem de involverede parter, men som museet vælger at gøre til et udstillingsemne, da det tager fat i spørgsmål om en fælles fortid, og forholder sig til grundlaget for museets samling, dets proveniens. Ved at offentliggøre denne konkrete og aktuelle sag, hvor det viser sig at Matisse-værket er blevet erhvervet på uetisk vis, får museet gjort op med myten om neutralitet og autonomi samt synliggjort de sociale og økonomiske strukturer, som også ligger til grund for kunstmuseernes samlinger.

I den efterfølgende diskussion er jeg optaget af den måde, kolonitiden kan bearbejdes på i dag på kunstmuseerne. Her anvender jeg antropolog Ann Laura Stolars måde at analysere den generelle diskussion inden for en bredere politisk og intellektuel diskurs på sat i forhold til den koloniale fortid på, hvad hun karakteriserer som angrebet af 'colonial aphasia'. Med begrebet beskriver hun den besværede måde, hvorpå hidtidige forsøg på at bearbejde og forstå den koloniale fortid er foregået, hvilket jeg mener kan overføres til kunstmuseet. Jeg benytter mig også af, hvad kurator og antropolog Wayne Modests karakteriserer som 'curatorial anxiety' som en brugbar metode for kuratorer at gå til kolonihistorien på, da den kan bringe forsoning og åbenhed overfor andre med sig. Jeg konkluderer, at det er tid til, at man inden for udstillingsproduktionen på kunstmuseerne gør op med forældede konventioner og mekanismer, som har været styrende tidligere, og i stedet tør gennem kuratering at indarbejde nogle af de svære spørgsmål. Spørgsmål som ikke kun er svære for museerne, men også for den offentlige sfære, og dermed kan få en større relevans for et bredt publikum. Artiklen er sendt ind til et open call fra tidsskriftet *PARSE Journal*, hvis næste nummer vil omhandle udstillinger under titlen: *On the question of Exhibition*. Jeg afventer svar om antagelse.

Artiklen >>Museum as contact or conflict zones<< udsprang af en forelæsning på uddannelsen MA Curating på Aarhus Universitet, hvor jeg underviste på forløbene Kuratorisk teori og Kuratorisk praksis. Her anvendte jeg de analyserede udstillinger *Sámi Dáiddamusea (The Sami Art Museum)* (2017) og *Mining the Museum* (1992) som baggrund for at se på afkoloniseringsprocesser for kunstmuseer i dag. Derudover arrangerede jeg et seminar med titlen *Museum as contact or conflict zones – a seminar on the role of art museums in decolonial times*, hvor jeg inviterede kunstteoretiker og kurator Clementiné Deliss, museumsdirektør og designer Jérémie M. McGowan og kunsthistoriker og kurator Anna Vestergaard Jørgensen til at fremlægge deres arbejde med museet som en konfliktzone. Seminaret foregik på Aarhus Universitet 13. september 2019 og var et samarbejde mellem Dansk Center for Museumsforskning, Museologisk Forskningscenter, AU og Contemporary Aesthetics and Technology, AU.

Artiklen tog sin form da jeg fik mit artikelforslag antaget til tidsskriftet *On Curating's* open call om temanummeret 'Extremes'. Med dette tema ønsker redaktionen at få

belyst betingelser for liv og måder, hvorpå vi må begribe fremtiden gennem kuratering, kunst og kulturelle fænomener - særligt i forhold til imperialistiske institutioner. Derfor har jeg også anvendt en skriveform, som lægger op til ønsket om forandringer og nye erkendelser i forhold til det moderne kunstmuseum. Artiklen forventes at udkomme i slutningen af 2020.

Titlen >>Museum as contact or conflict zones<< refererer til en diskussion, som tager udgangspunkt i kulturteoretiker James Cliffords fremlæggelse af museet som en kontaktzone for sammenbragte kulturer, som han fremskriver i bogen *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (1993). Min antagelse er, at man ikke kan tale om kontaktzoner uden at acceptere museet som en konfliktzone på grund af museets tilblivelse i en vestlig sammenhæng. Konfliktzonen udspringer af en tradition for at sætte sig selv i forhold til andre kulturer, hvor udgangspunktet er samlingen som mødested, og hvor en særlig vestligt funderet kulturforståelse bliver fremlagt. Hermed opstår der en række etiske spørgsmål om museets grundvilkår, såsom samlingstraditioner, ejerforhold og tilbagelevering af kulturgenstande fra andre steder end de lokale. I artiklen fremlægger jeg mit bud på, hvorfor museet på trods af disse kontroversielle forhold er vigtigt som et sted for den kollektive erindring, og hvordan udstillinger er med til at åbne op for og synliggøre forskellige former for historieførståelser. Jeg er her informeret af kuratorisk teoretiker Nora Sternfeld og hendes betragtninger om behovet for at være selvreflekterende og gøre op med en eurocentrisk tænkning på kunstmuseet. Kurator Anselm Frankes måde at betragte udstillingen som et ontologisk rum har ligeledes informeret mig. At anskue udstillingen som et ontologisk rum indebærer et fokus på, hvordan en udstilling befinder sig et sted mellem bevidsthed og form, og dermed kan være med til at gøre forestillinger mulige. Ligeledes har den politiske filosof Chantal Mouffes begrebslige udvikling af 'antagonisme' været behjælpeligt til at definere, hvordan konflikter kan indgå på museet. Hvad der ikke er synligt i artiklen er kunsthistoriker Parul Dave Mukherjis bemærkning om, hvorfor Vesten frygter konflikter på museet, som hun fremførte i en af paneldiskussionerne på den førnævnte konference *Changing Global Hierarchies of Value?* Hendes bemærkning hjalp mig til at reflektere over hvorfor det er tilfældet, og som førte tankerne videre til, hvordan udstillinger kan inddrage konflikter på en konstruktiv måde.

I artiklen tager jeg museums-performancen *Sámi Dáiddamusea* (The Sami Art Museum) (2017), som initiativtagerne kaldte denne aktion, som min analytiske case for at se nærmere på, hvordan et museum har anvendt en konfliktfyldt situation i forhold til dets lokale forankring (i Nordnorge), og hvordan de gennem denne kuratoriske handling fik inddraget et overset historisk vilkår, nemlig det at museet ikke har forholdt sig til den samiske kunst og områdets kulturtradition. Jeg sammenligner dette projekt

med billedkunstner Fred Wilsons udstilling *Mining the Museum* (1992) på Maryland Historical Society i Baltimore og kunsthistoriker Jennifer A. González' analyse af udstillingen, hvor hun anvender termen 'the rhetorical topoanalysis', til at se nærmere på udstillingens fokus; slaveforholdene fra Baltimores fortid. Som kildemateriale til analysen interviewede jeg kurator og direktør for Nordnorske Kunstmuseum Jérémie M. McGowan om hans museums-performance og udstillingen *There is no x* (2017) for at få udfoldet intentionerne og behovet for aktionen på museet. Jérémie M. McGowan bidrog med oplæg på seminaret jeg arrangerede. I den afsluttende diskussion anvender jeg blandt andet visuel kulturteoretiker Ariella Aïsha Azoulays begreb om reparation i forhold til at arbejde med de imperialistiske institutioner, og måden hvorpå en ny historiefremstilling kan tage form.

## **Anden del af afhandlingen**

Anden del af afhandlingen består af tre tekstbidrag og en udstillingsregistrant, som tilsammen udgør, hvad jeg definerer som min praktisk-kuratoriske forskningsdel af afhandlingen. Udgangspunktet for denne del er billedkunstneren Sonja Ferlov Mancoba (1911-1984), som er min hovedcase i afhandlingen. Første gang jeg bemærkede et værk af Sonja Ferlov Mancoba, blev jeg fascineret af det monumentale udtryk, som det havde. En slags maskekrop støbt i bronze. Det lignede ikke noget andet i dansk modernistisk kunst. Udtrykket virkede så fremmedartet, som kunne det spores til aztekernes rige, og alligevel var det dybt forankret i en modernistisk, abstrakt skulpturtradition. Grunden til at jeg har valgt at gøre Ferlov Mancobas værkpraksis central for mit projekt, er at hun er et klart eksempel på en kunstner, som er informeret af de globale udvekslinger gennem det 20. århundrede. Dette perspektiv er ikke nyt, da det selvsagt er så sigende for hendes praksis, men det er overraskende nok ikke blevet belyst tilstrækkeligt i måden, hvorpå hun er blevet læst hidtil. Her har fokus oftest været på de formelle sider af hendes praksis, som bl.a. kunsthistorikeren Troels Andersen har fremskrevet, og senest er hun blevet læst biografisk i relation til den retrospektive udstilling på Statens Museum for Kunst. Ved at lade den retrospektive udstilling være omdrejningspunktet for min praksis synliggør jeg problemstillinger knyttet til dette for museerne populære udstillingsformat. Jeg håber også at bidrage med metoder for, hvordan man kan nå hinsides nogle af de indskrevne problemer med formatet. Det gælder bl.a. i forhold til autonomi-begrebet og kronologi-forholdet. I denne praktiske del af afhandlingen har jeg valgt at udfolde mit arbejde med Sonja Ferlov Mancoba i tre bidrag, som på hver deres måde fremlægger aspekter af, hvad en kuratorisk forskning kan bestå i.

Den første tekst >>Noone Creates Alone: Past and Present in a Common Reading of Artist Sonja Ferlov Mancoba<< er en e-mail-korrespondance mellem billedkunstnerne Yvette Brackman og Pia Rönicke, som jeg initierede i januar 2019 i forbindelse med et open-call til konferencen *She is no gentle lamb in the cave of the werewolf: Women artists in Scandinavia, 1900-1960*. En konference som blev arrangeret af Institut for Kunst og Kultur på Københavns Universitet og fandt sted marts 2019. Konferencen tog udgangspunkt i udstillingen på Statens Museum for Kunst med Sonja Ferlov Mancoba. Dens formål var at synliggøre oversete kvindelige kunstnere og at diskutere nye metoder til at belyse deres praksisser.

Mit formål med dette atypiske paper-indslag i en ellers traditionel akademiske sammenhæng, var at bidrage med en ny måde at diskutere og artikulere kunsthistorie på. Det kan være konstruktivt at inddrage alternative formater og metoder. E-mail-udvekslingen som format viser en flersidet tilgang, hvor der er mulighed for, at flere stemmer kan indgå individuelt, men i et fælles diskussionsformat. Mails giver samtidig plads til en intimitet, hvor erfaringer deles i teksten, og hvor det er muligt at fremskrive forskellige tilgange til kunstnerisk praksis og at reflektere over, hvad de består af. Korrespondancen som form kan også udfolde tidlige aspekter af skriveprocessen, da det er muligt at springe i tid, vende tilbage til tanker, men mest af alt at skabe et rum for en fælles tænkning, hvor der kan reflekteres sammen. Oveni lægger det uformelle i formen også op til uenighed, umiddelbare reaktioner og en anden form for engagement.

Teksten, som opstod på baggrund af mailkorrespondancen, diskuterer, hvordan de oversete kvindelige kunstnerpraksisser kan indskrives i kunsthistorien. I kraft af at mine medforfattere begge er billedkunstnere, bidrager de med andre praktiske og teoretiske tilgange til emnet. Teksten fokuserer på, hvordan der må gøres plads til andre formater og nye kuratoriske metoder for at vise disse praksisser. Omdrejningspunktet for teksten er Sonja Ferlov Mancoba, hendes praksis, og måden hvorpå hun er blevet læst gennem SMKs udstillingen. Vi præsenterer en kritisk læsning af, hvordan kunstners biografi ofte samtænkes med værkerne, således at en tolkning af værkerne kan komme til, på en ikke altid gavnlig måde, at blive læst gennem biografien. Biografien skal derimod ses som et genererende perspektiv for at forstå grænserne mellem praksis og kontekst.

>>Noone Creates Alone: Past and Present in a Common Reading of Artist Sonja Ferlov Mancoba<< udkom i foråret 2019 på kunstdidsskriftet *kunstkritikk.no* i en tidlig udgave under titlen >>Recuperating the Past<< og udkommer i omskrevet og udfoldet udgave i antologien *Modern Women Artists in the Nordic Countries, 1900-1960*, redigeret af Kerry Greaves på Routledge i marts 2021.

Det andet bidrag er artiklen >>Fra flyttekasse til montre - Sonja Ferlov Mancoba på Statens Museum for Kunst<<, som er skrevet på baggrund af den retrospektive ud-

stilling Sonja Ferlov Mancoba på Statens Museum for Kunst i foråret 2019. Museet fremhæver i deres formidlingsmateriale, at det er i arkivet, at ny viden om kunstneren er fundet. Med udgangspunkt i arkivet analyser jeg derfor, hvordan museet udstiller dette. I analysen af udstillingen ser jeg på de ordningsprincipper, som museet har anvendt, og hvordan de spiller sammen. Det gælder oeuvre, (udfoldet kronologisk), biografien (portrætteret via film som formidlingsform), den autonome (kvindelige) kunstner, hendes arbejdsproces præsenteret i form af elementer fra atelieret og arkivet (det nyindleverede materiale, udstillet i monrer i siderum og videre gennem udstillingsdesignet ud i det centrale udstillingsrum).

I min analyse når jeg frem til, at to af metoderne får uhensigtsmæssigt for meget plads. Det gælder det gennemgribende udstillingsdesign og kunstneren som autonom skikkelse. Her når jeg frem til, at det ville have været passende at gøre op med traditionen for, hvordan monografiske udstillinger typisk er blevet udformet, til dels fordi Sonja Ferlov Mancoba selv fravalgte den form for berømmelse, men mest af alt fordi det hun så som kunstens potentiale, og sig selv som et medium for, var at fokusere på det alment menneskelige og de menneskelige fællesskaber i en global udveksling. I forhold til min kritik af udstillingsdesignet når jeg frem til, at det utilsigtet får for stor vægt og desværre kommer til at skærme for kunsten. Designet fremstår med Sonja Ferlov Mancobas egne ord som 'tom æstetik' - en vending som hun anvender i relation til kunst, som kun er æstetisk og ikke har et indhold - og fratager dermed værkerne en større betydning.

Jeg har benyttet mig af traditionen for kritisk analyse i denne artikel. Jeg trækker på en lang tradition af nyere teoretiske tilgange til *arkivet*, men anvender primært kunsthistoriker Hal Fosters læsning af arkivet i artiklen >>An Archival Impulse<< (2004), og benytter mig af hans idé om 'arkivarisk impuls' som et begreb for en rhizomatisk metode til at arbejde med arkivmateriale, hvilken han belyser gennem samtidskunst. Jeg har desuden anvendt en række feministiske kunsthistorikere og kurators artikler, der beskriver de forskellige faldgruber der er i de anvendte metoder i arbejdet med at kuratere kvindelige kunstneres praksisser. Det gælder blandt andet i forhold til en biografisk metode, og det gælder i forhold til at lade den kvindelige billedkunstner indskrive sig i den allerede eksisterende praksis for måder at lave retrospektive udstillinger på. Her refererer jeg til Griselda Pollock, Helen Molesworth og Sigrid Schade. Artiklen er indsendt til *Nordisk Museologi*, hvor jeg afventer svar.

Den tredje tekst er essayet >>Forestillinger om en udstilling om Sonja Ferlov Mancoba - verdenskunsten, den transnationale udveksling og det menneskelige udtryk<<. Essayet er mit bud på en kurateret retrospektiv udstilling med Sonja Ferlov Mancoba. Teksten er et spekulativt essay, hvor jeg forestiller mig en retrospektiv udstilling med

Sonja Ferlov Mancoba. Jeg gennemgår udstillingen rum for rum, og dermed rumliggøres udstillingen gennem tekst. Her præsenterer jeg en læsning, der er sammensat af min research i Ferlov Mancobas værkpraksis, tekstproduktion (breve, interviews og katalogtekster) og kunsthistoriske tekster skrevet om hendes og hendes partner Ernest Mancobas praksis. Jeg trækker desuden på forskellige akademiske fagområder som kunstteori og antropologi samt teoretiske positioner som afkolonial- og feministisk teori.

Min intention med essayet har været at bidrage med en retrospektiv udstilling, som udvider genren for denne tradition og bidrager med et bud på en kontekst-sensitiv, netværks-orienteret og diskursiv udstilling, hvor jeg læser Sonja Ferlov Mancoba gennem et transnationalt udvekslings-perspektiv. Jeg gør det gennem en nærlæsning af, hvad hun har ladet sig informere af: det gælder kunst fra hendes samtid, og det gælder den verdenskunst og visuelle kultur, som hun trækker på i sin produktion. Men det sker også gennem mit forsøg på at gøre op med måden, hvorpå kunst fra oprindelige kulturer gennem det 20. århundrede er blevet præsenteret i en vestlig sammenhæng. Jeg ser derfor mit bidrag som en del af en afkoloniseringsproces.

Jeg har ligeledes vægtet at indskrive min egen arbejdsmetode i denne kuratering. Det vil sige, at jeg har tilstræbt at præsentere måden, hvorpå kurateringen er foregået. Det sker bl.a. gennem fremlæggelsen af min værk-research, som f.eks. i undersøgelsen af Mancoba-stoftrykkets oprindelse. Det sker også i læsninger af forskellige kuratoriske tendenser, som f.eks. *reenactment*-udstillingsgrebet samt i diskussionen af, hvad jeg vælger at udstille og fremhæve, og hvorfor jeg vælger at arbejde med den retrospektive udstilling, når den nu i udgangspunktet er paradoksal i forhold til en læsning af Sonja Ferlov Mancobas praksis.

Jeg har sendt essayet til forlaget Antipyrene, som er specialiseret i kunst, litteratur og teori, som jeg håber vil udgive det som en selvstændig udgivelse.

Jeg har opdateret en udstillingsfortegnelse, som har været anvendelig i forhold til at se, hvor Sonja Ferlov Mancobas værker har været vist. (Den seneste fortegnelse, der er udført af kunsthistoriker Troels Andersen og ligger tilgængelig på kulturarv.dk er ikke opdateret efter 1992). Her fremstår det tydeligt, at hun hovedsageligt har været udstillet i Danmark, hvilket er interessant at konstatere, når nu hun tog afstand fra det danske kunstmiljø og var bosat i Frankrig det meste af sit voksne liv. Det skal også nævnes, at hun har deltaget på vigtige udstillinger i udlandet, såsom São Paulo Biennalen i Brasilien (1985) og på vandreudstillinger med CoBrA-kunstnerne i USA (1974), Holland (1966) og Belgien (1964) efter sammenslutningens ophævelse. CoBrA var en kunstnersammenslutning hun i øvrigt ikke så sig selv som en aktiv del af. Derudover kan det konstateres, at Ernest Mancoba og Sonja Ferlov Mancoba efter en længere pause er blevet hyppigere udstillet i de seneste fem år.

I appendiks findes >>Co-existence of Times – A conversation with John Akomfrah<<, et interview jeg har lavet med billedkunstner John Akomfrah, som er udgivet i serien The Contemporary Condition på Sternberg Press, og som jeg inddrager i flere sammenhænge i afhandlingen blandt andet i artiklen >>The Meta-Exhibition: Self-reflection and Criticality in the Art Museum<<. Jeg vedlægger desuden mit uredigerede interview med Jérémie M. McGowan, som danner grundlag for min analyse i artiklen >>Museum as contact or conflict zones<<. Derudover vedlægger jeg udstillingsforslaget >>Det afrikanske fantom<< som ikke blev gennemført i forbindelse med mit samarbejde med Holstebro Kunstmuseum. Enkelte dele indgår i mit udstillingsessay.

## **Fjerde del: Konklusion og perspektivering**

### **Konklusion**

Kontemporaneitetens vilkår gør mig bevidst om den komplekse verden, vi lever i: Hvordan den er vanskelig at begribe, hvordan det er svært at overskue udviklinger, når forløbet ikke er lineært. Det er krævende at holde en klar retning, når der ikke er noget entydigt udsagn. Flertydighed skaber forvirring. Men det modsatte synes også at være en falsk præmis at tro på, og det tegner konturerne af et upræcist verdensbillede, hvor vi i Vesten hidtil har orienteret os ud fra en ensidig forståelse. Kontemporaneitetens vilkår giver derimod plads til andre og til andres forestillinger. En plads som det har været svært at indtage, da den vestlige verdens historiefremstilling har været dominerende og gennemtrængende. Denne nye situation giver mulighed for at nærlæse og gå i dybden med dele, der enten har været ignoreret eller oversete. Vi mangler dog et anvendeligt sprog og flere rum til at lade disse forestillinger udfolde sig i, så nye verdensbilleder kan folde sig ud. Og det er her, jeg ser kunstmuseet finde sin betydning og rolle, som via kunsten kan synlig- og sprogliggøre andre verdensbilleder.

I denne afhandling har mit fokus været den globale udveksling, og hvordan kolonialismens historie er underbelyst, særligt i en dansk kontekst. Jeg har afgrænset ph.d.-projektet til ét overordnet spørgsmål; hvordan det gennem kuratering af kunstudstillinger på kunstmuseer er muligt at diskutere og etablere nye forestillinger og historiefremstillinger. Når jeg har valgt kunstmuseet, så er det fordi det er stedet, hvor vi opbevarer kunsten og skriver dens historie og dermed dele af en kollektiv historie. Det er i det kuratoriske arbejde med samlingen, at kunstmuseerne fremstiller historie. Jeg har søgt at besvare mit spørgsmål ved at analysere et udvalg af forskellige samlingsudstillinger og ved at bidrage med en forestilling om, hvordan det kan gøres i det



ofte anvendte udstillingsformat, den retrospektive udstilling. Jeg har anvendt en kritisk museologisk analysemodel, med fokus på kuratering.

I de tre artikler fra min analytiske og teoretiske del af afhandlingen undersøger jeg gennem analyser af udstillinger, som er præsenteret på kunstmuseer i udlandet, hvordan det er muligt at arbejde på konstruktive måder med disse spørgsmål. I artiklen >>På sporet af nye tider. En læsning af modernistiske kunstmuseers skildring af og relation til tid i samlingsophængninger<< så jeg på de europæiske kunstmuseer Moderna galerija i Slovenien og Van Abbemuseum i Holland, deres samlingsophængninger og valg af metoder til at arbejde med en flertydig forståelse af kunsthistorien. Dette gør Moderna galerija blandt andet ved at etablere nye sammenhænge mellem kunstretninger, via måden den besøgende bevæger sig ad ruter på gennem udstillingen. I det andet eksempel på Van Abbemuseum sker det via en præsentation af de mange forskelligartede tilgange til historien, og dermed viser museet, at der er mange måder at formidle en fortid på. Begge ophængninger viser, hvordan det er muligt at genbesøge historien, og samtidig med kuratoriske greb at skildre en tidlig forandring gennem den rumliggørelse som etableres med kunst, iscenesættelse og formidling, således at det er muligt at gengive ligheder og forskelle i forhold til en samtid.

I min analyse når jeg frem til, at med en kritisk indføring i den vestlige moderne kunstforståelse er det muligt for udstillingerne at skildre, hvordan kunsthistorien er forbundet til en konstruktion af fortiden, hvor en bestemt kunsthistorisk retning har været styrende. Det stiller derfor spørgsmål til, hvad der løftes frem, når historier konstrueres. I det ligger der et tydeligt brud med den moderne fastlåste forståelse af kunstmuseet som et lukket og ophøjet sfære samt sted for en kronologisk fremskridtsbevidsthed. Det viser mulighederne for at genbesøge historien og bringe nye og oversete forestillinger frem samt ikke mindst at se på forbindelser mellem dem. Formålet med artiklen er, udover at belyse disse forhold, at styrke en udstillingsanalyse-traditionen ved at gå i dybden med de nye måder at tilgå forståelsen af en samling, og hvorledes den kan være historiefremstillende.

I artiklen >>The meta-exhibition: Self-reflection and criticality as curatorial elements of the decolonialised art museum<< undersøgte jeg, hvordan kuratoriske strategier kan anvendes til at diskutere væsentlige spørgsmål, som en samling eller elementer i en samling kan frembringe. Med andre ord, hvordan udstillinger kan åbne op for at belyse magtstrukturer i museet, og dermed lade museet stille sig åbent over for aktuelle diskussioner, som i de udvalgte eksempler omhandler ejerskab og tilbageleveringsprocedurer samt etablering af forskellige perspektiver på en samlings betydning.

Mit formål var at pege på, hvordan museet kan være selvkritisk over for sin egen position som museum, samtidig med at det lægger væsentlige diskussioner frem, som



foregår i og omkring museet som institution. Jeg anvendte meta-udstillingen som begreb for denne form for kuratering. I diskussionen benyttede jeg hovedsageligt forskere og kuratorer fra antropologi, som har arbejdet med lignende konfliktfyldt materiale, og undersøgte hvordan de i deres studier når frem til anvendelige begreber, som kan benyttes i forhold til kunstmuseerne. Artiklens formål er at styrke fokus på kuratoriske strategier, og hvordan disse kan benyttes i forhold til at arbejde med svære problemstillinger, som kunstmuseet bliver en del af, herunder hvordan kurateringen har agens, og hvordan det er muligt herigennem at perspektivere til mere omfattende diskussioner end den enkelte konkrete sag, som undersøges i en udstilling. Det sker gennem formidlingen af udstillingen på et overordnet plan samt gennem måden hvorpå udstillingen formidler værkerne på. I de analyserede udstillinger sker det gennem sammenstillingen af værker, og det sker ved at inddrage andre perspektiver, enten gennem personers ytringer eller samtidskunst.

I den tredje artikel >>Museum as contact or conflict zones<< diskuterer jeg, hvad det vil sige, at kunstmuseet som udgangspunkt er et grundlæggende konfliktfyldt sted i sin konstruktion, og hvordan der i dag kan arbejdes inde fra institutionen selv med denne bevidsthed. Det gør jeg ved at anvende en velkendt diskussion om museet som en kontaktzone, hvor forskellige kulturer kan mødes. Denne begrebsliggørelse for et mødested er ofte anvendt, men bør også ses ud fra, at den hviler på en vestlig præmis. For på museet indgår kulturer ikke på lige vilkår. De er derimod blevet samlet under en vestlig, modernistisk indsamlingsmetode. Dette belyser jeg gennem min analyse af museums-performancen *Sámi Dáiddamusea*, som foregik på Nordnorske Kunstmuseum. Her tog museet i samarbejde med det kulturhistoriske frilandsmuseum Riddo-DuottarMuseat, som huser samlingen af samisk kunst, initiativ til at sætte fokus på en mangel i kunstsamlingens opbygning og præmis. Kunstmuseet ønskede med denne udstilling at ændre deres hidtidige praksis som nationalt orienteret til at inddrage en stærk lokal forandring gennem den samiske kultur. I min afsluttende diskussion anvender jeg begrebet 'historisk reparation', og hvordan der ligger et stort stykke arbejde i den form for opgør med imperialismens fortid. Artiklen bidrager med at lokalisere, hvordan afkoloniserings-processer kan foregå: Hvordan det er muligt, at kunstmuseer forholder sig til sin egen historie og at problematisere den ud fra de forhold, de befinder sig under.

I min praktiske del af afhandlingen har jeg bragt diskussionerne hjem, og anvendt min egen praksis i forhold til at arbejde med disse spørgsmål i relation til det globale og afkoloniale perspektiv. Det har jeg gjort med billedkunster Sonja Ferlov Mancoba som prisme, og gennem den retrospektive udstilling som format - både i forhold til udstillingen på Statens Museum for Kunst (2019) og til mit eget spekulative udstillingsessay.

Her har jeg haft fokus på, hvordan kontekst skaber betydning, og hvordan den kan inddrages på forskellige vis i en udstilling. Her har jeg undersøgt, hvordan det er muligt at læse med en kontekst-sensitivitet, som kan brede emner ud og se et materiale i relation til andre forhold, som gør sig gældende. Det kan for eksempel være i relation til andre kunstnere, andre kunstneriske retninger, men også i forhold til at relativere værkerne til nutiden. Men jeg er også optaget af, hvordan konteksten kan komme til at dominere og stå i vejen for oplevelsen af værkerne, hvilket kommer til udtryk i min analyse af udstillingsdesignet for udstillingen på Statens Museum for Kunst. Her stiller jeg mig kritisk over for den måde udstillingsdesignet anvendes som en betydningsbærer, som får den u hensigtsmæssige følge, at det tilsidesætter værkernes betydning. Jeg vil dog ikke undsige mig fra, at jeg på tilsvarende vis lader kontekst fylde forholdsvis meget, hvilket naturligvis kan komme til at dominere en læsning af værkerne. Dette gør jeg dog helt bevidst for at lade nogle mulige læsninger af værkerne få plads. Essayet som format gør det muligt for mig at anvende forskellige typer sammenstillinger af værker og materialer for at synliggøre disse relationer, som ligeledes bliver diskuteret i teksten.

Et andet forhold, som gør sig gældende i udfoldelsen af den retrospektive udstilling, er arkivet, som (ny) kilde til information om et kunstnerskab. Jeg undersøger, hvordan den kan anvendes og inddrages i en kuratering. I forhold til min analyse af udstillingen på Statens Museum for Kunst er jeg optaget af, hvordan arkivet fremstår tilfældigt og uberørt, samtidig med at det er isoleret i det afsluttende rum, når det er herfra at den ny viden om Sonja Ferlov Mancoba er fremkommet. Dette kunne være blevet forbundet tydeligere til resten af udstillingen. Jeg spørger i min konklusion, hvad der var sket, hvis man havde sat arkivet ind midt i det centrale udstillingsrum, og herfra havde ladet inspirationskilderne vise relationerne mellem værkerne og den kunstneriske tænkning og proces. Jeg forestiller mig, at man havde arbejdet anderledes med arkivet og forsøgt at bringe det tydeligere i forbindelse med værkerne, og dermed synliggjort, hvorfra og hvordan den nye viden om kunstnerskabet er opstået.

I forhold til min egen læsning i essayet forsøger jeg at genlæse dele af et arkivmateriale for at bringe andre tolkninger frem. Mit fokus ligger på, hvordan Sonja Ferlov Mancobas kunstnerskab står i relation til transnationale udvekslinger og verdenskunst. Ved at sætte hendes tænkning i relation til hendes værker, er det muligt at spore disse retninger og komme i dybden med disse relationer. Jeg afprøver forskellige sammenstillinger og iscenesættelser af hendes arbejde i forhold til hendes samtid (kollegaer, partnerskab og det omgivende samfund) og hendes verdenssyn. Når man vælger at arbejde med et specifikt materiale, som en kunstnerisk praksis i retrospektiv, må det handle om at finde en dialog til en nutid og dermed spore dens relevans. I essayet vægter jeg at læse hendes kunstnerskab og hendes tænkning i relation til kønsproblematikker og til afkoloniseringsprocessen, som er relevant i dag.

Når jeg ser på min egen måde at arbejde med mit praktiske kuratoriske bidrag til, hvordan en retrospektiv udstilling med Sonja Ferlov Mancoba ser ud, som det er formuleret i mit essay, har jeg lyst til at spørge, om man kan se det som et institutionskritisk bidrag i forhold til kunstmuseet? Jeg anvender museet, jeg tænker med det og opstiller nogle forestillinger og nogle læsninger, som tilsyneladende ikke synes mulige at realisere på den danske kunstmuseums-scene i øjeblikket. Jeg antager nogle institutionelle rammer, som jeg selv opstiller og udfylder med et indhold, hvilket giver mig en position til at bidrage med en mulig forestilling. Det gør jeg ved at arbejde med et institutionelt sprog som eksempelvis ved helt konkret at skrive formidlingstekster.

Institutionskritiske kunstneres praksisser anvender ikke institutionerne for at destruere dem, men for at synliggøre problemstillinger i strukturerne. Mierle Ladermann Ukueles sætter for eksempel i sit manifest >>Maintenance Art<<, som både er et manifest og en værkbetegnelse, fokus på forholdet mellem kunst, arbejde og kønsroller. Hun sammenkæder de tre dele og fremhæver hermed strukturer, som har været forsøgt adskilt i arbejdet som kunstner i relation til værket og institutionen. Hun vender infrastrukturens vrangside ud på sig selv som kunstner og på institutionen via udstillingsrummet. Ved at indsætte rengøring som det kvindelige arbejdsområde i dette forhold, får hun sat fokus på betydningen af vedligeholdelse, samtidig med at hun peger på, hvordan det hænger sammen med større strukturer end kun hendes egne strukturer og kunstens. Jeg ønsker på samme måde at pege på nogle mangler, som jeg mener kunstmuseerne kunne udfylde, fordi de har rummet og positionen til at gøre det. Jeg gør det ikke i et forsøg på at ødelægge kunstmuseet, men derimod i et forsøg på at vedligeholde det som institution, fordi der er brug for det, som et helle, et fordybelsesrum og et rum til at skabe nye og tidssvarende verdensbilleder.

## **Forskningsbidrag**

Jeg ser min afhandling som et bidrag til forskningen i kunstneren Sonja Ferlov Mancoba, hvor afkoloniseringen er mit perspektiv i læsningen af hendes værk. Jeg gennemfører denne læsning gennem et fokus på den transnationale udveksling, som finder sted i hendes praksis, men også via hendes tænkning, som bunder i en forankring i en verdenskunst, en vinkel jeg har underbygget gennem en læsning af informationskilder fra hendes samtid. Dette kombinerer jeg med ny teori inden for afkolonisering og kunsthistorie. Med disse forskellige kilder har det været muligt for mig at fokusere på nye narrativer og betydningsdannelser i relation til afkoloniseringsprocessen gennem kuratering. Det har hermed kunne lade sig gøre for mig at kuratere og analysere med et kritisk blik på den hovedsageligt formalistiske måde, hvorpå Sonja Ferlov Mancoba hidtil er blevet læst, og dermed at bidrage med ny viden om kunstnerskabet.

Jeg ser yderligere afhandlingen som et bidrag til forskning i kuratering, hvor jeg analyserer og diskuterer, hvordan det er muligt at skabe agens og etablere betydningsdannelser via rumliggørelser. Gennem mine analyser og mit praktiske bidrag har jeg synliggjort, hvordan kuratering er en æstetisk, dvs. på en gang sanselig og diskursiv praksis, hvor kontekst-sensitiv bevidsthed har betydning. Det har jeg blandt andet synliggjort gennem analyser af samlingsophængninger på Van Abbemuseum og på Moderna galerija. Det har jeg ligeledes vist gennem min egen praksis i form af mit bud på en retrospektiv udstilling med Sonja Ferlov Mancoba. Jeg mener, der har været mindre opmærksomhed på diskussioner og analyse af, hvad udstillingerne på kunstmuseerne etablerer, og hvordan betydninger skabes og her bidrager jeg med ny viden til feltet.

I mine analyser og min praksis når jeg frem til, hvordan kunstmuseet gennem sine udstillinger ikke kun præsenterer kunst, men også anskuer en verden gennem kunst, og dermed medvirker til at skrive dens historie. Her er metoder som at stille sig åben for eksperimenter og være diskussionsinteresseret gavnlige, hvilket jeg nåede frem til i min analyse af de midlertidige samlingsudstillinger *Sámi Dáiddamusea* (2017), *Perspectives: Angles on African Art* (1987) og *In Search of Matisse* (2015). Derimod synes det ikke at være nyttigt at ignorere væsentlige diskussioner i samtiden, da kunstmuseet som kulturel betydningsbærer uhensigtsmæssigt kan blive centrum for de uventede diskussioner som eksempelvis i forbindelse med Black Lives Matter og Liberate Tate-demonstrationerne, som belyst i artiklen >>The Museum as contact or conflict zones<<. Jeg bringer derved museologi og kuratering som forskningsfelter sammen og bidrager med nye perspektiver herom. Det gør jeg ved at undersøge, hvordan kunstmuseer kan indtage en position, hvor de på produktiv vis aktivt forholder sig til den agens, de og det de udstiller har. Det kan de gøre ud fra en åben og diskussionslysten tilgang, som er bevidst om de mange mulige måder at sammenstille, rumliggøre og skabe forbindelser mellem kunstværker og andre former for erkendelse, fx gennem andet materiale, og dermed nuancere de mange tilgange til emnerne.

## **Perspektiver - en anden fortid er mulig**

At kritisere udefra kommer med en frihed, men også en udelukkelse. Min position er ikke selvvalgt, som beskrevet i min indledning om mine forsøg på samarbejder med kunstmuseer, men medfører nogle andre mulige perspektiver, som kan være svære at tilføje indefra, hvor traditioner, relationer, værdier og alle mulige former for praktikaliteter kan være dominerende. Men det betyder også, at det ikke er muligt at være med til at skabe den forandring konkret på museet, som jeg efterspørger. Derimod er det muligt med mine forestillinger at bidrage med bud på, hvordan jeg ser det kan gøres

- via andres arbejde og via mit eget. For der findes ikke et indefra eller et udefra, som blandt andet kunstner og kunstteoretiker Andrea Fraser har formuleret det (Fraser, 2005, p. 130). Vi som ønsker at tage del, kan alle være en del af kunstinstitutionen, og dermed deltage i at skabe den forandring.

Min tilgang har været ud fra kuratering, men det er også blevet klart for mig i dette arbejde, at udstillingen ikke kan stå alene. Det kræver, som eksempelvis Claire Bishop har beskrevet og L'internationale museumssamarbejdet har bevist, større strukturelle forandringer, som ikke kun kan komme via udstillinger. I de udstillinger jeg har analyseret, kan jeg konstatere, at de er kurateret af eller i samarbejde med kunstmuseets direktør. Det peger på, at muligheden for at arbejde eksperimenterende kræver, at ledelsen også bifalder en forandring i forhold til arbejdet med at problematisere fortidens historiefremstillinger gennem samlingen og kurateringen af udstillinger.<sup>47</sup>

Når jeg ser ph.d.-projektet i sin helhed, ser jeg en tydelig bevægelse i mit arbejde imod et klarere fokus på afkoloniseringsprocessen. Den er tydeligvis præget af nutidens fornyede interesse for de processer, hvilket kun er blevet styrket under projektet. Jeg ser dog fortsat en tilbageholdenhed over for og undvigelse fra kunstmuseernes side fra at tage del i arbejdet, samtidig med at den offentlige sfære bliver både tydeligere og mere radikal. Mens jeg skriver dette, raser der på den danske kunstscene og i den brede offentlige presse en diskussion om en happening, hvor en gipsafstøbning af en buste, som forestiller grundlæggeren af Det Danske Kgl. Kunstakademi Frederik den V., blev kastet i Københavns havn. Det er udført af en gruppe, som går under navnet Anonyme Billedkunstnere, angiveligt bestående af en gruppe studerende og en underviser fra samme akademi, som med denne aktion ønsker at sætte fokus på den danske koloniale fortid, hvorunder Frederik den V. var konge. Mangt og meget er allerede sagt i forhold til denne happening, og jeg drager den ikke frem for at diskutere sagen, derimod synes den at pege på et pres som for tiden lægges på institutioner, symboler og monumenter, som er dominerende i offentlige rum. Et pres som netop handler om behovet for at bringe fortiden op til revision for at kunne forstå vores nutid. Den peger ligeledes på, hvordan det let bliver en kamp med symboler, frem for nuancerede perspektiver belyst gennem kunst og formidling heraf via institutionerne.

Disse opråb bliver via symbolerne ofte meget entydige, men synliggør derfor også behovet for steder, hvor diskussionerne kan foregå. Spørgsmålet er dog, hvordan kan disse positioner forbindes og bringes i dialog? Hvordan kan en lydhørhed over for de forskellige perspektiver gøres muligt? Det er her, jeg ser kunstmuseerne indtage en betydningsfuld rolle, hvor der kan etableres rum for disse diskussioner, så en nuanceret fremlæggelse kan ske. I øjeblikket undviger kunstmuseerne, hvilket også medfører selvcensur, som det eksempelvis er sket med en retrospektiv udstilling af den

amerikanske billedkunstner Philip Guston, som var planlagt til at blive vist på blandt andet Bostons Museum of Fine Arts i USA og The Tate Modern i England. Men fordi hans malerier viser hætteklædte Ku Klux Klan-lignende skikkelser, har institutionerne valgt at udsætte udstillingen til 2024, da de vurderede, at tiden ikke var til at nyfortolke betydningen af værkerne.<sup>48</sup> Dette er blot et eksempel, og der er sikkert mange flere, som en offentlighed ikke får viden om, da de aldrig når dagens lys. Hvilket for mig at se blot understreger kunstmuseernes udfordring med at finde ud af, hvordan de skal gå til de aktuelle problemstillinger. Jeg mener dog ikke, at selvcensur er den rette løsning, men derimod endnu et godt eksempel på 'colonial aphasia' med Ann Laura Stolars begreb, når dette desværre sker. Jeg håber derimod, at kunstmuseerne kommer på banen, og finder måder at deltage og tage ansvar, så de kan bidrage med et rum, hvor der etableres plads til forskellige positioner, og hvor der gøres plads til nye forestillinger.

NOTER:

- 1 Mit specifikke fokus er på udstillingerne på kunstmuseerne og dermed kuratering som fagområde. Museologi som fag dækker bredt hvordan samfundet aktuelt og historisk udvælger, institutionaliserer og formidler de værdier, man ønsker at bevare som fælles kultur-, kunst- og naturarv på museer. Fagområder kan f.eks. være brugerne, formidling og læring, digitalisering og arkitektur.
- 2 Her er der naturligvis signifikante undtagelser som kunstmuseums-samarbejdet L'Internationale, som jeg kommer nærmere ind på i afhandlingen. Værd at nævne er også Tate Modern, som i 2000 lagde deres samlingsudstillings-praksis om fra at have været kronologisk til tematisk. Se f.eks. Terry Smiths interview med Okwui Enwezor for diskussion: Terry Smith: >>Worlds Platforms, Exhibiting Adjacency, and the Surplus Value of Art<< in *Talking Contemporary Curating*, New York: ICI, 2015.
- 3 Se f.eks. Jacob Lund: >>Making history through anachronic imagining. Notes on art history and temporal complexities of the present<< in *International Yearbook of Aesthetics: Retracing the Past: Historical Continuity in Aesthetics From a Global Perspective*, Santa Cruz, vol. 19, 2017: International Association for Aesthetics, pp. 165-176; Jacob Lund, *Anachrony, Contemporaneity, and Historical Imagination*, The Contemporary Condition Books Series, Berlin: Sternberg Press, 2019; Geoff Cox og Jacob Lund: *The Contemporary Condition: Introductory Thoughts on Contemporaneity & Contemporary Art*, The Contemporary Condition Book Series, Berlin: Sternberg Press, 2016; Jacob Lund: >>Untimeliness in Contemporary Times<< in Paolo de Assis, Michael Schwab (eds.): *Futures of the contemporary: contemporaneity, untimeliness, and artistic research*, Leuven: Leuven University Press 2019 og Didi-Huberman, Georges: >>Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism<< in Claire Farago og Robert Zwijnenberg (eds.): *Compelling Visuality. The Work of Art in and Out of History*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, pp. 31-44.
- 4 Se f.eks. Terry Smith: >>Contemporary Art and Contemporaneity<< *Critical Inquiry*, no. 32, sommer 2006; Terry Smith: *Thinking Contemporary Curating*, New York: ICI, 2012; Terry Smith: *Talking Contemporary Curating*, New York: ICI, 2015; Terry Smith: *Art to come: histories of contemporary art*, Durham: Duke University Press, 2019.
- 5 Her har jeg anvendt Ariella Aïsha Azoulay: *Potential History – Unlearning Imperialism*, London: Verso, 2019 og Ariella Azoulay: *The Civil Contact of Photography*, Zone Books, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2008.
- 6 John Akomfrah beskriver det således: 'The question of the untold is obviously an important one, because in a way it so much describes what constitutes a diaspora. Diasporas are always characterized by various forms of absence, whether of institutions or monuments.' Citeret fra Johanne Løgstrup: *Co-existence of Times – A conversation with John Akomfrah*, The Contemporary Condition Books Series, Sternberg Press, 2020, p. 24.
- 7 Serien bestod af tre events, hvor bl.a. kunstnerkollektivet Polak, musikhistoriker Erik Steinskog, historiker Temi Odumosu og kunstnerne Jeuno JE Kim og Ewa Einhorn deltog. Link til annoncering af arrangementet: <https://www.nikolajkunsthall.dk/da/arrangementer/unfinished-histories-ii-polak-og-erik-steinskog> (tilgået 11 december 2020).
- 8 Det betyder selvfølgelig ikke, at de ikke kan gøre det, hvilket jeg også kommer ind på i afsnittet *Museet i Verden*.
- 9 Betragtninger kurator Maria Lind har beskrevet bl.a. i teksten >>Tensta Museum L'Internationale<<, in *The Constituent Museum*, pp. 76–80, Casco Art Institute(ed.): *Unlearning Exercises: Art Organizations as Sites for Unlearning*, Amsterdam: Valiz, 2018.



- 10 Den præ-colombianske-samling blev doneret til Louisiana af den dansk-amerikanske kunstsamler Niels Wessel Bagge i 2003.
- 11 Det skal nævnes, at Louisiana afholdte det omfattende symposium *Multiple Modernisms* i 2017, som var en del af et forskningsprojekt af kunsthistoriker Kristian Handberg, så naturligvis er der en vis interesse for feltet at spore i forhold til en genskrivning af og ny forståelse for kunsthistorie. Se: <https://research.louisiana.dk/conferences/multiple-modernisms#.X8icci863Uo> (tilgået 11. december 2020).
- 12 Poul Vad beskriver museets samlings- og udstillingsprofil i artiklerne >>Holstebro Kunstmuseum<< (begge med samme titel) i *Kunst og Museum* i henholdsvis Efterår 1968 (3. årgang, Nr.2) og Efterår 1977 (12. årgang nr. 2) Poul Vad formulerer det sådan: 'I Holstebro forekom der mig ikke at være baggrund for opbygning af en samling ud fra egnens kunst, og så syntes jeg lige så godt man kunne tage skridtet fuldt ud og prøve at skabe en samling, som ved sin sammen sætning i hvert fald antydningssvis og under beskedne former kunne pege på kunsten som et universelt fænomen. Hvorfor skal den slags være forbeholdt metropolerne? Desuden var der her en mulighed for at samle al slags billedkunst i eet kunstmuseum – altså at bringe billedkunstneriske udtryksformer sammen, som ellers i kraft af den historiske udvikling i høj grad er blevet isoleret fra hinanden i forskellige slags museer – kunstmuseer, etnografiske museer, kunstindustrimuseer osv.' Paul Vad: >>Holstebro Kunstmuseum<< in *Kunst og Museum*, Efterår 1977 (12. årgang nr. 2) p. 29. Se også: <http://www.holstebrokunstmuseum.dk/da/samling/ikke-vestlige-samlinger/afrikansk-traditionel-kunst.aspx> (tilgået 11. december 2020).
- 13 Et emne kurator Jelle Bouwhuis også diskuterer i forhold til Stedelijk Museum i Holland i sin artikel >>How Far How Near: A Global Assemblage in the Modern Art Museum<< in Sarah Dornhof, Birgit Hopfener, Barbara Lutz og Nanna Buurman (eds.): *Situating Global Art - Topologies – Temporalities – Trajectories*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2018.
- 14 Her trækker jeg på billedkunstner Andrea Frasers definition af forholdet mellem kunsten og dens institutioner og dermed de rammer den forstås gennem. Hun refererer i tekstuddraget til billedkunstner Michael Asher: 'Asher took Duchamp one step further. Art is not art because it is signed by an artist or shown in a museum or any other "institutional" site. Art is art when it exists for discourses and practices that recognize it as art, value and evaluate it as art, and consume it as art, whether as object, gesture, representation, or only idea. The institution of art is not something external to any work of art but the irreducible condition of its existence as art. No matter how public in placement, immaterial transitory, relational, everyday, or even invisible, what announced and perceived as art is always already institutionalized, simply because it exists within the perception of participants in the field of art as art, a perception not necessarily aesthetic but fundamentally social in its determination. What Asher thus demonstrated is that the institution of art is not only "institutionalized" in organizations like museums and objectified in art objects. It is also internalized, embodied, and performed by people.' Andrea Fraser: >>From the Critique of institutions to an institution of critique<< p. 130.
- 15 Her trækker jeg på kunsthistorikere og kuratorer som Terry Smith, Christian Kravagna og Okwui Enwezor.
- 16 Som blandt andet Claire Bishop beskriver det i *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* i relation til privatiseringen af kunstverdenen og hermed ophævelsen af skellet mellem private og offentlige institutioner. Bishop, 2013, p. 11.
- 17 En tilsvarende diskussion foregår i øjeblikket i ICOM (International Council of Museums), hvor man arbejder på en ny definition af museet. I et forslag fra den nedsatte kommission, som endnu ikke er vedtaget, lægges der op til at indskrive formuleringer som: 'Museums are democratizing, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the



pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artifacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people.' <https://icom.museum/en/news/the-extraordinary-general-conference- postpones-the-vote-on-a-new-museum-definition/>; <https://hyperallergic.com/513858/icom-museum-definition/> (tilgået 11. december 2020). En formulering som på samme vis som Nora Sternfelds spørgsmål peger på en ny forståelse af museet som et rum for kritisk dialog omkring samtidens udfordringer og konflikter.

- 18 Jeg anvender Sternfelds tilgang i min artikel >>The Meta-Exhibition: Self-Reflection and Criticality as Curatorial Strategies in the Art Museum<<. Forestillingen om museet som kontakt felt er velanvendt blandt både museumsforskere og -praktikere. Det er først anvendt af litteratur forsker Mary Louise Pratt i forbindelse med møder på tværs af kulturer i en amerikansk tradition og senere anvendt af idehistoriker James Clifford i forhold til museet. Jeg diskuterer det i min artikel >>Museum as contact or conflict zones<<.
- 19 Her er det værd at nævne museumssamarbejdet L'Internationale: <https://www.internationaleonline.org>; kurator Okwui Enwezors (1963-2019) generelle arbejde med at etablere mulighederne for en verdenskunsthistorie, som han særligt forsøgte i sit arbejde som direktør for Haus der Kunst i Munchen i årene 2011-2018 samt museumsdirektør og kurator Pontus Hulténs (1924-2006) arbejde, som er blevet fremhævet senest af kunsthistoriker Kim West i ph.d.-afhandlingen *The Exhibitionary Complex - Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963-1977*, 2017, <http://sh.diva-portal.org/smash/get/diva2:1075994/FULLTEXT01.pdf> (tilgået 12. december 2020).
- 20 Når ordet tempel anvendes i denne sammenhæng, henviser det til en lang tradition for at benævne og opfatte museet som tempel. Ideen om museet som tempel hænger ikke mindst sammen med dets arkitektur, som ofte er inspireret af en nyklassicistisk opbygning og stil, som går tilbage til den oldgræske periode og dermed denne relation til templet som centrum for en hellig betydning. Det hænger også sammen med den måde, genstande udstilles på gennem klassificering og inddeling. Her fremhæves genstande som særlige relikvier. Se Annie E. Coombes: >>Ethnography and national and cultural identity<< in Susan Hiller (ed.): *The Myth of Primitivism – Perspectives on Art*, London: Routledge 1991.
- 21 Rosalind Krauss opdeler kunstmuseet i to diskurser, hvor diakron står for en tidlig dimension, som udfoldes på museet som et narrativ for publikum. En diskurs som går tilbage til den en cyklopædiske tradition for museet. Den synkron diskurs er knyttet til en rumlig oplevelse af museet, hvor værker skal opleves i forhold til de rum, de udstilles i. Det er denne diskurs hun udfolder i artiklen >>The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum<<, 1991, p. 7.
- 22 Dorte Skot-Hansen beskriver meget præcist den udvikling, som er sket i overgangen fra det moderne museum til det postmoderne museum i en dansk tradition i *Museerne i den danske oplevelsesøkonomi – når oplysning bliver til en oplevelse*, 2008, p. 9-18 Andre rapporter, der også forholder sig til denne udvikling på danske kunstmuseer, udgivet i de seneste år er eksempelvis: Ida Brændholt Lundgaard og Jacob Thorek Jensen (eds.): *Museer – Viden, Demokrati og Transformation*, København: Kulturstyrelsen, 2014 og Christian Gether m.fl. (eds.): *Fremtidens Kunstmuseum*, Ishøj: ARKEN, Museum for Moderne Kunst, 2009.
- 23 Jeg er i dette afsnit påvirket af kunsthistoriker og tidligere museumsdirektør for Nationalmuseet i Warsawa, Polen, Piotr Piotrowskis artikel: >>Museum: From Critique of Institution to a Critical Institution<< in Tone Hansen (ed.): *(Re)Staging the Art Museum*, Berlin: Revolver Publishing, 2011.
- 24 Se: [https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2016/kanon\\_fragen/kanon\\_fragen\\_mehr\\_zum\\_projekt/index.php](https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2016/kanon_fragen/kanon_fragen_mehr_zum_projekt/index.php) (tilgået 14. december 2020).

- 25 Se: <https://formerwest.org/About> (tilgået 14. december 2020).
- 26 Rigtig mange af de nyproducerede værker beskæftigede sig også med dette. Heraf kan nævnes værker af eksempelvis Maria Eichhorn, Marta Minujín og Naeem Mohaiemen.
- 27 Eksempler på kunstnere som på forskellig vis arbejder hermed er Kader Attia og hans begrebslig gørelse af Repair Meshac Gabas værk *The african museum*; Theaster Gates og hans arbejde om kring diaspora; Grada Kilomba som arbejder med genfortælling af græske myter nyfortolket i forhold med et dekolonialt perspektiv og Otobong Nkanga, som i sin praksis sætter fokus på udnyttelse af jord i forhold til koloniale forhold og i et dekolonialt perspektiv.
- 28 Se også Terry Smith: *Curating Contemporaneity, Thinking Contemporary Curating*, 2012, p. 147. Se yderligere teksten >>Recuperating the Past<< 2019, der er en email-korrespondance mellem billedkunstnerne Yvette Brackmann og Pia Rönicke og jeg selv, som er en fælles refleksion over hvordan historisk materiale kan aktualiseres, såvel som en diskussion af måder at genskrive historien på, særligt med henblik på oversete kvindelige billedkunstnere: <https://kunstkritikk.dk/recuperating-the-past/> eller udgaven >>No One Creates Alone<< som indgår i afhandlingen.
- 29 Af geografiske områder dækker C\_Map Afrika, Øst- og Centraleuropa, Asien og Sydamerika. <https://www.moma.org/research-and-learning/international-program/global-research> (tilgået 14. december 2020).
- 30 Det er derimod en tradition, som har været anvendt på kulturhistoriske museer.
- 31 I min afhandling har jeg ikke forholdt mig til det kommercielle marked og dets infrastruktur i form af private samlere, gallerier og kunstmesser og deres agens, som også har en stor betydning for udviklingen af, hvordan kunst fordeles og formidles på kunstmuseer. For nærmere diskussion heraf se Marie-Laure Allain Bonilla: >>Some Theoretical and Empirical Aspects on the Decolonization of Western Collection<<, 2017, p.132.
- 32 Men foregår også mange andre steder som Liberate Tate og på Statens Museum for Kunst (jf. samlingens repræsentation af Grønland).
- 33 Det er noget, jeg kommer nærmere ind på i artiklen >>Museum as contact or conflict zones<<.
- 34 Her trækker jeg særligt på Walter Mignolo definition, som han beskriver i >>Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum (1992)<< 2011.
- 35 I en dansk kontekst leder lektor i kunsthistorie på Københavns Universitet Mathias Danbolt i øjeblikket forskningsprojektet: The Art of Nordic Colonialism Writing Transcultural Art Histories, hvor fokus er på nordiske forhold i relation til afkoloniseringen.
- 36 Nora Sternfeld henviser til James Cliffords ofte anvendte diskussion om museet som kontaktzone. Når Clifford taler om museet, er det ofte i relation til det antropologiske museum. Sternfeld anvender museet som en generel term. Jeg forholder mig udelukkende til kunstmuseet i denne afhandling.
- 37 Netop ideen om, at enighed kan opnås gennem dialog, synes ikke mulig. At bryde med den homogene historiefortælling giver mulighed for, at andre historiske forestillinger kan formidles, og der banes vej for forskellige udsigelsespositioner. Disse udgør ikke nødvendigvis en komplet fortælling eller fortællinger som stemmer overens.
- 38 Det betyder ikke at vi ikke er bekendt med Danmarks fortid som kolonimagt. Den er blevet skildret gennem kunst og kulturhistorie, men indtil for nylig mest fra et dansk perspektiv, hvor den er blevet gengivet ud fra en heroisk, national tilgang med udgangspunkt i de opdagelsesrejsende og udsendte til kolonierne, som Carsten Niebuhr, Knud Rasmussen og Peter von Scholten. I de senere år er der kommet flere kritiske stemmer i en dansk debat. Der findes eksempelvis en dansk udgave af Black Lives Matter og det feministiske kollektiv, som står bag tidsskriftet Marronage, bidrager også til en kritik af en dansk kolonial fortid. Se eksempelvis <https://marronage.dk>

- 39 Her er det værd at nævne *Blinde Vinkler* på Det Kgl. Bibliotek 9. maj 2017 - 3. februar 2018; *Stop Slaveriet* på Arbejdermuseet 31. marts 2017 – 16. januar 2018; *Ufortalte Historier* på Statens Museum for Kunst 6. maj 2017 til 30. januar 2018. En stor planlagt udstilling på Nationalmuseet blev desværre på grund af økonomiske besparelser aflyst. Det skal dog nævnes, at der er forskningsprojekter, hvor samarbejde med kunstinstitutioner finder sted, som eksempelvis The Art of Nordic Colonialism Writing Transcultural Art Histories på Københavns Universitet ledet af Mathias Danbolt, hvor samarbejde med Statens Museum for Kunst og Nuuk Kunstmuseum finder sted, og forskningsprojektet Reading Slavery på Litteraturhistorie ved Aarhus Universitet, ledet af lektor Mads Anders Baggesgaard.
- 40 Okwui Enwezor beskriver den bevægelse i interview foretaget af kunsthistoriker Terry Smith i >>Worlds Platforms, Exhibiting Adjacency, and the Surplus Value of Art<< 2015, pp. 85-113
- 41 Et fundament som er baseret på en homogen tid, hvor en stærk fremskridtsbevidsthed og troen på det opbyggelige med Vesten som hegemonisk magt gør sig gældende. (Bishop, 2013; Groys, 2009).
- 42 Værd at fremhæve er følgende artikler: Joao Ribas: >>Notes towards a History of the Solo Exhibition<< in *Afterall*, London, 2014; Robert Storr: >>Show and tell<< in Paula Marincola (ed.): *What makes a Great Exhibition?* Philadelphia: Philadelphia Center for Arts and Heritage, 2006; Rob Bowman: >>First Person Singular<< in *The Exhibitionist*, no 1, 2010, og i forhold til den biografiske og feministiske solo-udstilling er det værd at fremhæve: Sigrid Schade: >>The Biographical Exhibition as a Problem of Feminist Critique and the Case of the Exhibition Marlene Dumas – Female<< 2005, p.4, in *On-Curating*, Issue 29 og Rozsika Parker & Griselda Pollock: *Old Mistresses; Women, Art and Ideology*, London: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- 43 Dette fremskriver hun i denne samtale med kurator Jens Hoffmann udgivet i Mousse magazine i 2011: >>To Show or Not to Show<< <http://moussomagazine.it/jens-hoffmann-maria-lind-2011/>. Se også Maria Lind: >>Why Mediate Art?<< in Jens Hoffmann (ed.): *Ten Fundamental Questions of Curating*, Milano: Mousse Publishing, 2013 og Brian Kuan Wood (ed.): *Selected Maria Lind Writing*, Berlin: Sternberg Press, 2010.
- 44 Elena Filipovic udfolder kontekstens betydning i sit essay: >>What is an exhibition?<< in *Ten Fundamental Questions of Curating*, 2013, pp. 73-81. Læs også Beatrice von Bismarck: >>Curatorial Criticality – On the Role of Freelance Curators in the Field of Contemporary Art<< for tilsvarende perspektiver.
- 45 Som Spivak læser frem via Foucault og Derrida. Nora Sternfeld: >>Being Able to do Something<< in Jean-Paul Martinon (ed.): *The Curatorial – a Philosophy of Curating*, London: Bloomsbury Academic 2013, p. 146.
- 46 Som Roland Barthes beskriver fotografiet i bogen *Det lyse kammer* (fr. *La chambre claire*), København: Politisk revy, 1983.
- 47 Og nok også mere end ledelsen. Direktør for Nordnorske Kunstmuseum Jérémié M. McGowan er efterfølgende blevet fyret fra sin stilling. Det er ikke offentliggjort præcist, hvorfor han ikke fik lov at fortsætte, men tydeligvis var der kræfter i bestyrelsen, som ikke bifaldt hans tiltag til forandringer for museet. På samme vis som det skete for direktør og kunsthistoriker Piotr Piotrowski på Nationalmuseet i Warszawa, som beskrevet tidligere.
- 48 Dette er dog nu blevet ændret på grund af massiv kritik fra offentligheden og udstillingen vil der for nu i stedet åbne i 2022, og turnerer frem til 2024.



# **Analytisk og teoretisk afsnit**



# Manifesto for Maintenance of The Art Museum

Johanne Løgstrup

In 1969, American artist Mierle Laderman Ukeles wrote her now famous *Manifesto for Maintenance Art 1969!* as a proposal for the exhibition 'Care'. The manifesto incorporates *maintenance* as a key aspect of an art practice thus combining making art and having a practice.<sup>1</sup> Not only does the manifesto shed new light on the definition of art, women's rights and cultures of work and labor, it also turns the exhibition space inside out.

With inspiration from Mierle Laderman Ukeles I will propose a manifesto for what I consider to be a necessary renewal for the maintenance of art museums. By using Ukeles manifesto as a model I hope it is possible to incorporate an updated dialectic discourse as well as stress the needs for maintenance and potential in the museum as an institute under contemporary conditions.<sup>2</sup>

1. Looking at The Attack *or* In the Basement - Hidden from view - New perspectives to be found

**We need new narratives. Our tradition is much larger than we think and we do not need a canon to tell us how.**<sup>3</sup>

The nineteenth-century development of a shared sovereign and hegemonic power in Western Europe shaped the tradition of the art museum. For a period of time in the Western part of the world there was a tradition for building a certain type of narrative of a dominant culture. It had been built with a trust in a modern society and with a belief in a world that was progressing towards a better future. With a strong combination of science and the objective assumption of knowledge these thoughts were brought into the museums. This was done with the authority of a normative common sense.<sup>4</sup>

However, this is not the situation today. Over the past thirty years, since the end of the cold world war, a new epistemology has taken shape. We are in a period of transition. We recognize that the museums tell and build narratives – and always have. Museums are not closed systems. They are not just pure collections of objects, artifacts, and art works depicting objecthood. The museums tell stories not only through the artifacts that have been collected, but also in how they are presented. Today we need to continue to tell stories, but we also need to make the subjectivity and bias of these stories visible.<sup>5</sup>

By opening the collections up and looking at what has not been displayed or what has been hidden away, we can hopefully rediscover other stories from the past. By showing the more vulnerable and deviant part of a collection we might also start to question its history and be open to a changed perspective. We do not need a canon; we need many voices to tell us how the world is and how it has been braided together.

## 2. The Opposition, the Other and the Self<sup>6</sup>

**We need to be open to self-criticism and be more self-reflective.**

**And we ought to open up for counter knowledge.**

Being an art museum is a stable thing to be. It is a much safer space than so much else in today's pluralistic art world. The museum has a collection, its reason for existence, and is therefore not as easy to shut down as, for instance, the contemporary art space is. It can therefore afford to be self-critical and self-reflective. It can open up for fractures and disconnects. And it can open up its collection to new ways of seeing and new interpretations.

This is not a question of feeling guilty, which is often used as a counter argument for how the Western part of the world has govern its wealth and power, but it is question of how to come to terms with what a culture can and have produced over the centuries - and thereby try to gain a knowledge but also a way to re-learn or un-learn, as Nora Steinfeldt puts it in her description of her concept of the Paramuseum. She describes it as: ... '(The Para-museum) as a practice that operates simultaneously in the museum – amid the sediments of its history of Enlightenment and attendant violence and revolution – and beyond the museum, as a space of unlearning and (re-) appropriation in which to renegotiate our understanding of 'the world', 'art', 'history', and 'the future' from a postcolonial and far-reaching perspective.'<sup>7</sup>



We need to open up for counter-knowledge, for differences and for negotiation. Let the museum be expanded, questioned, and decolonized. Let's make the museum a common space, a space to learn, a space for conflicts and as a space to meet different voices, perspectives and views of how life can be lived.

### 3. Plurality of Worlds as a Contemporary Condition <sup>8</sup>

#### **Let's be provincial - Let's de-centralize**

The art museums in the Global North have for years now, since the end of World War II, been strongly influenced by an International Wave advancing from a tradition that often used local and/or national collections, to one where the strong influence of International Art is apparent.<sup>9</sup> However, this influence has a strong bias towards Western interpretations of International art, a kind of unwritten canon, resulting in largely homogenous collections which features in art museums today. It is a standardization of Art and its tradition. The result of this is that you often can't tell where you are; Stockholm, Paris or London. Let's go against this paradigm and instead ask for a local awareness of its base, so the museums as such retain the diversity of their individual cultural histories. Let's be provincial in the sense that we belong to a certain locality.

The writer and critic Elsa Gress created a form of artistic collective in an old mansion in the countryside of Denmark and called it *Decenter*, which existed for twelve years, from 1972 to 1984. With *Decenter* she wished to create a space for free thinking, a room for uncompromised thought and activity. *Decenter* was an opportunity to bring people together to speak and work across all kinds of borders.<sup>10</sup> Inherent in the idea of *Decenter* is a wish to move away from a mainstream and instrumentalized way of thinking.

There is a potential in what has not yet been defined, positioned or organized. Can we use the concept of *Decenter* to be more curious? Can we be part of Global art worlds, and not just part of an International art world - which seems a little provincial to me - and contribute with a local awareness where we also find room for unfolding the perspectives of other histories?

NOTES:

- 1 *She wrote it in great anger over her own situation as an artist, a woman, a mother and a wife, having great difficulties in combining all four identities.*
- 2 *How can I use Ukeles great work? Is that okay? Who am I to position myself in the manifesto tradition of great politicians and artists using that format for a will to change? Can I transform that into an academic situation, or does the manifesto only work in a free position, that the artist represents?*  
For a close reading of Mierle Laderman Ukeles see Patricia C. Philips; *Making Necessity Art, Collisions of Maintenance and Freedom in Mierle Laderman Ukeles - Maintenance Art*, Prestler Verlag & Queens Museum, 2016
- 3 *Who are 'we'? Can I use we? What kind of authority do I have? Who do I represent? I can imagine a lot of people who can't see themselves in my 'we'.*
- 4 See Tony Bennett; Exhibition, Truth, Power in *The documenta 14 Reader*, Prestel Verlag, 2017 and Terry Smith; Shifting the Exhibitionary Complex in *Thinking Contemporary Curating*, Independent Curators International, 2012
- 5 In the interview with Charles Esche by Stian Gabrielsen, Esche describes how story and subjectivity is always present in the Art Museums collection, see; An Exhibition with Fur and Claws, *kunstkritikk*, 2017 <http://www.kunstkritikk.com/artikler/an-exhibition-with-fur-and-claws/?d=en>  
See also Nina Möntmann for further discussion on plurality and how we are in a periode of transition; *Plunging into the World: On the Potential of Periodic Exhibitions to Reconfigure the Contemporary Moment* in *On Curating*, Issue 33, 2017
- 6 *What do I mean when I say the other? Is it the person next to me or the one living so far away that I can't imagine what has shaped this person's life and way of living?*
- 7 Nora Sternfeld; Deprovincialising the Museum – What would a museum be if it were not a Western concept? (p. 159) in *Body luggage: Migration of gestures*. ed. Zasha Colah. 2016.
- 8 Hans Belting; The Plurality of Art Worlds and the New Museum in *Facing Forward Art and Theory from a Future Perspective* ed. Hendrick Fokerts, Chrstopf Lindner, and Margiet Schave maker Amsterdam University Press, 2015
- 9 *I am not against international art, I just can't find a better word for this ongoing tendency.*
- 10 See Bettina Camilla H. Vestergaards artist book and art project on Elsa Gress: Bettina Camilla H. Vestergaard; *Som jeg går gennem parken*, As I Wander Through the Park, Space Poetry, 2016

# På sporet af nye tider

## En læsning af modernistiske kunstmuseers skildring af og relation til tid i samlingsophængninger

*Artiklen diskuterer ved hjælp af begrebet kontemporaneitet de nye måder, hvorpå vi oplever tid og temporalitet i samtiden og sætter begrebet i forhold til kunsten og kunstmuseets rolle i opbygningen af en historieforståelse. Efter en teoretisk diskussion analyseres kuratoriske greb på museerne Moderna galerija i Zagreb og Van Abbemuseum i Eindhoven.*

Johanne Løgstrup

Etableringen af det moderne kunstmuseum hænger tæt sammen med forestillinger om modernitet og modernisme. Modernitet skal her forstås som en stærk frem-skriftdsbevidsthed, der i europæisk og amerikansk sammenhæng har betydet en videreførelse af oplysning som mål og Vesten som hegemonisk magt (Lund, 2017; Möntmann, 2017). Det moderne kunstmuseum indtager en interessant plads i denne forestilling, idet dets formålserklæring og bygning følges ad (Kjærboe, 2016; Duncan, 1991). Fra 1930'erne og særligt i efterkrigstiden skyder moderne kunstmuseer i Europa og USA frem som steder, der både varetager og fornyer forståelsen af institutionernes formål.<sup>1</sup> Kunsten indtager her en dobbeltrolle, hvor den formelt får en ophøjet plads i de 'sakrale', nybyggede arkitektoniske rum, samtidig med at dens indhold ofte er reaktioner på og skildringer af modernitetens vilkår. Det moderne kunstmuseum bliver herigennem en slags beholder, som via kunsten rummer både fortolkninger og sansninger af det samfund, det er en del af.

Der er i disse år et behov for at genopsoge og genlæse en sådan kanoniseret modernisme, dels ved at se den i et større globalt perspektiv, dels ved at forstå kunsten og museets rolle som en dominerende faktor i opbygningen af en historieforståelse – kunst- og museumshistorisk såvel som kuratorisk set. Dette teori- og praksisfelt må ses som en videreudvikling af de mange kritiske analyser af museets betydning og praksis, som eksempelvis sociologen Tony Bennett, kurator og kunstkritiker Bruce W. Ferguson og kunsthistorikere som Donald Preziosi, Carol Duncan og Douglas Crimp har udført fra 1970'erne og frem. Af betydning er også institutionskritiske kunstneriske praksisser hos kunstnere som Fred Wilson, Adrian Piper, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Louise Lawler og kunstnergruppen Guerrilla Girls, der i visse tilfælde

går tilbage til 1960'erne. Af nyere tiltag kan nævnes den amerikanske kunsthistoriker Richard Meyers bog *What Was Contemporary Art?* og af museumstiltag MoMAs globale forskningsprogram *C\_MAP*, symposiet *Multiple Modernisms* på Louisiana Museum of Modern Art i november 2017 og det internationale museumssamarbejde *L'Internationale*.

## **En udvidet forståelse af tid - kontemporaneitetens vilkår**

Den fornyede interesse for at bearbejde historieforståelse er tæt forbundet med et behov for at forstå vores egen samtid. Dette behov er dels knyttet til et skeptisk forhold til fremtiden, dels til et ønske om at nuancere fortidens historiefremstilling. Den tyske kunsthistoriker Boris Groys mener, at man kan være sikker på, at vores tids historiefortælling vil forandre og udvikle sig med lige så drastisk fart i fremtiden som nu, og at vi i fremtiden vil reagere på disse fortællinger med samme mistillid, som vi gør i dag (Groys, 2009, p. 4). Denne præmis medfører, at vi i dag giver plads til andre forestillinger og dermed også til flertydige læsninger af modernitet og modernisme. Denne udvidelse af tidsforståelsen kan knyttes til begrebet *kontemporaneitet* (på engelsk *contemporaneity*), der er et nyt vilkår. Et vilkår, som opstår, fordi vi i dag er forbundet på tværs af tider i en ny global tilstand. Vi er som aldrig før knyttet sammen via teknologiske apparater og økonomiske forhold, hvilket medfører, at vi oplever en stærkere bevidsthed om andres eksistens og betydning for os selv – en tendens, der skaber en ny form for sameksistens. Den engelske filosof Peter Osborne formulerer det således:

[...] de seneste årtiers forandring af den historiske nutids tidslige kvalitet kan bedst udtrykkes gennem samtidighedens særlige begrebsgrammatik, en sammenbringning ikke blot 'i' tid, men 'af' tider: Vi lever eller sameksisterer ikke bare 'i tiden' med vores samtidige – som om tiden selv er ligegyldig over for denne sameksistens – nutiden er snarere tiltagende karakteriseret ved en sammenbringning af *forskellige, men lige 'nutidige'* [present] 'tidsligheder' eller 'tider', en tidslig enhed som er spaltet, eller en *spaltet enhed af nærværende tider [a temporal unity in disjunction, or a disjunctive unity of present times]*. (Osborne, 2013, p. 17)

Osborne argumenter her for, at mennesker i dag er bevidste om, at der er flere tider til stede på samme tid, og at tider kan opleves forskelligt afhængig af, hvor man befinder sig, hvilket er en ny situation og erkendelse. Denne forståelse af samtid åbner endvidere op for nye forståelser af fortid.

Den franske filosof og kunsthistoriker Georges Didi-Huberman er en af de teoretikere, der har beskæftiget sig særligt med nye metoder til at genlæse og forstå fortiden i kunst på. Han har tegnet forholdet til historisk tid tydeligt op i sin analyse fra 2003 af et værk af renæssancekunstneren Fra Angelico (1395-1455), hvor han forsøger at påvise, at der altid er mange tider til stede i et værk. Vi kan, når vi analyserer et værk, fremlæse forskellige tider. De er til stede både som inspiration og figuration, maleteknisk såvel som hvad angår indhold, og de kommer ikke kun fra tilblivelsestidspunktet, men opstår som inspiration fra og reference til andre tider. Didi-Huberman demonstrerer i sin læsning, at vi aldrig har at gøre med en homogen tid, for tidligere tider har også altid været sammenflettede (Didi-Huberman, 2003, p. 37). Ligeledes påpeger han, at vi som beskuere tilføjer tider, når vi aflæser værker, og at disse tidsligheder åbner for nye forståelser af værkerne. Didi-Huberman kalder sin metode for en *anakronistisk læsning*. Ud over at være bevidst om sin egen position handler denne tidsanskuelse også om en gensidig forbundethed med heterogene tider (Didi-Huberman, 2003, p. 38). Didi-Hubermans antagelse synes på mange måder at være selvindlysende, samtidig med at den skaber en kompleks position. Hans analyser eksponerer, at man forsimples forståelsen af et værk, hvis man afviser den anakronistiske tilgang.

Kunstteoretiker Jacob Lund foreslår, at det, han foretrækker at kalde en *anakronisk læsning*, også er en måde, hvorpå man kan vriste sig fri af fastlåste historiske forståelser og dermed tage afstand fra de mulige betydninger, som de genererer (Lund, 2017, p. 171-172). Der er altså tale om en frisættelse, som betyder, at vi i vores læsninger af kunst i det 21. århundrede stiller os kritiske over for en lineær tidsforståelse, som ellers hidtil har været en bærende tilgang i kunsthistorien. Anakroniske eller anakronistiske læsninger er derfor en måde, hvorpå man kan bryde med den ellers traditionelle kronologiske og klart opdelte tidsanskuelse og dermed den typiske fremadskridende og periode-opdelte tænkning og overbevisning, som har præget store dele af det 19. og 20. århundredes museums- og kunsthistorie, og som vi pt. ser flere reaktioner på.<sup>2</sup> Samtidig er det en erkendelse af, at historien aldrig kan begribes fuldt ud, og at der findes mange vinkler, som ikke rummes i eftertidens perspektiv.

## **Ny selvindsig på moderne kunstmuseer**

Den engelske kunsthistoriker Claire Bishop beskriver i bogen *Radical Museology*, hvordan en ny epoke for kunstmuseet er begyndt. Det er der mange årsager til, men en konkret måde at se det på er, at der ikke længere åbnes *Museums of Modern Art*, påpeger Bishop. I dag kaldes de i stedet *Museums of Contemporary Art*. Det kan ses

som et udtryk for et skift i forståelsen af ordet 'moderne', som ikke længere benyttes. Tiden er en anden – det moderne er historie (Bishop, 2013, p. 5).<sup>3</sup>

Denne forandring medfører også, at nogle moderne kunstmuseer nu begynder at genlæse deres samlinger for herigennem at se på deres egen rolle i et større landskab; et landskab, som bl.a. er præget af en øget internationalisering i form af bl.a. 'franchising' af museer og udbredelsen af biennaler. Der er et kollaps i det moderne kunstmuseums selvforståelse, som kunsthistoriker Douglas Crimp allerede formulerede det i sin essaysamling *On the Museum's Ruins* (Crimp, 1993, p. 282). Han påviste, hvordan museet gennem kunsten har etableret en stærk indforstået selvtilstrækkelighed. Igennem sine analyser viste han, hvordan museet og det museale rum hidtil havde understøttet ideen om mesterværket og kunstens autonomi.

For at etablere deres særpræg og tiltrække nye publikumsgrupper har nogle museer med 'blockbuster', sær- og soloudstillingskoncepter valgt at lægge vægten på det spektakulære i deres udstillingsstrategi eller på museumsarkitekturens oplevelsesdimension. En gruppe af seks mindre europæiske kunstmuseer har i stedet i et samarbejde under navnet *L'Internationale* gjort sig bemærket ved at lægge vægt på nye historiske undersøgelser og etablere eksperimenterende måder at formidle og producere ny viden på i deres samlingsophængninger – og heri tager en *radikalitet* form, ifølge Bishop.<sup>4</sup>

I det følgende vil jeg analysere to af disse udstillinger. Der er tale om udstillinger på to af de museer, som Claire Bishop analyserer i *Radical Museology*. Her ser hun nærmere på museernes overordnede strategier og udstillingsprogrammer, men går ikke i dybden med deciderede udstillingsanalyser. Det er derfor denne artikels formål at se nærmere på de enkelte udstillingers kuratoriske metoder for at belyse disse tiltag i forhold til en tidsforståelse, samt at analysere hvordan institutionerne i deres samlingsophængninger har arbejdet med at udfordre de hidtidige måder at præsentere moderne kunst på.

Her er det nærliggende at kommentere på sammenfaldet mellem de i artiklen anvendte teoretikers fortolkninger og analyser af tid og kunstmuseernes fornyede interesse for at anskue deres samlinger i et nyt historisk perspektiv. Man kunne forledes til at tænke, at kuratorerne af udstillingerne er inspireret af selvsamme teoretikere, som er anvendt i diskussionen af nye tidsanskuelser i denne artikel, hvilket jeg naturligvis ikke kan udelukke. Claire Bishop peger i sin læsning bl.a. på den økonomiske faktor i form af nedskæringer som en bevæggrund for, at museerne i dag vender sig bort fra deres sikre grundlag og begynder at genlæse samlingerne og se dem i et andet tidsperspektiv (Bishop, 2013, p. 24). Jeg vil dog også pege på museernes samfundskritiske interesse for at undersøge deres egne og kunstens rolle i forhold hertil som en form for modvægt til forestillingen om museets position som

‘selvtilstrækkelig’, som bl.a. Douglas Crimp har fremført. Dette engagement synes ikke kun at være til stede hos de udvalgte museer under samarbejdet *L’Internationale*, men kan også ses som en generel strømning inden for diskussioner af institutionalisering, der præger mange mere eller mindre eksperimenterende kunstinstitutioner i disse år, hvor netop en selvkritisk og strukturel bevidsthed er i fokus.<sup>5</sup>

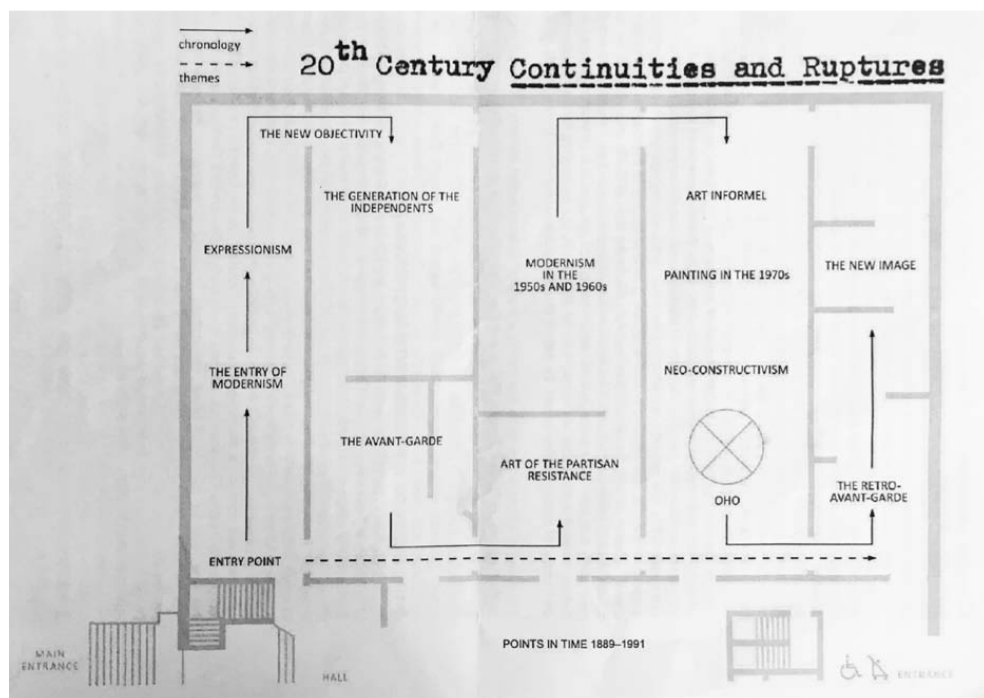
De udstillinger, jeg her vil analysere, er samlingsudstillingerne *Continuities and Ruptures* på Moderna galerija i Ljubljana, Slovenien, som åbnede i 2011, og *The Making of Modern Art* på Van Abbemuseum i Eindhoven, Holland, som åbnede i efteråret 2017.<sup>6</sup> Moderna galerija varetager Sloveniens nationale samling af moderne og samtidig kunst og åbnede i 1948 i Sloveniens hovedstad Ljubljana. Van Abbemuseum blev etableret på baggrund af den private kunstsamler og cigarfabrikant H.J. van Abbes samling og finansiering og åbnede i industribyen Eindhoven i 1936. Samlingen indeholder både international og hollandsk kunst.

### **Continuities and Ruptures: en multi-lineær udstilling, hvor tiden iscenesættes**

Det er et varmt miljø, som møder én, når man træder ind i det første rum på den permanente udstilling på Moderna galerija, og går man helt tæt på væggen, ser man hvorfor. Væggene er ikke hvide, som i den konventionelle *white cube*, men tapetseret med et enkelt, mønstret tapet med lysegule, lyserøde og lyseblå pletter, som er en rekonstruktion af tapetet fra Jakopič-pavillonen; det første udstillingssted i Slovenien (opført 1908), hvor der blev vist moderne kunst. Rundt omkring i rummet blandt impressionistiske og ekspresionistiske værker af bl.a. de slovenske kunstnere Ivan Grohar (1867- 1911), Matej Sternen (1870-1949) og Veno Pilon (1896-1970) står stueplanter, som var man tilbage i udstillingspavillonen. Sådan fortsætter det rum for rum, hvor en nøje gennemtænkt iscenesættelse af de forskellige perioder og bevægelses æstetiske udtryk og formater har fundet sted. Iscenesættelsen sker både i samspil med værkerne og i et forsøg på at fremstille den mulige dialog mellem fortidens kendetegn (via udstillingsdesignet) og kunstværkernes udsagn. Udstillingsdesignet er produceret i samarbejde med designgruppen *New Collectivism*, som er en gruppe under kunstner-sammenslutningen *Neue Slowenische Kunst* (NSK).<sup>7</sup> Udstillingsprincippet medfører, at værkerne ikke placeres i et autonomt forhold til rummene, men derimod får en tydelig sammenhæng med den samtid, som forsøges gengivet.

Udover den gennemførte iscenesættelse er det, som gør *Continuities and Ruptures* til en helt særlig ophængning, den besøgendes mulige ruter gennem salene. Her lægges der fra kuratorens side op til minimum to tydelige ture gennem samlingen.





ILL. 1 Grundplan fra formidlingsark til *Continuities and Ruptures* på Moderna galerija.

Afhængig af hvilken vej man vælger, giver det forskellige læsninger af kunstens udvikling i Slovenien. Disse ruter er mulige, fordi hver sal har tre indgange, så de besøgendes vej gennem salene kan variere.

Vælger den besøgende en lige rute, som følger ydervæggene (Ill. 1), så bliver det den typiske kronologiske fortælling om hovedsageligt maleriets og skulpturens udvikling op gennem det 20. århundrede, der fortælles. Denne kendes fra utallige museer, hvor den ene isme eller bevægelse erstatter den næste. Ophængningen skiller sig dog ud fra mange moderne kunstmuseer ved udelukkende at bestå af eks-jugoslavisk og slovensk kunst.

Det betyder dog ikke, at man ikke genkender de forskellige strømninger, da påvirkningerne fra både øst og vest er tydelige, hvilket er kendetegnende for Sloveniens historie, beliggende på grænsen mellem det tidligere Østeuropa og Vesteuropa under Den Kolde Krig.

Vælger man at opleve hele udstillingen, bevæger beskueren sig i en slangebevægelse langs skillevæggene gennem rummene. Her bliver det tydeligere for den besøgende, hvordan den moderne kunstudvikling ikke kun er en historie om strømninger og påvirkninger i et lukket kunstsystem, for her oplever man kunsten i lyset af de politiske og sociale bevægelser igennem det 20. århundrede. Der tegner sig et mere komplekst billede af kunstens evne til at fortolke og reagere på sin samtid.<sup>8</sup>



Via en række nedslag vises forskellige brud i historien. Det gælder f.eks. avantgarden, som for første gang tages med i museets permanente udstilling. Her har man bl.a. valgt at iscenesætte rummet, som viser den første avantgardebevægelse, som et tidsskrift. Væggene er tapetseret med forstørrede tidsskriftsider og citater, der gengiver datidens reaktioner på kunsten (Ill. 2). Dette greb peger på, hvordan historieskrivning bestandigt er under forandring; avantgarden var en reaktion på det etablerede, men er i dag indoptaget af institutionen. Ved at lade værkerne iscenesættes i denne kontekst illuderes det, at de stadig befinder sig i en anden formidlingscirkulation og er tilgængelige for en anden offentlighed.<sup>9</sup>

ILL. 2. Fotograf fra rummet med den første avantgarde-bevægelse på *Continuities and Ruptures* på Moderna galerija.



Dette rum er det første på vejen, som museet har kaldt 'den tematiske rute', hvor hvert rum, fire i alt, har sit eget omdrejningspunkt: Den første avantgardebevægelse, modstandsbevægelsens kunst, den anden avantgarde-bevægelse, vist i form af den slovenske performance- og konceptkunstner- gruppe OHO fra 1960'erne, og til sidst som 1980'erne og 90'ernes neoavantgarde bestående af kunstnergruppen NSK. Det synes en anelse upræcist at kalde ruten tematisk, da den på samme måde som den resterende udstilling følger et kronologisk og lineært forløb. Til gengæld giver den en interessant indsigt i, hvordan de forskellige avantgarde- og modstandsbevægelser har ladet sig inspirere af de tidligere.

Titlen *Continuities and Ruptures* refererer henholdsvis til den lange rute gennem salene, der præsenterer en udvikling i forlængelse af mere traditionel kunsthistorie, og brud repræsenteret af avantgarden og modstands- bevægelsen. Men man kan også argumentere for, at enhver bevægelse og nyudvikling i kunsten er et brud; et ønske om en forandring af det samtidige – og dermed kan den moderne kunsthistorie læses som et langt forløb af diskontinuiteter, hvor den enkelte strømning lader sig inspirere af forskellige tidligere bevægelser. Ruterne peger derfor også på kunstens forskellige udviklingsforløb i det 20. århundrede, hvor nogle 'inspirationskilder' er mere tydelige end andre.

Iscenesættelsen af rummene bringer en historiebevidsthed ind, der står i modsætning til den ofte tillempede tidsløse og æstetiske atmosfære, som de traditionelle hvide vægge tilfører. Der er en legende tilgang tilstede her, hvor ruterne fører publikum gennem de iscenesatte rum, som samtidig vægter den særlige lokalhistorie. Udstillingens struktur, bevægelsen mellem påvirkninger fra øst og vest, giver en særlig indføring i netop Sloveniens kunst- og kulturhistorie. *Continuities and Ruptures* peger herved på en decentralisering af en universel forståelse af museets rolle og lægger vægten på en åbenhed for regionale forhold og betydninger. Titlens substantiver er i flertal, hvilket yderligere peger på de mange mulige læsninger. Ved at vægte udstillingsruterne og dermed tillade forskellige læsninger, lægger udstillingen op til en flertydig forståelse af kunsthistorien.<sup>10</sup> Den er dog stadig tro mod udviklingstanker og kronologi i modsætning til næste eksempel.

## **Museet som tidsrejse: The Making of Modern Art på Van Abbemuseum**

På en formidlingstekst under to ens abstrakte malerier, det ene af kunstneren Piet Mondrian (1872-1944) og det andet en nylig efterligning, kan den besøgende læse følgende udsagn: »Er en kopi af et abstrakt maleri, et abstrakt maleri?«. Spørgsmålet stilles i en artikel fra 2002 med titlen »On Copy« af en person, som kalder sig Walter Benjamin efter den tyske filosof og kulturteoretiker Walter Benjamin (1892-1940).<sup>11</sup> Den efterfølgende



ILL. 3 Fotografi fra det første rum i samlingsophængningen *The Making of Modern Art*, Van Abbemuseum.

formidlingstekst og det spørgsmål, den rejser, åbner en diskussion af den moderne vestlige verdens opfattelse af kunst som værdifuld og sandhedsbærende. Her trækkes denne opfattelse hårdt op, idet der sættes spørgsmålstejn ved det autentiske i kunsten og dermed ved grundlaget for museets betydning og rolle. Denne diskussion synes at være vejen ind i denne meta-udstilling.

Efter den nuværende direktør Charles Esche tiltrådte i 2004, har Van Abbemuseet haft mange skiftende ophængninger af museets samling. Et grundvilkår for museet synes således at være at udforske og udfordre kunst- historiens konstruktioner: Her er en stor åbenhed for eksperimenter, og kunstnere inviteres ofte ind som gæstekuratorer. Til ophængningen *The Making of Modern Art* har museet inviteret *The Museum of American Art*, Berlin (TMAAB) og talspersonen, den tidligere nævnte Walter Benjamin, til at bidrage til kurateringen.<sup>12</sup>

Udstillingens første rum kan ses som et anslag til de efterfølgende sale. Rummet er indrettet som en ottomansk stue med sribede stofbetrukne bænke langs væggene,

hvorpå der hænger udstillingsglasskabe med salon-ophængte malerier (Ill. 3). Mange af malerierne er produceret af TMAAB og gengiver det vestlige kunstmuseums historie hovedsagelig i form af replikaer af mere eller mindre kendte værker samt gennem udstillingsrum gengivet fra fotografier. Malerierne er kopieret efter fotografier og er ofte sort/hvide for at understrege deres uhøjtidelighed. I introduktionsteksten til udstillingen har museet valgt at referere til den franske forfatter og oplysningsfilosof Charles Montesquieus brevroman *Lettres Persanes* (1721), som handler om en persisk prins, der på sin rejse gennem Frankrig sender breve hjem med betragtninger af landet, som han oplever som et bizart og forunderligt sted. På samme vis ønsker museet at se på moderne kunst; som en fremmed, der møder fænomenet for første gang.

Denne rejse inviteres den besøgende ligeledes på. Der er lagt meget vægt på formidling, og rummene bruges tydeligvis som undervisningslokaler for skoleklasser og øvrige besøgende på rundvisning, som på medrivende vis introduceres til de to hovedspor, som lægges ud: Det moderne kunstmuseums tilblivelse og den moderne kunsts værditilskrivning. De udstillede værker hænger oftest omgivet af montrere, fotografier og udklip, som fortæller om værkernes receptions-, salgs- eller udstillingshistorie. Udstillings-princippet formulerer ikke et enkelt æstetisk, kvalitativt argument, men peger derimod på, hvordan man på varieret vis kan illustrere, hvor stor en rolle konteksten spiller i forståelsen af et kunstsyn. Kuratoren har vægtet historien om værket højere end værket selv for at understrege, hvordan ethvert kunstværk er underlagt sin tid. Et eksempel er et landskabsmaleri af den tyske maler Otto Erwin Engelbert Arndts (1879-1963), som Adolf Hitler havde i sin private kunstsamling, og som i dag befinder sig på magasin hos *Det Historiske Museum* i Berlin. Udstillingen viser, hvordan maleriet ikke længere blev betragtet som kunst efter Hitlers død, men derimod som en historisk genstand. Det bliver herigennem tydeligt, hvordan tider forandrer sig, og hvordan det ikke blot er historieskrivningen, der hele tiden er til forhandling, men også selve klassificeringen af, hvad der er kunst.

Formidlingsteksterne, som er vigtige for at kunne følge hensigten med de mange lag omkring værkerne, er kortfattede og præcise, men de har også en satirisk tone og er tydeligt styrende for læsninger af udstillingen. Der stilles grundlæggende spørgsmål til, hvad kunst er, og hvordan den er blevet dyrket religiøst i det 20. århundrede – og dermed også til kunstmuseets traditionelle funktion, nemlig at udstille kunst. Indholdet kræver dog også en museums- og udstillingsviden, som ikke er en del af vanlig formidling i kunstudstillinger – det viser f.eks. det indledende eksempel med Walter Benjamin. Er det inkluderende eller ekskluderende for den besøgende? Det afhænger i høj grad af dennes nysgerrighed og interesse.

Hvert rum er som en æske, der åbnes, hvorefter en ny æske med nye perspektiver viser sig. Man sættes nærmest tilbage til ideen om 1500-tallets Wunderkammer.



Udstillingen giver meget plads til museumsdirektør Alfred H. Barrs (1902-1981) medvirken til MoMAs berømmelse i efterkrigsårene, hvor USA overtog rollen som førende nation inden for moderne kunst. Der er lagt særlig vægt på hans genealogi-tegning over abstrakt og kubistisk kunst, som illustrerer hans betydning i udbredelsen af moderne kunst i det 20. århundrede (ten Thije, 2014, p. 76).

En anden vigtig skikkelse i museets fremstilling er Alexander Dorner (1893-1957), som var museumsdirektør for Provinzialmuseum i Hannover og siges at have været den første til at bryde med salonophængningstraditionen, idet han i 1920'ernes Tyskland indførte en udstillingspraksis med få værker ophængt på hvide vægge, og desuden var manden bag udtrykket 'atmosfæriske rum'.<sup>13</sup> Andre rum fortæller om andre museers og private samleres betydning. Kendetegnende for alle rummene er dog, at de rekonstruerer litterære- og samfundssatiriske forfatteres tidligere eksperimenter med fiktive verdener samt samleres og museumsdirektørers reelle arbejde.

Måske er det en pointe, at der stort set kun er tale om hvide, europæiske mænd som ophavsmænd eller måske strammes det kuratoriske greb om metamuseet i hyld-esten af de vilde tænkere, kunstsamlere og museums- direktører (eller fordømmelse i tilfældet med Hitler).<sup>14</sup> Selvfølgelig peger historien på, at der reelt set var tale om et stort flertal af mænd på de vigtige poster i samfundet, men udstillingen ender også med at reproducere og hylde denne genealogi gennem dette fokus, hvilket næppe er hensigten. Man kunne derfor efterspørge andre greb, når man nu ikke er bange for eksperimenter, hvor flere forskellige perspektiver og tilgange kunne få plads. Det kunne eksempelvis have været som en anden stor modernist, forfatteren Virginia Woolf gjorde i sit essays *A Room of One's Own* (1929), hvor hun stillede det visionære spørgsmål: »Hvad hvis Shakespeare havde haft en søster, som havde haft mulighed for at skrive, hvordan havde historien så set ud«?<sup>15</sup>

## Sammenfatning

I begge museers ophængninger er det tydeligt, at der arbejdes med at opløse en indskreven orden og et fundament, som man, ifølge Crimp og Bishop, længe har glemt at sætte spørgsmålstegn ved i de moderne kunstmuseers samlingsvisninger. Begge museer er tydeligvis åbne for nye tilgange til præsentationen, men iværksætter dette på forskellig vis.

Udstillingen på Moderna galerija er muligvis diskret og underspillet, men ruterne gennem udstillingen giver en vigtig fleksibilitet i forhold til læsningerne af kunsten. Ved at trække på et decentraliseringsprincip og dermed stå ved en særlig lokal forankret position vender udstillingen sig imod den universelle forståelse af

kunst og vægter derimod en tidslig iscenesættelse med et muligt flertydigt narrativt udstillingsprincip. Via de forskellige mulige forløb bliver det også synligt, hvordan tider kan sammenflettes i en form for anakronistisk tilgang. Godt nok fastholdes en art kronologi, men med ruterne som kuratorisk greb lægges der op til en diskussion, som peger på et væld af muligheder i sammensætninger af forløb og nedslag for en samling – og dermed for kunsthistorien, som ikke skal forstås som en fastlåst enhed.

I selve det grundlæggende valg (at have hyppigt skiftende, gennemarbejdede og omfattende samlingsophængninger på Van Abbemuseum) vises der en eksperimenterende tilgang til en hidtidig tradition for samlingsophængninger. Her er der et tilsvarende udtryk for et omskifteligt forhold til historien. Der er ikke bare en historie eller en fortælling, som gør sig gældende, men derimod skal der hele tiden gives plads til mange forskelligartede historiske tilgange. I den analyserede udstilling *Making of Modern Art* peger man med en kritisk indføring i og læsning af den vestlige modernistiske kunstforståelse på forandringer via talrige personbårne initiativer, en tradition museet selv udspringer af.

Både Van Abbemuseum og Moderna galerija viser en grundlæggende interesse for at rekonstruere en svunden tid. Ofte benytter de *reenactments* af tidligere udstillinger, hvilket er en hyppigt benyttet kuratorisk model i disse år og en måde at trænge ind i tidligere tider på.<sup>16</sup> Det kan på en og samme tid forekomme nostalgisk og fornyende. Nostalgisk, fordi det minder om en måde, hvorpå man kan genskabe en tid, som ikke er længere, og dermed dvæle ved den, som om den stadig eksisterede. I tilfældet med samlingsophængninger virker det fornyende, fordi det ophæver den fastlåste forståelse af museet som et lukket og ophøjet system og viser, at man kan genbesøge historien og som naturlig konsekvens heraf bemærke tidernes forandring. Ved at indkapsle tiden og kunsten i disse gengivelser finder man både ligheder og forskelle i forhold til en samtid.

Det er værd at bemærke, at begge udstillinger er blevet til i tætte samarbejder med billedkunstnere, som har været med til at gentænke ophængningerne fra starten af processen, samtidig med at de giver en tydelig signatur til ophængningen. Disse samarbejder har givetvis skubbet til faste forestillinger om måden, hvorpå kunsthistorien gengives samt dens relation til det omgivende samfund, og udstillingerne får dermed også et mere personligt islæt, som peger på en selvkritisk bevidsthed.<sup>17</sup>

Begge museer byder på eksperimenterende tilgange til deres samling, som måske nok stadig er famlende og til tider lidt klodsede, da det naturligvis er et stort projekt at erstatte et eksisterende fundament. Ved at udfordre tidligere, mere veletablerede forestillinger om autoritet og autonomi, synes disse museer dog allerede at have vristet sig fri af fastlåste forståelser af sine egne roller i en heterogen tid – og man kan kun håbe at flere vil følge efter.

## SUMMARY:

### In Search of New Times

In recent years, there has been a shift in the take on modernity and modern-ism. Both terms are understood as a break with tradition, a movement of progress, renewal and freedom, where the avant-garde movement occurred and where abstraction and expression were dominating in the arts. This understanding is ambiguous, however, and is subject to experimentation in art museums today. This tendency can be seen as an expression of a contemporary relation to time and the way in which history is currently perceived. The aim of this article is to identify how and why this takes place. Accordingly, the rehangings of collections at museums such as Moderna galerija in Ljubljana and Van Abbemuseum in Eindhoven is analyzed, partly by following an anachronistic approach, partly by investigating it from the perspective of the so-called *contemporary condition*.

## NOTER:

- 1 De samlinger, jeg analyserer i denne artikel, er åbnet i henholdsvis 1948 (Moderna galerija) og 1936 (Van Abbemuseum). Af andre større museer kan nævnes Louisiana Museum of Modern Art i Humlebæk og Moderna Museum i Stockholm, som begge åbner i 1958.
- 2 Af kritiske læsere kan nævnes kunsthistorikere som Terry Smith, Tony Bennett og Claire Bishop.
- 3 Claire Bishop tager udgangspunkt i kunsthistoriker Rosalind Krauss' artikel »The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum« fra 1990, se Claire Bishop: *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, 2013, p. 5.
- 4 Af blockbuster-særudstillingskoncepter tænker jeg eksempelvis på Tate Moderns kæmpe indgangshal med store, skiftende midlertidige installationer samt på solo-udstillinger som eksempelvis Yayoi Kusama på Louisiana Museum of Modern Art. I forhold til museumsarkitektur som oplevelsesøkonomi kan nævnes Guggenheim Museums udbygning i Bilbao, som er tegnet af den canadiske arkitekt Frank Gehry og ARoS Aarhus Kunstmuseums etablering af kunstneren Olafur Eliassons permanente installation *Your Rainbow Panorama* på taget af museet. Se bl.a. Hans Belting, 2013 for en dybdegående analyse af en ny global situation for kunstmuseer eller Claire Bishop: *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art* p. 9-16, som også kortlægger det nye museumslandskab.
- 5 Eksempelvis som på seminaret *How Institutions Think*, der blev holdt på LUMA Foundation i Arles i februar 2016, og som blev fulgt op af en publikation med samme titel. Et andet eksempel er *L'Internationales* egen forskningsdel: [www.internationaleonline.org/research/alter\\_institutionality/](http://www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/) (tilgået 4. marts 2019).
- 6 Begge analyser bygger på besøg på museerne, hvor jeg fik en guidet tur og interviewede henholdsvis kurator Marko Jenko fra Moderna galerija og kurator Steven ten Thije fra Van Abbemuseum.
- 7 Neue Slowenische Kunst er en kunstnersammenslutning, som har eksisteret siden 1984, og som

- består af flere grupper fra forskellige kunstarter, såsom Irwin, Laibach og Scipion Nasice Sisters Theatre, (se f.eks.: nsk.mg-lj.si/nsk/ (tilgået 4. marts 2019)). Gruppen har igennem mange år samarbejdet tæt med museets leder Zdenka Badovinac.
- 8 I et fælles interview med museumslederne for *L'Internationale* udtaler Zdenka Badovinac sig om forholdet mellem det lokale og det internationale. Nathalie Zonnenberg: »The Potential of Plurality: A Discussion with the Directors of L'Internationale«, 2015, p. 67.
- 9 I sin introduktion til en udgave af tidsskriftet *On Curating*, som omhandler genfortolkninger af kunstmuseets samling, beskriver Marjatta Hölz dette greb, se Marjatta Hölz, »Fresh Breeze in the Depots – Curatorial Concepts for Reinterpreting Collections«, p. 2.
- 10 Museumsleder Zdenka Badovinac beskriver, hvordan kanon-begrebet er en foranderlig og bevægelig størrelse i forhold til samfundsstrukturelle bevægelser, se Nathalie Zonnenberg: »The Potential of Plurality: A Discussion with the Directors of L'Internationale«, 2013, p. 68.
- 11 Artiklen omhandler 'den nye' Walter Benjamins *deartization*-begreb, som forsøger at ophæve den autonome værkforståelse. Dette kan dermed ses som en forlængelse af den oprindelige kulturteoretiker Walter Benjamins essay "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder«.
- 12 TMAAB benævner sig selv som 'udstillingsteknikere' og 'viceværter', se Steven ten Thije: "The Joy of Meta: On the Museum of American Art«, 2014, p. 75.
- 13 Alexander Dorner (1893–1957) var direktør på Provinzialmuseum i Hannover (1925–37) og Rhode Island School of Design Museum i USA (1938–41). Om Alexander Dorner, se Sarah Ganz Blythe og Andrew Martinez (eds.): *Why Art Museums? The Unfinished Work of Alexander Dorner*.
- 14 Bortset fra de amerikanske kvinder Peggy Guggenheim (1898–1979) og Gertrude Stein (1874–1946), som begge var kvindelige mæcener og samlere, og som tildeles forholdsvis lidt plads.
- 15 Jeg efterspørger ikke en ligelig kønsfordeling i udstillingen. Derimod mener jeg, at man i de kuratoriske valg, hvor man fremhæver personligheder, som har opbygget og formidlet det moderne kunstbegreb, kunne have belyst nogle af de blinde vinkler, som findes i forhold til udvælgelsen af kunst igennem det 20. århundrede. I min optik er det udover et feministisk perspektiv dét, som Virginia Woolf italesætter i sin inddragelse af forestillingen om Shake speares søster.
- 16 Det nok mest kendte eksempel er udstillingen *When Attitude Becomes Form*, som blev kurateret af Harald Szeemann på Bern Kunsthalle i 1969 og genetableret på Fondazione Prada i Venedig i 2013.
- 17 Der er en lang tradition for, at kunstnere fungerer som kuratorer, hvor museets samling bliver anvendt i midlertidige udstillinger, men færre kunstnere har indgået i langvarige samarbejder med institutionerne omkring permanente omhængninger. Se eksempelvis Elena Filipovic (ed.), *The Artist as Curator: An Anthology*.



# The meta-exhibition: Self-reflection and criticality as curatorial elements of the decolonialised art museum

Johanne Løgstrup

## **Abstract:**

The article focuses on how art museums in a decolonialised era can demonstrate agency and embrace diversity by curating exhibitions with self-reflective and critical approaches to their positions as museums. I analyse two exhibitions, *Perspectives: Angles on African Art*, which was shown at the Center for African Art in New York in 1987, and *På sporet av Matisse (In Search of Matisse)*, at the Henie Onstad Art Center in Norway, in 2015. I describe the two exhibitions as ‘meta-exhibitions’. In my discussion I include curating theorist Nora Sternfeld’s reflections on the need for a shared memory that is global, rather than exclusively Western, historian and anthropologist Ann Laura Stoler’s use of ‘colonial aphasia’ to describe how the global North addresses its colonial past, and curator and anthropologist Wayne Modest’s description of ‘curatorial anxiety’ in order for the museums to take part and find their roles in a decolonialised era.

## **Keywords:**

Decolonialised art museums, meta-exhibition, multiplicity, self-reflective, curatorial strategies, common memory, colonial aphasia, curatorial anxiety

## **The Carrier Bag Theory of Fiction**

In a 1986 essay, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, American author Ursula K. Le Guin reflects on her own writing. Although the essay is about writing fiction, she presents an accurate and a straightforward idea of why we have museums and why we curate. Le Guin’s reading, which is set in prehistoric times, is that we collect things that are

meaningful to us, in order to tell stories: stories about ourselves, where we come from and what we experience. To do this, we collected things, big and small, and put them in a carrier bag. The bag is a metaphor for our memory, and is connected to the museum as our common memory, which she also describes as an example. The things we carry are organised, and then presented through stories. The essay is often read as a feminist response to a male-dominated tradition of novel-writing. Le Guin uses the metaphor of the carrier bag for writing fiction about the things we care about, in contrast to the sword or the stick as the typical male tool, which is also used to set a dramatic scene and from which the novel has arisen.<sup>1</sup>

Other than the clear distinction between the sword and the carrier bag and the different kinds of stories to which they led, Le Guin does not address the multiplicity of possible ways of ordering the things that are in the carrier bag, how we tell stories, what we include and what we do not. She is not concerned with how we have been collecting, nor with how much we have collected, which means that today, the bag is more than full of sacred things we do not know what to do with, and that may no longer be sacred to us – to extend her metaphor, and to describe a colonial history and the complex circumstances surrounding today's museums, as we see some, but not most, museums slowly start to reflect on, and react to these matters (or to the fact that some of the things we collected did not belong to us, and should be returned to the places they came from, which is another concern, and something for a different text).<sup>2</sup>

In this article I discuss how curatorial strategies may raise important questions about the roles of the museum and their collections in a decolonialised era and in this specific instance, the art museum, for instance, how we represent and discuss our past through exhibition-making, and how exhibitions may reveal some of the power structures behind the art museum and its constitution. In so doing, we may catalyse a profitable discussion of some of the reasons we hold on to collections in the art museums. In this article I consider two examples of how these approaches have been used in the curation of Western art museums. One is *Perspectives: Angles on African Art*, an exhibition at the Center for African Art in New York, in 1987. This exhibition was conceptualised and curated by Susan Vogel. The other exhibition is *In Search of Matisse* at the Henie Onstad Art Center outside Oslo in 2015. The exhibition was curated by Tone Hansen. Although they are separated by almost 30 years, the two exhibitions use similar concepts that they turn a critical gaze on how they appear as museum.

I suggest calling both the above-mentioned exhibitions 'meta-exhibitions', although I am reluctant to use this term, as it reminds me of the strong post-modernist tradition of applying 'meta' to everything (and in this connection, as the exhibition is self-referential). But when I apply this name it is because I am referring to exhibitions that work with specific content and how it is displayed, and thereby reflect on

specific aspects and structures of the museum. By 'meta-exhibition' I imply that these are not so much about looking at and introduce the art works as such, but apply curatorial strategies to creating queries and propositions that create an analytic space that concerns a particular collection in the art museum. In the two current examples, it means raising unsettled questions and examining current situations that concern the collection but that relate to historical matters; causes that are not directly in line with decolonialist propositions, but that may be seen as models of how to address similar concerns. The two foregoing examples demonstrate how various interests and feelings also contribute to what a collection includes. The exhibitions presented some of these intentions to open up for examination of the collection, and thus created opportunities for self-reflection and an openness to the subjectivity at the museum. By subjectivity, I mean that the people behind the institutions experience doubt, various opinions and concerns, and so on. I find that self-reflection does not only help to understand one's aims and potential, but also helps one to become aware of one's position in relation to one's surroundings.

I have not had the opportunity to visit the exhibitions I discuss here, therefore I have not experienced many aspects of what makes for an exhibition. However, in this article I focus on analysing and discussing the conceptual groundwork and reflection that underpin the creation of the exhibitions, which I approach through the texts written by their curators and mediations of the exhibition through the catalogues of the exhibitions.<sup>3</sup>

### **A multiplicity of voices, or, how to introduce diversity to the dialogues surrounding the art museum exhibition "Perspectives: Angles on African Art" at The Center for African Art, New York (1987)**

In 1987 the exhibition, *Perspectives: Angles on African Art*, set out to investigate the reasons behind why museums collect, and to emphasise the various motivations behind the interest in collecting, by showing African art from private collections and art museums in America. The project was conceptualised by the founder and director of the Center for African Art in New York, and specialist curator of African Art, Susan Vogel, who invited ten co-curators with various interests in African art to decide which art works should be exhibited. Each of the ten co-curators chose ten objects from one hundred photographs of African art of varied types and origins. In addition to their choice of art work, they were asked to write a statement describing their interest in African art and rationalising their decisions in their own words. This became a travelling exhibition from 1987 to 1988, which was shown at four different art

museums: the Center for African Art, New York, the Virginia Museum of Fine Art, Richmond, the San Diego Museum of Art and the Birmingham Museum of Art.

In the introduction to the exhibition catalogue, Susan Vogel stated that with *Perspectives: Angles on African Art*, she wanted to identify the many different and contradictory ways that African art is viewed.<sup>4</sup> Vogel curated the exhibition at a time when Western art museums were debating the significance of the African art in their collections, and how to present this works. This excited discussion emerged a few years before, from the reception of the *Primitivism and Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* exhibition at the Museum of Modern Art, in 1984, which revealed a shift in cultural values marked by a new relativism and a concomitant rejection of Eurocentric thinking.<sup>5</sup> This exhibition presented African art in connection with modernist art, and in a way that critics found hierarchical. One of the points the critics raised was that their impression was that the modern art was mediated with much more attention than the African art.<sup>6</sup> Apparently, the art critics' reception was unpredicted by the MoMA, which led to a lengthy discussion of the crucial role of African art in Western history, and especially of the various ways it affected the development of twentieth-century European and American art.<sup>7</sup>

Instead of extending the discussion on the misrepresentation of African art, Vogel took a broader stance, and strove to investigate the various reasons for collecting African art in the first place. She noted that she also wished to research how art museums approach discussions of objects that were never intended to be parts of collections, nor to be preserved as art objects or museum displays. Vogel stated:

“If the audience knows one thing about African art, it knows these objects were never meant to be seen in museum buildings. This makes it a fruitful subject for exploring museum presentations, or dislocations – or, as we might most profitably consider it, the recontextualization of objects in museums.”<sup>8</sup>

Vogel turns the discussion around and applies it to research into the many reasons for collecting and understanding how to use this in the future for what she calls the ‘recontextualization of objects’, thereby indicating the many ways of exhibiting African art.

The title, *Perspectives: Angles on African Art*, reflects that the co-curators were selected from the greatest variety of backgrounds possible, so they could articulate their perspectives on African art, and through their choices offer a variety of ways of exhibiting African art. The co-curators were the artists Romare Bearden, Nancy Graves and Iba N'Diaye, African art historian Robert Farris Thompson, Africanist anthropologist Ivan Karp, author James Baldwin, banker and collector David Rockefeller, Africanist archaeologist Ekpo Eyo, the diviner, Lela Kounakou, the artist, Baule

and modernist art historian William Rubin. Considering these various choices, it was possible to read some of the specific interests into the co-curators choices, however, Susan Vogel stated in her text in the catalogue that categorising the various perspectives proved much larger than expected,<sup>9</sup> which underlines the possibility of showing nuances of the relations to African art.

The *Perspectives: Angles on African Art* exhibition concept proved that it was possible to get people from different backgrounds to meet around a shared interest. The different statements allowed the various perspectives to be represented. They spoke from different positions, but each displayed their personal engagement and beliefs.<sup>10</sup> For instance, in the catalogue, writer and spokesman for civil rights movement, James Baldwin, stated his concerns about the reception of African art by Western civilisation:

“You don’t realize that you’re asking me very personal questions. You think you’re talking about art. But you are not! You’re talking about something else. You’re talking about something which the West as a group has done its best to destroy. And it’s still doing its best to destroy. I’m talking about a kind of testimony to what a human being is or can be – which this mercantile civilization is determined to ignore. And to kill if they can.”<sup>11</sup>

Director of the department of painting and sculpture at Museum of Modern Art and curator of the *‘Primitivism’ in the 20<sup>th</sup> Century Art: Affinity of the Tribal and the modern* (1984–1985), William Rubin, described his relationship to African art from a very personal perspective, but he also used the opportunity to present the premise for showing African art in the context of the art museum.

“What we call ‘Primitivism’ is not directly about tribal art at all; it is about the influence of tribal art on Modern art. If you are going to study primitivism, you’ll want to see something of what was doing the influencing. The show we did at the Museum of Modern Art was entirely from the perspective of what we do here: to study Modern art.”<sup>12</sup>

By letting the different voices meet around the same passionate interest, but from very different perspectives, the exhibition was able to bring together people who, under any other circumstances, probably would not have wished to participate in the same event. Bringing together the many different voices at the same level established a space for differences, which was neither judgemental nor hierarchical. To give an example of a similar approach, the artist John Akomfrah has emphasised his way of working with different voices and letting the individual voice emerge through the montage in his video work. He describes it like this:

“The cutting and the editing is metaphorically my voice, but that voice is not for the viewer, it’s for the other beings that I’m speaking to in the projects. All of these projects have multiple beings at the center of them, all of whom say they are unique. Everything, in order to exist, has to assert its uniqueness, which makes it very difficult to arrive at a commonwealth, to get different things to sit together. The montage is a kind of method of persuasion. The editing is a method of persuading different slices from different projects, some I originated, some somebody else has shot, others I bought, to sit together. It’s about saying to all of them, all these discrete fragments: I don’t want you to lose your identity, that’s not what we’re trying to do here, so you don’t have to become a scene in the conventional narrative sense, but I want a dialogue. I want you to talk to each other. Because if you can do this impossible thing, then there’s hope for all of us. Dichotomies are in the project itself, in the material.”<sup>13</sup>

This example is not intended to imply that the exhibition method used for *Perspectives: Angles on African Art* was to make a montage, but to indicate what it means to create opportunities for multiplicity. This means not letting the various elements lose their identity, but creating a dialogue by simply being brought together, and thereby being able to show their own uniqueness. Transferring this approach to *Perspectives: Angles on African Art* was not about finding a consensus among the co-curators’ selection of works, but about the principle of bringing together different voices. What the exhibitions seemed to prove was that a common interest allowed various arguments and ways of expressing perspectives to be articulated and exist alongside one another. Thus, the exhibition introduces a multi-vocal dialogue. Susan Vogel stated:

“I have come to feel that the museum dealing with culture (and even more with non-Western art) cannot adopt the authoritative voice commonly heard in museums of Western art and science. We are too far from the voices of the original owners and makers, too locked into perspectives of our own culture to presume to be faithful to the object in any exalted way. We can be faithful only in our fashion, which means we are, like Cole Porter’s heroine, only barely faithful, or not at all. And we can be faithful only in the fashion of our time.”<sup>14</sup>

Susan Vogel questions the museum’s authoritative voice, and at the same time, notes the gap between the objects’ creators’ and current circumstances. She also notes that we relate to things according to the times in which we live. *Perspectives: Angles on African Art* was held over 30 years ago, during a time of multiculturalism, a brief period of optimism about the co-existence of cultures that interrelate and influence one another; a lot has changed since then, and I cannot help wondering whether a similar exhibition with a similar diverse group of co-curators could be put together today. Do we have a public sphere where these voices will or can meet, or has our common space become too polarised? Or have the attempts to establish a dialogue been too few, or too uneven, so it is no longer possible to establish this kind of diverse dialogue, and therefore more radical approaches are emerging, as

has been seen with activism directed at museums, for instance, *Decolonize This Place* at several American art museums?

### **Going public: Unravelling histories at an art museum - “In search of Matisse” at the Heine Onstad Art Museum, in 2015**

In 2012, the Heine Onstad Art Center received a letter from a lawyer claiming that a work, the Henri Matisse painting, *Profil bleu devant la cheminée* (English title: ‘Blue dress in ochre Armchair’) (1937) in their collection was wrongfully sold to the museum’s founder, and instead belonged to his client, the descendants of the Jewish art collector and gallerist, Paul Rosenberg. The work had been confiscated by the National Socialists from the Rosenberg’s storage facility when Germany invaded France in 1941. The Heine Onstad Art Center, a private founded museum by the couple, Sonja Henie (1912–69) and Niels Onstad (1909–1978), did not have a sufficient record of provenance, nor did they have a receipt for the purchase in their archives. Instead of quietly side-stepping the claim and making it into a purely juridical case, and thereby not letting it become public, as most art museums probably would have chosen to do in a case like this, the director at Heine Onstad Art Center, Tone Hansen, used the opportunity to expose the situation, and present it as common history which is known within museum collections, and to discuss it through the methods of the museum: through exhibition-making.

In 2015 the Heine Onstad Art Center opened the exhibition, *På sporet av Matisse* (‘In search of Matisse’). The exhibition was divided into two parts. One presented the research into the provenance of the above-mentioned Matisse painting, including the other early works in the museum’s collection from before 1945 (comprising 19 paintings). The other part consisted of the work of contemporary artists who were invited to react to this specific investigation at the museum with new works, or with already-created works that expressed related concerns about displacement, ethical responsibility and retelling history through cultural heritage.

Tone Hansen has stated that an elementary part of her curatorial strategy has been to make apparent the internal and external conflicts at the *museum itself*.<sup>15</sup> Influenced by the traditions of the artistic practice of the institutional critique, she uses this as an approach to exhibition-making. Institutional critique has been described by artist Andrea Fraser as art that exposes the structures and logic of museums and art galleries; as “the essential feature of Modernism is the impulse to criticize itself from within, to question its institutionalization”.<sup>16</sup> In *In search of Matisse*, Tone Hansen pointed out that two art works that emerged from this practice were central, and



inspired the way the provenance research was presented in the exhibition. One was the *Manet-PROJEKT 74* (1974) by artist Hans Haacke and the other was *Politics of Restitution* (2003), an exhibition by artist Maria Eichhorn. *Manet-PROJEKT 74* was included in the exhibition, and *Politics of Restitution* was represented in the catalogue with a text by art historian Alexander Alberro, and included images from the original exhibition, which was held at Lenbachhaus München.<sup>17</sup>

*Manet-PROJEKT 74* and *Politics of Restitution* highlight the social and economic afterlife of art works through the art institutions' legal and scientific tool, provenance research, and thereby make visible central information about an unsettled history – in both these cases, the Nazi regime in Germany. *In search of Matisse* used in similar ways the two art projects ways of presenting the provenance research of the paintings in the collection prior to 1945, including the central work by Matisse. This was done by publishing the names of the various owners, the exhibition registry of the works, and by documenting the back of the painting, which not only reveals signs of its provenance, but also removes the illusion of the painting and reveals it as a piece of painted canvas on a wooden frame. These elements expose the commodification of art, show that art works do not have only aesthetic value, but also an exchange value. By reusing this formal display and presentation method, the Henie Onstad Art Center established a transparency that was needed in the specific case of the painting, *Profil bleu devant la cheminée*, but also made the provenance path clear for potential future claims on the rest of the collection. One could say provided a model other museums – according to how one looks at the time to come. The Henie Onstad Art Center returned this painting to the original owners.<sup>18</sup>

The other track of the *In search of Matisse* exhibition consisted of works by contemporary artists Dag Erik Elgin (1962), Celine Condorelli (1974), Marianne Heier (1969), Matts Leiderstam (1956) and Michael Rakowitz (1973), who contributed works that addressed questions about the circulation of works, objects or ideas dealing with legal and moral questions, and the art history registration of ownership as an identifier of lawful possessions. This track offered new perspectives on both the specific case in question, and also showed that these concerns did not relate only to the Henie Onstad Art Center, but must be seen in the larger constellation of the art museums' roles. Here, the catalogue, which may be seen as an anthology, as it included other texts and works than those in the exhibition, also unpacked the questions of provenance research and the social life of art for a larger public than that which visited the exhibition.

What does the institutional critique contribute? Andrea Fraser notes that the artistic practice of the institutional critique is a critique from within: “It’s a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what form of



practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to. Because the institution of art is internalized, embodied, and performed by individuals, these are the questions that institutional critique demands we ask, above all, of ourselves.”<sup>19</sup> This could be extended, and be relevant not only to art practices but also to museum practices, and in relation to the situation today, in a decolonialised era. Precisely because *In search of Matisse* brings out a museum’s method of operation and shows how art and the art museum are parts of social and economic relationships, it dispels the myth of the autonomous space of a neutral cultural experience. They publicise it, not by putting an emphasis on representing their collection, but on their operational activities. This reveals to the public what is normally concealed, but of which they are well aware. In a decolonialised era I see the potential for museums to rethink their position in relation to the present and the past by revealing these kinds of complex histories. Thus, they can break with the idea of neutrality and take part in rewriting a shared history. I argue that creating an exhibition, allows the museum to address the questions that Andrea Fraser proposes, and by articulating them, to become aware of the pattern of its earlier practices. To publicise goes both ways.

### **The Museum as a Western concept**

In the article, ‘Deprovincialising the Museum – What would a Museum be if it were not a Western Concept’, curating theorist Nora Sternfeld raises the questions, “What if the museum were not defined by collecting, preserving, researching, and mediating (and thus by the national, institutional colonial project of Western Enlightenment), but on the transgenerational handling-down of knowledge – knowledge of, with, and through objects and matter? What if the museum were a ‘space of remembrance’, a ‘contact zone’, or a ‘third space’ in which to share narratives and history?”<sup>20</sup> With these questions, Sternfeld confronts the traditional (and modernist) tradition of the museum, and identifies those changes that have been taking place in the museum in recent years. This is a discussion about the museum’s self-awareness, which has been based on specific scientific approaches, and in which certain Western ideologies about progress and development are up for debate. These discussions were already started by what historians of museology have named ‘the new museology’, where the museum as an ‘authoritarian space of power’ has been analysed by art historians and sociologists such as Douglas Crimp, Tony Bennett and Carolyn Duncan since the 1970s.<sup>21</sup>

However, Sternfeld notes that the foregoing questions also indicate a possible need in our society for a place, a room, a zone that can explain the past and bring together unresolved conflicts in order to expand our common memory, which

does not include only the Western.<sup>22</sup> She sees the museum as a mirror for this self-understanding, and concludes that it is no longer time to glorify this picture, but time to ask critical questions about the tradition of looking at oneself – and with the great effect of including other views than one's own, which means including not only a Western perspective. By simply asking, "What would a museum be if it were not a Western concept?" she suggests an imaginative and futuristic approach to seeing the museum in a global perspective.<sup>23</sup>

It is interesting to discuss the museum in connection with the West's self-image, because in many ways, the museum may assume an important position, a position that means displaying agency when retelling and researching history in a more diverse and inclusive way. The museum already fulfils its role as 'a space for remembrance', as Sternfeld suggested. Therefore, the question is, who is included in taking part in the museum? To whom is history told, and from which perspective is it being told? Also, how can the objects in a collection tell stories other than those expected, and how may exhibition-making be used to unpack them?

### **How to address the colonial history?**

Historian and anthropologist Ann Laura Stoler has noted that France's colonial and racial history has been incorrectly framed as 'forgotten history', as 'collective amnesia' or as history that was somehow 'lost', which is rather misleading, if one looks at the academic and political discourse that has been going on since second half of the 20<sup>th</sup> century. Stoler proposes 'colonial aphasia' as a more accurate term. 'Aphasia' is a medical term that she applies to how the colonial history has been dealt with in France. She defines the term, *as dismembering, a difficulty speaking, a difficulty generating a vocabulary that associates appropriate words and concepts with appropriate things.*<sup>24</sup> It is a way to emphasise both loss of access and active dissociation. For Stoler it is not about not knowing about France's colonial past, but about the difficulty of addressing it, and one reaction to that is simply to ignore it. The term could be applied to the way in which many art museums have been addressing colonial history, a history that is not unknown, but perhaps should be seen as an unknown territory to explore, and therefore needing adequate tools to do so.

Curator and anthropologist Wayne Modest has looked into what it means to work with the colonial past by curating. He observes that the 'feeling of guilt' is a tricking affect for curators.<sup>25</sup> In his research, which involved interviewing colleagues who worked with colonial photography at museums in the Netherlands, he found that guilt is a useful point of departure for curating, which may lead to the promise of reconciliation among those living together in a multicultural society, simply because

it showed recognition of the other. Often, the curators did not feel personal guilt, but felt guilt at a national level. Modest calls this experience ‘curatorial anxiety’, to identify the complex set of emotions that the curators go through when legitimising their work with a colonial past.<sup>26</sup>

In *Perspectives: Angles on African Art* and *In Search of Matisse*, both host museums revealed their uncertainty and doubts, and invited specialists to discuss their concerns and here after publicised their research through the exhibition format. Thus, they were able to express their confusion, demonstrate a reflexive practice and uncover some of the complexities underlying historical wrongs. I suggest that ‘curatorial anxiety’ be used as a force to drive a discussion that is taking place in the museum sector. A discussion that also often resonates with a broad spectrum of society. In the two exhibitions the curators express what Modest describes as ‘feeling of guilt.’ The curators do it in their open approach towards the possible conflict. In *In Search of Matisse* it is done in a wish to reconcile with what could be seen as an opposition part in a potential conflict. In *Perspectives: Angles on African Art* it is done by getting people from different positions to stand next to each.

### **Why and how museums collect**

So, sometimes we forget to look into the carrier bag, or to re-examine what we collected, why we collected it and to be aware of how it ended up in the bag. Now it seems time to do so, and to tell different stories by putting together what we have in the carrier bag, by understanding that the things we collected already carried stories within them, and therefore we need to be open to new approaches that offer the opportunity for an awareness of a decolonialised era and include stories that also question some of the assumptions that we have repeated and inherited in the Western tradition. This means asking difficult questions, being open to unconventional dialogue and also laying bare some of the messy parts of what collecting means and does.

I would like to suggest ‘meta-exhibition’ as a term for exhibitions that reflect and discuss the foundations of what it means to make exhibitions. The meta-exhibition asks questions and openly discusses some of the conventions and mechanisms behind the art museum and the collection. Both exhibitions I examined here are atypical exhibition collections, where the art museums present parts of their collections and the core of the museums’ reason for being. However, they both react and reflect on highly pregnant situations related to their collections, which reach into broader discussions that address society’s shared memory and the roles of museums. These are exhibitions that discuss and reflect on their reason for being, and on what lies behind some of the structures for dealing with collections. They do so by creating the

opportunity for a diverse dialogue and by presenting their underlying research. Their curatorial strategy confronts some of the difficult and unsettled queries that emerge when working with the past, and that are often discussed behind the scenes by curators, critics and researchers, and which relate to why we have collections.

In a time of decolonialist thinking and acting, when many of the large art museums are shifting their collection and exhibition strategies to be more inclusive and diverse, it may also be time to go deeper into the history of what, why and how we have been collecting, both to clear away some of the wrongs and damage effects and to develop an understanding of the reasons museums have collected as they have, and thereby go into the complex and diverse history of which we all are a part.

#### NOTES:

- 1 Ursula K. Le Guin *The Carrier Bag Theory of Fiction*, 1986. In the Danish translation, p. 9; in the English version, p. 5.
- 2 Felwine Sarr and Bénédicte Savoy, *The restitution of African Cultural Heritage. Towards a New Relational Ethics*, November 2018, [http://restitutionreport2018.com/sarr\\_savoy\\_en.pdf](http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf)
- 3 *Perspectives: Angles on African Art*: Susan Vogel, 'Introduction', *Perspectives: Angles on African Art*, The Center for African Art, 1987, Susan Vogel, 'Always True to the Object', in *Exhibition Culture: The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. Ivan Karp, Smithsonian Books 1991. On *In search of Matisse: Tone Hansen and Ana María Bresciani, Looters, Smugglers, and Collectors: Provenance Research and The Market*, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015, Tone Hansen, 'Looters, smugglers, and collectors: Rethinking models of ownership research and how to mediate it through the form of the exhibition' in *Curatorial Challenges*, ed. Anne Folke Henningsen, Malene Vest Hansen and Anne Gregersen and Tone Hansen, 'Learning from Critique', in *(Re)staging the art museum*, ed. Tone Hansen
- 4 Susan Vogel, 'Introduction', *Perspectives: Angles on African Art*, The Center for African Art, 1987, p. 10
- 5 It is interesting that today, the MoMA archive describes the reception of the exhibition as controversial and infamous: [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/1980/the-infamous-primitivism-exhibition/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1980/the-infamous-primitivism-exhibition/)  
For the rich debate that took place between art historian and art critic Thomas McEvelley and the curators of the exhibition William Rubin and Kirk Varnedoe, see Artforums archive from November 1984 to May 1985. For further discussions on the topic, the anthology, *Primitivism and twentieth-century art – a documentary history*, ed. Jack Flam and Miriam Deutch, presents some of the texts written in connection with the reception.
- 6 For instance, in contrast to the much later exhibition, *Postwar: Art between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965* (2016), at Haus der Kunst in Munich, curated by Okwui Enwezor. Here, the aim was to consider modern art in a global perspective. As the exhibition posed the question: What would global modernity look like? See <https://postwar.hausderkunst.de/en/>

- 7 Some of its important roles include revealing the origins of human cultures to archaeologists, giving missionaries an insight into idols and fetishes when attempting to convert people to Christianity, offering collectors, smugglers and traders profitable opportunities for trade (ivory, gold and crafts), and, last but not least, African art had an impact on Modernist artists such as Matisse, Gauguin and Picasso, some of the most referenced artists in this tradition. The various roles lay bare some of the inflicted relations to African art in the Western museums and beyond. For further studies, see Susan Hiller's *The myth of Primitivism – Perspectives on Art*, and Jack Flam and Miriam Deutch's *Primitivism and twentieth-century art – a documentary history*. For the present discussion on this matter, see Felwine Sarr and Bénédicte Savoy's *The restitution of African Cultural Heritage. Towards a New Relational Ethics*, November 2018, [http://restitutionreport2018.com/sarr\\_savoy\\_en.pdf](http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf)
- 8 Susan Vogel, 'Always True to the Object', p. 192
- 9 Susan Vogel, 'Introduction', *Perspectives: Angles on African Art*, The Center for African Art, 1987, p. 11
- 10 Unfortunately, I do not know how the statements were used in the exhibition.
- 11 James Baldwin, *Perspectives: Angles on African Art*, The Center for African Art, 1987, p. 115
- 12 William Rubin, *Perspectives: Angles on African Art*, The Center for African Art, 1987, p. 51
- 13 John Akomfrah, *Co-existence of Times – A conversation with John Akomfrah*, by Johanne Løgstrup, *The Contemporary Condition*, Sternberg Press 2020 p. 15–18
- 14 Susan Vogel, 'Always True to the Object', p. 193
- 15 Tone Hansen, 'Learning from Critique', *(Re)staging the art museum*, p. 93
- 16 Andrea Fraser in 'From the critique of Institutions to an Institution of critique'; here, she quotes art historian Benjamin H.D. Buchloh's 1982 essay, 'Allegorical Procedures' p. 126–127.
- 17 Tone Hansen and Ana María Bresciani, *Looters, Smugglers, and Collectors: Provenance Research and The Market* p. 14–17
- 18 In her lecture, *The use Value of Research*, held at the conference *Cultural Challenges*, Copenhagen University, May 2016, Tone Hansen made it clear that many other museums had not appreciated her way of handling the case, as they feared for the future their own collections.
- 19 Andrea Fraser, *From the critique of Institutions to an Institution of critique* p. 133–134
- 20 Sternfeld, Nora, 'Deprovincialising the Museum: What would a museum be if it were not a Western concept', p. 158
- 21 Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (1993), Tony Bennett, 'The Exhibitionary Complex' (1988) and Carol Duncan, 'Art Museums and the Ritual of Citizenship' (1991)
- 22 This is a discussion that is happening now at ICOM (International Council of Museums), where a commission has been appointed to develop a new definition. So far, one proposal has been, 'Museums are democratizing, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artifacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people.' <https://icom.museum/en/news/the-extraordinary-general-conference-poses-the-vote-on-a-new-museum-definition/> and <https://hyperallergic.com/513858/icom-museum-definition/> Just as Nora Sternfeld's questions do, this definition offers a new understanding of the museum as a space for critical dialogue, and for addressing present conflicts and challenges.
- 23 Similar positions may be found in the work of Piotr Piotrowski and directors of *L'inter nationale* collaboration, identifying the need for critical practices in these institutions. See

Piotr Piotrowski, 'Museum: From The Critique of Institution to a Critical Institution,' and Nathalie Zonnenberg, 'The potential of Plurality: A discussion with the Directors of L'Internationale.'

- 24 Ann Laura Stoler, 'Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France,' *Public Culture* 12:1, Duke University Press 2011 p. 125
- 25 Wayne Modest, 'Museums and Emotional afterlife of Colonial Photography' in *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*, ed. Elisabeth Edwards and Sigrid Lien, Ashgate p. 39
- 26 Modest, p. 35

# Museums as contact or conflict zones

Johanne Løgstrup

## The museum as a target for change

In recent years it has not gone unnoticed that museums have been the targets of protests, demands and grievances concerning the ways they are governed. Especially in the global North, numerous initiatives have drawn public attention to museums in inventive and unexpected ways.<sup>1</sup> Often, protesters have used the museums' architectural spaces, such as a grand entrance hall, as the focal points for their protests. They do this to get their message out. The protests are staged through carefully thought-out photo-shoots that then spread and circulate their statement through social media and the press, and thereby attract more public attention, and prompt action.

*Decolonize This Place* deployed the above-mentioned strategy at the Brooklyn Museum, displaying banners with inscriptions such as 'They Want the Art, Not the People' and 'Decolonize This Place' in the entrance hall of the Beaux-Arts Court during the protest that took place on April 29, 2018. This protest was held to draw attention to issues related to gentrification and diversity. Another example is the protest initiated by artist and former opioid addict Nan Goldin, who held one of several campaigns in the rotunda of the Guggenheim museum building in New York, and targeted the influential Sackler family. The Sackler family made their fortune by marketing an opioid-based pain medication, one side-effect of which is addiction. Many of the Sackler family are board member of numerous cultural institutions around the United States. During the protest, small white flyers with prescriptions written on them swirled down from the top of the rotunda, to land on the floor of the lobby amid empty orange medicine bottles labelled 'Side effect: Death', and people lay on the floor in a die-in protest. Also worth mentioning is *Liberate Tate*, which, after five years of campaigning, succeeded in pressuring the Tate museum to end its sponsorship agreement with oil company British Petroleum. One of the protests included a reanimation of Kazimir Malevich's *Black Square* as a performative intervention in the Turbine Hall

during a blockbuster exhibition of the artist's work, noting the oil industry's damage to ecosystems, communities and the climate.<sup>2</sup>

Acts such as those just described, use the museums' authority as gatekeepers and sanctifiers of cultural values against them, to criticise the apparatus of the institution itself, meaning that the institution's prestige has proven useful for leveraging visibility, publicity and pressure to spark political aims and movements.<sup>3</sup> This has been done by combining artistic strategies and activism, strategies that are inspired by the artistic tradition of criticising institutions, where artists use their work to question the art institutions' ethical and structural stances. Gorilla Girls, Hans Haacke, Mierle Laderman Ukeles and Michael Ascher, to mention just a few, are artists working in this tradition.

External cultural workers are not the only ones to take on the task of solving the problems presented by museums.<sup>4</sup> It is time that the museums start to assume responsibility for the changes taking place as producers of cultural meaning, and their role in today's planetary culture. As museums have been the representatives of the dominant culture, it is time for them to come out of what may be seen as an illusion in present times and find a tenable position that acknowledges the necessity of diversity in society.

## **Museums as conflict zones**

With reference to the chapter 'Museums as Contact Zones' in History of Consciousness scholar James Clifford's book, *Routes*, from 1993 I borrow the construct of museums as contact zones for the title of this text, but add 'conflict', as I think we need to realise that conflict is inherited with the very idea of the museum, and therefore should be acknowledged and articulated.

In *Routes*, Clifford explains how he sees the museum as a manifold place for various groups to meet, with different purposes, around the artefacts: 'Then the contact zone becomes the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict'. He quotes literary scholar Mary Louise Pratt, who originally coined the expression of 'Contact Zones' in her critical research on imperial literature.<sup>5</sup> The 'contact' is to be understood as the way in which subjects are constituted in and by their relations to each other. Clifford writes that when museums are seen as contact zones, their collections established an ongoing historical, political and moral relationship – a power-charged set of exchanges, of push and pull. To aim for 'contact'



is the civilised and rational way to go about the interaction happening in the zones, but this may not always seem reasonable to the various participants.<sup>6</sup> Emphasising the ‘contact zone’ as the core term seems to eliminate the inequality of the constitution of the museum from the outset (although it is acknowledged in the foregoing quote) and underestimate the conflicted situation.<sup>7</sup> The museums’ authority as sanctifiers of the cultural value of imperialism is what keeps museums from becoming egalitarian contact zones. Sometimes, the meeting place is not right from the beginning.

Because the museum originates in a Western idea and tradition of explaining itself against one another. The collection is as an assembly, a place that encircle its culture, and the museum takes on a conflict that is inscribed in the very constitution of the museum.<sup>8</sup> The Western museum comes from the imperialist tradition with one hegemonic position, and meaning-making that embeds the rest of the world, either as becoming part of the reason-making, or becoming ‘the other,’ something to study, to look at, to be fascinated or repelled by. Or to be less polemic, many ethical questions arise with the museum, which concern collection practices as well as more current discussions of the reciprocity of cultural heritage in the collection, and raise further questions, such as, ‘Who has been excluded from the history that has been told so far, or been regarded as “other”, in order to encircle the culture of Western history?’ How do we tell different stories, and how do we relate to the objects according to our backgrounds as visitors, curators, mediators, researchers and so forth, and how do we articulate and translate the artworks in a collection for relevant and present-day concerns? Or, put directly, how do we decolonise our museums? How do we radically transform them from within?

The foregoing thoughts are not new: some have been thoroughly analysed by art historians under what has been called ‘The New Museology’. Here, the idea of the modern museum defined by Enlightenment conceptions of knowledge have served to historically affirm Western cultural hegemony.<sup>9</sup> However, if we acknowledge these as the museum’s inherited terms, it could become a space for highly relevant discussions about our times, and thereby contain the conflicts embedded in the museum, such as dominance-awareness in contrast to alternative and differences, acquisition and reciprocity politics, as well as handing down knowledge through the generations, but questioning whose story is to be told, whether it is relevant to tell it now, how it is told and by whom. By this I mean that if the museum dared to address some of these conflicts differently, started to take on the awareness of representing a highly hegemonic power, and began to question some of the assumptions that go with this position, it could gain an integrated and meaningful position in society. One place to start could be exhibition-making.

## **The museum as a keeper of cultural identity and beholder of history**

The museum as a space for the collective memory of a common culture is in crisis. Instead of playing an active role, encouraging the public to understand the complexity of the present world and to acknowledge the significance of memory and of the past for the development of a society that is transnational and diverse, the museum has developed into a space for entertainment.<sup>10</sup> The museum has lost ground to other institutions such as the biennale, and in the European tradition, the kunsthalle. The biennale and the kunsthalle are known for focusing on the contemporary and ‘the new’, but in recent years some of these institutions have gone beyond that, and have become spaces that address current contested discussions of historical issues, to foster an understanding of the current situation.<sup>11</sup>

What is it that makes the museum worth holding onto as a place for collective memory, rather than letting it become a showcase for the spectacular, as it seems to be so successfully becoming? The museum can play a significant role as a place for a shared and diverse history that dares to create meaning, and not just reproduce popular discourses. The museum that is based on a local community is likely to have a collection rooted in a modernity constructed on a national ideology positioned in a colonial and imperial history that is up for discussion. It is necessary to come to terms with the shift that has taken place, and that means that national history is not sufficient, and that global/local and transnational history are concerns when it comes to relating to a heterogeneous history, and to emphasise differences and similarities in our present, referencing a history that is less repressive and more inclusive, which, one hopes, can make us more competent to meet the challenges of the future.

In the museum, the historical objects (artworks and artefacts) on display are witnesses of the past, and give the public access to a collective memory that is interpreted from a contemporary perspective. The objects tell a staged history, and the world inside the exhibition is laid out in its totality. This is done through research and knowledge-sharing, and the history is one that, depending on the perspectives assumed by the institution (curators and mediators) in their meaning-making, will have various points of departure and take different routes – and, always worth considering – could have taken others. In each exhibition there is an experiment involving various modes of meaning making. Curator Anselm Franke describes the exhibition as an ontology. It explores the threshold between consciousness and form.<sup>12</sup> The exhibition presents an idea of what the world is like, it can challenge our images of the world, and it can make other worlds possible, which also means that other interpretations of the past can take shape.

The history of Western philosophy has a tradition of being self-critical. By self-critical I mean the ability to question and be reflexive about one's own discipline. This tradition started with the philosopher Immanuel Kant, who was the first to criticise the means of criticism.<sup>13</sup> Imagine if the museum assumed that position, and started questioning the history it has been narrating.<sup>14</sup> As political scientist Chantal Mouffe states, 'Instead of deserting public institutions, we must find ways to use them to foster political forms of identification and make existing conflicts productive. By staging a confrontation between conflicting positions, museums and art institutions could make a decisive contribution to the proliferation of new public spaces open to agonistic forms of participation where radical democratic alternatives to neoliberalism could, once again, be imagined and cultivated.'<sup>15</sup> What I would like to emphasise in the quote is the possibility of rethinking and reorganising the institutions to make them productive when confronted with conflicted positions, to make the institutions open to agonistic forms, where various voices that may not agree and correspond, but express various aspects of history, may be heard. In the next section I look at what I consider a successful example of how a museum can work with its exhibition-making, leading to radical transformations from within.

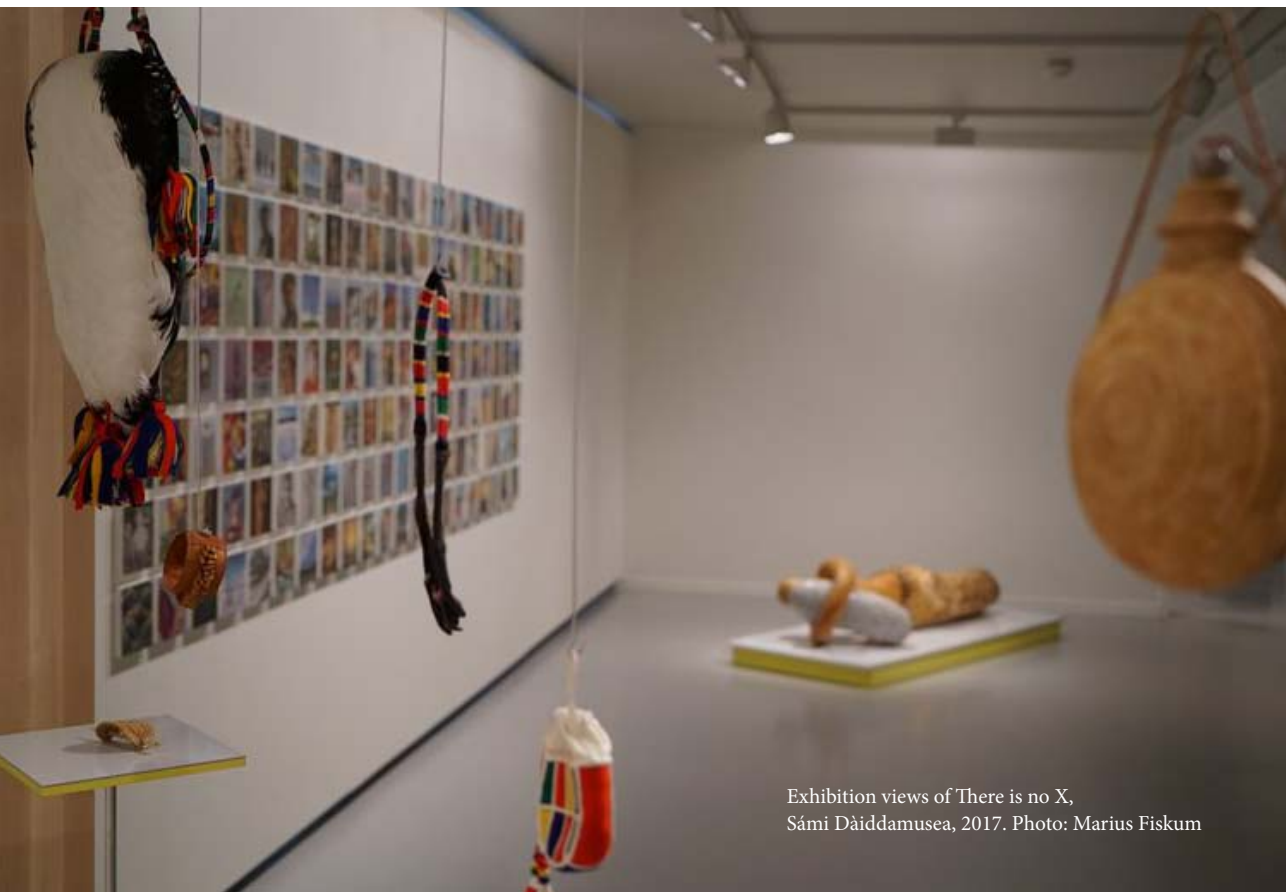
### **Sámi Dáiddamusea - occupation from within**

In the early Spring of 2017, the Nordnorsk Kunstmuseum in Tromsø, Norway, closed to provide a temporary space for a new museum, Sámi Dáiddamusea (The Sami Art Museum), in a collaboration with local partner RiddoDuottarMuseat, a cultural history museum of Sami culture and an open-air museum. Prior to this new institution, Nordnorsk Kunstmuseum relied mainly on a national collection, with loans from the National Gallery of Oslo. On the other hand, RiddoDuottarMuseat holds the world's largest collection of Sami art and design, but has very little space, close to none in which to display this collection. Nordnorske Kunstmuseum hosted a very small part of the collection under the temporary directorship of Sami performance artist Marita Isobel Solberg. The collaborators called it a 'museum performance', thereby directing attention to the museum's capacity to respond to an immediate concern. The name also indicates how they were able to experiment with their own constitution and from a self-critical position, by making the museum a performer.<sup>16</sup> Situated at the northernmost tip of Norway, quite far from any major city, the collaborators emphasised a powerful communication and design strategy to attract attention. The museum announced its opening through an emotion-charged press release with the opening lines: 'Finally, Sápmi, Norway and the world has a museum dedicated to

Sami art! After almost 40 years of activism, acquisition, negotiation, lobbying and stubbornness, the world of art enters a new era. A big day for Sápmi. A big day for Norway. A big day for the world.<sup>17</sup>

The museum performance was held for two months, with an exhibition that presented some of the collection and represented the work of 60 artists, but also to draw attention to the long struggle of the course to establish a museum for the collection as the press release text stated. The collaborators called the exhibition, “There is no X”, an ambiguous title with several meanings: one was that there is no Sami Dáiddamusea. Despite the attention drawn to the need for a museum to host this collection, there was still no permanent institution to present the Sami art collection. The title also referred to a long discussion surrounding the hierarchy of art. One of the repeating aspects of colonialism and the dismissal of indigenous or non-Western people has been the reiterated claim that these cultures are without art, and have different relationships to art objects, for example, regarding them as crafts or as relics. This self-affirmation signalled a rejection of standard fine art category of reception and understanding. So, by playing on this colonial legacy, the collaborators reclaimed the opportunity to invent a way to reframe the collection, simply by making a set of statements their communication strategy, which went like this: ‘There is no set of rules for Sámi art. There is no fixed definition of Sámi art. There are no limitations on Sámi artists.’ By resisting the implicit power structures’ ways of defining the status of art, the newly acclaimed institution was able to define the collection in a way they found accurate.

A similar method of reframing the collection may be addressed by what art history professor Jennifer A. González calls ‘rhetorical topoanalysis’. A term she calls the institutional critique artist Fred Wilsons method which she coined for her analysis of his 1992 exhibition, *Mining the Museum*, at the Maryland Historical Society in Baltimore.<sup>18</sup> As González describes it, ‘The rhetorical topoanalysis is to be understood as every buried secret and every surface becomes part of a new logic that maps the institution’s history.’<sup>19</sup> By inserting a few items into a commonly-known display structure, a well-known history is turned around, and what were previously accepted as the traditional hierarchy and inscribed truth when recounting local history are no longer taken for granted. For instance, a pair of slave shackles was placed in a display of silver goblets entitled ‘Metalwork 1793–1880’, and in a section called ‘Cabinet making 1820–1960’, a group of finely crafted nineteenth-century chairs was arranged like an intimate concert around a wooden whipping post. The solid cruciform whipping post became emblematic of violent punishment, of abjection in the face of power and privilege. By making unexpected connections, by simply bringing together surprising objects, some of the overlooked, suppressed and invisible histories of slavery and racism are suddenly revealed, and tell a different history. González points out that:



Exhibition views of There is no X, Sámi Dáiddamusea, 2017. Photo: Marius Fiskum

‘What emerged from these historically researched and carefully juxtaposed displays was the overwhelming sense of the complex ideological intersection of power and violence with high culture and the fine arts allowed for, and depended upon, a slave economy to survive.’<sup>20</sup>

This method resembles the way in which the Sami Dáiddamusea was carried out. Here, the ‘rhetoric of the topoanalysis’ was applied to the joint mission to create awareness of an underestimated art tradition in the local area, and of the typical museum communication strategies. It was a method for remediating the neglect of a specific local position and identity, and for actualising some of the discussions that emerged over the years in the Sami culture. By using the known formats of what is expected when communicating and displaying a traditional exhibition, and then inserting elements that confuse the expected message, a different story is revealed, a story that brings out many current questions concerning how the museum has persistently expressed ideologies that now are up for debate. So by using the customs of how to communicate exhibitions in the museum – just this time for the temporal museum performance – a different inscribed truth, but possible future was laid out.

### **From tokenism to actual change**

The example of the Sami Dáiddamusea shows that change can come from within. Museum director Jérémie M. McGowan states, ‘So all the critique that the project launched was of course, very crucially, also directed at ourselves, at Nordnorsk Kunstmuseum and our legacy/history/practice (which stretches back to 1985). As a director, it also had the feeling that small, steady changes were simply not enough – there was a very real need for total and comprehensive upheaval, to avoid “tokenism”, for example. To mean business – not talking, but action.’<sup>21</sup> This was not accomplished with a single exhibition, but continued at Nordnorsk Kunstmuseum in the extended aftermath, after the museum performance. That was only the first step. The museum is slowly but steadily changing its collecting activities, focusing on issues such as how to balance things, by always exhibiting with a local and global awareness in order to nourish the differences and multiplicities of voices, new acquisitions, classification of the art works and, it is hoped, changing the collection’s mandate to include Sámi art.<sup>22</sup>

At this time, many cultural workers, activists, scholars and knowledge-producers present examples of how to decolonise institutions that are based on European imperialism. There are many suggestions. One to follow could be reparation as a practice, as suggested by artist Kader Attia, and followed up by modern culture and media theorist Ariella Aïsha Azoulay. The idea of reparation relates not only to



recapturing a previous state, but also to the process of making new again. It does not remove the scars, but makes them appear and thereby acknowledges them. This brings a certain agency with it.<sup>23</sup> Azoulay proposes combining reparation with the practice of potential history, which is also the title of her recent book, as another way to understand our institutions and work with them.<sup>24</sup> She suggests that the way we use the imperial institutions, such as archives, museums and libraries, should be by withdrawing from them and finding other ways as the commonly-known ways of reproduce reproducing the technology of knowledge-production. This could be done by not always seeking out the new, insisting on progress, and positioning violence safely in the past. Instead, we should withdraw by un-expropriating and unlearning. One example of this practice that Azoulay presents is Tamara Lanier's lawsuit against Harvard University, concerning its rights to daguerreotypes of Lanier's family members, who were former slaves. Those daguerreotypes have been archived, deposited and distributed in the name of science, which means that these portraits have been made publicly accessible without the family's permission. Azoulay calls for the right to repair and care for relationships outside the terms set by imperialist institutions, and the right to deny perpetrators and their descendants the imperialist right to continue to own and profit from what was once taken without consent.<sup>25</sup>

It is to be hoped that over time, there will be more and more examples of ways to withdraw from the known museum models. This requires changes in how to articulate and present the activities taking place in the museums, but this can happen only by experimenting, envisaging and rehearsing other practices. The conflict zones need to be taken out in the open, and not exonerated by doing business as usual. As Chantal Mouffe suggests in the statement above, let's make the existing conflicts productive.

## NOTES:

- 1 In this article I do not differentiate among the various kind of museums, but as its background primarily involves art, I base my knowledge mainly on the discussions of and around art museums.
- 2 For further reading about these protests, see Artforum News, *Decolonize this place, activists occupy the Brooklyn Museum* (Artforum, April 30, 2018), <https://www.artforum.com/news/decolonize-this-place-activists-occupy-the-brooklyn-museum-75238>, Masha Gessen, 'Nan Goldin Leads a Protest at the Guggenheim against the Sackler Family', (*The New Yorker*, February 10, 2019) <https://www.newyorker.com/news/our-columnists/nan-goldin-leads-a-protest-at-the-guggenheim-against-the-sackler-family> and MTL Collective, 'From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art' (October issue 165, summer 2018).
- 3 I am drawing on the article, 'From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art', by MTL Collective. In this article they present many examples of the intensive politicisation of the art system in recent years, especially in the United States. Of similar acts in the Nordic countries, and specifically Denmark, where I am based, it is worth mentioning 'I am Queen Mary', by artists Jeanette Ehlers and La Vaughn Belle. The two artists produced a sculpture of the leader of the slave revolt at St. Croix (previously a Danish colony), and placed it in front of the Danish West Indian Warehouse at Copenhagen harbour in 2017, the centenary of Denmark's sale of the Virgin Islands to United States. For more information, see <https://www.iamqueenmary.com> Also worth mentioning is a workshop by Nuuk Art museums director Nivi Katrine Christensen, together with ULK (The youth laboratory of art) at The National Gallery in Denmark, on 21 June 2019. In the workshop, which was held in the museum's galleries, they questioned the omitted part of Greenland's history as a former Danish colony, and by extension, the relationship between Denmark and Greenland. Members of ULK hung a banner next to the information sign for the collection of Danish and Nordic art, which read, 'minus Greenland' ([https://www.facebook.com/ulksmk/?eid=ARC71WqByhL7WOqYZM1KPk9cB79XRTZjz5c-LnqqAFa2vLBEmQ\\_R-hNQuNHVEN9WdhZweuKUPhWWiJA4](https://www.facebook.com/ulksmk/?eid=ARC71WqByhL7WOqYZM1KPk9cB79XRTZjz5c-LnqqAFa2vLBEmQ_R-hNQuNHVEN9WdhZweuKUPhWWiJA4)).
- 4 This criticism of external cultural workers providing a critical perspective is not new, and was discussed by art historian Miwon Kwon in *One Place after another* (2004), where she questions Fred Wilson's intervention in institutions as an easy and light way of being critical. She calls this institutional practice 'commissioned critique', p. 47. For a more recent analysis of a similar situation, see Anna Vestergaard Jørgensen, 'Please do it for me! Affective labour in (de)colonial exhibitions', 2019 (in press).
- 5 James Clifford, 'Museums as Contact Zones' in *Routes* p. 192. Clifford quotes Mary Louise Pratt's work on travel literature, *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. In Pratt's article, *Arts of the Contact Zone*, she describes in greater depth her use of the 'contact zone', and she is also clearly concerned about asymmetrical power relationships. It is worth mentioning that Pratt analyses historical literary material, whereas Clifford considers how museums currently address colonial encounters.
- 6 Both 'rational' and 'civilised' are also words that emerged from Enlightenment philosophy.
- 7 Clifford, 'Museums as Contact Zones', 192.
- 8 See Nora Sternfeld, 'Deprovincializing the Museum. What would a museum be if not a Western concept', (2016), 158–161, Walter Mignolo, 'Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum (1992)' (2011), 374–390.
- 9 See Griselda Pollock, 'Unframing the Modern: Critical Space/Public Possibility' (2006), Tony



- Bennett, 'The Exhibitionary Complex' (1988) and Carol Duncan, 'Art Museums and the Ritual of Citizenship' (1991).
- 10 See Rosalind Krauss, 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum' (October, autumn 1990), Piotr Piotrowski, 'Museum: From Critique of Institution to a Critical Institution' in *(Re)Staging the Art Museum* (2011) and Claire Bishop, *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art* (2013).
- 11 Worth mentioning is the multiannual programme, *Kanon-Frage*, at Haus Der Kulturen der Welt in Berlin (2016–19) which dealt with the question of how to expand the Western canon. This was done through exhibitions and discursive events. A similar initiative was *Former West*, by BAK, basis voor actuele kunst (2014–16), a transnational exhibition of, and research programme on Western European self-perception after the Cold War ended. Art historian Nina Möntmann discuss the historical perspective in connection with the Biennale in her article, 'Plunging into the World: On the Potential of Periodic Exhibitions to Reconfigure the Contemporary Moment' (OnCurating 33, 2017).
- 12 Anselm Franke, 'The third house' (2016): <https://www.glass-bead.org/article/the-third-house/?lang=enview>
- 13 I am aware that the tradition of criticism to which I refer comes from the same tradition of modernity that I am criticising. Therefore, I also apply the idea of multiple modernities, introduced by curator Okwie Enwezor and others. For more on the subject of the tradition of criticism, see Clement Greenberg, 'Modernist Painting' (1961) in *Art in Theory – An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell Publishing, 2003.
- 14 This seems to be slowly happening, with an increased awareness of the overlooked roles of women and non-Western artists in art history. See reviews of MoMA's new collective hanging of the work of Helen Molesworth, 'The Kids Are Always Right' (Artforum, January 2020), and Claire Bishop and Nikki Columbus's 'Free Your Mind' (N+1, January 7, 2020), <https://nplusonemag.com/online-only/paper-monument/free-your-mind/>
- 15 Mouffe, Chantal (2010). 'Museums as Agonistic Spaces' (Artforum International 48, nb 10) 326–330.
- 16 My knowledge of this exhibition is based on an e-mail interview with director Jérémie M. McGowan of Nordnorske Kunstmuseum, in February/March 2020, and on the website that was made for the temporary museum. See <https://www.sdmx.no/en/news/sami-art-museum-open>
- 17 The temporary website for the Sami art museum: <https://www.sdmx.no/en/news/sami-art-museum-open>
- 18 Jennifer A. González, *Subject to Display*, 2008, 64–119
- 19 González, *Subject to Display*, 87
- 20 González, *Subject to Display*, 91
- 21 Interview with Jérémie McGowan, February/March 2020, and see Nord Norske Kunstmuseum website for the current programme, which shows the many exhibitions and initiatives since 2017, when this performance at the museum took place: <https://www.nnkm.no>
- 22 Interview with Jérémie M. McGowan, February/March 2020.
- 23 For a further introduction to reparation as a practice, see Theo Reeves-Evison and Mark Justin Rainey, 'Ethico-Aesthetic Repairs introduction', in *Third Text*, Vol. 32, London: Routledge, 2018
- 24 Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso, 2019
- 25 Ariella Aïsha Azoulay, 'Free Renty! Reparations, Photography, and the Imperial Premise of Scholarship' (Hyperallergic, March 2, 2020) [https://hyperallergic.com/545667/free-renty/?fbclid=IwAR3rS9Ezf7Ew6LV5NN\\_80m85sJoDppqMpNxnkhkuz08HB7dERIIgUCwX0k0](https://hyperallergic.com/545667/free-renty/?fbclid=IwAR3rS9Ezf7Ew6LV5NN_80m85sJoDppqMpNxnkhkuz08HB7dERIIgUCwX0k0)



**Praktisk  
kuratorisk afsnit  
om Sonja Ferlov  
Mancoba**



# Noone Creates Alone

## Past and Present in a Common Reading of Artist Sonja Ferlov Mancoba

Yvette Brackman, Johanne Løgstrup, and Pia Rönicke

Dear Reader,

What you are about to read is an e-mail correspondence between the three authors: artist Yvette Brackman, curator Johanne Løgstrup, and artist Pia Rönicke, which took place in early spring of 2019. The starting point for writing the letters was the opening of *Sonja Ferlov Mancoba*, a monographic retrospective at the Statens Museum for Kunst in Copenhagen—just one of several major monographic exhibitions featuring women artists that have been overlooked in their lifetimes, which are currently taking place in international art museums. This new interest proposes several topical questions about how we approach the past as cultural producers today. In this dialogue, we discuss how to access archival material and how to find new points of entry with the material through engaging oneself and seeing the works in a broader perspective. From our present position, we are able to see some aspects of Sonja Ferlov Mancoba's (1911-1984) life and works more clearly because of the passage of time. A pertinent question for us is, how to reimagine and reconstruct the entanglement of practice and the lived life of the artist across time? Our aim is also an attempt to intensify and broaden the perspective of an artistic practice; that is, its critical potential and imaginative powers from a historically hidden position to its urgency today. This correspondence is meant as a critical reading of the tendency to conflate the life and practice of an artist, as a format of explanation, rather than as a generative perspective for enhancing the borders of a practice and its contextual frame. Through different readings and concrete examples of the artists Sonja Ferlov Mancoba and Ernest Mancoba (1904-2002), designer and artist Marianne Brandt (1893-1983), writer Antonin Artaud, art historian Carl Einstein and philosopher and political theorist Hannah Arendt, we bring forth our reflections on life's circumstances and the work of the artist.

The thinking with and rethinking of historical matter also demands a multi-angled approach. The format of the letter, on one hand, alludes to intimacy, to the sharing and recordings of life experiences. On the other hand, it opens up to different ways of processing and reflecting on an artistic practice. The act of corresponding plays with the disjunction of time, written in time, over time, creating a space for reflection, in the process of thinking together. Informal as letter writing appears, it also allows for disagreement, commitment, thinking aloud together, and developing an ongoing narration, all within different territories. In this correspondence between artists and curator, the boundary of the disciplines becomes blurred. Who holds the opportunity and merit of retelling and reimagining an artistic practice and who holds the means and responsibility of rendering a practice visible or invisible?

Kind regards, Yvette, Johanne and Pia

### **1. Dear Yvette, dear Pia**

Finally, the Statens Museum for Kunst in Copenhagen has made the monographic exhibition with Sonja Ferlov Mancoba that I think many have been waiting for.<sup>1</sup> It is with a certain anticipation when a museum of this format opens its first research based retrospective exhibition with a woman artist. I write because we have over the years had conversations on her but also other women's artist voices. Somehow it seems to be the historical moment when we can see an outline taking form where a rewriting of women artists into art history is finally taking place. Not only by this specific exhibition but also by a general investment of the missing parts of women in art history that are now happening in academia, museums, as well as by collectors.

One of the things that came to mind thinking about this, is how these women's voices speak to us from different times and conditions. Which also makes me think of how there is a need to find new approaches to the material, be it archival or existing works. Maybe we should think of how the time span asks for new artistic and curatorial formats of representation, where we for instance take into consideration the limitation of the amount of works that are known today and how previous working conditions were different. I'm thinking about how we need to look for other kinds of sensibilities, that we might find in the works of women artists but maybe also demand from us in the present to invest ourselves in the material in other ways.

You have both worked with historical figures, designers, artists, and intellectual thinkers on some of these issues in your practice and I'm curious to hear about how you approached the material? What were your thoughts standing in front of what I imagine to be a kind of unknown space? In other words: What does it at all mean to look at a practice, a life and a work, from a point where the obliteration of this history might not be visible at all?

All the best, Johanne

## 2. Dear Johanne, dear Yvette

Letters are an intriguing format and one which allows us to address the subject in a more casual way, maybe with less alignment and somewhat disordered.

I think a work often starts as a quick glimpse into what you, Johanne, calls an unknown space.

When I, for the first time, saw a photograph done by Marianne Brandt of her studio at the Bauhaus, it turned around the perception of space: an image of the reflection in a mirror ball, turning the space inside out, partially capturing the photographer, herself within the fabric of her studio, covering the ball.

I knew little of Brandt in the beginning, but got a chance to go to the Bauhaus and look into the archives. Slowly, I worked my way through hundreds of documents, letters, notes, photographs, drawings, and sketches, totally overwhelmed by the amount of information. Nevertheless, I stayed with it, while trying to comprehend how I could handle this material.

I went back to my first fascination, the studio space. Looking closely at Brandt's photographs of her studio and living space gave me a clue. It is a space where work and life are completely entangled. A narrative transpires and seeps out of the photographs. These images allow you to think with the material. By using the sphere to capture the space, Brandt also showed us a way in which she circumscribed a world.

Brandt was making everyday objects mostly for the interior: teapots, bowls, standing, and hanging lamps. She worked with shining surfaces in metal, made 28 lamps for the Bauhaus and was part of a movement inventing new lighting technologies. This gave her the position as leader of the metal workshop at Bauhaus between 1928 and 1929.<sup>2</sup> I think about Brandt's work and placement in time. I see an anticipation of something to come. Maybe a worry, uneasiness that slowly appears through the titles of her work for instance *Kann der Mensch sein Schicksal...*, [*Can one...His Fate*] 1926 and *Es wird marschiert*, [*On the March*] 1928.

But I also think about my own attempt to reconstruct a practice and a life, maybe as an attempt to see more, as the entanglement also becomes an objective for another narrative.

You ask how to do this. Is it merely collecting the puzzle, adding the pieces that were previously lost on the floor? Uncovering the forgotten and unrecognized? Is that what we try to do when we salvage artists from the past? To me, it seems like the forgetting is ongoing.

Johanne, how did you become interested in Sonja Ferlov Mancoba and how do you think her practice should be re-inscribed into a contemporary perspective?

Warm greetings, Pia

### **3. Dear Johanne and Pia,**

This path of reimagining and reconstructing lives lived as you write about Marianne Brandt, Pia. The unknown space between people is what fascinates me in the relation of Ferlov Mancoba to her husband, the South African painter, Ernest Mancoba. My path to Ferlov Mancoba was through him. I was familiar with her work, but it was only through reading about her marriage and their close artistic relationship that I was drawn in and wanted to better understand the cross-pollination of their artistic relationship and how they influenced one another. The condition of exile is one that they both shared. Mancoba studied art in the European tradition in South Africa and Ferlov Mancoba was drawn to traditional African art, which she first encountered at the home of family friends. They met in Paris creating yet another layer of exile experience where they both moved to continue their studies in art. Their mutual minority status as female and African within the European art world is interwoven and complex. Mancoba was trained in the Western tradition and knew bronze casting techniques, producing many of Ferlov Mancoba's sculptures. Ferlov Mancoba's devotion to African art is also channeled through her partner. This is a delicate subject but her work contains a formal completeness that seems different than other contemporary artists inspired by African art.

You mentioned how Brandt's studio and living space were "entangled." It's a perfect word. Following the thread to find the tangles and sort them out in order to better see the pattern and create some sort of order if that is possible.

xx Yvette



#### 4. Dear Pia, dear Yvette,

It was interesting to hear how the archive can be quite unmanageable as you describe it, Pia, and how you had to use your first intuition. So, it's not always that there aren't enough materials but also how we approach it in our own manner.

I first got interested in Ferlov Mancoba through her sculptural works. I can't say that I was totally drawn to them. In many ways, I found them difficult to access. There is something problematic for me around how they are static and close-formed; they have this lofty expression that strives after something unobtainable, almost like a religion, but without the spiritual.

Ferlov Mancoba is, of course, on the verge of spirituality, so what really struck me was to see a Danish artist being so clearly fascinated with art from other traditions than the Western and that this fascination stayed with her through her whole practice. This is how I got interested in the background for this production, the context, which leads to some of the same fixing points that you wrote about, Yvette.

I'm fascinated by the many appropriations taking place in Ferlov Mancoba's work, especially in relation to how transnational, global circulation influenced both her and Ernest Mancoba.<sup>3</sup> What is it she is looking for in "the other," so to speak? I'm interested in how to approach expressions that are not only about the unobtainable and universal idea of art that you find in modernism.

Not so long ago, I was reading the collection of letters that Ferlov Mancoba wrote to the Danish art historian and museum director Troels Andersen, which has been published under the title *Noone Creates Alone. Letters 1960-84*.<sup>4</sup>

A lot of them are written in the same manner as how I perceive her works. The language is very abstract, and speaks of art as a kind of salvation. Of course, you have to keep in mind that she is not writing to her sincerest friend, but to a kind of colleague. However, in a particular letter written in Paris on June 14, 1966, she suddenly reveals more. Here, you find such an anger and indignation that must have taken up a lot of space for them as a mixed-race couple at a very difficult time in Europe. She describes, in very few words, the world order and her anger towards it.<sup>5</sup>

At the moment, rewriting her into the history of modern art seems not to be the problem, with the exhibition at the Statens Museum for Kunst in Copenhagen and later, at Centre Pompidou in Paris. However, I find that the museum has made a predominantly traditional monographic retrospective of Ferlov Mancoba with emphasis on a chronological work display with the artist in the center as the solitary genius—just with the opposite gender sign.<sup>6</sup> It is understandable why the museum wants to give her the credit she has long deserved, but I think it's a shame that the museum don't wish to challenge this tradition in exhibition-making. Especially when you take in consideration her life conditions and art works. I had hoped that

it would be time to see her in a more complex position: torn between worlds, but also swallowed up by the differences. Today, we can take different positions in order to see her context and include that in readings of her work. We need to recognize, with all its problematic positions for the West, how she was already at that time part of a global age.

Pia, could you pick up from where you left in your letter, as it was interesting how you wrote about Brandt and getting into the working space of hers, but also where you left us, on your thoughts on making it into becoming your work. Especially your phrase “the forgetting is ongoing” sparks my interest. What do you exactly mean by that?

And Yvette, I’m curious to hear how you continued your research into Ernest Mancoba and Sonja Ferlov Mancoba’s relationship. What do you mean by “the unknown space between people?” WDo you mean their intimate space, or what kind of exchange are you referring to?

All the best, Johanne

## **5. Hi Johanne and Pia,**

Johanne thank you for including the letters between Troels Andersen and Ferlov Mancoba. In the letters, you sense Sonja’s anger and frustration and the feeling that there is so little space in which to maneuver.

With “the unknown space between people,” I was thinking of how much we don’t know and my wish to somehow come to know. The geopolitical influences—both postcolonial and Communist—weave a complex set political relations during the Cold War period that affected people of color in particular ways. I am curious as to how these conditions informed Ernest Mancoba and Sonja Ferlov Mancoba’s personal perspectives and politics.

Before coming to France in 1938, Ernest moved to Cape Town, where he became involved with group of Trotskyite artists that had a strong influence on his artwork. When the Germans occupied Paris during the World War II, as a British subject Mancoba was arrested and sent to a camp. When the war broke out, Ferlov Mancoba went to Denmark, but returned to Ernest and they were married in the camp in France where he was interred.<sup>7</sup>

I imagine that there was great love and respect between Sonja and Ernest. Perhaps there was also a silent pain that they both had to endure regarding the injustice and ignorance they were met with from a surrounding art world whose sense of superiority was founded on a false master narrative infamous for its exclusion of

other cultures and genders. The eight years outside Paris (1952-1960) when they cut themselves off from the Danish art world was a period when they only had each other, their son, and their work; this is another layer of their insulated and fragmented émigré experience.

I am not sure I see Ferlov Mancoba's work as an appropriation of African art. I see her as having transitioned culturally both through her marriage to Ernest and her perspective as a woman. She is not a tourist in her relation to non-Western art. This is also the unknown, or as yet little-explored space in-between.

Also, I wonder if it is even really possible to see her work properly yet. It may not yet be fully visible since she is in dialogue with a tradition that is non-Western. Both she and Mancoba made work with a kind of double consciousness. Her work may be in the tradition of African art for which there is no discourse within the narrative of sculptural production developed in Europe.

I am curious to hear your thoughts regarding this idea, as it didn't become clear to me until after the film about her in the exhibition.<sup>8</sup>

xx Yvette

## 6. Dear both,

It is interesting, Yvette, that you mention Sonja Ferlov Mancoba and Ernest Mancoba's exile. It makes me think about the historical context they were a part of, one which also was inflicted upon them. I think of Ferlov Mancoba's sculptures as simultaneously situated: molded out of a certain ethical position, while also being out of time. Maybe there is a reason why they are being brought forward now. We want what they possess, without having to live it, or as it is, having this life at a distance.

I was struck by Ferlov Mancoba's handwritten transcript of the introduction to Antonin Artaud's *Van Gogh, The Man Suicided by Society* (1947), which was placed in the archive and catalogue for the exhibition, and as an excerpt quoted on her studio wall:

Thus it wormed its way into his body,  
this society  
absolved,  
consecrated,  
sanctified  
and possessed,  
erased in him the supernatural

consciousness he had just achieved, and, like an inundation of black crows in the fibres of his internal tree,

overwhelmed him with one final surge,  
and, taking his place,  
killed him.

For it is the anatomical logic of modern man that he has never been able to live, has never thought of living, except as one possessed.<sup>9</sup>

Can you say that Ferlov Mancoba, by transcribing Artaud's text, was not trying to make it her own, but making it a channel and a defense through which she could work, as she might herself have felt possessed? That the body of an artist also becomes a medium through which to exorcise the overpowering effects of a society?

The body of work is then not merely a product of the possession, but something within its own clarity of expression. So, in Artaud's logic, the one he prescribes to van Gogh, Ferlov Mancoba's work stands out as lucid, against, and on the verge of being infiltrated. I think of her sculptures as having exoskeletal qualities. Like insects, they contain a softer interior. Whereas her other objects are like firm vehicles about to take off into space.

Can we understand the Artaud quote, in the case of Ferlov Mancoba, to be read within a frame of an archaeology of the studio that speaks of the practice of an artist?

Hannah Arendt writes in her work, *Between Past and Future* from 1961, that the past is a force pushing us forward, whereas the future is actually driving us back. In between this we stand, as in a gap of time, but still creating a condition for the tenses, a time that would otherwise flow on indifferently. Arendt posits that it might be possible, in a metaphorical sense, to be propelled by the forces of past and future into a diagonal line, and to think with lived experience rather than being meshed up in it.<sup>10</sup> Arendt speaks of the possibilities of affecting time, not from a now looking back, but from a presence, thinking with historical events, and ask us to think of a spatial dimension "where thinking could exert itself without being forced to jump out of human time altogether."<sup>11</sup>

When I was working with the archive of Marianne Brandt, I thought about how to avoid being locked into a historical time period, being more interested in a re-actualization of this. I installed selected images from Brandt's archive in her studio apartment at the Bauhaus. In this space, a rehearsal took place with a read-

ing of her letters and 360-degree filming. The historic space is reflected through Brandt's gaze and writing. Her personal crisis coincided with the Great Depression at the end of the 1920s, the Nazi takeover, World War II, and the time thereafter in the GDR. I incorporate a body and voice in the story, which dissolves the timeline, and points to the shock *we are in*.

When I write the forgetting is ongoing, I wonder if our perspective gets fixed in a position of looking back. What if we look at space rather than time?

Hugs, Pia

### **7. Dear Yvette, dear Pia,**

Yvette, I might be wrongly using appropriation, which makes it sound shallower. I think you are right when you describe Sonja Ferlov Mancoba's relation to African art as transition of cultures. For sure, Ferlov Mancoba was not a tourist of non-Western art, although I don't think she ever went outside of Europe. So, in a sense, her work is much more a product of global circulations—not least as she was an emigrant. Pia, it is interesting to read your interpretation of Hannah Arendt, trying to understand her relation to time. It makes me think of how we understand our historical present, but also how we understand the past and how we wish to "relate" to it. I imagine Arendt, Marianne Brandt, Ferlov Mancoba, and also Antonin Artaud all had different notions of time than we do, surrounded by much more clear crises.

Today, in a privileged part of the world, I sense a much more abstract understanding of time. We can choose what we want to relate to and how we relate to it. The historical present can, in a way, be experienced as an imploding of times, as opposed to Walter Benjamin's understanding of historical present, where the *jetzt-zeit* seemed to explode because of the crises of his present.<sup>12</sup>

However, I also think that we have a responsibility to the past, to try and understand how things were, and the circumstances under which people lived their lives. Here, I find that the term "repair" can be useful. Repair means "to restore," but it can also mean "to return to." The idea of repair relates not only to recapturing a previous state of a condition, but also means the process of making useful again, and thereby acknowledging the historical events. It brings a certain agency with it.<sup>13</sup>

But how do you think we can relate to the past? Should it be through sympathy or empathy?

All the best, Johanne

## 8. Dear Pia and Johanne,

Returning as a way of repairing history is a method I find useful. Retrieving meaning from the debris and highlighting their significance in the present as a way of transforming the future. That is the hope. Sonja Ferlov Mancoba's work is in dialogue with a sculptural language in which the viewer could be described as an active participant or even a devotee. I keep thinking of the chance circumstances that led to her work being available to us today. When doing research for an article on the artist group Linien (The Line, 1934-1939), Troels Andersen found her name kept coming up. Had the artist Ejler Bille (1910-2004) and the art collector Elise Johansen not mentioned her and had Andersen not contacted her, we may not even have had the work that she produced in the last twenty years of her life. Those eight years in Paris between 1952 and 1960—a period where she and Ernest Mancoba have each other, their son, and their work—this is another layer of this émigré, fragmented experience.

Thank you for sending the image of the exterior of their atelier from your visit to Paris. It looks like a discrete exclusive office now with clean frosted windows and smart Letraset lettering on the glass.

xx Yvette

## 9. Hi again,

Just a reflection after having had your reading of Artaud's text in my mind for some time, Pia.

Sonja Ferlov Mancoba wrote in one of her letters to Troels Andersen "...Only because of each other we can live and breath and noone creates alone."<sup>14</sup> The sentence is the only thing that is reproduced from that exact letter dated November 15, 1979 (the letters have clearly been extensively edited by Andersen, for reasons I don't know). It is a touching, powerful statement, however also very slippery and can easily be used as a cliché. However, I think it should be read as her working method. She did not create alone. She was surrounded by the worlds of art which she was able to channel through in her work. For her, there was a certain link between human beings across time and space. This utterance can therefore also be read as a way of going against her contemporary art world, which correspond to Artaud's text, and where the artist is being worshiped for his or her individuality, which didn't seem to be a path she wished to follow.

All best, Johanne

## **10. Hi both,**

Does this practice of looking back also give us a chance to detect what is being rendered invisible in the present: something else that we have not yet been able to recognize or value? The very act of giving value might in itself be tricky; our perspective easily becomes skewed, affected by what is already visible and celebrated.

I am thinking about Ferlov Mancoba and Brandt and why their works spent all those years in darkness. I am thinking about a certain kind of uncompromising approach to a way of life. I think their work carries these choices. Maybe not being visible is, to a certain extent, also a choice—or perhaps a consequence—that influenced the work we are now celebrating?

Xo Pia

## **11. Hi Pia and Johanne,**

It is clear that Brandt was economically and professionally hard-pressed after 1933. Each member of the European avant-garde's fate played out in complex and tragic way on each side of the Iron Curtain. I think about the fate of art historian, critic, and writer Carl Einstein who wrote groundbreaking theory about the influence of African art on Cubism and the avant-garde that is ever so relevant today. Trapped in southern France he ended his life at the age of 55 by throwing himself off a bridge after the Nazi's defeated the French in 1940.<sup>15</sup> I wonder if he had lived longer how he could have influenced the reception of African art in West to be appreciated as art and not artifact. I remember reading about how isolated Brandt was and not recognized because her designs were based on Functionalist principles that were considered undesirable after the war. Both women were extremely strong and resilient but I do not think that they chose their fates. Such were their fates and the time. There was no recognition and support in Denmark for Sonja and Ernest's thinking and artwork, so they returned to France where, if Ferlov Mancoba did not respond to Andersen's letter, who knows how history would have evolved. Maybe they would have been rediscovered by conscientious art historians but possibly with much less work preserved for us to appreciate today.

Warmly, Yvette

**12. Hi both,**

Just a quick note to clarify my last letter. I don't think anyone chooses to be ostracized and discriminated against! What I was trying to say is that both Brandt and Ferlov Mancoba approached life with certain sensibilities that have also affected their work in ways I am interested in. So, without the voices of those less visible, we would not be able to connect with lesser-known histories.

With that said, I simultaneously believe that the work of an artist also exists apart from what is visible to the outside, outside the inscription of art history, in a specific time.

xo Pia

**13. Hi both,**

I think what we are touching upon with this question relates to a complex subject that is double-edged. Art that is celebrated in its own time is weighed down with certain requirements yet the re-emergence of work that was previously devalued or not recognized has an additional value when rediscovered. Revaluation itself is a form of innovation for society. The previously prized that is regarded as valuable is demoted or relocated, while that which was formerly considered alien, simple, primitive, or vulgar, and therefore valueless, becomes appreciated. Retrospection is a complex thing. There are many lenses through which we can look at our past: perseverance, loss, conquest all highlight different aspects of the narrative.

xx Yvette



NOTES:

- 1 *Sonja Ferlov Mancoba* was held at the Statens Museum for Kunst in Copenhagen from February 9 to May 12, 2019.
- 2 Elizabeth Otto, *Tempo, Tempo! The Bauhaus Photomontages of Marianne Brandt* (Berlin: Jovis Verlag, 2006), 8.
- 3 Carl and Amalie Kjersmeier's collection of African art is now part of the National Museum of Denmark.
- 4 Sonja Ferlov Mancoba, *Ingen Skaber Alene. Breve 1960-84*, ed. Troels Andersen (Copenhagen: Anagram, 2003).
- 5 *Ibid.*, 40-43
- 6 A portrait film on the artist played in the middle of the exhibition. Torben Glarbo, *Sonja Ferlov Mancoba – En dansk billedhugger i Paris* (Ebbe Preisler Film, 1983).
- 7 Karen Kurczynski, "Universelle udtryk: Ferlov, Mancoba og Cobra," in *Sonja Ferlov Mancoba, Maske og ansigt*, ed. Cecilie Høgsbro Østergaard (Copenhagen: SMK – The National Gallery of Denmark), 143.
- 8 Glarbo, *Sonja Ferlov Mancoba*.
- 9 Antonin Artaud, "Van Gogh – Samfundets selvmyrdede," as reproduced in *Sonja Ferlov Mancoba, Maske og ansigt*, ed. Cecilie Høgsbro Østergaard (Copenhagen: SMK Forlag, 2019), 235.
- 10 Hannah Arendt, *Between Past and Future* (New York: Viking Press, 1961)
- 11 *Ibid.*, 11.
- 12 Walter Benjamin, "On the Concept of History," in *Selected Writings*, vol. 4, 1938-1940, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings (Cambridge: Harvard University Press, 2006), 392, 395.
- 13 Mark Justin Rainey and Theo Reeves-Everson, "Ethico-Aesthetic Repairs," *Third Text* 32 (2018), 2, <https://doi.org/10.1080/09528822.2018.1448516>.
- 14 Ferlov Mancoba, *Ingen Skaber Alene*, 40-43.
- 15 Carl Quigley, *Carl Einstein: A Defense of the Real* (Vienna: Schlebrugge, 2007), 273.



# Fra flyttekasse til montre - arkivet som ordningsprincip

Sonja Ferlov Mancoba på Statens Museum for Kunst

Johanne Løgstrup

‘Gulnede avisudklip, personlige breve, samtaler optaget på kassettebånd, klassebilleder og bøger. I foråret 2017 fik SMK syv flyttekasser med arkivmateriale fra den danske billedhugger Sonja Ferlov Mancobas (1911-1984) atelier og hjem i Paris stillet til rådighed.’ Sådan indledes pressemeddelelsen til den stort anlagte monografiske udstilling *Sonja Ferlov Mancoba* på Statens Museum for Kunst, 9.2 - 12.5. 2019.<sup>1</sup> Heraf fremgår det, at det er indholdet af de syv flyttekasser fra The Estate Ferlov Mancoba, de sidste efterladte ejendele efter dødsboet fra familien, som danner grundlag for udstillingen.

Når indholdet af flyttekasserne nævnes i pressemeddelelsen, kan man se det som et udtryk for, at man i disse år inden for kunsten og kunsthistorien i særlig grad har fået øje for den oversete historie: Som om flyttekasserne tilfældigt blev fundet og indeholdte en skjult skat, man ikke har kendt til før. Dette sker ikke kun i bestræbelsen på den gode fortælling, som ligger i at være den, der opdager det oversete, men det sker også i en større bestræbelse for at skabe opmærksomhed omkring, hvad der er blevet overset af en hidtidig kunsthistorie og den bagvedliggende kunsthistorie-forståelse. Kunstmuseerne er begyndt at rokke ved en homogen tilgang til historie i deres udstillinger, hvor de tidligere har lagt sig op af en vestlig envejsorienteret retning. Her har en kronologi gjort sig gældende og betydet at fokus har været på stil og perioder. I stedet er kunstmuseerne begyndt at anvende mangfoldige tilgange hvor andre måder at sammenligne og sammenstille bliver anvendt (Bishop 2013; Sternfeld 2016). Med Sonja Ferlov Mancoba-udstillingen er der et ønske om at synliggøre en kvindelig kunstners oversete betydning, men også en interesse for at inddrage en større kontekst, hvor de sociale, personlige og politiske forhold spiller ind i forståelsen af hendes arbejde. Når Statens Museum for Kunst vælger at lave den hidtil største monografiske udstilling med Sonja Ferlov Mancoba, så er det ikke en fuldstændig overset kunstner de vælger, men en kunstner som var en del af de tidlige år for den modernistiske bevægelse inden

for abstrakt kunst med en markant praksis. En mindre del af udstillingen blev efter den sluttede udlånt til Centre Pompidou i Paris, hvor man viste en retrospektiv udstilling med Sonja Ferlov Mancobas partner Ernest Mancoba, samt en mindre separatudstilling med hendes værker.

Med denne artikel er det mit formål at undersøge, hvordan de syv flyttekasser – det uordnede arkiv – inddrages på udstillingen. Hvilken ny viden tilføjer indholdet til Sonja Ferlovs Mancobas kunstnerskab og hvordan formidles det i udstillingen? Hvilke nye ordningsprincipper<sup>2</sup> muliggør arkivet - principper som står i modsætning til en traditionel kronologisk, værkåret opbygning? Jeg vil i artiklen undersøge, hvordan flere ordningsprincipper er til stede i Sonja Ferlov Mancoba-udstillingen, såsom kronologien, arkivet og biografien, hvordan disse støder sammen og skaber en diskrepans mellem, hvad der vises og hvilken fortælling, man formidler. Det vil sige, at der opstår en uoverensstemmelse mellem den måde, hvorpå oeuvre udstilles og formidlingen af kunstnerens intentioner og hvad som har informeret hende. Hvor oeuvre udstilles via et kronologisk ordningsprincip og gennem en autonom værkforståelse, har formidlingen et biografisk fokus, hvor dokumenter fra arkiv og film danner grundlag for andre ordningsprincipper. Sammenblandingen af de forskellige principper medfører, at udstillingen kommer til at fortolke (*tell*) forholdet mellem værkerne, den kunstneriske proces og de bagvedliggende intentioner og påvirkninger for kunstneren, frem for at vise (*show*) det. Og det på trods af, at arkivets indhold netop bevidner Ferlov Mancobas berøring med sine omgivelser og hvordan hun var påvirket af sin samtids historiske begivenheder.

Før jeg analyserer udstillingen via de forskellige ordningsprincipper, vil jeg kort diskutere de forskellige positioner inden for det felt, der repræsenterer en fornyet interesse for arkivet som vidensproduktion samt kort introducere de kuratoriske visioner med udstillingen.

## **Arkivets potentiale**

Interessen for arkivet og måden hvorpå historisk viden og former for erindring indsamles, opbevares og gengives har fået tiltagende opmærksomhed og forgrenet sig til mange forskellige områder inden for videns- og kunstproduktion, ikke mindst med fokus på deres teknologiske grundlag. Dette fornyede og forøgede fokus er blevet kaldt 'the archival turn' og er inspireret af filosoffer som Michel Foucault, Jacques Derrida og Giorgio Agamben og deres kritiske analyser af arkivet som sted for vidensproduktion gennem klassifikation og dokumentation. Via deres læsninger af arkivet inddrages nye måder at fortolke historisk materiale på. Disse nye læsninger har medført at teoretikere

og praktikere indenfor mange videns- og kunstproduktions felter i de seneste årtier er begyndt at stille spørgsmål ved traditionel historieskrivning.<sup>3</sup> Opfattelser og tilgange til fortiden er konstant under forandring og reguleres hele tiden af dem, som gengiver og fortolker den (Merewether, 2006; Basu og de Jong, 2016, pp. 5-6). Arkivar og medieforsker Eivind Røssaak tilskriver endvidere den forøgede interesse for arkivet den digitale- og teknologiske udvikling, der finder sted, og som medfører at det er muligt at opbevare materiale både af offentlige og private institutioner og det enkelte individ på helt nye måder og i et nyt og stort omfang. Denne mulighed for at bevare digitalt udfordrer de traditionelle opfattelser af varighed og stabilitet for arkivalier og åbner samtidig op for nye spørgsmål, som omhandler hvad det vil sige at (op)bevare information for fremtidig brug.<sup>4</sup> (Røssaak, 2011, p. 1).

Kunsthistoriker Hal Foster understreger på samme vis den forøgede tilgang til diverse former for information bl.a. via internettet, når han i sin artikel >>An Archival Impulse<< (2004) undersøger arkivets funktion med udgangspunkt i tre samtidskunstneres brug af arkivet i deres praksis. Ifølge Hal Foster er kunstnerne optaget af alternative principper for organisering og dokument-læsninger, som fremmer andre traditioner for viden og giver plads til andre læsninger og forbindelser i modsætning til arkivet som en traditionelt historisk indsamlingsform. Han beskriver disse praksisser således:

In this regard archival art is as much preproduction as it is postproduction: concerned less with absolute origins than with obscure traces (perhaps "anarchival impulse" is the more appropriate phrase), these artists are often drawn to unfulfilled beginnings or incomplete projects - in art and in history alike - that might offer points of departure again. (Foster, 2004, p. 5)

Når han karakteriserer de kunstneriske metoder for *en impuls* er det fordi han konstaterer, at kunstneren er tiltrukket af det ufuldstændige og ofte oversete projekt, hvor nye måder at bearbejde historisk materiale er muligt. (Foster, 2004, p. 3). Med udtrykket *an archival impulse* fremhæver han det idiosynkratiske fokus i den kunstneriske praksis brug af arkivet. Som han siger, er det udvalgte materiale som regel velkendt, ofte hentet fra massekulturens arkiver, for at understrege en ægthed for derefter at bearbejde eller præsentere det på en uventet måde i en form for forstyrrelse eller *détournement* (Foster, 2004, p. 4).

Med det impulsive understreger Foster ligeledes et andet ordningsprincip end det klassiske, kronologiske, som meget humanistisk videnskab er bygget op omkring, da det åbner op for at bringe andre læsninger og sammenstillinger af dokumenter i spil gennem lysten til nye sammensætninger af de inddragede kilder. Foster fremhæver Deleuze og Guattaris trope rhizomet som et ordningsprincip, arkivet kan benytte. (Fos-

ter, 2004, p. 5). I modsætning til det kronologiske princip, hvor en vertikal, hierarkisk og stamtræs-forgrening danner grundlag, udgør rhizomet et horisontalt, ikke-lineært grundlag, hvor ethvert punkt i princippet kan sammenføres med et andet. (Deleuze & Guattari, 1987, p. 7). Dette princip kan naturligvis både fremstå uoverskueligt og tilfældigt, men det kan også vise andre sammenhænge end de direkte kausale. Her kan der gøres plads til de mere intuitive, associative og fra akademisk perspektiv utraditionelle sammenhænge, der åbner op for alternative forbindelser og læsninger.

Ser man nærmere på den måde, hvorpå arkivmateriale inddrages i et kunstnerisk bearbejdet udtryk og i kunstudstillinger, er det ofte gennem et velbenyttet og velkendt udstillingsformat fra museet; nemlig montren.<sup>5</sup> Heri udstilles de udvalgte dokumenter eller objekter. Med montren er det muligt at komme helt tæt på genstandene og dermed adskille dem fra resten af arkivet og fremhæve det særlige ved netop det udvalgte fra en stor mængde. Billedkunstner Susan Hiller beskriver oplevelsen således:

...Jeg har opdaget, at når genstande er kondenserede eller afgrænsede som her, så vil folk involvere sig på en mere omhyggelig, langsom og intim måde, end når de kommer ind i et rum for at se på en kunstinstitution, som måske breder sig ud i et større rum, hvor det er fuldstændigt muligt at blive stående i indgangen og tage et mentalt snapshot af rummets geografi og ikke involvere sig i genstandene i det.<sup>6</sup> (Hiller, 2006, p. 41)

Her er tale om et omhyggeligt, langsomt og intimt møde mellem genstandene og beskueren. I kraft af udvælgelsen og sammenstillingen i monterne får objekterne en særlig værdi og kvalitet i værkerne. Ofte har objekterne på forhånd ikke nogen særlige kvaliteter. Kunstneren benytter et kendt udstillingsformat med en klar anvendelse og tilføjer et tydeligt greb for at gøre den til sin egen. Hiller peger her på betydningen af, hvad der bringes frem og tilskrives mening. Historiker og politisk teoretiker Achille Mbembe lægger lignende vægt på udvælgelsen i arbejdet med arkivet. Han tillægger arkivet en autoritet, når han skriver at:

Arkivet tilsidesætter tvivlen, det nedbryder tvivlen for dermed at indtage en status af bevisførelse. Det beviser, at et liv virkelig fandtes, at noget faktisk skete, og en beretning kan fremstilles. Arkivets endelige destination er derfor altid placeret uden for dets eget fysiske rum, nemlig i den historie som gør det muligt.<sup>7</sup> (Mbembe, 2015, p. 19-20)

I sin artikel >>The Power of the Archive and its Limits<< taler han om behovet for et sted, en bygning, til de indsamlede dokumenter, som han beskriver som relikvier, der står tilbage efter deres anvendelse. Arkivets indhold bliver her bevisførelsen for begivenheder, som må genetableres og genlæses for at bringe historien videre gennem nyfortolkninger, påpeger Mbembe. Så når et dokument bringes frem, så fremhæves det

frem for noget andet. Der finder derfor en nøje udvælgelsesproces sted når genstande og dokumenter hentes frem fra det store udvalg af, hvad arkiverne gemmer. Jeg mener derfor at denne udvælgelse peger tilbage på arkivarens relevans, om det så er kunstneren, historikeren eller kuratoren, der indtager den position.

### **Udstillingens retorik - mellem proces og værk**

På udstillingen er det første som møder den besøgende en stor videoprojektion uden lyd. Her ses den ældre kunstner Sonja Ferlov Mancoba i processen med at skabe en af sine skulpturer i sit atelier. Hun står foroverbøjet med spredte ben og slænger vådt gips på gulvet. Et motiv kommer til syne som forestiller en af hendes ikoniske masker. Her er man helt tæt på kunstnerens arbejdsproces. Scenen vækker minder om den jævnaldrende amerikanske kollega Jackson Pollock (1912-1956), som i den grad blev iscenesat og gjort ikonisk i sin frit-dyrkende kunstneriske proces 'action painting'.<sup>8</sup> På samme vis som med Jackson Pollock hyldes kunstnerens arbejdsproces og dermed skabelsesprocessen for en kunstner, som noget særligt.

Statens Museums for Kunst (SMK) har valgt at betone forholdet mellem personen Sonja Ferlov Mancoba, hendes arbejdsproces samt værkerne og deres budskab om en almen humanisme og medmenneskelighed i denne monografiske udstilling ifølge formidlingen. På første side i udstillingens formidlingsfolder slås dette forhold fast:

Sonja Ferlov Mancoba betragter sine figurer som levende væsener. De skulle stå på egne ben, før de blev sendt ud i verden som budbringere, vogtere eller krigere, der skulle bekæmpe egoisme og umenneskelighed. Hør hvordan hun ser på kunstens funktion: "Kunst er ikke som tom æstetik, men er som en faktor i samfundet, en hjælp til at vise vejen fremad mod et nyt og sundere og mere menneskeligt samfund, der skal afløse det opbrugte vi lever i. (Sonja Ferlov Mancoba, 2019, p. 4)

Sonja Ferlov Mancoba havde høje forventninger til kunsten som en vigtig del af samfundet og som fundament for en fremtid mod noget bedre. I kunsten findes en erkendelse for Sonja Ferlov Mancoba, om at være mere end 'tom æstetik'. 'Tom æstetik' forstået som dekoration, et fyld uden et ærinde og hvis formål ikke er andet end at behage. Hvorimod kunsten har en større betydning som et visionært pejlemærke for samfundet.

Med Sonja Ferlov Mancoba-udstillingen har SMK tildelt en udstilling til en kvindelig kunstner, som endnu ikke har fået den samme store opmærksomhed som hendes mandlige kollegaer fra Linien og CoBrA.<sup>9</sup> Det får hun med denne gennemarbejdede udstilling, som ikke mange andre museumsinstitutioner har mulighed for at producere på samme høje niveau, hvilket også giver mulighed for at diskutere resultatet.<sup>10</sup> Den retrospektive udstilling har en lang tradition på kunstmuseer, som på mange

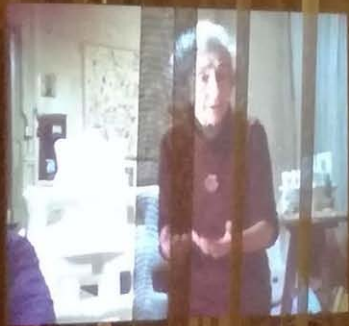
måder er dens helt eget og har sit helt særlige format. Her er der mulighed for at lave et omfattende researcharbejde, ofte har museerne også et relativt stort udvalg i deres samling af den udstillende kunstner og dermed styrker de deres eget værdigrundlag, deres samling.<sup>11</sup> Ligeledes er det et udstillingsformat som synes utænkeligt for den til tider konkurrerende udstillingsplatform, biennalen, at huse. Udstillingen var da også ventet, for SMK har naturligvis også opfanget tidens tegn, som udtrykker at det er tid til at genbesøge historien og se på de oversete kvindelige kunstnere, som ikke har fået samme bevågenhed som deres mandlige kolleger. Dette forholdsvis nye interessefelt har i museums kredse fået det mindre klædelige tilnavn 'virgin hunt' og rejser spørgsmål om, hvordan det skal gøres, og hvilken betydning det får for kunsthistorien. Mange interessenter melder sig i feltet i form af samlere, museer, gallerier, estates, kritikere og forskere, som naturligvis ser forskellige fordele ved dette 'jomfruelige land', som kan indtages<sup>12</sup> - nogle gange i tæt forening, andre gange uden at være bevidste om det fælles engagement.

## Oevret som ordningsprincip

Udstillingen befinder sig i to rum, et stort udstillingsrum og et mindre siderum. Hoveddelen befinder sig i et stort aflangt rum, og følger man urets retning og bevæger sig langs væggene tegner sig en kronologisk opbygning af Sonja Ferlov Mancobas oeuvre. Denne opbygning, som er baseret på princippet om en fremadskridende bevægelse i tid, er et velanvendt greb i store monografiske udstillinger. Det betyder, at når man står i indgangspartiet bagved filmklippet med den arbejdende kunstner, og drejer sig fra venstre mod højre, ser man fra Sonja Ferlov Mancobas første skulptur *Levende grene* (1935), som består af grene fundet på stranden sat sammen i en løs struktur til de sidste værker hun producerede i sit liv bl.a. *Squelette de l'esprit* (Åndens skelet) (1984) og *Uden titel (Maske med hornøjne)* (1983-84), der er kranielignende hjelme og masker. I et øjekast ser man fra start til slut i kunstnerens produktion.

Ud over det kronologiske dikterede udstillingsformat er kunstværkerne placeret på forskellige former for konstruktioner, som forgrener sig ud i rummet. De opbyggede plateauer har skiftende højder, beskueren kan bevæge sig op på eller betragte som samlede enheder. De er båret af et gennemført udstillingsdesign bestående af sorte og naturfarvede mdf-plader, rå gipsplader, fliser, glas, keramikplader, benbukke og lyse trælistes. De anvendelige materialer er sammensat til komplicerede geometriske konstruktioner der fremstår til dels ydmygt og underspillet i kraft af materialevalget og til dels gengiver fornemmelsen af kunstnerens atelier, og dermed fastholder fornemmelsen af 'det skabende rum'. Eksempelvis er en gruppering med serien af Sonja Ferlov





Small, illegible text on a dark panel to the left.





Mancobas sene maskeskulpturer placeret på forskellige typer af rå mdf-konstruktioner. En består af en bunke af plader, stablet oven på hinanden med luft imellem, der leder tankerne hen på arkivskabets mange skuffer, en anden er en regulær sokkel, som står bagest og hæver sig op over de andre og en anden igen har form som et mindre bord. Alle er i forskellige højder og størrelser. Tilsammen udgør grupperingen et afgrænset, dynamisk rumligt element i sig selv.

Centralt i midten af hovedrummet brydes den kronologiske opbygning ved at man har valgt at vise portrætfilmen *Sonja Ferlov Mancoba – en dansk billedhugger i Paris* (1982) af Torben Glarbo på et stort lærred omgivet af et løst gennemsligt gardin. Det er et portræt af Sonja Ferlov Mancoba optaget sent i kunstnerens liv og hovedelementet af formidlingen i udstillingen.<sup>13</sup> Filmen udgør ikke ny viden, men bringer den besøgende tættere på kunstneren, som det er svært at løsrive sig fra, og den har en markant plads i rummet. Hun taler indgående om sit liv og sit arbejde i forening. Filmen følger Sonja Ferlov Mancoba i sit hverdagsmiljø; sit atelier, som også var hendes dagligstue. Hun fortæller om sine værker, deres betydning og ikke mindst hendes inspirationskilder både fra sin tid i Danmark og Frankrig. Kun glimtvis ses partneren og kollegaen Ernest Mancoba og sønnen Wonga Mancoba. Udstillingens fokus er dermed både via filmen og udstillingsdesignet på atelieret, som udgangspunkt for den kunstneriske praksis.

I siderummet, som ligger for enden af den kronologiske installering, har man valgt at samle de biografiske og 'inspirationsmæssige' dokumenter og genstande fra Sonja Ferlov Mancobas liv og praksis i et arkivrum. Det er her, dele af de syv flyttekassers indhold befinder sig, og dermed også en form for 'post mortem'-rum i det anlagte udstillingsforløb. Her er bygget to komplekst designede træstrukturer af samme materialer som i udstillingsrummet; lyse trælisters, glas og rå mdf-plader. Særligt den ene konstruktion leder tankerne hen på et avanceret arkivskab, hvor skufferne og montrene er trukket ud, så indholdet står frem til alle sider.

Under glas ses postkort fra Mancobas dagligstue og atelier, bøger fra hendes og Ernest Mancobas bogreol, æsker med strandfund, karakterbøger, barndomsbilleder, afrikanske masker og figurer og donerede værker fra vennerne Alberto Giacometti, Richard Mortensen, Joan Miró samt et enkelt værk af Ernest Mancoba. I det avancerede arkivskab fremvises de dele som har været centrale for Sonja Ferlov Mancoba kunstnerskab, eksempelvis en malisk krukke, det koloni-kritiske tidsskrift *Le Musée Vivant*, hvori Ernest Mancoba også udgiver, og et stort antal af postkort og udklip med genstande fra verdenskulturohistorien. Genstande, tekster og billeder, som har informeret Sonja Ferlov Mancoba. I det andet mere simple arkivskab, eller rettere sagt montre, findes de personlige og biografiske genstande, såsom breve til veninden Clarisse Penso, karakterbøger, barndomsbilleder af Sonja Ferlov Mancoba og sønnen Wonga Mancoba



og meget andet. I begge arkivskabe fremstår det, som om dokumenterne er placeret på en gang tilfældigt og efter enintenderet sorteringsproces, således at dokumenterne ligger vilkårligt, dog kronologisk i præsentationen af de biografiske informationer og emneopdelt i relation til de inspirationsmæssige oplysninger. Det udstillede materiale svarer ikke til materialet i de syv flyttekasser og er ikke bare blevet flyttet fra kasserne til montrene. SMK har været igennem en udvælgelsesproces. Det er uvist hvad disse kriterier har været, men det rejser spørgsmål om den proces, som har fundet sted, og hvordan den kunne være synliggjort. I og med, at arkivmaterialet leverer ny viden om kunstnerskabet, og hvordan det er opstået, mener jeg det er relevant at synliggøre relationen mellem de udstillede værker og det præsenterede arkivmateriale.

### **Arkivet som ordningsprincip**

På trods af at arkivet ligger som det sidste i den angivne bevægelse rundt i udstillingen, udstikker det en retning for denne og bliver en vigtig understøttende struktur for udstillingen. Det sker ikke kun via de udvalgte arkivalier som udstilles, men hovedsageligt via de designede strukturer, der er brugt som led videre ind i det centrale udstillingsrum, hvor værkerne befinder sig. Eksempelvis kan det ses ved at Sonja Ferlov Mancobas trefodsdrejbænk er udstillet i arkivrummet. Denne form benyttes flere steder inde i udstillingsrummet til at lave trefodssokler som skulpturerne er udstillet på.

De glasbeklædte montrers indhold er dele af historien om Sonja Ferlov Mancobas praksis og liv. Arkivets indhold er bevisførelsen for det levede liv (jf. Mbembe), og arkivrummet bliver dermed maskinrummet for resten af udstillingen, hvor det er muligt at bringe historien videre gennem en nyfortolkning. Med det komplekse arkiv og montre-designet gøres det muligt at bearbejde en traditionel udstillingsform, der kan fremhæve det rhizomatiske ordningsprincip i arkivet. Dermed er det muligt at fremhæve de bagvedliggende tanker, som ligger til grund for Sonja Ferlov Mancobas arbejdsproces og værkproduktion.

Her er der antræk til en form for 'arkivarisk impuls', hvor de mere intuitive, associative eller blot utraditionelle akademiske forbindelser vises, som eksempelvis når man har valgt at udstille et helt fotoark af det samme portræt eller bunker med postkort, hvor man kun kan se det øverste fuldstændigt.

Dette potentiale mener jeg desværre ikke forfølges, derimod gives der udtryk gennem kurateringen, at man ikke har valgt at skabe en orden, hvilket også oplyses i en formidlingstekst ved montren.<sup>14</sup> Måske er det i ønsket om at lade materialet fremstå uredigeret, som noget urørt og oprindeligt – og dermed tættere på en virkelighed, hvor beskueren får lov at kigge kunstneren over skuldrene - men ud fra installeringen og





formidlingen får man desværre samtidig det indtryk, at man fra museets side ikke har ulejlighed til at bearbejde materialet og fremhæve de sammenhænge, som der er mellem dokumenterne, inspirationskilderne og Sonja Ferlov Mancobas praksis. Det er, som om man ikke tager arkivets materiale alvorligt eller helt tør tro på dokumenternes bevisførelse. Materialet fra flyttekasserne virker kun til at være løftet over i monterne, og synes ikke at have gennemgået de mulige forbindelsesled til oeuvre.

Det står dog i direkte modsætning til hvad kurator og direktør for SMK Mikkel Bogh giver udtryk for i sit svar på spørgsmålet om formålet med udstillingen. Her formulerer han betydningen af det nye materiale:

En anden grund til, at vi ønsker at give hende [Sonja Ferlov Mancoba] ny opmærksomhed er, at vi med tilvejebringelsen af det omfattende arkivmateriale har fået adgang til ny viden om hendes arbejde, metoder og ideer, som kan nuancere forståelsen af vigtige kapitler af den abstrakte kunsts historie (i Danmark og Frankrig) i midten af det 20. århundrede. Især forekommer det os vigtigt at kunne dokumentere i hvilket omfang en kunstner som SFM har vævet personlig livserfaring, samtidspolitiske forhold, kapitalismekritik, kolonihistorie, spørgsmålet om Europa og dets grænser, ideer om skulpturen som magisk og animeret genstand og meget mere ind i sine værker – og dog har formået at indskrive disse problemkomplekser i et formelt reduceret formunivers.<sup>15</sup>

Det er gennem arkivmaterialet, at ny viden om Sonja Ferlov Mancobas værkproduktion tilvejebringes. Mikkel Bogh fremhæver, hvordan materialet etablerer en fornyet forståelse for forholdet mellem Sonja Ferlov Mancobas engagement i transnationale miljøer kombineret med hendes viden fra fortidens verdenskultur, som har præget hendes abstrakte og formelle kunstpraksis. Derfor synes det påfaldende, at arkivmaterialet fremstilles så tilfældigt og uberørt, samtidig med at det er isoleret i det afsluttende rum, når det er herfra den nye viden om Sonja Ferlov Mancoba fremkommer, i stedet for at være forbundet mere tydeligt til resten af udstillingen. Det er ligeledes bemærkelsesværdigt, at måden at forbinde de to rum på er gennem udstillingsdesignet og ikke via den bevisførelse og fortolkningsramme, som arkivet muliggør. Det vil jeg komme ind på i senere afsnit.

## **Biografien som ordningsprincip**

I disse år produceres der, som allerede nævnt, mange flere monografiske udstillinger med kvindelige kunstnere end tidligere.<sup>16</sup> Ofte gøres det med en mere eller mindre tydelig biografisk vinkel, og det er der flere grunde til. Med en biografisk vinkel gøres der op med en stærk tradition om mytificering af kunstneren som det enestående geni, der har været kendetegnende for meget tidligere kunsthistorisk forskning og formidling af



særligt mandlige kunstnere, eksempelvis Jackson Pollock.<sup>17</sup> Med den biografisk-vinklede udstilling får man en fortælling om et menneske, som levede et liv, hvor forskellige inspirationskilder, valg og personlige såvel som samfundsmæssige forhold har haft betydning for kunstnerens udvikling og kunstnerens arbejde.

Man kan dog ikke komme uden om, at det biografiske materiale har en særlig tiltrækningskraft, for naturligvis er det sjældent, at det er det daglige arbejdsliv som fremhæves.<sup>18</sup> Beskueren får igennem de biografiske detaljer mulighed for at sætte sig ind i personens liv. Det sker ofte ikke kun via den typisk kronologisk opbyggede skriftlige formidling, hvor 'højdepunkterne' fra et levet liv fremhæves, men også via dokumentarfilm, som enten allerede er produceret og tidligere vist i en anden sammenhæng eller som nyproduceres som en formidlingsdel, hvor privatlivet blander sig med arbejdslivet, og hvor beskueren kan komme tættere på kunstneren, f.eks. gennem interviews. Den biografiske formidling visualiseres ofte i form af portrætter og familiefotografier. Her skabes en anden type mytedannelse, en såkaldt 'personificering', hvor beskueren går på opdagelse i kunstnerens liv. Afhængig af kunstnerens leveår er der genkendelige dele, hvor beskueren kan identificere sig med tiden og sin egen livshistorie gennem de udstillede fotografier, som for eksempel i positurer eller tidens mode.

Denne tilgang peger på andet end det biografiske og mytificeringen af kunstneren i dag; nemlig den åbenlyse dyrkelse af det oversete. For når disse kvindelige kunstnere trækkes frem i lyset, er det netop også fordi de var oversete i deres samtid, og dermed får eftertiden en særlig indsigt i disse uomsatte erfaringer. Kuratoren som arkivar får en afgørende vægt, når noget ukendt graves frem, og der sættes fokus på det. Dette arbejde peger desuden tilbage på den institution, som finder den oversete frem og som dermed er de første til at opdage de særlige kvaliteter ved kunstnerens arbejde.<sup>19</sup>

Sonja Ferlov Mancoba er på mange måder et oplagt valg, når man ønsker at genskrive kunsthistorien og fremhæve en af de kvindelige kunstnere, som ikke er blevet tilstrækkelig belyst og ej heller fået tildelt retrospektive udstillinger.<sup>20</sup> Hun har det, som skal til i form af indflydelse, en tilstrækkelig stor og tydelig værkproduktion og en god fortælling om en kunstner, som valgte en særlig vej igennem livet. Hun tilhører gruppen af de, som hidtil er blevet opfattet som centrale skikkelser i den danske abstrakte modernisme som eksempelvis Richard Mortensen, Ejler Bille og Asger Jorn. En gruppe af kunstnere med hvem hun danner fællesskaber i de tidlige år af sin praksis, og som hun også rejser til Paris med i 1930'erne. De rejser hjem igen, og hun bliver. Hun bliver venner med mange af de store vigtige skikkelser i datidens internationale samtidskunst, som alle samles i Paris. Og hun er med til at få flere af dem vist for første gang på udstillinger i Danmark, som eksempelvis Max Ernst, Alberto Giacometti og Joan Miró. Men vigtigst at nævne fra hendes liv er det livslange ægteskab og tætte kollegiale sa-

marbejde med den sydafrikanske maler Ernest Mancoba. Med ham kan hun dele sin barndoms fascination for afrikansk kunst, og tilsammen finder de stor samhørighed og inspiration i et ikke-vestligt funderet udtryk, som er gennemgribende i begges kunstneriske produktion. Den retning og det udtryk, de udvikler, er blevet kaldt 'kosmopolitisk humanisme' af kunsthistorikeren Karen Kurczynski. Med denne term mener Kurczynski, at 'kosmopolitisk' skal forstås som en bevægelse væk fra de traditionelle former, som både Ernest Mancoba og Sonja Ferlov Mancoba brød med for at dyrke de udtryk de følte et personligt forhold til. Derudover er det et udtryk, som lægger vægt på, at den europæiske kultur ikke skal forstås som den mest væsentlige eller eneste kultur. 'Humanisme' skal ses i lyset af behovet for en revision af en forståelse af universalismen efter kolonimagternes ophør (Kurczynski, 2019, p. 141). Begrebet er udtryk for et behov for en ny tilgang til en forståelse af mennesket, der bygger på nogle andre lighedsprincipper end dem, som er indskrevet i en vestlig tradition særligt efter 2. Verdenskrig og de tidligere koloniers selvstændighedsperiode fra 1950'erne og frem.

Det er svært at komme uden om Ernest Mancobas betydning for Sonja Ferlov Mancoba - og omvendt. Det er også svært at komme uden om de historiske begivenheder, der prægede deres fælles liv og kunstneriske udvikling. Under 2. Verdenskrig interneres Ernest Mancoba i fangelejr i Frankrig, da han er engelsk statsborger. Sonja Ferlov Mancoba rejser først tilbage til Danmark, men flytter så til Frankrig for at være tæt på Ernest Mancoba, som hun gifter sig med i 1942. Efter krigen får de sønnen Wonga. De flytter for en kort periode til Danmark, men føler sig ikke velkomne - måske fordi hun er kvinde, måske fordi han er sort, eller måske fordi den samhørighed, de oplevede med deres kollegaer i deres tidlige år, er ophørt (Aagesen og Bogh, 2019, pp. 26-121). I hvert tilfælde gør de sig nogle kedelige erfaringer med det danske kunstmiljø og vender tilbage til Frankrig i 1952. Her isolerer familien sig i et hus i udkanten af Paris. Hvad der har virket som sociale, inspirerende og udadvendte år før krigen, synes efter krigen at vende til et liv i sparsommelighed, treenighed og med stor fordybelse i det kunstneriske arbejde. I de sidste 15-20 år af sit liv etablerer Sonja Ferlov Mancoba nye relationer til aktører inden for den danske, institutionelle kunstverden, som både køber og hjælper med at få støbt hendes skulpturer i bronze samt laver større udstillinger med hendes værker. Hun genoptager også sporadisk kontakt til sine tidligere, danske kollegaer (Sutton, 1978, pp. 79-90; Kurczynski og Pezolet, 2011, pp. 283-302).

Ud over den centralt placerede portrætfilm, hvor vægten er på Sonja Ferlov Mancoba, er der kun opsat en glasplade i udstillingsrummet med dokumentation for Sonja Ferlov Mancobas engagement i sin omverden.<sup>21</sup> På pladen har man trykt citatet: '... Kun i kraft af hinanden kan vi leve og ånde og ingen skaber alene...', som Sonja Ferlov Mancoba skriver i et brev til kunsthistoriker Troels Andersen i 1979. Dette budskab

klinger hult, når kun Sonja Ferlov Mancoba får lov at *shine*, og både hendes livspartner og søn i udstillingen bliver statister i fremstillingen af hendes levede liv og hendes arbejde. Det samme gælder for de mange informationskilder og tætte samarbejder, hun indgår i gennem sit liv og virke. Det er naturligvis en svær øvelse at ville tildele en person opmærksomhed, som synes at have fået tildelt for lidt opmærksomhed i sin samtid, uden at reducere det ærligt og nuanceret portræt. Det er sympatisk at ville fokusere udelukkende på kunstneren, men netop den afgrænsning kommer i Sonja Ferlov Mancobas tilfælde til at iscenesætte hendes praksis på uret vis, da den i høj grad var informeret af samarbejder og udefrakommende inspirationer. Dermed gentages måden, hvorpå de fleste mandlige kunstnere er blevet portrætteret i tidligere monografiske udstillinger. Udstillingen kommer derved til at gentage den tradition, som SMK synes at have indset, det er tid til at udfordre.<sup>22</sup> Denne dyrkelse af kunstneren synes ikke at gå op på flere planer, både fordi Sonja Ferlov Mancoba netop fravalgte berømmelse for at leve, hvad der for hende var 'et sandt liv' med sin nære familie og i tæt forbindelse med sin værkproduktion. Men mest af alt fordi det, hun så som kunstens ærinde - og sig selv som et medium for - var at fokusere på det alment menneskelige; de menneskelige fællesskaber på tværs af tid og sted, og dermed at tage afstand fra det egocentriske i mennesket. Dokumenterne, som er at finde i arkivet bevidner netop om dette livs- og verdensperspektiv. Dette vil jeg diskutere yderligere i det opsamlende afsnit.

## **Tom æstetik**

I stedet for at lade dokumenterne fra Sonja Ferlov Mancobas liv indgå i udstillingen og blande sig med værkerne, har man ladet udstillingsdesignet være bindeled mellem de to rum. Det bliver designet og ikke indholdet (dokumenterne), som skaber sammenhængen mellem udstillingens fokuspunkter, hvilket medfører at udstillingsdesignet får utilsigtet meget vægt i visningen af værkerne.

Zoomer man eksempelvis ind på en sammenstilling af to af hendes tidlige skulpturer som *Fugl med unge* (1935) og *To levende væsener* (1935), er de placeret på en irregulær ubehandlet kasse bygget i mdf. Her er *To levende væsener* i gips placeret på en ophøjet, indbygget sokkel-lignende kasse og omgivet af glas i samme mål. Ved siden af er placeret to udgaver af den samme skulptur *Fugl med unge* den ene i gips og den anden i bronze (se foto). Spørgsmålet er, hvorfor én gipsskulptur skal under glas, når den anden skulptur i gips ikke er det? Den oplagte årsag, at beskytte værket, giver ikke mening her, da der ikke er tale om et mere værdifuldt værk eller mere porøst materiale, end i de andre. Den eneste grund synes at være at understøtte designet selv



ved at skabe dette irregulære udtryk, som spiller op imod værkerne.<sup>23</sup>

Jeg mener, det er et uheldigt greb at lade udstillingsdesignet dominere så meget, fordi det fremstår som indretningsæstetik, der ikke understøtter værkerne på trods af det forsøgte formål, men i stedet giver interiøret utilsigtet opmærksomhed. De irregulære konstruktioner mimer en nutidig indretningsæstetik, som indkapsler værkerne, og bogstavelig talt kommer til at skærme for kunsten. Slår man op i indretningsmagasiner eller besøger boligindretningsbutikker vil man finde lignende design, hvor den samme type underspillede materialebevidsthed og formelle irregularitet gør sig gældende.<sup>24</sup> Dette medfører, at værkerne kommer til at miste noget af deres kant og kompleksitet. Værkerne tenderer til at blive reduceret til genstande, publikum kan indrette deres hjem med.

I sin analyse af det dengang nyåbnede Musée du Quai Branly i Paris i artiklen >>Quai Branly in Process<< (2007), benævner etnolog og historiker James Clifford en sådan udstillingsarkitektur, som dominerer over indholdet, 'aggressiv æstetik' (Clifford, 2007, p. 8). I artiklen analyserer han sig frem til, hvordan man har ønsket at dramatisere oplevelsen af museets genstande via en indlevelsestrategi, hvor et tydeligt valg af farver, materialer og en styret bevægelse af publikum bliver dominerende faktorer. Dette begreb kunne også overføres til udstillingsdesignet i Sonja Ferlov Mancoba-udstillingen, men man kan også bruge hendes egne ord fra citatet i udstillingsfolderen, hvor hun benytter beskrivelsen 'tom æstetik', for den type kunst, hun ikke vil lade sine værker indskrives i. En kunst som er dekoration og uden et ærinde.

Det udstillingsdesign, der er anvendt, placerer sig et godt stykke fra 'den hvide kube', som har dannet norm for kunstudstillings-rummet op gennem det 20. århundrede,

og som har repræsenteret forestillingen om neutralitet, autonomi og abstraktion som bærende elementer i visningen af moderne kunst. I sin bog *The Power of Display* (1998) ser kunsthistoriker Mary Anne Staniszewski på MoMA's udstillingsdesign under de såkaldte 'experimental laboratory years' fra sen-1920'erne og frem til 1970'erne<sup>25</sup> (Staniszewski, 1998, p. 22). Her analyserer hun sig frem til, hvordan man strategisk arbejdede med at skabe en illusion omkring et usynligt interiør ved at fremhæve det autonome i værket, og bevidst forsøgte at tilskynde beskueren til at få selvstændige oplevelser af kunstudstillingen. Dette skete i form af kun neutrale og ofte gemte lyskilder i loftet, hvide eller lysegrå malede vægge fra gulv til loft uden paneler eller andre arkitektoniske elementer. Der var langt mellem malerierne, og skulpturer blev udstillet på simple sokler af træ ligeledes malet i hvid eller lysegrå og i en højde, så værkerne var placeret præcis ud for en normalt bygget persons øjenhøjde (Staniszewski, 1998, p. 66).

Denne konvention har været effektiv, men er i disse år langt mere til forhandling og ikke længere selvsagt som udstillingsdesign. I dag er man bevidst om, at den hvide kube som arkitektur ikke er neutral, men et udtryk for en modernistisk tænkning, hvor distance og neutralitet var et mål. Men det sker også i visheden om, at det er en illusion at tro, at hvidheden i sig selv ikke er en markør.

Den hvide kube er tydeligvis ikke denne udstillings udgangspunkt. Til gengæld er det uklart, hvor inspirationen til dette nye og gennemgribende design kommer fra. Måske skal man ikke så langt væk, for ser man ud af vinduet fra arkivrummet, ser man ned på museets skulpturgade, som forbinder den gamle del af museet med den nye tilbygning i en overdækket glasfacade. Her har den dansk-vietnamesiske billedkunstner Dahn Vo (1975) kurateret og indrettet rummet med sine karakteristiske installatoriske sammenstillinger.<sup>26</sup> Eksempelvis har han installeret ældre gipsafstøbninger på irregulære europaller og fragtkasser. Brugen af udvalgte objekter i Dahn Vos praksis har ofte et metalag og en referencerigdom, som bl.a. handler om kunstnerens interesse i kulturel imperialisme, som han forbinder med sin egen eksilhistorie. Hver del af de installatoriske elementer har derfor en samlet betydning, når man betragter Dahn Vos værker.

Udstillingsdesign og værk kan i Dahn Vos tilfælde ikke skilles ad. Derfor er det en helt anden – og lidt forvirrende – situation når præsentationen af Sonja Ferlov Mancobas værker låner af Dahn Vos upolerede sokkel-æstetik, dog uden at dette lag, som i Vos tilfælde, udnyttes som betydningsbærer. At have inddraget kommenterende dokumenter og kildemateriale som Vo ville have været et mere motiveret lån fra kunstneren, men dette er, bemærkelsesværdigt nok, helt fravalgt i udstillingsrummet. Set i lyset af hvor mange interessante omstændigheder der omgiver og præger Ferlov Mancobas praksis, stiller jeg mig i det hele taget spørgende over for, at SMK's udstilling ikke lægger mere vægt på dette, end den gør.

## Tidens tegn - diskussion

Som gennemgået i artiklen, er der i kurateringen af udstillingen Sonja Ferlov Mancoba på SMK anvendt flere ordningsprincipper. I visningen af værkerne har man anvendt et traditionelt kronologisk princip, der følger værkeres tilblivelse. Arkivet er et andet, som særligt er udfoldet i siderummet, som et 'post mortem'-rum, der fremhæver de biografiske og inspirationsmæssige dele. Som vist synes der at være en uoverensstemmelse mellem, hvad man forskningsmæssigt har fundet vigtigt for at lave udstillingen og så den måde man har anvendt det materiale, som underbygger den nye viden om oeuvre. Man har ikke valgt at fremhæve den ny viden fra arkivet, som kunne udforske Mancobas inspirationskilder fra en mangfoldig verdenskunst. Derimod har man ønsket at fremhæve kunstnerens arbejdsproces som det væsentlige for det biografiske ordningsprincip. Det sker i filmklippet, der vises i indgangspartiet, og det der sker i dokumentarfilmen, som er den primære formidling i udstillingen. I begge ligger vægten på kunstneren som person og på kunstnerens arbejdsmetode. Filmen er ikke ny, og den kommer ikke med ny viden om kunstnerskabet, men reproducerer derimod en traditionel fortælling; myten om kunstneren som et selvstændigt skabende geni.

Arkivet og atelieret er anvendt som to metodiske tilgange til at belyse og udstille værkerne. Begge metoder bruger biografien som ordningsprincip. Arkivet er som nævnt anvendt diskret og tilbagetrukket i det tilstødende rum og ikke i den primære udstilling. Atelieret er til stede som den primære formidling i udstillingen. Både atelieret og arkivet er tydeligt benyttet i udstillingsdesignet, som dominerende former. Formålet med at vælge arkivet og atelieret er at kunne komme tættere på Sonja Ferlov Mancobas liv og arbejde. Arkivet som metode synliggør de berøringsflader, der blandt andet findes i den inspiration som Sonja Ferlov Mancoba har søgt, og understreger dermed den kollektive tænkning, som ligger til grunde for hendes praksis. I kontrast hertil kommer atelieret til at handle om det fysiske soloarbejde, som foregår i tilblivelsesprocessen med værkerne. Det bliver desværre atelieret som vægtes tydeligst og dermed en mere traditionel (og måske bedre sælgende fortælling), som får lov at dominere i udstillingen. Arkivet er det sted, som bringer ny viden om kunstnerskabet, og var det blevet vægtet stærkere og bragt tydeligere frem, kunne en nylæsning af kunstnerskabet have fundet sted i udstillingen.

Der er en tendens i dag i de store monografiske udstillinger til fra kurateringens side at ønske at trænge tættere på kunstnerens sfære. Værkerne synes ikke at være nok i sig selv, og særligt ikke når det gælder kunsthistorisk materiale som f.eks. modernistiske praksisser. Noget er kommet 'imellem', så man i dag ikke kan tilgå det ophøjede autonome forhold i kunst, som de modernistiske kunstnere var forbundet til. Sonja Ferlov Mancoba er et særligt tilfælde indenfor den tradition, fordi hun udover det







ophøjede forhold til kunsten forbandt det til en særlig overbevisning, hvor hun var stærkt inspireret af andre tider og kulturer i et transnationalt perspektiv. Det er svært at komme uden om i værkerne, men det er også tydeligt i hendes biografi - i livet med Ernest Mancoba og som migrant i Paris. Den kunstneriske proces starter derfor før det fysiske arbejde i atelieret. Den starter i en tænkning, som er så grundlæggende for Sonja Ferlov Mancoba, og som kommer til udtryk gennem hendes livssyn, hvor en tro på en almen menneskelighed gør sig gældende. Arkivet indeholder de dele, som belyser dette perspektiv, og kunne være blevet fremhævet tydeligere og dermed indgået som bevisførelse til at synliggøre det forhold – og dermed været en ny måde at anskue kunstnerskabet på. Derfor kan jeg ikke lade være med at tænke over, hvad der var sket hvis man havde byttet rundt på filmen i midten af det store udstillingsrum og i stedet havde placeret arkivmontrerne her? Hvad havde det betydet for udstillingen? Havde man turde arbejde med 'den arkivariske impuls', så kunne inspirationskilderne have vist relationerne mellem værkerne og tænkningen. Ligeledes kunne værkerne have informeret arkivet og vist andre sammenhænge her imellem. I stedet for at det nu bliver Sonja Ferlov Mancoba selv, som sidder og fortæller det i filmen og dermed iscenesættes som den ophøjede figur, hun selv tog afstand fra.

I udstillingen er det designet, som får lov at stå 'imellem' og være gennemtrængende, og desværre tilsidesætter indholdet for kun at fremhæve med Sonja Ferlov Mancobas egne ord 'en tom æstetik' i værkerne. Ansatsen til at belyse kunstnerskabet på en ny måde er til stede, men synes at bremses ved at man har holdt fast i nogle faste konventioner, som en kronologisk værkpræsentation i et markant design og ikke mindst gennem det stærke fokus på kunstneren som autonom figur. Og i al sin iver efter at vise kunstneren og processen overses, hvad det kommer til at betyde for værkerne, der også ville vinde ved at blive kontekstualiseret gennem arkivmaterialet og et fokus på det, som har informeret Sonja Ferlov Mancobas kunstneriske arbejde.

Illustrationer: Fra udstillingen Sonja Ferlov Mancoba, Statens Museum for Kunst, 2019  
Fotograf: Kristofer Hultenberg

## NOTER:

- 1 Se pressemeddelelsen på Statens Museum for Kunsts hjemmeside: <https://www.smk.dk/article/sonja-ferlov-mancoba-ingen-skaber-alene/> (tilgået 6. december 2020).
- 2 Med ordningsprincipper mener jeg de bærende retningslinjer, efter hvilke man har valgt at strukturere udstillingen.
- 3 Arkivet som begreb kan siges at være mere fleksibel end historiebegrebet og er derfor måske også benyttet hyppigere i kunst- og kulturproduktion og forskning.
- 4 The Archive in Motion var et forskningsprojekt som undersøgte betydningen af de radikale forandringer, som sker i kraft af teknologiske og digitale udviklinger i forhold til arkivbegrebet og arkivpraksis og var et samarbejde mellem Norges Nationalbibliotek, en række humanistiske institutter på Oslo Universitet og Institut for Film på Stockholms Universitet fra 2011-2014. Af andre forskningsprojekter med lignende formål kan nævnes Living Archives Research Project på Malmö Universitet 2014-2017 og Uncertain Archives på Københavns Universitet 2015-2021.
- 5 Hal Fosters artikel er fra 2004 og siden er kunstneres brug af arkivet som kunstnerisk form kun vokset. I artiklen analyserer han værker af kunstnerne Thomas Hirschhorn, Sam Durant og Tacita Dean, men i dag kunne man vælge mange flere eksempler herpå. Indenfor kunststillinger som inddrager arkivet som metode og form har man særligt set det udfoldet på kunstbiennaler, såsom Gibca (Göteborgs Internationale Biennale) 2015 og 2019, hvor man bl.a. har inddraget historisk materiale om Göteborg i kurateringen. Men det gælder også Documenta 14 i Athen og Kassel (2018) og Berlin Biennalen 8 (2014), hvor byens eller landets historie integreres i de kuratoriske greb. Af mindre udstillingssteder som har gjort det til en særlig udstillingsmetode og profil kan nævnes Villa Vassilief i Paris og Hospital Prison University Archive i København.
- 6 *...I have discovered that when things are condensed or constrained like this, people will involve themselves in a more careful, slow and intimate way than they do when they come into a space to see an art installation which perhaps has spread itself out in a large room where it is perfectly possible to stand in the doorway and take a mental snapshot of the geography of the space and not involve with the items positioned within it.*
- 7 *It then acquires the status of proof. It is proof that a life truly existed, that something actually happened, an account of which can be put together. The final destination of the archive is therefore always situated outside its own materiality, in the story that it makes possible.*
- 8 Jackson Pollock er i den grad blevet ikonet for en ny kunst, den amerikanske ekspressionisme, som hyldede myten om kunstneren, hvor kunstneren fremstilles som et frit og legende individ med særlig kontakt til sit underbevidste fundament.
- 9 Eksempler på mandlige kunstnere som har haft soloudstillinger er Richard Mortensen og Asger Jorn.
- 10 Med højt niveau mener jeg forskningsniveau. Her har været tid og mulighed for at lave et stort researcharbejde samt indlåne et stort antal værker, som ikke er muligt i samme omfang for mange andre kunstinstitutioner.
- 11 I dette tilfælde har museet en del værker i deres samling, men langt de fleste moderne kunstmuseer i Danmark har ligeledes værker af Sonja Ferlov Mancoba, som de har udlånt til SMK. Dette styrker endvidere behovet for at få lavet en omfattende retrospektiv udstilling med kunstneren.
- 12 Som eksempelvis på den omfattende udstilling *Revolution in the Making: Abstract Sculpture by Women, 1947 – 2016*, Hauser & Wirth i Los Angeles, 13. marts - 4. september 2016. For yderligere diskussion vedrørende emnet om genskrivningen af kunsthistorien se f.eks. >>Recuperating the Past<< en dialog mellem Pia Rönicke, Yvette Brackman og undertegnede, *Kunstkritikk*, 6. maj 2019, <https://kunstkritikk.dk/recuperating-the-past/> (tilgået 6. december 2020).

- 13 Jf. Interview med kurator Dorthe Aagesen foretaget af Catherine Raagaard, april 2019.
- 14 'Sonja Ferlov Mancobas arkiv rummer det materiale, der befandt sig i kunstnerens atelier på tidspunktet for hendes død. Det er ikke et systematisk organiseret materiale, og det blander både Sonja Ferlov Mancobas og Ernest og Wonga Mancobas liv og arbejde'. Fra formidlingstekst på udstillingen.
- 15 Spørgsmål til udstillingen *Sonja Ferlov Mancoba* på SMK er stillet af Catherine Raagaard til Mikkel Bogh og Dorthe Aagesen, april 2019, upubliceret.
- 16 Som eksempler kan nævnes Rita Kernn-Larsen på Gl. Holtegaard (2018), Gerda Wegener på Arken (2015) samt Hilma af Klint (2014), Louise Bourgeois (2016) og Dea Trier Mørch (2019) på Louisiana, der blot er nogle af de udstillinger, som har været vist med kvindelige kunstnere på danske kunstmuseer.
- 17 Sigrid Schade, <<The Biographical Exhibition as a Problem of Feminist Critique and the Case of the Exhibition Marlene Dumas – Female<<, 2005 P. 4, *On-Curating*, Issue 29. Om samme emne se også *Old Mistresses; Women, Art and Ideology* af Rozsika Parker og Griselda Pollock, Routledge and Kegan Paul, London 1981.
- 18 Det ændrer sig dog med den feministiske bevægelse indenfor kunst fra 1960'erne og frem, hvor kunstnere i deres arbejde inddrager arbejdsforhold i relation til familieliv. Fokus er dog ikke på det personlige, men derimod på det strukturelle. Se Helen Molesworth, >>House Work and Art Work<< for en læsning af feministiske kunstneres ophævelse af forholdet mellem det private og offentlige gennem inddragelse af arbejdsliv fra 1960'erne og frem, *October*, Vol. 92 (Spring, 2000), pp. 71-97.
- 19 Jf. Achille Mbembe, som diskuterer arkivaren og historikerens vigtige rolle i forhold til hvem, der har adgang til arkivalier og hermed sammensætte dem og fortælle historien. Mbembe, 2016, p. 24
- 20 Sonja Ferlov Mancoba er heller ikke udskrevet af kunsthistorien, men indgår i mange af de danske kunsthistoriske oversigtsværker som eksempelvis *Ny Dansk Kunsthistorie* (1995). Det er også værd at nævne udstillingen *Sonja Ferlov Mancoba. Skulpturer* i 2003 på Fyns Kunstmuseum, Odense, Holstebro Kunstmuseum og Nordjyllands Kunstmuseum, hvor et omfattende katalog fra udstillingen blev udgivet. Mikkel Bogh fremhæver dog, at man som en af forberedelserne til udstillingen på SMK fik foretaget en undersøgelse, som viste at ingen i fokusgruppen kendte til hende. Jf. Spørgsmål til udstillingen *Sonja Ferlov Mancoba* på SMK stillet af Cathrine Raagaard til Mikkel Bogh og Dorthe Aagesen, april 2019.
- 21 Der er formidling i udstillingen i form af en stor tekstlabel og en pamflet til hoveddelen, som formidler værkerne i udstillingen. I siderummet har man særlig benyttet tekstlabels både store vægplancher og mindre tekstfyldige ved monterne.
- 22 Se Helen Molesworths artikel >>How to install art as a feminist<< (2010) hvor hun diskuterer hvordan andre logikker må træde til i udfoldelsen af hvordan de kvindelige kunstnere skal indtræde i kunstmuseers samlingsophængninger.
- 23 Det kan naturligvis ikke udelukkes at der har været stillet særlig krav fra udlåner af værket, hvilket kan forklare denne løsningen. Man kan derfor vende spørgsmålet rundt og spørge, hvorfor man så ikke har søgt efter en samlende løsning i udstillingsdesignet?
- 24 Sonja Ferlov Mancoba fik stor eksponering i indretningsmagasiner mens udstillingen foregik. Presse og markedsføringsafdelingerne på SMK lavede samarbejder med design- og indretningsmagasiner som *Værk* og *Ark Journal*, der bragte store reportager om Sonja Ferlov Mancoba.
- 25 Grunden til at denne periode i MoMAs historie er blevet kaldet 'the experimental years' er dog netop fordi man eksperimenterede med en række forskellige udstillingsdesign, som bogen redegør for.
- 26 Dahn Vo er en hyppigt anvendt kunstner for museet. Udover skulpturgaden har han værker udstillet i den store indgang og han har designet museets café og restaurant, Kafeteria.





Sonja Ferlov Mancoba og Ernest Mancoba med skulpturer af Sonja Ferlov Mancoba, Ageli, Grækenland (ukendt fotograf og ukendt årstal).

# Forestillinger om en udstilling med Sonja Ferlov Mancoba

- om verdenskunsten, den transnationale udveksling og det menneskelige udtryk

Johanne Løgstrup

Denne tekst er en gennemgang af en forestillet udstilling. Hvert afsnit beskriver et rum i udstillingen, hvor enten en tematik, et bestemt udvalg af værker eller en særlig måde at se værkerne på i udstillingen, danner rammen for rummet. Den forestillede udstilling finder sted på et mellemstort, dansk, forestillet kunstmuseum, som er specialiseret i kunst fra det 20. og 21. århundrede. Deres samling består hovedsageligt af dansk og europæisk kunst.

Jeg er kurator, din guide, som samtidig reflekterer over mit arbejde, mine informationskilder og mine metoder. *Man* bruges i teksten, hvor det ikke er relevant at være mere specifik. Hvor intet andet er angivet, så betyder *vi*, du og jeg, læseren og forfatteren, som går gennem udstillingen sammen.

Udstillingen handler om billedkunstner Sonja Ferlov Mancoba (1911-1984). Den tager hendes eget udtryk, at 'ingen skaber alene' bogstaveligt og går i dybden med udvalgte emner i hendes kunstnerskab. Det er derfor ingen typisk monografisk udstilling, men derimod en udstilling som med Sonja Ferlov Mancoba i centrum vil inddrage aspekter, der breder sig til sociale, politiske, religiøse, antropologiske og psykologiske forhold i præsentationen. Udstillingen ønsker at gøre op med ideen om, at et kunstnerskab kan eller skal skilles skarpt fra kunstnerens liv og dennes samtid. Samtidens tænkning spiller også ind, når vi i dag på historisk afstand prøver at forstå et kunstnerskabs tilblivelse. Et afgørende aspekt for denne udstilling har været at inddrage de mange forskellige informationskilder Ferlov Mancoba lader sig påvirke af. Samtidig forsøger udstillingen at se hendes kunst i et lys af globalt udsyn og transnational udveksling over tid. Det vil med andre ord sige den kontakt og cirkulation, som finder sted på tværs af kulturer.

Sonja Ferlov Mancoba  
*En årle morgen tanke* (1970)





## Det Underste Land

Jeg vil gerne, at vi ankommer til et rum, som vi får lyst til at opholde os i. Hvordan etablerer man sådan en stemning? Er den stemning den samme for dig, som den er for mig?

Lad os sige, at det første vi ser, når vi går ind i rummet, er en undselig tegning som hænger på væggen til venstre. Titlen er *En årle morgen tanke* (1970) af Sonja Ferlov Mancoba. Tegningen er udført i sort tusch på hvidt papir. Den består hovedsageligt af mindre, hurtigt tegnede kryds, punkter og nogle få streger, som deler tegningen op i en form for felter og får den til at minde om en vejvisning - den slags kort man laver når man sidder overfor en person, man skal dirigere til et bestemt sted, og som bagefter synes helt ulæselig uden de mundtlige angivelser. Titlen derimod fortæller om den klarhed man kan føle om morgenen, når en ny dag begynder, og alle muligheder synes åbne.

Vi læser på en formidlingstekst på væggen, at Sonja Ferlov Mancoba fødes ind i mellemkrigsårene, hvor en kollapset verden efter 1. Verdenskrig forsøger at finde nyt ståsted. I modsætning til hvordan det forholder sig for store dele af omverden, er det år, som er gode for kunsten, hvor glimt af noget nyt findes i ruinerne. Der er surrealismen: En retning der søger tilbage til civilisationens oprindelse og til underbevidsthedens dybder. Det er den Sonja Ferlov Mancoba tiltrækkes af. Hun starter i 1931 på Kunsthåndværkerskolen i København. Her møder hun Richard Mortensen og Ejler Bille, som sammen følges videre på Det Kongelige Danske Kunstakademi i 1932. Det er i de år, Sonja Ferlov Mancoba introduceres for surrealismen, og det danner en afgørende base for hendes kommende arbejde.

Påvirket af tanker om at bryde med den store historiefortælling, havde jeg foreslået mig, at den forestillede udstilling ikke skulle have fulgt Sonja Ferlov Mancobas livsbane kronologisk. Jeg havde gerne ladet tider flyde sammen og forsøgt at finde andre sammenhænge mellem værkerne, livet og det omgivende samfund. Men det kom til at virke påført, da jeg forsøgte at lade det være det bærende. For der er en vis naturlighed i at lade hendes liv skride frem, som det er levet, som en klar vejvisning. Jeg har derfor valgt at holde fast i den kronologiske forløb, men jeg har ladet tematikker være styrende for de skiftende fokus i rummet.

Vi går hen til tre mindre montrere, som står samlet midt i rummet. På en formidlingstekst læser vi: *Et kunstnerisk gennembrud for Sonja Ferlov Mancoba i sin praksis er værket Levende grene fra 1935. Hun laver værket under et sommerophold på Bornholm sammen med sine kolleger Ejler Bille og Richard Mortensen. Det består af seks stykker drivtømmer, som er sat sammen til en fælles, enkel konstruktion, hvor nogle af træstykkerne peger mod en midterakse, der skaber en form for simpel og enkel dynamik i kompositionen. I portrætfilmene Sonja Ferlov Mancoba – en dansk billedhugger i Paris,*



Øverst fra venstre:

Ejler Bille  
*Spadserende form* (1933-36)

Richard Mortensen  
*Gipsfigur på træbræt* (1934)

Sonja Ferlov Mancoba  
*Levende grene* (1935)  
Museum Jorn, Silkeborg

*som blev lavet af Torben Glarbo få år før hendes død, fortæller Sonja Ferlov Mancoba om sin oplevelse med værket, at det blev så tydeligt for hende hvad hendes udtryk var i forhold til de to kolleger, som havde lavet den samme øvelse. Hun fortæller: 'Vi tog på udflugt, Bille og Morten [Richard Mortensen red.] og jeg. Og vi samlede grene, vi kom slæbende hjem med store bunker. Vi lagde dem foran os på gulvet, og vi opdagede, hvor forskellig karakter, hver bunke havde. Hver havde fundet sine rytmer og former. Mortens var spidse og skarpe, mine var mere runde, og Billes var ofte knudrede. Vi tog dem hjem hver især, og jeg fyldte hele det lille rum. Jeg så på dem om natten. Og jeg byggede op små familier.' I dag kender man til tre skulpturer, hvor to af dem ikke længere eksisterer.*

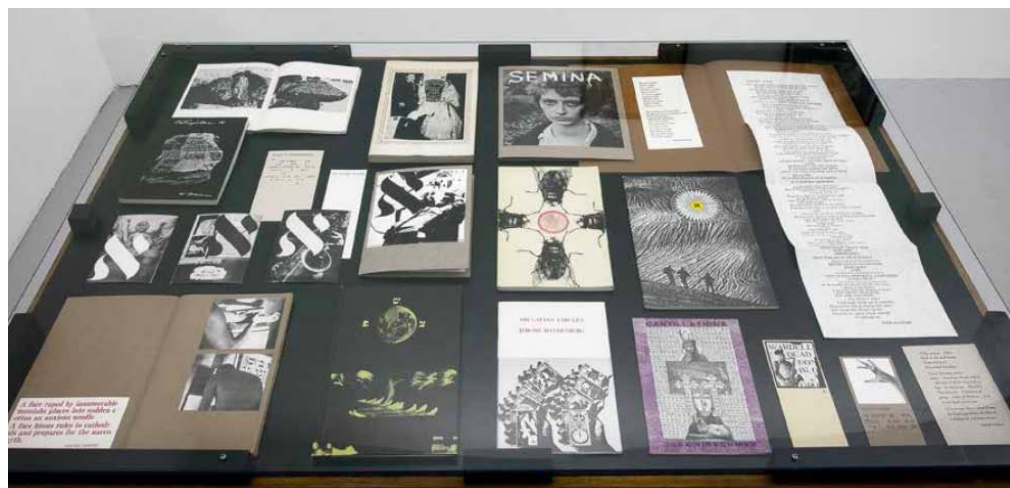
I den forestillede udstilling findes tre værker: Sonja Ferlov Mancobas *Levende grene* (1935), Ejler Billes *Spadserende form* (1933-36) og Richard Mortensens *Gipsfigur* (1934). Ejler Bille og Richard Mortensens værker er ikke de skulpturer, som Sonja Ferlov Mancoba beskriver, men værker som giver udtryk for det, hun sætter ord på i citatet og også er produceret i denne periode.

Hvilke rum var gode for Sonja Ferlov Mancoba at være i? Hun fortalte mange år senere til kunsthistorikeren Troels Andersen, hvordan hun havde svært ved at arbejde med sit maleri, fordi hun beundrede den lille gruppe af kunstnere så meget og følte sig mindreværdig i forhold til dem (Andersen, 1979, p. 12). Hvad ligger der i ordet mindreværdig? Mindre værd. Hvorfor føler hun sig det? Det er en genkendelig og grundlæggende følelse, mange af os kender til, særligt når vi er nye indenfor et felt. Men kan hendes forklaring ligge i, at hun også stod alene som kvinde i dette miljø? På hendes tid var der ikke mange kvindelige forbilleder indenfor billedkunsten, og heller ikke mange kvindelige kollegaer at stå sammen med. I modsætning til, hvordan det har været for hendes mandlige kollegaer, som var omgivet af mænd og som havde masser af mulige forbilleder. Derfor bliver det en anden kamp hun må kæmpe for at finde sig tilrette, og på andre vilkår end hendes mandlige kollegaer. Måske tiltaler de metoder som anvendes af hendes kollegaer hende heller ikke, og derfor søger hun ukendte veje, hvor andre forestillinger og tanker er mulige. Hendes kollegaer vendte hjem fra Paris, hun blev i byen. I en by hvor hun kan opleve diversitet og mangfoldighed fra de mange kulturer som mødes i kosmopolen. Hvor hun med sin partner, den sydafrikanske kunstner Ernest Mancoba, kan leve uden at blive set som anderledes. Jeg forestiller mig, at hendes følelse af mindreværd gør, at hun rykker sig til et andet sted som kunstner. Måske i trods.

I et brev til kunsthistorikeren Steingrim Lauersen fra 1969, som en tid blev en form for gallerist for hende, skriver hun dette om en kommende udstilling i Paris: *Så tak også for brevet om udstilling i Det Danske Hus. Inderlig tak om end jeg jo kun vanskeligt deler din begejstring. Mangen en gang har jeg med gru tænkt at det måske engang senere i livet kunne ske mig, og da spurgt mig selv, hvad jeg så skulle gøre. Valg er der jo ikke når man modtager støtte fra Kunstfonden – det forpligter jo. Så er man da integreret i dette forfærdelige samfund, som man hader af hjertet. Invitation med krone o.s.v. Gud hjælpe mig at overleve det. Kære Steingrim, jeg vil gerne være glad og jeg vil gerne sige tak – men skal ikke være hykler mellem os, så jeg føler det som at blive trukket til skafottet.*

I brevet giver hun udtryk for en dyb afsky over for det samfund, hun kommer af. Det kan hænge sammen med de erfaringer hun gør sig i forhold til den danske kunstscene i sine unge år.

På væggene hænger tegninger i farvekridt, som er forskellige abstrakte kompositioner. Vi stopper op og kigger på to skulpturer, der forestiller masker. Begge er fra



Eksempel på montre med forskellige typer tekst, grafik og tidsskrifter. Fotoet viser tidsskriftet *Semina*, nos. 1–9, udgivet af Wallace Berman, 1955–64. (Ukendt fotograf og ukendt år)

1939: Den ene *Maske* (*Krigens udbrud*) synes at udtrykke afmagt. Munden brøler. Den anden maske med titlen *Uden titel* (*Længsel*), har store firkantede gennembrudte øjne og hvis liggende ben indtager en siddende stilling. Denne skulptur har snarere et lettere naivt og humoristisk udtryk.

I en montre ligger udgaver af tidsskriftet *Linien*. Her er også flere bøger af Vilhelm Bjerke Petersen. Her er blandt andet hans bog *Surrealisme* (1934), som er den første bog på dansk om surrealismen, og her er hans bog *Symboler i abstrakt kunst* (1933), som indeholder optegnelser over mulige abstrakte former. I den ligger også en særudgave af tidsskriftet *Linien* med titlen 'Julefluen', der var et tidsskrift for moderne kunst og litteratur, og som her er slået op på siden, hvor Richard Mortensen har skrevet om Sonja Ferlov Mancobas værk *Levende grene* (1935).

Sonja Ferlov Mancoba er stærkt inspireret af digtet *Det Underste Land* af Gustaf Munch-Petersen fra 1933 gennem hele sit liv. I filmen *Sonja Ferlov Mancoba – en dansk billedhugger i Paris* citerer hun flere passager af digtet i en alder af 71 år. Digtet resonnerer med Sonja Ferlov Mancobas egne tanker om underbevidstheden som anvendelig ressource for kunsten med dens direkte forbindelse til drømme, fantasier, umiddelbare følelser og det spirituelle. Digtet er trykt i stor tekst på endevæggen ved indgangen. Vi stopper op og giver os tid til at læse det, inden vi går videre til næste rum.

Det Underste Land (til fannie hurst)  
af Gustaf Munch-Petersen (1933)

o stor lykke  
stor lykke har de faaet,  
som er født i det underste land -  
overalt kan i se dem  
vandrende  
elskende  
grædende -  
overalt gaar de,  
men i deres hænder bærer de smaa ting  
fra det underste land -  
o større end alle lande  
herligere  
er det underste -  
opad vrider jorden sig  
i en spids -  
og nedad  
udad synker det tunge  
levende blod  
ind i det underste land -

smalle forsigtige fødder  
og tynde lemmer  
og ren er luften  
over de aabne opadstigende veje -  
i lukkede aarer  
brænder længselen hos dem,  
der er født oppe under himlen -

men o  
i skulde gaa til det underste land -!  
o i skulde se folket fra det underste land,  
hvor blodet flyder frit mellem alle -  
mænd -  
kvinder -  
børn -

hvor glæden og fortvivlelsen og elskoven  
tunge og fuldmodne  
straaler i alle farver mod jorden -  
o jorden er hemmelighedsfuld som en pande  
i det underste land -

overalt kan i se dem  
vandrende  
elskende  
grædende -  
deres ansigter er lukkede,  
og paa indersiden af deres sjæle sidder jord  
fra det underste land -

## **Det Afrikanske Fantom**

Væggene i den store sal er grønne. Lidt mere fersk end den traditionelle mørkegrønne farve, som mange kunstmuseer anvender når de maler væggene grønne og hænger guldaldermaleri på dem. Overskriften på formidlingsteksten til højre for indgangen er det næste, som fanger vores opmærksomhed. Her står Det Afrikanske Fantom. Brødteksten fortæller, at det er titlen på den franske forfatter og antropolog Michel Leiris' dagbog. Leiris blev ansat som sekretær og arkivar på ekspeditionen Dakar-Djibouti (1931-33) og rejste på tværs af det sydlige Sahara. I denne periode af Leiris liv var han fortvivlet og havde mistet lysten til at skrive litteratur. Han havde tidligere tilhørt gruppen af franske surrealistere. Udover at arbejde som arkivar med ansvar for missionens indsamlede genstande, skrev han dagbog, og i den kan man læse om, hvor desillusioneret han var over at være med på denne rejse, at være europæer på togt i et fantom-Afrika. Leiris beretter om den ambivalente og paradoksale følelse, det giver, at indsamle. I et brev til sin kone Zette, dateret d. 22. juni, 1931, beskriver han følelsen: *Det forfærdelige er, og det er grunden til at jeg føler mig som en fremmed blandt mine ledsagere og næsten til en grad af fjendtlighed, at jeg er total ligeglad med missionen; fremskridtet for den etnografiske videnskab efterlader mig fuldstændig kold.* Samtidig er han rejst af sted med en søgen efter at møde det fremmede. Dette fantom, som jo tættere han kommer det, paradoksalt nok, bliver mindre fremmed. Det, han møder, er sin egen illusion. Særligt bliver han optaget af at forstå ritualer og myter, som han får fortalt af de ældre og børnene, han kommer i kontakt med. I hans senere karriere som etnograf bliver det hans helt store interesse.



Teksten på væggen skifter spor og begynder at fortælle om det fokus, der er i dette rum, som handler om dyrkelsen af det oprindelige og 'det fremmede', som også ligger i referencen til det afrikanske fantom. Her står: *Der udstilles eksempler på forskellige impulser og attituder, der omhandler vestens fascination af andre kulturer med særlig vægt på det afrikanske kontinent i starten af det 20. århundrede. Et dobbeltgreb gør sig gældende, hvor på den ene side en kritik af moderniteten udfoldes i dyrkelsen af de oprindelige kulturers ægthed'. På den anden side har denne fascination dannet grundlag for en kritik af kolonimagtens tilstedeværelse, som bl.a. har betydet omfattende indsamling af koloniernes kultur- og kunstgenstande med henblik på at gøre dem til sine egne.*

Vi læser videre om Sonja Ferlov Mancobas møde med særligt afrikansk kunst, som hun blev bekendt med allerede som barn, hvor hun kom i juristerne Amalie og Carl Kjersmeiers hjem. De var venner med Sonja Ferlov Mancobas forældre. Amalie og Carl Kjersmeier opbyggede gennem årene den største samling af afrikansk kunst i Danmark, som nu befinder sig på Nationalmuseet. En samling de erhvervede sig gennem rejser til Vestafrika og gennem markeder og kunsthandlere i Paris. Sonja Ferlov Mancoba har fortalt om første gang, hun mødte ægteparret. Det var i en alder af seks år, hvor familien en aften fik besøg af parret. Om dagen havde Sonja Ferlov Mancobas familie ved en fejltagelse modtaget en pakke med tre skulpturer, som var bestilt af Kjer-

Sonja Ferlov Mancoba, *Fælles anstrengelser* (1964)







Luba-nakkestøtte fra Katanga provinsen i Congo, Carl Kjersmeiers samling

smeier. Familien Ferlov inviterede Kjersmeier til at komme og hente den fejlleverede pakke samme aften. Sonja Ferlov Mancoba fortæller, hvordan Kjersmeier var så betaget af skulpturerne, at han betragtede dem hele aftenen. Det blev starten på et venskab mellem forældrene og Kjersmeier.

Rundt i rummet, uden nogen tilsyneladende logik, som vækster der spirer op af gulvet og kun adskilt af sorte sokler, står flere af Sonja Ferlov Mancobas skulpturer placeret. Her er værker både i gips og bronze. Her står blandt andet *Fælles anstrengelser* (1964), en skulptur i bronze, hvor de tre ben synes at være basen for resten af skulpturen. Det ene ben er mere kraftfuldt end de to andre, og tilsammen danner de tre ben en ligevægtig trekant. Skulpturens krop udgår fra forholdet mellem de tre ben og skaber en spænding i et udstrakt forløb. Hovedvægten hviler på, hvad der forekommer som det ene stabile, kraftige ben, som går over i en lige krop med et rundt hoved. Men fra hoved og to-tredjedel ned spænder sig et led ud til den anden del. Det er i det mellemrum, det stærke spændingsfelt opstår; som om to dele hives fra hinanden eller holder hinanden fast i et dynamisk forhold.

Her står også afrikansk kunst i træ fra Kjersmeiers samling. Vi stopper op ved en Lubanakkestøtte fra Katanga provinsen i Congo, som forestiller to personer der sidder overfor hinanden, og som er forbundet via deres ben og arme, der fletter sig ind i hinanden i en omfavelse. En samhørighed. De sidder på stykket som udgør bunden, og de bærer på hovedstykket som udgør hvilestedet for nakken. Hulrummet mellem de to figurer har lighed med det hulrum som findes i *Fælles anstrengelser*. Centrum er det rum som er mellem dem.

*Ideen om Primitivismen er et problemfyldt emne for kunst- og kulturhistorien i dag, læser vi på en anden formidlingstekst. Den kaster lange skygger ind i samtidens civilisationskritik, da den må opfattes som en del af Vestens kolonihistorie. Retningen kan ikke kun betragtes som en del af kunsthistoriens formelle indflydelser, men indeholder også filosofiske, antropologiske og psykologiske aspekter. Ordet stammer fra latin (primitivus) og blev indtil 1700-tallet brugt til at betegne, det som er 'først', 'tidligt' og 'oprindeligt', men også 'grundlæggende'. Men fra Oplysningstiden og frem anvendes ordet i rangopdelingen af menneskers kulturer og stadier inden for intellektet, som er med til at etablere en særlig optik at se mennesker ud fra. Det vil sige at børn, landarbejdere, folk fra oprindelige kulturer, mentale og psykisk syge betragtes som at være på et lavere stadie end det hvide mandsdominerede borgerskab.*

*Kunsthistoriker Joyce S. Cheng beskriver primitivismen som en kunstnerisk retning, der ofte bliver opdelt i to tilgange, hvor den ene retning, 'den dialektiske primitivisme', holder fast i forståelsen af denne opdeling af mennesket i stadier. Det laveste stadie dyrkes for at være i kontakt med andre dele af de menneskelige evner og dermed også måder at udtrykke sig på, som hører til det oprindelige i mennesket og et pre-logisk stadie. Den anden retning, 'den subversive primitivisme', anvender en revolutionær strategi. I stedet for at ophæve opdelingen mellem det primitive/oprindelige/pre-logiske og det moderne/civiliserede/logiske, var målet for denne retning at lade det primitive være et 'genfærd' som trænger igennem denne forestilling. Som en subversiv form, som skal kæmpe imod den herskende, modsatrettede ånd.*

*Teksten slutter med dette afsnit: Primitivismen som begreb vil ikke blive anvendt andre steder i denne udstillingsformidling, da den i dag knyttes til en forældet og uacceptabel civilisationsopfattelse, der ikke bør fortsættes. Det synes dog nødvendigt at forklare retningen og ordets tidligere brug, dels fordi meget af det materiale som indgår i udstillingen henviser direkte og indirekte hertil, men også fordi Sonja Ferlov Mancoba, som en del af sin samtid og særligt i de tidlige år selv anvender ordet i flere sammenhænge. Hun tager senere afstand fra begrebet, som hun kun anvender, når hun henviser til andres brug af det, og så er det altid i citationstegn.*



Ernest Mancoba, Uden titel (1950)

Den næste skulptur vi går hen til og nærstuderer er værket, *Uden titel* (1950) af Ernest Mancoba. Et værk i lyst træ. Det er ikke angivet hvilken sort. Det er ikke ret stort og måler 30,5 x 7,5 x 7,5. Den knytter sig til traditioner inden for fremstillingen af totem-pæle: Lange og smalle værker, hvor en form gentages. Mancobas værk består af runde former, som bygger oven på hinanden og har lighed med en menneskeskikkelse. Cirka midt på brydes skulpturen af to runde former og giver den et organisk udtryk.

På den modsatte væg, over for formidlingsteksten, hænger et udvalg fra en serie fotografier af den surrealistiske fotograf Man Ray i naturlig øjenhøjde og med samme mellemrum mellem hvert værk. Man Ray blev i 1933 inviteret til at tage et portrætfoto af Carl Kjersmeier. Opgaven greb om sig og blev til en fotoserie af dele af hans afrikanske kunstsamling. Selve portrættet blev taget i hans stue, hvor Kjersmeier sidder omgivet af sin samling. Carl Kjersmeier brugte senere nogle af fotografierne som visuel dokumentation i sine udgivelser om afrikansk kunst. Fotografiet er etnografiens medie par excellence. Kameraet udvikles cirka samtidigt med, at etnografi som videnskab blev udviklet. Dermed bliver det gennem fotografiet, at mange bliver bekendt med andre folkeslag og deres måde at leve på. Fotografiet medvirker til en ny måde at reproducere og repræsentere verden på. Det gælder også for Carl Kjersmeier, som har ønsket at vise sin personligt indsamlet verden frem gennem fotografierne. Når Carl Kjersmeier fik sin samling fotograferet af både Man Ray og Vagn Guldbrandsen, begge kendt i deres samtid for deres modedefotografi, så var det fordi han ønskede at placere den afrikanske kunst på lige fod med andet kunst og ikke som etnografi, hvor der er en anden tradition for fotografering. Kjersmeier har muligvis valgt Man Ray på grund af hans ikoniske fotografi *Noire et blanche* (*Black and White*) fra 1926 som bl.a. blev bragt i modemagasiner. Fotografiet viser en kvindes ansigt, som hviler på et bord, mens hun holder en sort opretstående

maske af baulé-folket fra Elfenbenskysten. Der er tydelige ligheder mellem det glatte hvidpudrede ansigt med de skarpt optrukne øjenbryn, lukkede øjne og mørke læber og den tilsvarende enkle, blanke, træudskårne maske, hvor pande, øjne og næsepartiet står tydeligt frem. Kontrasten ligger i det sorte mod det hvide, som titlen også henviser til.

De sort-hvide fotografier af Kjersmeier måler hver 23 x 17,5 cm og er udstillet i hvide passepartout'er med sortmalede trærammer. Værkerne varierer mellem at være close-ups af små genstande som eksempelvis en antilope af guld, som har været brugt som vægtlod, placeret på Kjersmeiers hånd og et hvidt halskædevedhæng ved siden af en sort fløjte. Andre er opstillinger af træfigurer sammenstillet i forskellige konstellationer - alle med en dramatiske lysætning og fra overraskende vinkler. Det sidste foto i serien er et portræt af Carl Kjersmeier siddende omgivet af sin samling. Der er stillet skarpt på hans ansigt, som vender skråt til venstre og hans blik er fæstnet mod noget uden for billedet. Bag ham ser man hovedsageligt afrikanske træfigurer som alle er uklare, men de vender frontalt mod Kjersmeier, som om de ser på ham og spørger, hvem er du og hvad laver vi her?

Eksempel på samlingsophængning med en blanding af maleri, tegninger og kulturelle genstande. André Breton og hans samling, 42 Rue Fontaine, Paris, 1956. foto: Sabine Weiss



Vi sætter os på en bænk og tager høretelefonerne på som ligger på bænken. På væggen ud for os hænger en fladskærm. Her afspilles filmen *Les statues meurent aussi*, en film fra 1953 af Alain Resnais, Chris Marker og Ghislain Cloquet. En stemme siger: *Når mænd dør bliver de historie, når statuer dør bliver de kunst. Denne botanik af kultur kalder vi for kultur.* Vi ser dramatisk oplyste masker mod sort baggrund. Vi ser filmoptagelser fra Afrika og hvordan en hvid civilisation trænger ind. Stemmen siger: *Den sorte mand er blevet den hvide mands underholdning, en klovn, som underholder igennem sport, musik og gadekampe.* Filmen ender med at hylde den afrikanske kunst, og konkluderer at den ikke længere kan skilles fra den vestlige kunst.

På endevæggen hænger to malerier af den danske ekspressionistiske maler Erik Stæhr-Nielsen. Det ene hedder *Dansende negre – spydkastere* (uvist 1918-21) og forestiller tre blåsorte skikkelser omgivet af grøn, frodig vækst. Det andet forestiller en urskov og har titlen *Venus finder Adonis lig* (uvist 1918-21). Kunsthistoriker Michael Wivel beskriver Stæhr-Nielsens billedunivers som urskovsfantasier og det beskriver meget godt værkerne, som i få kraftfulde penselstrøg maler et simpelt miljø frem. Stæhr-Nielsen havde som ung rejst til Afrika som marinemaler, men først senere fik han afløb for disse vitalistiske forestillinger om det frodige, voldelige og lidenskabelige, som står frem i malerierne. På den modsatte væg hænger en gruppe malerier, som kan beskrives i stilleben-traditionen, alle malet i naturalistisk stil. Malerierne er ophængt i

Emanuel A. Petersen, *Midnatssol i Egedesminde skærgård med hvalfangerskibet Sonja* (1921-48)







Karen Blixen,  
*Næsehornsflugt, krukke  
og Holbergs danmarkshistorie*  
(ca. 1920)

en meget luftig salonophængning med tilpas mellemrum og tilstrækkeligt med plads til gulv og loft. De fleste værker gengiver opstillinger hvor en kunstgenstand fra et oprindeligt folkeslag, eller udstoppede dyr fra andre verdensdele end Europa indgår i et stilleben. Her indgår blandt andet nordiske blomster i vaser, frugter på tallerkener blandet med tupilakker fra Grønland, præ-columbiansk keramik og udstoppede fugle fra Afrika. Alle malerierne er fra første halvdel af det 20. århundrede. De fremstår som en måde at inddrage og kontrollere det uhmæmede og vilde, samtidig med, at de viser en stilfuld fornemmelse for samtidens interesser. Ved siden af hænger værker af Emanuel A. Petersen. En dansk maler som er blevet kaldt grønlandsmaler, fordi han rejste langs det meste af Grønlands kyst og malede omkring 2 - 3000 landskabsmalerier. Flere af malerierne viser midnatssol over en fjord omgivet af isbjerge. Der synes at være en søgen efter en oprindelighed. Man kommer ikke uden om en vis længselsfuldhed i malerierne i rummet, mest udtalt i landskabsmalerierne. Jeg forestiller mig, at det er den slags malerier som Sonja Ferlov Mancoba har været omgivet af i sin opvækst og ungdom.

Vi bevæger os over til den dobbelte montre midt i rummet. Montren er foret med groft papir i samme farve som væggene, og spotlys hænger ned over den, så det fremviste står tydeligt at læse. I montren ligger eksempler på udgivelser og tidsskrifter, som omhandler ikke-vestlig kunst. Her ligger Carl Kjersmeiers *Negerskulptur* (1946) og *Det Afrikanske Fantom* (1934) af Michel Leiris. Her er også kunsthistoriker Carl Einsteins *Negerplastik* (1915), Robert Goldwaters *Primitivism in Modern Art* (1938) og *Primitive Negro Sculptures* (1926) af Paul Guillaume og Thomas Munro, som har haft stor betydning for Ernest Mancoba.

Vi læser i en formidlingstekst, som ligger nede i montren, at *Art Nègre* var en betegnelse man begyndte at bruge i starten af det 20. århundrede om kunst af oprindelige folk. Der var tale om kunst som omfattede både afrikansk, syd- og østasiatisk og sydamerikansk kunst, og som inspirerende mange modernistiske kunstnere til at fremme et brud med en naturalistisk stil og bevæge sig mod et mere forenklet og intenst udtryk. Titlerne på bøgerne kan forekomme stødende i dag, men jeg har valgt at beholde dem, fordi de skal ses i deres historiske kontekst. Som helhed er denne udstilling et bidrag til, hvordan vi må forsøge at forstå fortiden, også hvor den kan forekomme uforstående og grænseoverskridende - ikke ved at viske den ud, men ved at diskutere den, nuancere den og evt. tage afstand fra den. Gør vi ikke det, risikerer vi at glemme de fejl, vi har begået, og som stadig sætter dybe spor i vores nutid.

I montren findes også eksemplarer af det franske tidsskrift *Vivant Musee*, hvor Ernest Mancoba fik udgivet flere artikler. Her ligger et eksemplar af det danske tidsskrift *Hvedekorn* fra 1962 (nr. 4), hvor han skriver en kort tekst om sit forhold til kunst. Teksten hedder *Den afrikanske kunstner*. Her beskriver han bl.a., hvordan afrikansk kunst indgår som en naturlig del af opvæksten for et afrikansk barn med det formål at styrke det til det voksne liv i fællesskab med andre. Andre tidsskrifter som de surrealistiske franske kunstitidsskrift *Documents* og *Minotaure* ligger her også. De er opslåede, så vi kan se billedreportager fra etnografiske ekspeditioner. Her er fotografier af ceremonier fra Sudan taget af etnografen Marcel Griaule, og her er fotoserier af objekter som er indsamlet på ekspeditionerne. Vi kigger på et opslag i *Documents* med masker, afskårede menneskehoveder og dødsmasker. Her ligger også et brev skrevet 14. juni 1966 fra Sonja Ferlov Mancoba til museumsdirektør Troels Andersen, hvor hun kommenterer på en tekst han har skrevet til Hæfte nr. 2 i indledningen til afsnittet *Folkelig kunst og massekulturer* fra 1966:

*Når du rigtigt siger – det, vi kalder primitiv kunst og folkekunst vil stadig være kapslet inde i vor kultur etc. – så ville jeg gerne tilføje: I enhver stor kultur, såvel i de kulturer (f.eks. Ægypternes, Grækernes etc.), som i de kulturer vi i vor uvidenhed (og samtidig ud fra den vestlige verdens materielle interesse) har kaldt primitive kulturer, således som Mexico, Oceanien, Afrika etc., alle disse store kulturer bærer folkets hjerte i sig og kun således "primitiv" kulturer har været i fuld blomstring i vor middelalder, ikke blot som populær kunst i protest mod det bestående samfund, men som kulturer, der havde mening for og deltes af hele folket.*

*Derfor synes jeg ikke, der kan være en sammenligning direkte mellem afrikansk skulptur og gammel nordisk folkekunst, der jo var et udtryk for protest mod undertrykkelse indenfor samfundet. Det væsentlige og mest effektive middel til undertrykkelse var kristendommen, således som det også har været det, og endnu er det med teknikken i koloniverdenen. (Mancoba, 2003, p. 42)*



Sonja Ferlov Mancoba giver her udtryk for en skelnen i opfattelsen af kunstens rolle mellem andre kulturer og den kristne, og dermed det, vi senere definerer som den vestlige. Jeg læser citatet som en understregning af, hvordan kunsten har en mere integreret betydning i det enkelte menneskes liv og i de større sociale sammenhænge i andre kulturelle traditioner end den vestlige. Kunsten skal derfor ikke ses som en modsætning til eller i et opgør med den bestående magt, men som en central del af et samfund.

Vi går nogle skridt ned af en trappe og drejer skarpt til venstre for at komme til det næste rum.



Maskedansere fra Ireli, Bandiagara, Sydlige Sudan. Fotograf ukendt, muligvis Marcel Griaule. *Minotaure* 2 (1933), 45

## Anakronisme

Vi er i et mindre rum tæt pakket med reproduktioner af billeder.

På fotografier fra Sonja Ferlov Mancoba og Ernest Mancobas kombinerede atelier og dagligstue kan det ses, hvordan der hang billeder, tegninger og postkort af forskellige kunstværker, fra mange forskellige tider og som samlet viser et bredt spekter af de to kunstneres inspirationskilder. Deres efterladte arkiv består af en stor mængde reproducerede fotos og udklip af stor mangfoldighed; forskellige typer kunst og visuelt materiale fra alle tider og fra hele verden. Her er billeder af gobeliner med riddere, en abstrakt tegning af Paul Klee, fotos af karavaner af kameler på tværs af ørknene, hulemalerier, udklip af Hieronymus Boschs malerier, et foto af et skildpaddehoved og - ikke overraskende - masser af billeder af afrikanske masker.

Det synliggør, hvordan Sonja Ferlov Mancoba og Ernest Mancobas tilgang til inspiration - som det også er tilfældet med mange andre kunstnere - ikke udspringer af, hvad jeg vil vælge at betegne et homogent forhold til tid, som skal forstås som kronologisk lineært forløb. Denne tilgang til billedstudier kendes også fra kunsthistorien. I artiklen >>Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism<< fra 2003 analyserer kunsthistoriker Georges Didi-Huberman et freskomaleri af maleren Fra Angelico, hvor han ser på de mange forskellige tiders inspiration som er til stede i maleriet. Han kalder det for et anakronistisk forhold til tid, som gør sig gældende. Det skal ikke forstås som den traditionelle brug af ordet, som en fejllæsning af tid, hvor noget er ude af trit med sin tid, men forstås på den måde at mange forskellige inspirationskilder fra forskellige tider kan påpeges i billedet, og et homogent forhold til tid synes ukorrekt. I sin artikel beskriver Didi-Huberman, hvordan han betragter freskoen og forstår Fra Angelicos malermetode ved at genkalde sig erindringen om den abstrakt-ekspressionistiske maler Jackson Pollocks malermetode - en kunstner, som han ikke har beskæftiget sig med i flere årtier. Han anvender betegnelsen 'en uventet erindring' efter forfatteren Marcel Proust og kulturkritikeren Walter Benjamin, men kalder oplevelsen for 'the sovereignty of anachronism' og beskriver det som en mangfoldig blanding af ideer adskilt i tid, som bringes sammen af betragteren i hans nutid. Betragteren bringer sin egen erfaring af tid ind i øjeblikket, hvor han betragter freskoen. Han aktiverer sin egen tidligere erfaring (den uventede erindring) i det historiske værk. Måden at bringe forskellige tider sammen er uden kontrol og kan ikke formaliseres.

Dette kan overføres til en generel måde at anskue kunst og kunsthistorie på. Metoden markerer en anden måde at angribe tid på, end den som hovedsageligt har været anvendt i en videnskabelig kunsthistorie, hvor man har læst tiden kronologisk, som en fremadskridende bevægelse for retninger og udviklinger.

Den måske mest kendte kunsthistoriker, som har arbejdet med en lignende tilgang til billedstudier, er Aby Warburg (1866-1929). I sit projekt *Mnemosyne Atlas* (1923-1929) satte han sig for at undersøge et billedsprog, hvor han finder relationer mellem afbildninger fra kunst- og visuel kulturhistorie. I samarbejde med nogle kollegaer producerede han store sorte opslagstavler, hvor han opsatte reproducerede fotos af kunstværker, udsmykninger og brugsgenstande fra Mellemøsten, det antikke Europa frem til renæssancen for at kunne nærstudere indholdet i billederne. Her undersøgte han menneskets forestillingsevner gennem tiden, som eksempelvis vrede, overgreb, fald og sejre, som de er skildret i myter og historiske begivenheder. Han ville sammenligne dem for at se efter ligheder, som eksempelvis måder at fremstille positurer af både mennesker og dyr. Reproduktionerne hænger umiddelbart uintenderet, hvad der kunne synes tilfældigt, i forhold til hinanden. Men nærstuderer man plancherne, ser man

billedformationer gå igen. Warburgs formål var at lave et dybdegående studie ved at genlæse kendte værker. Han ville udforske dem på tværs af tider og steder. *Mnemosyne Atlas* står i dag som et hovedværk inden for europæisk kunsthistorie, og forbinder forskellige discipliner som kunsthistorie, antropologi og filosofi, hvor en encyklopædisk tilgang til viden er central. Med betegnelsen *Atlas* forstås en relation til kortlæsning, som en rumlig handling og ikke den traditionelle, kronologiske måde at læse billeder på.

På hele væggen til højre for indgangspartiet hænger Sonja Ferlov Mancoba og Ernest Mancobas billedsamling i en tæt ophængning. Ved første blik virker det vilkårligt, sådan som billederne er ophængt i forhold til hinanden. Men ved nærmere eftersyn ser vi, at billederne er inddelt i forskellige tematikker. Et er skildringer af ansigter og masker, et andet er kroppen i forskellige positurer og et tredje er mennesker i forsamlinger. Her er tegninger og billeder af mennesker som danser, fotos af krigsfanger i lænker, som går på række, gengivelser af hulemalerier, som skildrer hvad der ligner mennesker, der fester. Indimellem er der overgange med billeder af arkitektur og landskaber, som måske er det der gør, at vi ikke med det samme ser de forskellige tematiske inddelinger. Tematikkerne afspejler de interessefelter som går igen i de to kunstneres praksisser: mennesket og dets samhørighed med andre mennesker.

På fotografierne fra deres hjem kan jeg se, at der hænger et meget mindre udvalg, og at billederne blander sig og hænger lidt vilkårligt i forhold til hinanden. Samlingen på væggen er et helt livs samling.

En anden kunsthistoriker, der har informeret Sonja Ferlov Mancobas arbejde, er André Malraux, som også var forfatter og politiker, og som Sonja Ferlov Mancoba omtaler flere steder i sine efterladte breve, mest af alt fordi han var kulturminister i Frankrig. Når hun nævner ham, er det ofte ikke i et rosende lys, fordi hun er skuffet over hans manglende format som politiker. Det kan skyldes, at hun har læst hans visionære værker og oplever, at han som politiker giver afkald på sine idealer. Malraux var kulturminister i årene 1959-69. I 1954 skriver han *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, et langt essay illustreret med fotos (638 illustrationer), som i den engelske version er oversat til *Museum Without Walls*. Ligesom Warburgs projekt går Malrauxs projekt ud på at lave billedstudier ved at sammenstille værker, men med den forskel, at det i hans tilfælde gælder kunst fra hele verden. Hans mål er gennem fotografiske reproduktioner af værkerne at gøre dem tilgængelige for alle og dermed at etablere et museum uden vægge, åbent for enhver. Værket gør op med kunstens ellers så bundne, hierarkiske tænkning i forhold til udbredelse, men også ved at tage afstand fra det stærkt forankrede vestligt kunstbegreb. Det er svært ikke at læse hans politiske ambitioner ind i værket. Som socialistisk kulturminister var han engageret i, hvordan kunst kunne komme bredt ud til befolkningen gennem denne reproduktion af en verdenskunst.

Fotografen Maurice Jarnoux tog i forbindelse med udgivelsen af bogen en fotoserie, hvor Malraux er iscenesat med reproduktionerne af billederne fra bogen. Taget fra en mezzanin eller trappeafsats har Jarnoux fotograferet i fugleperspektiv, så hele rummet kan ses. Serien er fra Malraux' egen stue. Afslappet lænet op af et flygel i jakkesæt og med en cigaret i munden, studerer han et ark. Rundt om ham er gulvet fyldt med illustrationerne af verdenskunsten fra hans bog. De er nøje placeret, stilfuldt og i lige rækker. Det ligner ikke nogen arbejdsproces, men derimod hvad det er; en billedreportage, som skal give indtryk af at vise arbejdsprocessen med bogen. Jeg læser en vis arrogance ind i reportagen med den intellektuelle verdenskender med kunsten for sine fødder. Som en troføjæger med sine nedskudte dyr.

På den modsatte væg hænger et par af Ernest Mancobas tidligere malerier, hvor en menneskeskikkelse synes at være afbildet i meget enkle streger. Under malerierne er der opstillet en sortmalet montre, som indeholder bøger af Didi-Huberman, Warburg, Malraux og Broby-Johansen. Bøgerne er opslåede, så man kan se de forskellige måder, de etablerer deres sammenstillinger af billeder på. Her indgår også citater, der viser, hvordan de anskuer deres arbejde, og en formidlingstekst fortæller om lighederne og forskellene mellem deres arbejdsmetoder. På en anden mere diskret placeret og meget kort formidlingstekst, nærmest en vignet, står der:

*Denne udstilling er blevet til ud fra en metode, hvor kuratoren har ladet sig informere af lignende tilgange til sit materiale, som er blevet sammenstillet associativt, som en gestus, der forbinder på tværs. Nogle gange forklares sammenstillingerne, andre gange er det op til beskueren selv af finde sammenhængene.*

I en dansk sammenhæng er det værd at nævne den folkelige kunst- og kulturformidler R. Broby-Johansen. Under titler som *Hverdagskunst-Verdenskunst* (1942), *Krop og Klær* (1953) og *Glædens Kunst* (1990) sammenstiller han på lignende vis som Warburg og Malraux reproduktioner af alle mulige former for visuelt materiale. Han indleder *Hverdagskunst-Verdenskunst* med følgende sætninger: 'Vi er omgivet af former fra de forskelligste tider og steder. Nogle af vores brugsting er meget gamle. Ting lever længere end mennesker, og former igen meget længere end tingen selv. Tusind år er ingen alder for en form.' Med samme encyklopædiske tilgang som de to andre eksempler, bearbejder han stilhistorien på en utraditionel måde med brug af en meget letforståelig sprogbrug. Han udgav flere af værkerne på forlaget Samvirke (Coop-supermarkedernes forlag), som på grund af pris og distribution kom meget bredt ud. Sonja Ferlov Mancoba kendte til Broby-Johansens bøger, som hun læste med stor interesse (Sonja Ferlov Mancoba i brev til Steingrim Laursen, 6/11, 1969).

På endevæggen ind til det næste rum er et podie opstillet med en serie af mindre bronzeskulpturer, som alle måler omkring 40 cm i højden. Sonja Ferlov Mancoba producerede serien i slutningen af 1950'erne og alle er uden titel. Et konkavt form-

sprog gør sig gældende for figurerne i opstillingen. Der opstår en leg med mellemrummene og figurerne. Mellemrummene udgør det, som ellers er typisk for kropsformer, og dermed kommer de til at pege på relationen skulpturerne imellem - som en gruppe mennesker der danser, eller en flok fugle som gør klar til at lette.



Sonja Ferlov Mancoba, *uden titel* (1957-59)

## Uden kontekst

Vi går videre og kommer ind i en mellemgang, hvor den ene væg består af vinduer fra gulv til loft. Blændende skarpt sollys står direkte ind i rummet. Gulvet er belagt med røde og brune teglsten, og væggene er hvidmalede mursten. I rummet er der placeret tre bronze skulpturer: *Den lille nænsomme* (1951), *Stående mand* (1962) og *Elan vers l'avenir (livsmod)* (1966).

*Den lille nænsomme* (1951) er en mindre skulptur. Lille og kompakt i sit udtryk. To let adskilte ben udgør basen, hvorpå en tredje, tilsvarende de øvrige dele i samme størrelse, udgør det øverste af skulpturen. Set fra den ene side er de to ben asymmetriske, men fra den anden side er de symmetriske. Den øvre del har en hældning fra den side, hvor der er asymmetri og bugner let ud over siden hvorfra den fremstår symmetrisk.

*Elan vers l'avenir (livsmod)* (1966) er en skulptur som minder om en meget spinkel torso, men som samtidig har noget insektlignende over sig. To symmetriske udvækster sidder øverst på figuren og ligner arme, som bøjer sig bagover og danner et trekantet hulrum. De kan også ligne sommerfuglevinger på den lidt for spinkle torso.

Det overrasker mig, når jeg forsøger at beskrive skulpturerne så objektivt som jeg kan, hvor svært det er ikke at forfalde til personificering eller animering. Det abstrakte vil ikke forblive abstrakt, når man forsøger at omfortolke dets betydning. Egentlig er det ikke så underligt. Mennesker forstår gennem erfaringer, og ved at relatere ting til egne erfaringer kan man bedre trænge ind i værket.

Skulpturerne står forskudt, så vi må bevæge os i en slange-bevægelse gennem rummet. Denne ved vinduet, ser vi ud. Her står tre skulpturer i græsset lettere forskudt fra hinanden. Det er præcis de samme skulpturer som indenfor. Det er, som om skulpturerne udenfor er sluppet fri og befinder sig i deres rette element. De står i læ af nogle høje træer, men er alligevel medtaget af sol og regn. De er irrede. På *Elan vers l'avenir* sidder der måske en solsort.



Sonja Ferlov Mancoba  
*Den lille nænsomme* (1951)



Sonja Ferlov Mancoba  
*Elan vers l'avenir (livsmod)* (1966)

Sonja Ferlov Mancoba  
*Stående mand* (1962)



Jeg tror ikke, Sonja Ferlov Mancoba gjorde sig mange tanker om, hvordan hendes værker skulle udstilles. I hendes efterladte breve til museums-personerne Troels Andersen og Steingrim Laursen er jeg ikke stødt på noget sted hvor hun nævner, hvordan hun ønsker sine værker placeret. En kontekst-bevidsthed er vokset med tiden i kunst. I CoBrA Bibliothekets monografi om Sonja Ferlov Mancoba fra 1950 er der overraskende mange af fotografierne, som gengiver hendes skulpturer opstillet udenfor. Det er et mindre hæfte og udgivet forholdsvis tidligt i Sonja Ferlov Mancobas karriere, udtrykket vidner om at det er hende selv (og ikke en institution), som har stået for fotografierne. Måske har hun ønsket at signalere skulpturernes slægtskab til naturen, samtidig med at de så tydeligt skiller sig ud fra den i deres formationer. Værkerne står i dette mellemsted, hvor de både tager afsæt i naturlige omgivelser og samtidig udgør former, som hænger tæt sammen med forskellige kulturelle traditioner for formgivning.



## Skulptur (1940-46)

Vi går videre ind i et rum uden vinduer. Dette rum står i modsætning til det vi kom fra. Øjnene vænner sig til mørket.

I midten af rummet er værket *Skulptur* (1940-46) placeret direkte på gulvet. Sonja Ferlov Mancoba arbejdede på det værk gennem hele 2. Verdenskrig, mens Ernest Mancoba sad i koncentrationslejr. Vi går rundt om værket. Skulpturen har form næsten som en retvinklet trekant. Tæt på den øverste vinkel er et mindre hul gennem figuren. Det har en klar retning (og modretning) i rummet, og ser ud til at besidde en uforløst energi, en fastfrosset spænding mellem to poler. Skulpturen er i bronze, men findes også i sort bemalet gips. Efter Ernest Mancoba var kommet ud af fangelejren, sørgede han for at gipsskulpturen blev støbt i bronze. Skulpturen virker kold og hård i sit udtryk, og jeg får associationer til et våben på grund af den klare retning i formen og materialet. Figuren besidder også noget vækst-lignende, som om den søger opad, mod lyset - eller det modsatte, som trækker den sig tilbage ned i en afgrund.

Jeg kan ikke vide dette, men jeg forestiller mig, at Sonja Ferlov Mancoba har søgt ro gennem sit arbejde. Hun har beskrevet sit arbejde med skulpturen i et brev til Troels Andersen: *Den er faktisk ikke kommet til noget klimaks, men den har været min trofaste ven og givet mig mod gennem krigens fire lange år. Mangt og meget har jeg betroet den og fået svar, den har lært mig om tålmodighed overfor livet. Den er lukket som en knop, der endnu ikke er sprunget ud, den bærer forventningen om fremtiden i sig* (Mancoba, 2003, p. 12).

Skulpturen er placeret centralt i rummet. Væggene rundt om værket er malet i en klar rød, hvorpå forstørrede udklip fra samtidens aviser om racelovgivning er tapetseret direkte. En artikel fra Kristeligt Dagblad har overskriften >>Tysklands Synagoger i Flamme<< og omhandler Krystalnatten i november 1938. En anden artikel handler om segregation og raceopfattelser, som blandt andet betød at sorte og hvide ikke måtte være gift, hvis de var bosat i Ernest Mancobas hjemland Sydafrika. Denne formidling understreger det ydre pres som må have ligget på parret, og samtidig står den i kontrast til værkets enkle udtryk.

En væg har påtrykt Sonja Ferlov Mancobas upublicerede tekst *Note om "Abstrakt" kunst* (udateret). Her beskriver hun sin relation til kunsten og dennes placering i forhold til en samtid, som hun forholder sig kritisk til. Et uddrag lyder sådan her:

*Man har i forbindelse med Cobra talt om 'abstrakte kunstnere, der afviser det abstrakte'. Al kunst er i sidste ende på én gang abstrakt, men også figurativ. Disse betegnelser, med hvilke man påstår at kategorisere, klassificere og systematisere, angiver i virkeligheden kun et ydre, overfladisk aspekt, der aldrig vil være essentielt i forhold til det budskab, værket bærer.*

*Den nutidige civilisations tragedie kommer til udtryk i det forgæves forsøg på at skjule sin mangel på indre værdi og sin åndelige svaghed via et voldsomt og kaotisk skred ind i en mangesidig materiel overfladiskhed, som man fejlagtigt har givet navnet 'fremskridt'.*

Vi bevæger os gennem rummet uden at nærlæse artiklerne på væggene. Det er unødvendigt. Det fremstår hvad intentionen med rummet er, og vi kender historierne om 2. Verdenskrig. Det vi bemærker, er udtrykket i skulpturen. En stærk koncentration.

Digteren Tomas Tranströmer har et sted formuleret en sætning, som lyder nogenlunde sådan her; 'Vi må skrive i et sprog som ikke marcherer i takt til magtens tromme'. På lignende vis kan man sige at værket i al sin enkelhed og med sit stærke udtryk viser kunstens helt eget sprog. Værket gør sig urørligt.

Sonja Ferlov Mancoba, *Skulptur* (1940-1946)





Sonja Ferlov Mancoba  
*Fugl med unge* (1935)

## Umuntu ngu' muntu nga 'bantye abantu

Vi træder ind i en aflang sal. Jeg havde først forestillet mig, at rummet skulle være opdelt, så en unaturligt tom gang er opstået midt i rummet. To livsbaner af arbejde løber på hver sin side af denne gang i hvert deres spor. Til den ene side Sonja Ferlov Mancoba. Til den anden Ernest Mancoba. Til højre, i Sonja Ferlov Mancobas side, falder sollyset ind i rummet fra tre vinduespartier. Her starter banen med nogle få malerier og tegninger, men snart skifter det til hovedsageligt at bestå af skulpturer. På den anden side, Ernest Mancobas, starter banen med skulpturer, men omkring en tredjedel nede skifter det til at være malerier og tegninger som hænger på væggene.

På en formidlingsplanche læser vi, at overskriften *Umuntu ngu' muntu nga 'bantye abantu* betyder "mennesker er mennesker i kraft af hinanden". Det er en Xhosa-talemåde citeret af Sonja Ferlov Mancoba i en tekst hun skriver i et festskrift til kollegaen Asger Jorn. Xhosa-folket stammer fra den sydvestlige del af Sydafrika og var et sprog Ernest Mancoba forstod og talte. I dag bruges blot udtrykket "Ubuntu" for den samme betydning.

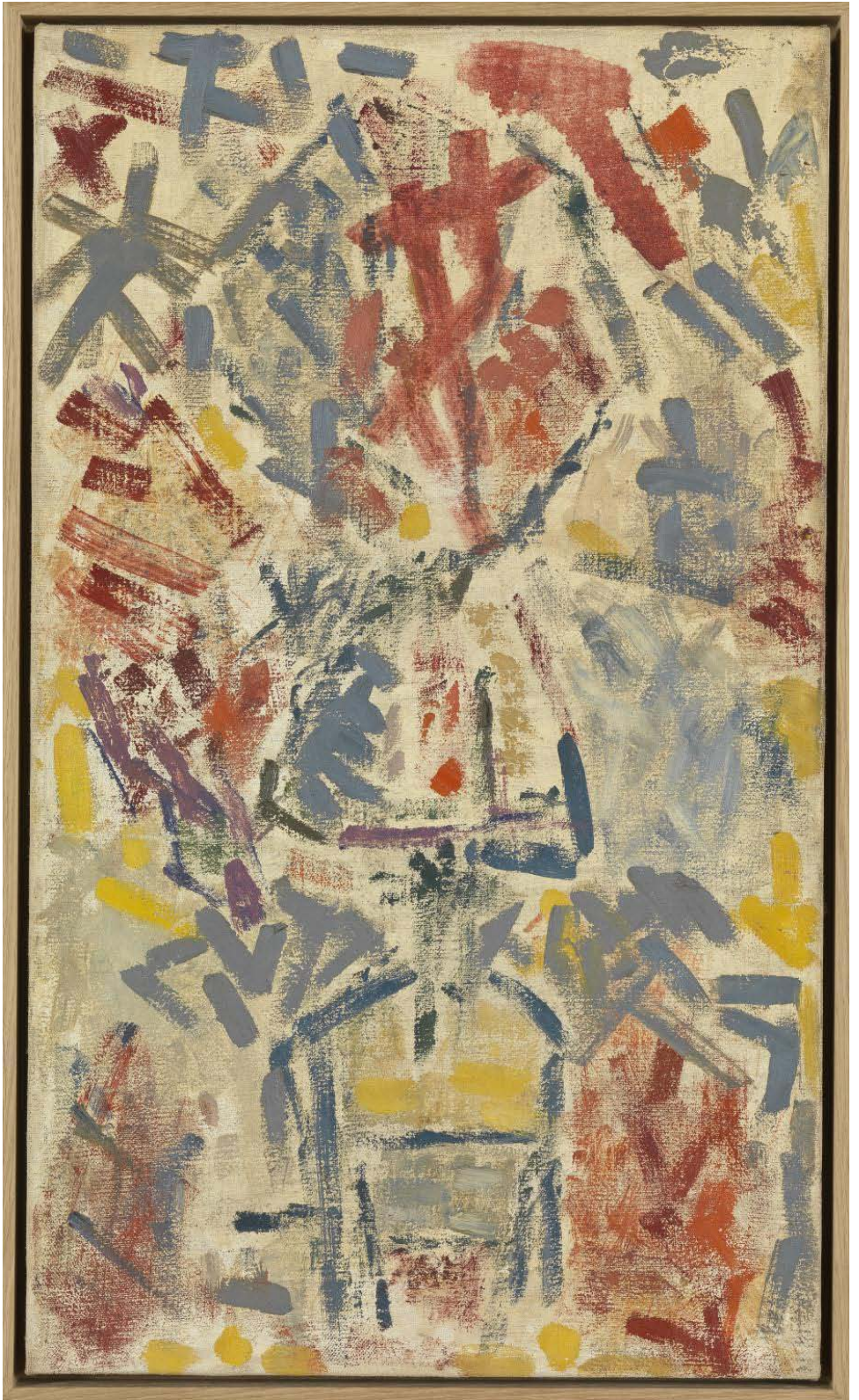
Ernest Mancoba starter sin kunstneriske karriere som skulptør, men skifter til at arbejde med maleri og tegning. Modsat starter Sonja Ferlov Mancoba med at arbejde med maleriet som sit primære medie, men skifter nogle år før hun møder Ernest Mancoba til at arbejde hovedsageligt med skulptur. I Sydafrika studerer Ernest Mancoba den europæiske kunst, men må rejse til Europa for at komme videre med sine studier om sit eget kontinents store indflydelse på samtidskunsten. I Danmark er Sonja Ferlov Mancoba også optaget af Afrikanske skulpturer. De mødes i Paris i 1938, begge i eksil og i samtidens største kunstmetropol. Begge må flytte sig for at kunne trænge dybere ind i de strømninger de er optaget af. De finder hurtig sammen og danner par resten af deres liv.

Ernest Mancobas første skulpturer i rummet viser en naturalistisk indflydelse. Alle hans skulpturer er i træ. En af skulpturerne skildrer Jomfru Maria og Jesusbarnet med tydelige afrikanske træk. Efter sigende skulle han være den første i Sydafrika til at skildre Jomfru Maria som sort. Han løsriver sig fra den naturalistiske tradition og udvikler et formelt minimalt udtryk. I sit skift af medie fra træ til papir og lærred holder han fast i arbejdsteknikken, så hver streg fremstår som et snit i papiret. Sonja Ferlov Mancoba er i sine tidlige år tydelig informeret af surrealismen i sine malerier, tegninger og skulpturer. Et motiv som også går igen er mor og barn, hos Sonja Ferlov Mancoba som fugle. Et yndet motiv for surrealistene, som med fuglen udtrykte skaberkraft og frihed, som kunsthistoriker Anne Lie Stokbro påpeger (Stokbro, 2003, p. 18). I Sonja Ferlov Mancobas tilfælde har fulgene, som ofte er sammenstillinger af to figurer, et ambivalent udtryk, hvor de viser samhørighed, men også trangen til at løsrive sig fra sammensmeltningen. Det ses ved at fuglene med deres stramme og skarpe næb peger ud og væk fra hinanden eller direkte mod hinanden, nærmest som om de er våben.



Sonja Ferlov Mancoba, *Confiance* (1963)





Ernest Mancoba, *Uden titel* (1957)

Fælles for Ernest Mancoba og Sonja Ferlov Mancoba og noget, som løber hele vejen igennem begges praksis er skildringen af skikkelsen. Begge er optaget af forholdet mellem det abstrakte og hvor få former, eller streger der skal til for at en figur kaldes frem. Ernest Mancoba har en skematisk opfattelse af menneskeskikkelsen, hvor én del bygger oven på en anden. Sonja Ferlov Mancobas forhold til kroppen opstår ud fra et smidigt forhold til former, hvor spændingen mellem delene er afgørende for kompositionerne.

Et stærkt slægtskab findes også i deres begejstring for det mytiske og dets udtryk i kultbilleder. Der er ingen konkrete relikvier eller symboler som repræsenteres, men derimod er indholdet udefineret og bundet i en optagethed af et almenmenneskeligt udtryk. Inspirationen kommer fra traditioner inden for oprindelige folkeslag for formgivning, men hvor man hos mange andre kunstnere kan pege direkte på konkrete traditioner og genstande som forbilleder for deres værker, er det ikke muligt hos Ernest Mancoba og Sonja Ferlov Mancoba. Men deres besøg på Musée de l'Homme i Paris har sat sit tydelige præg. Kunsthistoriker Karen Kurczynski siger: 'Frem for at appropriere andre kulturelle former som deres eget udtryk, stræber de efter det, de kaldte for "universelle" abstrakte former. Former, der refererede til flere kulturelle traditioner samtidig på en måde, som var tænkt til at skulle tale til alle' (Kurczynski, 2019, p.141). Det *universelle* for Ernest Mancoba og Sonja Ferlov Mancoba stammer ikke fra en vestlig filosofisk og ideologisk retning for menneskers rettigheder, men snarere fra en global humanisme hvor medmenneskelighed, samhørighed og solidaritet står centralt. Værdier det er værd at stræbe efter, men som også forekommer abstrakte og til tider meget fjerne fra den virkelighed, som parret er omgivet af. Ikke desto mindre er det værdier, som parret dyrker i deres kunst.

Noget andet der går igen hos dem begge i deres værker er arbejdet med symmetri, som også kendes fra kultgenstande. Det symmetriske skaber balance og harmoni. For begge sker der en sløring, der som før nævnt gør det svært at finde de konkrete inspirationskilder og som nok heller ikke er formålet for dem, men i højere grad noget eftertidens kunsthistorikere synes interessant at lede efter. En anden måde at benytte sløring på er at udviske detaljer. I Sonja Ferlov Mancobas *Maskeskulptur* (1939) er øjne, mund og hals de elementer, som står tydeligst frem. Øjnene som består af to små symmetriske huller alluderer til en udefineret funktionalitet, som om genstanden kan løftes op, eller som om de var håndterbare, ligesom relikvier der anvendes. Munden er central og udgør et hul ind i skulpturens mørke krop. To symmetriske riller ved halsen ligner også noget med en funktion: forfra et strenginstrument, samtidig med at det skaber en simpel ornamentik, som forbinder sig til øjnernes symmetri. Ligeledes i Ernest Mancobas maleri *untitled* (1957). Her udgøres maleriet af tydelige enkeltstående penselstrøg i blå, gul og rød. Centralt i billedet står en simpel skikkelse frem blandt de mange penselstrøg og udgør et indhold. Øverst



i billedet træder et rudeformet hoved, udgjort af fire penselstrøg. En torso fremstår af en trekantet struktur, og to symmetriske streger gør det ud for benene. Hvert penselstrøg får meget plads og står frit frem, men interagerer også med de andre i en harmonisk helhed, som fremstår af fordelingen af farverne i maleriet.

Nok er de begge informeret af den rige diversitet i oprindelige folkeslags kunstneriske praksisser, men samtidens kunst sætter også sit tydelige præg i deres udtryk. I de tidlige år har parret også nære relationer til kollegaer både i Danmark og Frankrig. Efter krigen og deres søns Wongas fødsel i 1946, rejser de til Danmark i nogle år, hvor de forbindes med tidligere kollegaer i samlinger som Linien, Høst og CoBrA. Men parret oplever sammenstød med kollegaerne i deres syn på kunst og ideologier. I 1952 rejser de tilbage til Frankrig. De bosætter sig i den lille landsby Oigny nord for Paris.

I modernismen ligger fokus på kunsten som en autonom, selvstændig beskæftigelse, hvilket det selvfølgelig ofte er i selve materialiseringen. Men kunst opstår også ud fra informationer og indflydelser, som kan komme alle mulige steder fra, og derfor er det grundlæggende at spørge om hvordan Ernest Mancoba og Sonja Ferlov Mancoba har inspireret hinandens arbejde.

I udstillingen *Modern Couples: Art, Intimacy and The Avant-Garde*, som blev vist på Barbican Art Gallery i London (2018-19) havde man i udstillingen sat fokus på kunstnerpar. Bevidst om at par er en elastisk term at anvende, læser jeg i formidlingsmaterialet, at udstillingen derfor inddrog forskellige former for forståelse af intimitet, som kommer til udtryk som både langvarige forhold, korte lidenskabelige forhold og arbejdsfællesskaber. Ønsket med at aktualisere denne tematik i udstillingen er at trænge ind i avantgarde-bevægelserne, hvor der var opbrud i traditionelle forståelser af værker, genrer og relationer, og dermed få indblik i andre processer af kunstnerisk tilblivelse.

Ved at anvende et sådant greb bevæger man sig ind i en intimitetsfære, hvilket også betyder en vis voyeurisme for en udstilling. Det er en svær balancegang at ville trænge ind under overfladen og prøve at forstå sammenhænge og dynamikker, uden at det bliver en uhensigtsmæssig udforskning af det private. Det er svært at undgå en vis dyrkelse af det biografiske materiale: Jo mere stormfuldt og begivenhedsrigt, jo mere spændende og betagende er det. Kan vi løsrive os helt fra disse aspekter?

Når udstillingen *Modern Couples: Art, Intimacy and The Avant-Garde* gør parret til omdrejningspunktet, bliver deres praksisser ligestillet, og det bliver tydeligt hvordan de indbyrdes har påvirket hinanden. Selvom det ikke står at læse i formidlingsmaterialet er det også et forsøg på at gøre op med kunstneren som det ensomme og autonome geni. Hidtil har jeg oftest set udstillinger, hvor det har været manden som har været i centrum. Så sent som udstillingen *Elsket af Picasso – Kærlighedens magt* på ARKEN (2019-2020), hvor endnu en udstilling prøver at finde en overset vinkel at belyse

Picassos værker ud fra - og denne gang med blik på hans relationer til sine kvindelige modeller, som ofte var hans partnere. Udstillingen forsøgte at forny sit fokus ved at lægge vægt på kvinderne som stærke og selvstændige i stedet for kun at se dem udelukkende som modeller for hans malerier. Det bliver gjort i tekst og i forstørrede fotografier, der fremstiller kvinderne, som om de var med i et modeblad. Dermed træder kvinderne ikke ud af modelrollen. Flere af de inkluderede kvinder var selv kunstnere, og det havde hjulpet udstillingens perspektiv på vej at inddrage værker af dem, så det ikke kun var som objekter, de havde indflydelse på Picassos værker. Derimod gentager udstillingen den læsning, den forsøger at gøre op med og holder fast i det fasttømret kønsforhold, der stiller det mandlige kunstnergeni over for den kvindelige model.

Kurator på udstillingen *Sonja Ferlov Mancoba* (2019) på Statens Museum for Kunst, Dorthe Aagesen fortalte mig, at det var et bevidst valg fra museets side at ville fokusere udelukkende på Sonja Ferlov Mancoba for at tildele hende den opmærksomhed og den udstilling, hun endnu ikke var blevet tildelt. Hendes jævnaldrende danske, modernistiske, mandlige kunstnere har alle haft store udstillinger i deres levetid.

Hvorfor har jeg så ikke gjort det her til en udstilling om Mancoba-parret, så de præsenteres på lige vilkår, når de nu er så tæt forbundet? Mit ønske med udstillingen har været at forstå hvorfor Sonja Ferlov Mancobas værker på ingen måder ligner nogle andre danske kunstnere. For at forstå hendes udtryk er det nødvendigt at trænge ind i de mange indflydelser og inspirationskilder, hun lader sig påvirke af. Her kommer man ikke udenom den transnationale indflydelse, som er så tydelig i Sonja Ferlov Mancobas værker, og som ikke kun gælder for hende, men som har fundet sted igennem hele moderniteten. Mit forsøg med denne udstilling er derfor også at bøje forståelsen af den retrospektive udstilling, så den inddrager mange mulige former for kontekstuel viden, så den ikke kun bliver et portræt, men også en indlevelse i en anden tid. Og det står tydeligt frem, at hendes vigtigste partner og kilde til information i sit arbejde er Ernest Mancoba.

Efter otte år på landet, hvor Sonja Ferlov Mancoba og Ernest Mancoba har levet isoleret, vender de tilbage til Paris. Der er ikke mange værker fra den periode. Måske fordi de har måttet bruge deres primære energi på at passe deres søn og finde midler til at overleve. Tilbage i Paris begynder de begge at producere mere, og der findes flere værker fra den sidste halvdel af deres liv end den første. Det hænger også sammen med, at flere værker er forsvundet fra deres tidligere år og at deres værker, særligt Sonja Ferlov Mancobas, begynder at blive efterspurgt i de sidste årtier af deres liv.

Den oprindelige tanke om at lade rummet være opdelt i to, så Sonja Ferlov Mancoba og Ernest Mancoba havde hver deres bane af værker ind gennem rummet, er ikke mulig indser jeg nu. Ideen ville have muliggjort at holde deres værk ud for hinanden og tanken var, at man skulle kunne bevæge sig ned ad en passage i midten og se deres

værker til hver side. Det ville synliggøre det skift der sker, der hvor de møder hinanden, og hvor de skifter medie. Det ville også tydeliggøre de ligheder og det fælles sprog som de udvikler særligt i sidste del af deres samliv. Men det giver ingen mening, andet end i tanken, for gulvet ville blive tomt i Ernest Mancobas side halvvejs inde, og ideen om en tydelig opdelt bane ville derfor ikke være at se. Der er noget rigtigt i at banerne i stedet flyder sammen - ligesom deres livsbaner gjorde det.

### **Høst-CoBrA udstilling 1948**

Det første vi bemærker, da vi bevæger os ind i det næste rum, er de mange forskellige kunstneriske udtryk som er i rummet. Her hænger små og store malerier på hvidmalede vægge. Her er skulpturer på hvide sokler. Alt med nøje udregnet mellemrum, så hvert værk kan betragtes på fornuftig afstand fra hinanden. Vi genkender også nogle af værkerne. Ikke at vi har set lige de præcise værker før, men vi kender udtrykkene. Der er et stort maleri af Carl-Henning Pedersen med hans typiske fabeldyr. En Erik Thommesen træskulptur. Else Alfelts abstrakte skovlignende farvekompositioner og Henry Heerups symbolsk-naive malerier med tydeligt firskårne mennesker. Her er også et værk af Ernest Mancoba og et af Sonja Ferlov Mancoba.

Vi læser, at kunstnersammenslutningen Høst udsprang af den tidligere udstillingsgruppe Corner & Høst, der havde omfattet nogle af 1930'ernes mest fremtrædende landskabsmalere i Danmark, men som fra 1938 begyndte at invitere unge abstrakte kunstnere med som gæster. Det gælder blandt andet Richard Mortensen, Ejler Bille og Egill Jacobsen. I 1942 havde de unge overtaget gruppen og den blev fra da af de spontant-abstrakte kunstneres udstillingsplatform i Danmark. I sommeren 1948 dannes CoBrA, og samme år finder udstillingen Høst-CoBrA sted på Den Frie Udstillingsbygning fra d. 19. november til d. 6. december. CoBrA bliver til som en kunstnerisk kritik af BeNeLux, den socio-økonomiske union, der blev etableret i 1944 og som bliver grundlaget for hvad der senere bliver EF. CoBrA ser sig som modstander af enhver form for nationalistisk diskurs og koldkrigs-liberalisme. Bevægelsens navn er et akronym af Copenhagen, Brussels og Amsterdam og består af kunstnere bosat i de tre byer. På trods af kunstgruppens korte levetid (1948-51) får den stor bevågenhed i eftertiden.

Det er værker fra Høst-CoBrA udstillingen, som vises i dette rum. Ud fra det oprindelige katalog fremstod det, som om udstillingen var arrangeret af kunstnersammenslutningen Høst, som havde inviteret gæster med. Bortset fra gruppebilledet er det svært at spore alliancen mellem Høst og CoBrA. Her står, at de faste medlemmer som udstillede var: Else Alfelt, Ejler Bille, Henry Heerup, Svavar Gudnason, Asger Jorn, Tage Møllerup, Erik Ortved, Carl-Henning Pedersen, Erik Thommesen, Aage Vogel-

endrer vort  
og større  
ed opløser  
der har  
udvikling  
kunstens  
er disse  
et mål  
nst som  
r købe  
ig selv  
nyere  
nenter.  
dukker  
lestok  
disse  
r på,  
st —  
ejde  
altd  
liv  
st-  
om  
ar.  
er  
k  
r-



Ernest Mancoba



Interiørfotografi fra udstilling på Den Frie Udstillingsbygning i 1946

Fra kataloget til Høst-CoBrA-udstillingen i 1948 skulptur af Ernest Mancoba



På fotografiet ses: (bageste række) Sixten Wiklund, Ernest Mancoba, Carl-Henning Pedersen, Erik Ortved, Ejler Bille, Knud Nielsen, Tage Møllerup, Aage Vogel-Jørgensen, Erik Thommesen (siddende på bæk) Karel Appel, Tony Appel, Christian Dotremont, Sonja Ferlov Mancoba, Wonga Mancoba, Else Alfelt, (liggende) Asger Jorn, Corneille, Constant og Henry Heerup med fløjte. Fotografiet er påført tegning af Carl-Henning Pedersen. Ukendt fotograf (1948).

Jørgensen og Sixten Wiklund. Knud Nielsen, Sonja Ferlov Mancoba og Ernest Mancoba medvirkede som gæster. Karel Appel, Eugene Brands, Corneille, Constant Nieuwenhijs, Jan Nieuwenhijs, Anton Rooskens og Theo Wolwencamp var inviteret med som udenlandske gæster og gik under den samlede betegnelse Experimentele Groep in Holland.

De deltagende kunstnere fordelte sig på 14 mænd og to kvinder på udstillingen. En var af anden herkomst end europæisk og 15 havde europæisk baggrund. Disse forhold er naturligvis ikke uventede eller ualmindelige på det tidspunkt, men vækker tanker om, hvordan det må have været at være en del af mindretallet.

Sonja Ferlov Mancoba bidrog til udstillingen med en skulptur og fire tegninger. Ernest Mancoba bidrog med et maleri, en skulptur, tre akvareller og tre tegninger. Året efter var de optaget som medlemmer i Høst-udstillingerne, men det blev også det sidste år, Høst-udstillingen udstiller som sammenslutning.

Sonja Ferlov Mancoba har tidligere været affilieret med den surrealistiske gruppe Linien, som både er et kunsttidsskrift og en sammenslutning, og som Ejler Bille og Richard Mortensen har været kernen af. Hun var med til at indsamle værker til en udstilling om international surrealisme på Den Frie i København i 1937, som Linien arrangerede. Hun var da allerede bosat i Paris og formidlede derfor kontakten mellem de danske kunstnere og sine nye bekendtskaber i Paris, som bl.a. andet tæller Max Ernst (1891-1976), Yves Tanguy (1900-55), Joan Miró (1893-1983), Henri Laurens (1885-1954) og Alberto Giacometti (1901-66). Hun deltog også selv på udstillingen med en skulptur og nogle tegninger. Skulpturen havde titlen *Kvindelige former* og er desværre i dag bortkommet, som kunsthistoriker Anne Lie Stokbro har beskrevet det (Stokbro, 2003, p. 20-22).

Disse kollegiale samarbejder førte til, at Sonja Ferlov Mancoba og Ernest Mancoba deltog i CoBrA-Høst-udstillingen i 1948, men deltog derefter ikke i flere af CoBrAs udstillingsaktiviteter. Det er siden blevet diskuteret af CoBrA-forskere, hvorfor. Spillede det ind, at Ernest Mancoba var fra Sydafrika? Dette antydes i et interview Ernest Mancoba gav til kurator Hans Ulrich Obrist i 2001. Det er tydeligt at der har fundet mange diskussioner om kunst sted i disse grupper, og bølgerne er gået højt, når det blev diskuteret hvilke retninger var tilladt inden for den abstrakte kunst. Disse diskussioner synes absurde for en eftertid, da de handlede om hvad man må og kan indenfor abstrakt kunst. CoBrA eksisterede kun i tre år, men har for eftertiden fået en stor betydning. Mange af de deltagende kunstnere blev anerkendt i deres samtid og dannede ramme for modernistisk kunst i Nordeuropa i efterkrigsårene. Asger Jorn, som var en central aktør i CoBrA, var begejstret for både Ernest Mancoba og Sonja Ferlov Mancobas arbejde, og var en vigtig medvirkende til, at Sonja Ferlov Mancoba fik kontakt med den danske museumsverden fra 1960'erne og frem til sin død.



Idéen om reenactment, at genskabe begivenheder fra fortiden, opstod som fænomen i kunst i 2000'erne. Særligt inden for performancekunsten er den blevet anvendt fordi det her var muligt at genopleve værker, som ikke så let kunne dokumenteres på fyldestgørende vis gennem affotograferinger. Men den har også forgrenet sig til udstillinger, som er blevet genopført. Den største og mest diskuterede er nok *When Attitude Becomes Form*, der oprindeligt blev vist i 1969 på Bern Kunsthall og genproduceret til Fondazione Prada i Venedig i 2013, samtidig med Venedig Biennalen fandt sted. Udstillingen var ligesom Høst-CoBrA udstillingen et bud på en ny generation af kunstnere, som viste nye bevægelser inden for samtidskunsten. Også mange kunstmuseer har genetableret rum fra bestemte skelsættende udstillinger, så de kan opleves som de blev præsenteret for første gang. Det bliver muligt igennem en iscenesættelse at leve sig ind i en fortid, samtidig med at man ikke kan undgå at bemærke den tid, som er gået, fra noget har været nyt til at det er historisk. Fænomenet skal også ses i en større interesse for at forstå en fælles historie, hvor mange nye tilgange til historiske fænomener og begivenheder sameksisterer.

Kan historiske begivenheder genopleves? Vil denne fastfrysning af øjeblikket, dette stilleben, fremstå som andet end en dødsmesse? Kan fortiden genskabes, og kan vi dermed trænge tættere ind i en forståelse af den? Det vi bemærker i dette rum, er at den er domineret af hvide mandlige kunstnere. Skal den tid gentages? Eller rettere, hvordan skal den fortælles? Hvordan reflekterer vi over den historie, og hvordan undlader vi at reproducere den?

## **Stoftrykket "Mancoba"**

Til en konference om museumssamlinger i en dekolonial tidsalder, som finder sted i det tidlige efterår 2018 på Van Abbemuseet i Eindhoven, møder jeg den sydafrikansk-baserede kunstner og kurator Winnie Sze, som er optaget af Ernest Mancoba og i gang med at producere et virtuelt arkiv over hans værker. Hun er på et længere arbejds- og forskningsophold i Europa, og hun planlægger at komme til København en del gange i løbet af efteråret og vinteren for at fokusere på Ernest Mancobas relationer i Danmark.

Vi danner hurtigt en god forståelse og udveksling, og vi har glæde af hinandens viden og forskellige tilgange i interessen for Mancoba-parret. Jeg hjælper Winnie med at oversætte breve skrevet på dansk til engelsk og hun hjælper mig tilsvarende med at oversætte fra fransk. Vi bruger en del tid på at prøve at forstå de forskellige udviklinger og forviklinger i parrets samliv og deres relationer til deres omgivelser.

På et besøg på Museum Jorn får Winnie Sze fremvist tekstilstykket med navnet Mancoba. Der er tale om et sort- og hvid-mønstret stykke stof, man har i museets ma-





gasin. Museet har fået det foræret for nogle år tilbage af billedkunstner Åse Gernes, som havde en stor samling af tekstiler. Winnie Sze taler med Troels Andersen, tidligere direktør på museet, forsker og mangeårig ven af parret, som er sikker på, at det er Ernest Mancoba som har designet stoftrykket. Derimod er en anden mangeårig ven og bobestyrer efter Mancobas gallerist, Michael Andersen, sikker på, at det er Sonja Ferlov Mancoba, som har designet stoffet. Han har i øvrigt en skjorte, som Sonja Ferlov Mancoba får syet af stoffet.

Stoffet findes i to varianter, en hvor baggrunden er sort og mønstret hvid, og en, hvor det er omvendt. Mønstret består af rette linjer, som udgør små miljøer, hvor ovaler, cirkler, krydser og linjer indgår. Det skaber tilsammen en labyrintisk struktur. Man kan genkende Sonja Ferlov Mancobas maske-lignende figurer i nogle af formationerne. Og der er også andre kendetegnende symboler fra Sonja Ferlov Mancobas tegninger, såsom kryds, simple stjerner og cirkler. Særligt den simple stjerne er typisk for Sonja Ferlov Mancoba. Den satte hun under sin underskrift i sine breve. Fortætningen og de lige linjer minder derimod om Ernest Mancobas penselstrøg. Der er også en stærk lighed med den sydafrikanske Ndebele-stammes måder at dekorere husmure og tæpper på. I modsætning til Mancoba-stoffet farver Ndebele-stammen deres mønstre i felterne mellem stregerne i klare farver. Stoffets mønster har også ligheder med den langt senere amerikanske pop- og graffiti-kunstner Keith Harings meget naive stil med den meget dominerende, sorte konturstreg.

Mønstret bliver til på Helga Foghts værksted i 1951. Gennem Åse Gernes datter, Ulrikka Gernes, får jeg i januar 2019 kontakt til Hanne Danielsen, som er den der udfører den håndværksmæssige del af arbejdet, selve stoftrykket. Hun er i dag en ældre kvinde. Vi taler sammen i telefonen og hun sender mig billeder af sine gardiner og en dug hun har fået lavet af stoffet. Hun fortæller mig, at det er Sonja Ferlov Mancoba hun dengang havde kontakten med, og derfor tror hun, det er hende som har tegnet mønstret. Men da jeg spørger hende, om de kan have gjort det i samarbejde, kan hun ikke udelukke det. Jeg tænker, det er naturligt at det er Sonja Ferlov Mancoba som står for udvekslingen om det praktiske, da de har talt dansk sammen.

På Designmuseum Danmark hjælper tekstilforsker og museumsinspektør Kirsten Toftegaard os videre i vores søgen. Hun finder artikler frem til os, hvor vi kan læse om den jury-udstilling, som parret sender stoffet til. Stoffet omtales også i en anmeldelse, men her står kun meget lidt. Noget jeg bemærker er, at de tekstiler som nævnes, alle henter inspiration fra traditioner som er ikke-vestlige.

Winnie og jeg finder aldrig ud af med sikkerhed, hvem som står bag mønstret. Tanken om at det er et fælles projekt tiltrækker mig. Man ved at parret senere prøver at tjene penge ved at producere håndlavede dukker, hvor Ernest Mancoba laver dukkerne og Sonja Ferlov Mancoba syr tøjet. Det bliver dog aldrig den store succes, ligesom stoftrykket desværre heller ikke gør.



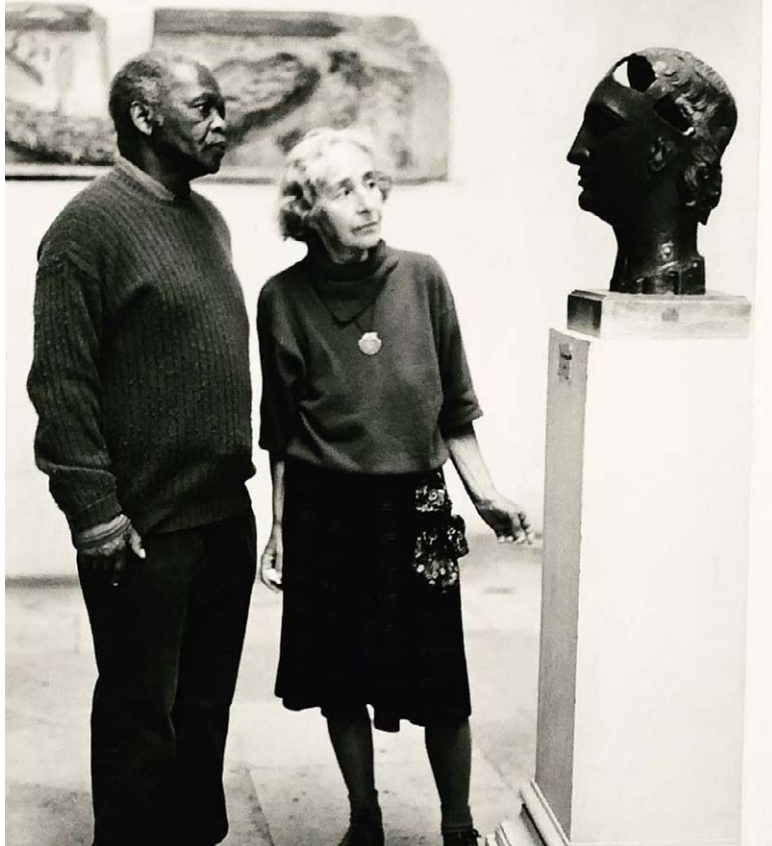
Stedelijk Museums restaurant ca. 1960 (vægmaleri, Karel Appel (1956) og båd fra Indonesien (årstal ukendt)  
Foregående opslag: *Mancoba* stoftryk, syet til gardiner af Hanne Danielsen, foto Hanne Danielsen (2019)

I udstillingsrummet, vi kommer ind i, ligger tekstilstykket rullet ud på en stor hvid sokkel midt i rummet med højde som et sofabord. Det gør at vi kan se mønstret i fugleperspektiv, men vi kan også bukke os ned og se detaljerne helt tæt på. Her er også en bänk. Herfra kan vi overskue hele rummet. På væggen til højre hænger tegninger af Sonja Ferlov Mancoba og Ernest Mancoba. På endevæggen hænger en serie fotos taget mens familien bor i Oigny, i huset uden for Paris. På fotografierne i serien, som afbilder Sonja Ferlov Mancoba og hendes veninde Clarissa i gang med at klippe sønnen Wonga, har Sonja Ferlov Mancoba en skjorte på i det mønstrede stof. Stoffet er groft og det må have føltes stift mod kroppen i sommervarmen. Serien er fra 1952.

På den anden væg hænger først en serie af indrammede forsider af boligmagasiner. Her hænger danske, engelske og franske magasiner fra 1940'erne til 1980'erne. Det som kendetegner forsiderne er kombinationen af et minimalistisk nordisk møbeldesign med kunstgenstande, som krukker, tæpper og kunstgenstande, der stammer fra oprindelige folkeslag. På væggene hænger modernistisk abstrakt kunst. Den næste serie af billeder er fotos taget fra kunstmuseers rekreatiomsområder. Det vil sige alle mulige forskellige områder uden for udstillingssalene, som viser en tilsvarende blanding af nyere minimalistisk møbeldesign i kombination med kunst fra andre verdensdele.

Ernest Mancoba  
og Sonja Ferlov Mancoba  
ser på hovedet af  
en romersk skulptur.  
(ukendt fotograf og år)

Sonja Ferlov Mancoba  
*Squelette de l'esprit*  
(Åndens skelet) (1984)



Jeg kan lide tanken om, at dette tekstil kunne have fundet sin vej som dug i mange parcelhuse rundt om i Danmark. At en del af en afrikansk inspireret kultur finder sin vej gennem alverdens forskellige sprækker.

Vi rejser os og går videre.

## **Samfundets selvmyrdede**

På trods af de mange opstillede maskeskulpturer som er placerede rundt omkring i det store rum, vi er ankommet til, bliver vi tiltrukket af det hvidmalede bord som er stillet op længst væk, langs endevæggen, og vi går direkte hen til det. Her er Sonja Ferlov Mancobas tre sidste skulpturer placeret på hver sin mindre sokkel ved siden af hinanden. Det er værkerne: *Uden titel (Maske med hornøjne)*, *Store hjelm* og *Squelette de l'esprit (Åndens skelet)*. De er anderledes end hendes tidligere værker. De ligner en blanding af hjelme og kranier, og har samtidig noget insekt-agtigt over sig. Døden er ikke langt væk.

På den sidste del af bordet er en glasmontre placeret. Her ligger en udgave af Antonin Artauds *Van Gogh, Samfundets selvmyrdede* (1947). Her ligger også det hæfte, hvori Sonja Ferlov Mancoba transskriberede Artauds introduktion og efterord til bogen. Artaud skriver i værket, hvordan det ikke er den enkelte, der skaber det store, men heller ikke den enkelte som ødelægger. Det er samfundet. Billedkunstneren Van Gogh begik ikke selvmord af sig selv, men han blev drevet til det af samfundet. Han blev "selvmyrdet af samfundet", som der står. Det er tanker, Sonja Ferlov Mancoba kan relatere til. I montren ligger også et uddrag af en tekst af billedkunstner Pia Rönicke og hendes tolkning af tekstens betydning for Sonja Ferlov Mancobas praksis og anskuelse af kunstnerens rolle i forhold til samfundet:

*Noget der også slog mig, var Ferlov Mancobas håndskrevne transskription af indledningen til Antonin Artauds Van Gogh, Samfundets selvmyrdede (1947). Den optræder i hendes arkiv og i kataloget til udstillingen på SMK, og som et notat, på væggen i hendes atelier:*

*Det trængte med andre ord ind i  
hans krop  
dette syndsforladte  
indviede  
helliggjorte  
og besatte  
samfund*



Sonja Ferlov Mancoba, *Maske* (1977)



Sonja Ferlov Mancoba, *Maskeskulptur* (1939)



*udslettede i ham den overnaturlige  
erkendelse han netop var nået frem til, og  
som en oversvømmelse af sorte ravne i hans  
indre træs fibre  
overskyllede det ham i en sidste  
springflod  
og idet det indtog hans plads  
dræbte det ham.*

*For det moderne menneskes anatomiske  
logik består i, at det aldrig har kunnet leve,  
og heller ikke har kunnet tænke sig at leve,  
undtagen som besat.*

*Kunne man sige, at Ferlov Mancoba ved at afskrive Artauds tekst ikke så meget forsøger at gøre den til sin egen, som hun forsøger at gøre den til en slags kanal og et forsvarsværk, som hun kunne arbejde igennem, fordi hun måske selv har følt sig besat? At kunstnerkroppen også kan blive et redskab til at gøre op med og uddrive samfundets overvældende påvirkninger?*

*Hvis det er tilfældet, vil det arbejde, der drives gennem denne kanal, ikke blot være et produkt af denne besættelse, men noget, der besidder sit eget klare udtryk. Hvis vi anskuer Ferlov Mancobas arbejde ud fra Artauds logik, altså den, han tillægger Van Gogh, står hendes værk som noget lysende klart, som noget, der gør modstand mod at blive infiltreret, men som er på randen til at blive det. Jeg tænker på hendes skulpturer, der ligesom insekter bliver holdt op af ydre skeletter. Mens andre af hendes objekter er som faste fartøjer, klare til at rejse ud i rummet.*

*Kan vi, hvad angår Ferlov Mancoba, forstå Artauds citat som noget, der skal læses inden for rammerne af et arkæologisk studie af hendes arbejdsrum; et studie, der siger noget om kunstnerens praksis?*

Vi vender os rundt og ser igen helheden af rummet. Vi ser bagsiden af maskerne. Fundamentet. Maskerne er det mest typiske kendetegn for Sonja Ferlov Mancoba værkpraksis. Hun laver sin første maskeskulptur i 1939 og arbejder på den sidste frem til sin død i 1984. Vi bevæger os rundt om og ind imellem dem. De store af skulpturerne står direkte på trægulvet. Nogle er støbt i bronze, andre er i gips. De mindre skulpturer er placeret på sokler. Hvidmalede sokler var det helt naturlige valg på Sonja Ferlov Mancobas tid. I dag er det mere komplekst. Ved at vælge at bruge hvidmalede sokler, peger man på denne ældre udstillingskonvention. Vi bemærker, at i mange af værkerne smelter hoved og krop sammen til et hele. De fleste er enkle

og rå i deres udformning, og der ses et subtilt samspil mellem det konkave og konvekse. En ophøjethed og andægtighed trænger igennem, men af og over for hvad, står usagt. Rundt omkring på væggene er der opklæbet kortere og længere tekster. Nogle er citater andre er formidlingstekster. Her læser vi, at i de fleste masker, og det gælder også for hendes andre skulpturer, arbejder hun med perforering, som oftest er gennem øjne og mund.

Selv siger hun om sit arbejde med maskeskulpturerne: *Det er ofte to væsner, den bagerst, er shamanen og den anden er masken. Foreningen af de to er stoffets og åndenes forening, som bliver til et. De hjælper hinanden. Den bagerste udstråler kraft til forsiden, samtidig hjælper masken figuren bagved til at se gennem øjnene. Den søger ved maskens hjælp. Nogen gange har den ene figur været dominerende, til andre tider har det været omvendt. Det er først på det tidspunkt, hvor de finder deres samhørighed og ligevægt at jeg vil forlade dem, sende dem ud i verden. Så må de klare sig selv.* (Citatet er fra Glarbos film om Sonja Ferlov Mancoba, 1983).

Vi læser om Sonja Ferlov Mancobas afmagt over for sin samtid, over for sine danske kollegaer, som hun skuffes over. Da hun vender tilbage til Frankrig, bryder hun stort set kontakten med dem. Det fællesskab, hun oplevede i sin ungdom, er der ikke mere. Vi læser, hvordan Artauds tekster bliver en ledetråd for hende. Han finder også en kontakt til det spirituelle gennem de oprindelige kulturer, den Mexicanske kultur, og gennem kunsten kan han give udtryk for de mangler, han finder i sin egen civilisation.

Om maskerne står der et sted: *Masken er en gennemgående figur for mange kunstnere i den tidlige, vestlige avantgardekunst. Her indgår den på forskellig vis. Særligt den afrikanske maske er blevet brugt som et symbol til at etablere et opgør med dyrkelsen af det enkelte individ for at søge mod et spirituelt fællesskab. Andre brugte masken til at etablere sløringer og passivitet i forhold til det omgivende samfund. Det sker via dyrkelsen af drømme, ekstase og det erotiske.*

Carl Einstein formulerer i *Negerplastik* (1915) maskens betydning for den afrikanske kultur: *Det afrikanske menneske er mindre subjektivt orienteret, og ærer de objektive magter. Han danser i ekstase for at hylde sin stamme. Det er gennem masken muligt at transformere sig til at være stammen, at blive sin gud. Denne transformation giver ham de mest kraftfulde forståelser af objektivitet, han inkarnerer det i sig selv, han er denne objektivitet, i hvilken al individualitet tilintetgøres. Herefter har masken kun betydning når den er umenneskelig, uden personlig kraft. Fri fra erfaringen af at være en person, et individ. Jeg vil kalde masken for en fastlagt ekstase.*

Jeg kan ikke lade være med at læse Einsteins tolkning i kontrast til en vestlig tradition for dyrkelse af individet. Einstein er tydelig optaget af denne mulige transformation, hvor mennesket får mulighed for at frigøre sig fra det personlige.



Historiker og politisk tænkner Achille Mbembe sammenkæder den tveæggede betydning af masken og forståelsen af "Afrika" i dette citat: *En af maskens funktioner, som vi kender den, er at skjule ansigtet ved at fordoble det. Maskens magt er fordoblingen, krydsningen mellem væren og fremkomsten. Personen som bærer masken kan også se de andre uden selv at blive set, og se under tingene, som en skjult skygge. Men hvis væren og fremkomsten er kombineret i masken, så er det også sandt, at - fordi det er umuligt at se ansigtet bag masken, at se ind gennem maskens minimale åbning - masken altid afviser sig selv som maske. Navnet 'Afrika' spiller den samme rolle som masken i samtidens eksistentielle drama.*

Savner Sonja Ferlov Mancoba fællesskabet eller accepterer hun sin outsiderposition og finder fællesskabet i det åndelige, som Artaud gjorde det? Vælger hun outsiderpositionen eller vælger det omgivende samfund den for hende? For Sonja Ferlov Mancoba går hele vejen og er yderst konsekvent. Jeg vil gerne tale om Sonja Ferlov Mancobas valg og de konsekvenser de får for hende. For selvfølgelig betyder det noget for hende, at hun vælger at leve sit liv i eksil med sin partner, som er fra Sydafrika. At indgå i et såkaldt blandet ægteskab var at overskride en normalitet på hendes tid, og er det stadigvæk i dag i store dele af verden. At bosætte sig i Paris, hvor der er mangfoldighed og rummelighed til stede overfor blandede nationaliteter, gør det muligt for parret at skabe et hjem. De valg gav hende en direkte adgang til, hvad der for hende var et fyldestgørende liv, hvor det var muligt at få fysisk og åndelig adgang til at kunne producere de værker hun gjorde. Taler jeg ikke om de forhold, ignorerer jeg grundene til at man først nu åbner op for det, som udgør hendes særlige vej ind i historien og gør det muligt at se hende i et nyt lys. Jeg bliver derfor nødt til at italesætte den uvilje, den manglende åbenhed, foragten og misforståelserne i hendes samtid. Men hvordan gør vi så det i dag. Her famler vi os stadig frem.

I et brev til Steingrim Lauersen dateret juni 1968 beskriver Sonja Ferlov Mancoba studenteropgøret i Paris, som hun oplever på afstand og gennem sin søn Wonga, som tager del i det: *Indtil i dag stod jeg fremmed overfor ungdommen, jeg havde ikke oplevet dens udtryk, jeg så den passere med langt hår og unitype, man havde søgt at kanalisere det hele, at bearbejde dem, at forkvakle de unge fine spirer i den følsomme alder for med vold og magt at presse dem ind i dette umenneskelige, som vi med fejhed har accepteret og lever og kalder civilisation og udvikling. For første gang hørte jeg de unge stemmer løfte sig klart i et samlet udtryk.*

*Det som nu er sket og som har rystet hele vor så velorganiserede verden dybt i sine rødder er dette: Ungdommen har givet et samlet og uigenkaldeligt svar: nej! (med tre streger under nej).*

Den transformation som finder sted for Sonja Ferlov Mancoba i hendes opfattelse af ungdommen i studenteropgøret, minder mig om den måde, som Carl Einstein beskrev maskens betydning for den afrikanske kultur på. Det at kunne hæve sig over det enkelte individ via fællesskabet. Jeg ser en lighed i de positioner.

Det ville være oplagt at lade udstillingen slutte her med de sidste værker hun producerer, som på mange måder varsler den kommende død. Døden er dog kun en detalje i hendes kunstnerskab. Jeg har lyst til en anden afslutning. Jeg vil gerne have, at vi ender et sted hvor en lethed får plads. Lad os derfor gå ind i det sidste rum.

## Tegne ord i streger

I Christian Vinds bog *Udtog II* (2017) læser jeg, at inuitterne kaldte polarforskeren Knud Rasmussen beskæftigelse "tegne ord i streger" når han sad og skrev dagbog i Grønland. Ord har for inuitterne på det tidspunkt været udelukkende sprog, så de streger som Knud Rasmussen har sat i sin bog har ikke været mulig at dechifrere for dem. Det samme udtryk giver god mening når man ser på Sonja Ferlov Mancoba og Ernest Mancobas tegninger. Flere af Ernest Mancobas seneste tegninger ligner alfabetet med tegn opstillet i lige rækker. Sonja Ferlov Mancobas tegninger har noget mere tilfældigt over den måde tegnene placeres på arket.

Rummet vi kommer ind i er en art mellemgang, der fører ud mod hovedindgangen. Til den ene side hænger Sonja Ferlov Mancobas tegninger, til den anden Ernest Mancobas. Begges tegnestil giver udtryk for en intuitiv tilgang til mediet. Sonjas tegninger er lette og har noget umiddelbart over sig, i modsætning til hendes skulpturer. Ernest Mancobas tegninger synes at arbejde ud fra en skabelon, hvor et særligt mønster følges, men hvor tegnene og farvesammensætningen fremstår forskellig fra tegning til tegning. Begges stil har lighed med kalligrafi, men uden det korrekte aspekt. Derimod har de noget spontant over sig, som om tegningerne leger sig uhindret frem.

Er det en vag afslutning, denne stille udsivning via tegningerne til cafeteriet og boghandlen? Eller giver det fornemmelsen af en lethed og en opløsning, som omkredser den til tider mættede og højtidelige stemning i udstillingen? Afslutninger er svære, og måske er de ikke så vigtige som jeg antager. For vil det ikke være helheden eller nogle særlige værker, som står tilbage når publikum forlader udstillingen? Som publikum er flest vil de nok ikke gøre sig mange tanker om afslutningen. Det er en kuratorisk omstændighed, som gør sig gældende. På den anden side er rammen med til at sætte sit præg på helheden af oplevelsen, og derfor kan afslutningen heller ikke undermineres.

Gennem brevene til Steingrim Lauersen fornemmer jeg, at Sonja Ferlov Mancoba selv havde svært ved at få afsluttet sine værker. Særligt i sine senere år lod hun

dem tage deres tid, også selvom det betød at hun ikke medvirkede på en udstilling med en ny produktion. Hun gik ikke på kompromis med sine værker på grund af en tidsfrist.

Hvordan er så Sonja Ferlov Mancobas eftermæle? Hvorfor er hun blevet interessant igen? Hun fik jo ikke soloudstillinger eller retrospektive udstillinger i sin samtid, som f.eks. sine to tidlige kollegaer, Ejler Bille og Richard Mortensen. De som nu står som indbegrebet af den kunsthistoriske kanon om modernismens rene form og formdannelser i maleriet i Danmark er måske ikke glemt i dag – men virker mindre interessante for samtiden at beskæftige sig med. Jeg har svært ved at forestille mig en retrospektiv udstilling med dem i dag på et dansk kunstmuseum. Men hvad er der sket? For vi ser vel ikke Sonja Ferlov Mancoba som ren form og formdannelse, når vi ser på hendes værker. Det er ikke derfor, vi interesserer os for hendes praksis. Der er værkerne, der er personen og hendes kunstnerskab i en samlet kontekst. Kan vi skille de dele fuldstændig ad? Og har vi nogensinde kunnet det, selvom der har været kutyme for det? Er det så gennem vores samtids parathed overfor de feministiske positioner som fornyer og udvider en tidligere forståelse af kunst? Ikke kun. For mig at se kommer vi ikke uden om hendes særlige globale billedsprog. Det er her hun taler til os i dag. I et udtryk som søger en oprindelse og en kontakt til andre folkeslag og deres udtryk på tværs af tid og sted. Og måske har vi ikke haft blik for det før nu.

Ernest Mancoba, *uden titel* (1993)





Sonja Ferlov Mancoba, *uden titel* (1963)





**Sonja Ferlov Mancoba (1911-1984)**

# Exhibition registry

## Solo exhibitions

- 2019 *Sonja Ferlov Mancoba* (retrospective), Centre Pompidou, Paris, France.  
*Sonja Ferlov Mancoba* (retrospective), Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Denmark.  
*Stille vekst*, Norsk Billedhoggerforening, Oslo, Norway.
- 2012 *Confiance*, Maison du Danemark, Paris, France.  
*Confiance*, Carl-Henning Pedersen & Else Alfelts museum, Herning.
- 2003 *Sonja Ferlov Mancoba, Skulpturer*, Fyns Kunstmuseum, Holstebro Kunstmuseum og Nordjyllands Kunstmuseum, Denmark.
- 1992 *Sonja Ferlov Mancoba*, Galerie Mikael Andersen, Copenhagen, Denmark.
- 1970 *Sonja Ferlov Mancoba*, (retrospective) Maison du Danemark, Paris, France.

## Group exhibitions

- 2020 *Ernest Mancoba – An Artist and his legacy*, Södertälje Konsthall, Södertälje, Sweden.
- 2019 *New Nuances, women artists in and around CoBrA*, CoBrA Museum voor Moderne Kunst, Amstelveen, The Netherlands.  
*MA XXX AAR*, Galerie Mikael Andersen, Copenhagen, Denmark.  
*Je Suis l'Autre*, MUSEC, Lugano, Switzerland.
- 2018 *Je Suis l'Autre*, Terme Diocleziano, Rome, Italy.  
*En kort historie om abstraktion*, Rønnebæksholm, Næstved, Denmark.
- 2015 *Intimate and Monumental: The Jan Groth and Steingrim Lauersen Collection*, Stavanger Art Museum, Norway.  
*The Avant-Garde Won't Give Up: CoBrA and Its Legacy*, Blum & Poe, New York & Los Angeles, USA.
- 2014 *EWS*, Stevenson Gallery, Cape Town, South Africa.
- 2011 *EWS*, Galerie Mikael Andersen, Copenhagen, Denmark and Kunstmuseet Brundlund Slot, Aabenraa, Denmark.



- 1998 *CoBrA 50 år*, Arken, Museum for Moderne Kunst, Copenhagen, Denmark.
- 1997 *CoBrA: Copenhagen, Bruxelles, Amsterdam: Art experimental 1948-51*, Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, Lausanne, Switzerland (travelling to Munich, Germany and Vienna, Austria).  
*Couplet 4*, Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands (with Förg, Penck, Huber, Pollock).  
*Hand in Hand: A Retrospective Exhibition of Ernest Mancoba and Sonja Ferlov Mancoba*, South African National Gallery, Cape Town, South Africa.
- 1994 *Hand in Hand: A Retrospective Exhibition of Ernest Mancoba and Sonja Ferlov Mancoba*, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg, South Africa.  
*Sonja Ferlov Mancoba & Erik Thommesen*, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg, Denmark.
- 1993 *Images of Africa*, Vejle Kunstmuseum - with Ernest Mancoba, Vejle, Denmark.  
*Retour sur CoBrA*, Galerie Artcurial, Paris, France 1992 *Den Frie Udstilling*, Den Frie, Copenhagen, Denmark.  
*CoBrA*, Hotel de Ville, Bruxelles, Belgium.  
*Danske Facetter*, Nikolaj Kirke, Copenhagen, Denmark.
- 1988 Veksølund, Denmark.
- 1986 *Den globale dialog*, Louisiana, Museum of Modern Art, Denmark.  
*Skulpturelle Synspunkter*, Kunstforeningen, Copenhagen, Denmark (travelling in Denmark).  
Veksølund, Denmark.  
*Den Frie Udstilling*, Den Frie, Copenhagen, Denmark.
- 1985 *Bienal de Sao Paulo*, São Paulo, Brazil.  
*De danske*, Liljevalchs, Stockholm, Sweden.  
Dänish Skulptur, Lehmbruck Museum, Duisburg, Germany (travelling in Germany).  
*Den Frie Udstilling*, Copenhagen, Denmark.  
Veksølund, Denmark.
- 1984 *De danske*, Liljevalchs, Stockholm, Sweden.  
*Den Frie Udstilling*, Copenhagen, Denmark.  
Veksølund, Denmark.
- 1982 *Husarstaldens skulpturudstilling*, Roskilde, Denmark.  
*Den Frie Udstilling*, Copenhagen, Denmark.  
Veksølund, Denmark.
- 1981 *Den Frie Udstilling*, Copenhagen, Denmark.

- Veksølund, Denmark.  
*Veksølund besøger Nikolaj*, Nikolaj Kunsthal, Copenhagen, Denmark.
- 1980 *Sonja Ferlov Mancoba & Alberto Giacometti*, Sophienholm, Denmark.  
*Den Frie Udstilling*, Copenhagen, Denmark.  
 Veksølund, Denmark.
- 1979 Veksølund, Denmark.
- 1978 *Den Frie Udstilling*, Copenhagen, Denmark.
- 1977 *Sonja Ferlov Mancoba & Ernest Mancoba*, Kunstforeningen, Copenhagen, Denmark (travelling in Denmark, Sweden, Norway and Finland in 1977-78).  
*Skulpturudstilling i Eventyrhaven og Rådhusshallen*, Odense, Denmark.
- 1975 *Å-udstillingen*, Århus and Aalborg, Denmark.  
*Skulpturudstilling i Eventyrhaven og Rådhusshallen*, Odense, Denmark.
- 1974 *Danske facetter*, Nikolaj, Copenhagen, Denmark.  
 CoBrA, Hotel de Ville, Bruxelles, Belgium.  
 Statens Kunstfond, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg, Denmark.  
*Den Frie Udstilling*, Copenhagen, Denmark.
- 1973 *Skulpturudstilling i Eventyrhaven og Rådhusshallen*, Odense, Denmark.
- 1971 *Samling E.A. (Erik Andreasen)*, Århus Kunstmuseum, Århus, Denmark.  
*Den Frie Udstilling*, Den Frie, Copenhagen, Denmark.  
*Skulpturudstilling i Eventyrhaven og Rådhusshallen*, Odense, Denmark.
- 1970 *Den Frie Udstilling*, Den Frie, Copenhagen, Denmark.
- 1969 *Sonja Ferlov Mancoba & Jan Groth*, Holst Halvorsens Kunsthandel, Oslo, Norway.  
*Den Frie Udstilling*, Copenhagen, Denmark.  
*Sonja Ferlov Mancoba, Ernest Mancoba & Jan Groth*, Aarhus Kunstmuseum, Denmark.
- 1968 *Den Frie Udstilling*, Copenhagen, Denmark.  
*Erik Heide, Kirsten Dufour, Sonja Ferlov Mancoba*, Holstebro Kunstmuseum, Denmark.
- 1967 *Å-udstillingen*, Åbenrå, Århus, Aalborg, Denmark.
- 1966 CoBrA, Louisiana, Humlebæk, Denmark.  
 CoBrA 1948-51, Museum van Boymans-van-Beuningen, Rotterdam, The Netherlands.
- 1965 *Studenterforeningens Jubilæumsudstilling*, Copenhagen, Denmark.
- 1964 *Danish Abstract Art*, Dallas, Texas, USA - traveling in the USA.  
*La jeune sculpture*, Galerie Creuze, Paris, France.  
*La jeune peinture*, Musée de l'art moderne, Paris, France.

- 1963 *Esquisse d'un salon*, Galerie Denise René, Paris, France.
- 1962 *Commission centrale d'enfance*, Faubourg St. Honoré, Paris, France.  
*Salon des Réalités Nouvelles*, Paris, France.  
*Le jeune sculpture*, Musée Rodin, Paris, France *Salon des réalités nouvelles*, Paris, France.
- 1961 CoBrA, Kunstnernes Kunsthandel, Copenhagen, Denmark.
- 1952 Galleri Birch, Copenhagen, Denmark (together with Grete-Inge Petersen & Ernest Mancoba).
- 1949 *Høstudstillingen*, Den Frie Udstillings Bygning, Copenhagen, Denmark.  
*Linien 2*, Den Frie Udstillings Bygning, Copenhagen, Denmark.
- 1948 *Høstudstillingen*, Den Frie Udstillings Bygning, Copenhagen, Denmark.  
*Linien 2*, Copenhagen, Denmark.
- 1940 *Kunstnernes Efterårsudstilling*, Copenhagen, Denmark.
- 1939 *Linien*, Studenterforeningen, Copenhagen, Denmark.  
*Kunstnernes Efterårsudstilling*, Copenhagen, Denmark.
- 1937 *Linien*, Den Frie Udstillings Bygning, Copenhagen, Denmark.
- 1936 *Dansk Kunststævne, Fyns Forum*, Odense, Denmark.  
*Kunstnernes Efterårsudstilling*, Copenhagen, Denmark.
- 1935 *Kunstnernes Efterårsudstilling*, Copenhagen, Denmark.  
*Den surrealistiske udstilling*, Odense, Denmark.

# Appendiks

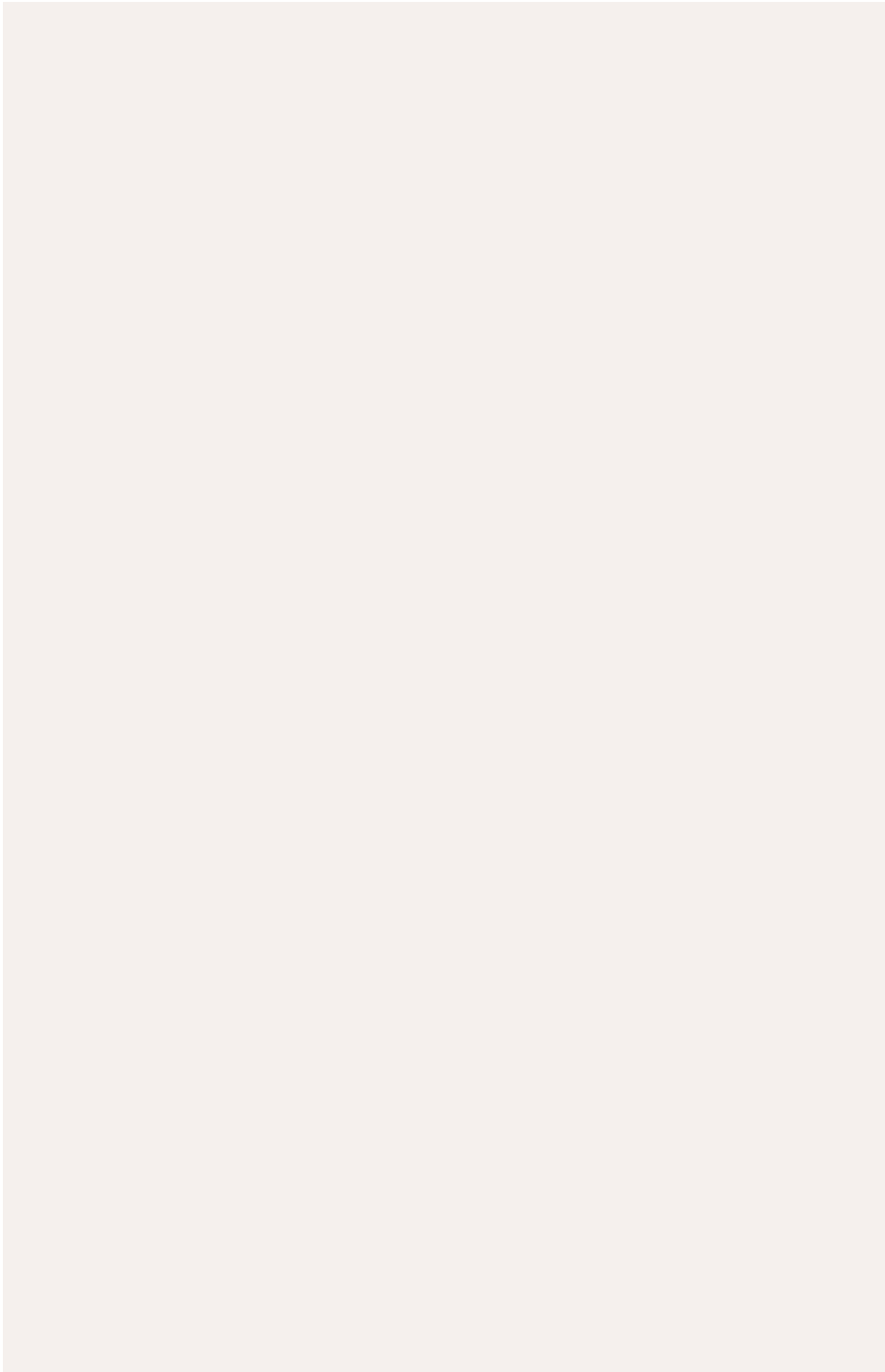


# THE CONTEMPORARY CONDITION

*Co-existence  
of Times — A  
conversation with  
John Akomfrah*

Johanne Løgstrup

SternbergPress 





The Contemporary Condition book series offers a sustained inquiry into the contemporary condition from a range of perspectives by key commentators who investigate contemporaneity as a defining condition of our historical present. Contemporaneity refers to the temporal complexity that follows from the coming together in the same cultural space of heterogeneous clusters generated along different historical trajectories, across different scales, and in different localities. With the overall aim of questioning the formation of subjectivity in time and the concept of temporality in the world now, it is a basic assumption that art can operate as an advanced laboratory for investigating processes of meaning-making and for understanding wider developments within culture and society. The series identifies three broad lines of inquiry for investigation: the issue of temporality, the role of contemporary media and computational technologies, and how artistic practice makes epistemic claims.

## THE CONTEMPORARY CONDITION 14

*Co-existence of Times — A conversation with John Akomfrah*  
Johanne Løgstrup

Published by Sternberg Press, 2020

© 2020 John Akomfrah, Johanne Løgstrup, Sternberg Press,  
Aarhus University, and ARoS Aarhus Art Museum

Series edited by Geoff Cox & Jacob Lund

Published in partnership with ARoS Aarhus Art Museum  
and The Contemporary Condition research project  
at Aarhus University, made possible by a grant  
from the Danish Council for Independent Research,  
September 2015–August 2018.



[contemporaneity.au.dk](http://contemporaneity.au.dk)

Design: Dexter Sinister

Printing and binding: BUD Potsdam

Paper: Vivus 89

Photo credits: Courtesy of Smoking Dogs Films

Transcription: Therese Henningsen

Proofreading: James Day

Thanks to Geoff Cox, Lotte Folke Kaarsholm, Anne Kølback Iversen,  
David Lawson, Jacob Lund, and Ellen Otzen

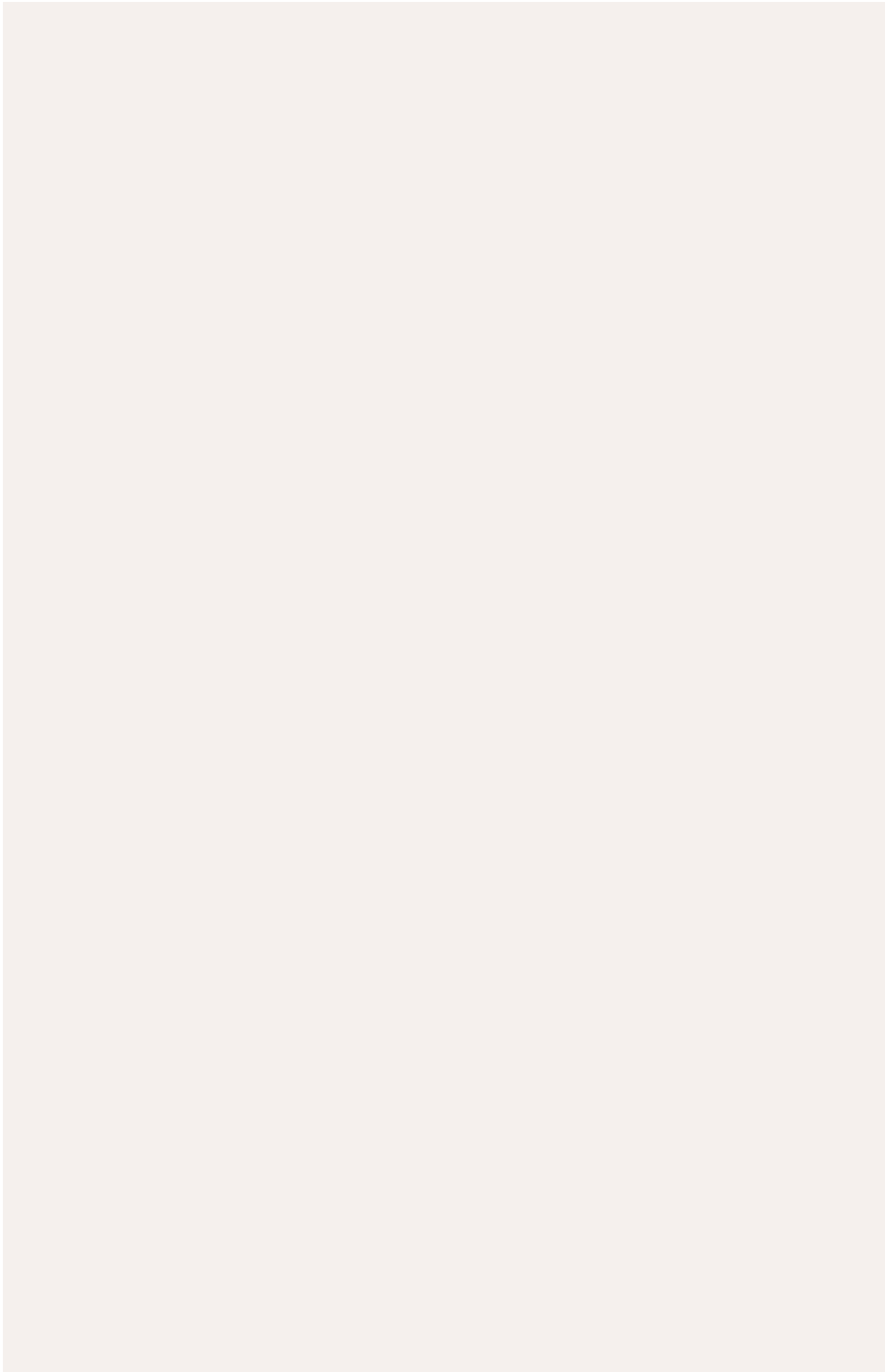
Supported by Danish Arts Foundation

ISBN 978-3-95679-571-8

Sternberg Press  
Caroline Schneider  
Karl-Marx-Allee 78  
D-10243 Berlin  
[www.sternberg-press.com](http://www.sternberg-press.com)

Distributed by The MIT Press, Art Data, and Les presses du réel





## INTRODUCTION

Conversations are provisional and unpredictable, but they have the potential to put us in contact with people from other places and times—or as John Akomfrah says, when confronted with conversation as a method of working, one can retrieve things.

This conversation originates from a special interest in the work of Akomfrah. Since the early 1980s as part of the collectives Black Audio Film Collective and Smoking Dogs Films, respectively, he has worked with film montage, and over the years, turned these into rich, multilayered video installations. In his works he brings poetic, ethical, and political questions into play by investigating topics such as collective memory, diaspora, and identity in a contemplative way. With this conversation I wanted to understand in more depth how Akomfrah deals with the understanding of time in his work: time as a concrete aspect of film media and montage, and how art articulates temporality, but also how art can be a useful approach to rework an understanding of historical time into the present. The technique of montage forces sequences of images into the same time and space by placing film clips from various sources next to each other. This allows the viewer to experience connections across time and space in her/his/their present. Akomfrah's works can be seen to articulate the contemporary condition in sensuous ways, making contemporaneity—or contemporaneities—something that can be directly experienced.

In the conversation we begin by talking about the methodology of his video works and how montage deals with temporality. He defines montage not only as a technique but as an ethic, an ontology in which differences are brought together. Further on we go into more detail about his process of editing and he describes the way he uses montage as

a method of persuasion where each film clip is placed in connection with another. This allows for a non-hierarchical ordering and establishes a dialogue between film clips. We then discuss about the notion of diaspora and how to give voice to untold histories. Akomfrah uses the phrase “the enigma of arrival” and describes how this depicts the position of the migrant as someone who is always marked by her or his arrival. We also talk about how several of his seminal works came into being in what is now history. In this connection he explains how the *doppelgänger* can be used as a motif to describe the feeling among the young black population in the 1970s and '80s in Britain—a motif that still resonates today when we deal with identity questions and which reminds us how this is still a necessary concern that we need to keep on discussing. We should continue to have conversations across time in order to relate to a heterogeneous history and to evocate differences and similarities in our present.

The conversation took place in the Smoking Dogs Films studio in Hackney, London, October 2018.

## THE MONTAGE: FROM TECHNIQUE TO ETHIC

Johanne Løgstrup: From the beginning of your career, you have worked with montage. Where did that interest in montage come from?

*John Akomfrah: Prosaically, one would have to say it started from an interest in Russian cinema and Russian aesthetics, especially the writings of Sergei Eisenstein and Lev Kuleshov. The realization that I understood what it meant in cinema suddenly did something extraordinary, because I started to see that gesture in operation in other art forms. So, you look at Trees at l'Estaque by Georges Braque from 1908, and you see the same strategy at work. It's like taking a slice of this and then juxtaposing it in order to establish a relation to that. The first time you read any of the modernists, you think, okay, this is the same thing.*

*What that recognition of montage in cinema did was alert me to the possibility for this method of approaching temporality, which was certainly not unique to the cinema and it wasn't unique to "editing." Initially, it felt like an approach rather than a technique. As I grew older, I realized that it's actually an ethic. It slowly dawned on me that this was about the way in which one accepted the coexistence of difference. One accepted the idea that things, which are seemingly mutually exclusive from different worlds, things with different ontologies almost, can be brought into a relationship. No more than that, just a relationship to each other. This is really what montage said convincingly. Somehow in that encounter other possibilities could emerge, which were not wholly reducible to any of these parts. This relationship is creating a kind of spectacle or excitement or insight or profundity, which was not a result of component A or B or C or D for that matter.*



*Separately, none of them could have come to this way of seeing, but it was somehow the very act of forcing them into this collision that this other state, this other ontology almost emerges. Apart from anything else, even when I lost faith in it as a cinematic tool or device, I kept hold of that ethic, that philosophical understanding of what it was trying to get at. And I still believe that.*

JL: Tell me about that period where you lost belief in it, how did that come about?

*JA: A number of people were trying to understand the same thing, very recently. It became conveniently called the "death of cinema," because we're all trying to mark the passage of time. There was a major recognition. Something had felt superseded by a new phenomenon, whether this was about trying to understand a passage from the French new wave to Transformers or European art cinema to people like Bill Viola, you just sensed that something had complicated the relationship between your understanding of what constitutes the moving image and how it was currently manifesting itself.*

*I worked in cinema and I became disenchanted with it, not so much as a mode of working, but as an industry. I understand now very clearly that it's not so much that something died, but that different things came into being at the same time, so in a sense we accepted that there was one regime of truth, which was what narrative cinema wants. That narrative cinema would have as its high point the Hollywood system on the one hand or Indian cinema on the other, and as its counterpoint European art cinema. That sense of the world neatly arranged into geographies of cinemas is what has disappeared. Not because Hollywood films stopped being made or that no more films were being made in Indian cinema, but in the interstices between these geographies new continents started to emerge.*

*They didn't just emerge to contribute to just that old model of what cinema is, even though everybody wanted that to be the case. So, the first time you see Apichatpong Weerasethakul's Uncle Boonmee, for instance, that it wasn't just cinema as you knew it, there was something genuinely different. So different, in fact, that the idea that it and a Martin Scorsese film existed in the same world seemed just too big a leap to make. So, you can say that there are different national cinemas, but that didn't seem enough to understand these formations. It's not just the fact that Weerasethakul came from that part of the world, that he was Thai. That in itself didn't seem enough to describe these differences. At that point my belief in the cinema as a kind of unified entity took a bit of a knock.*

*It became a matter of honor, and a matter of survival, frankly, that you started to think through other possibilities for yourself. I wanted a space of authorship that didn't seem overly prescribed. I wanted something that was slightly less driven by forces outside of itself, and increasingly the gallery world seemed that space, because frankly if you wanted to starve, if you wanted to have the freedom of starving no one seemed to care [laughing].*

*Once you get into it you realize that there's actually a bit more to it than that, but the initial euphoria of the early part of the 2000s was: "We have this new space and we don't have to listen to anyone, no one is telling us that this is the best way to make a film." More importantly, it seemed as if you were walking into a space where you could genuinely make a difference. Since time-based work wasn't really the engine of the art world, no one was really paying that much attention. It didn't really matter that it's not painting or sculpture or anything. It felt as if part of the freedom was to begin to put into place what could be the rules by which this time-based space is measured. That was attractive. Most of the time in your life you're chasing what people are telling*

*you. So, to suddenly be in this space where you could say: "We're making the rules." That felt incredibly liberating.*

JL: Along that line, most artists and art historians who work with the montage either use space or time. Aby Warburg worked with montage in space and, as you mentioned, Eisenstein and many other filmmakers of course worked with montage in time. Can we go further into what kind of techniques these are and why you approached both?

*JA: There was always something slightly strange. The conventional wisdom in cinema was that two of the key exponents of different kinds of montage came from different worlds. If you take Eisenstein and Andrei Tarkovsky, they are supposed to be almost polar opposites, in fact Tarkovsky talked about Eisenstein as if he were the devil [laughing]. He brought this diabolic system of shortening time and how dare he. Actually, it's not wholly accurate, that way of seeing montage. If you take Tarkovsky's *Mirror*, violent ruptures of time are not what is being foregrounded. The *longue durée* of it is in fact exactly that. The real feel of *Mirror* is precisely that even though it feels like it's about space, it's really about the experience of time. The move from color to black and white, from his childhood to Moscow, his mother's life, war, all of it is in a way this kind of search for a moment in time, which could be fixed as the moment of real insight. It can't, so it keeps shuffling between these different modes looking for this vantage point.*

*The same with Eisenstein, his films are really about trying to take you into a kind of moment in the Russian past, which isn't just a time, it's also a space. So, the orchestration of movement, of time, for instance in the famous "Odessa Steps" sequence from Eisenstein's *Battleship Potemkin*: Everybody says that's montage, but actually the thing that you're left feeling most strongly is this heightened, temporal*

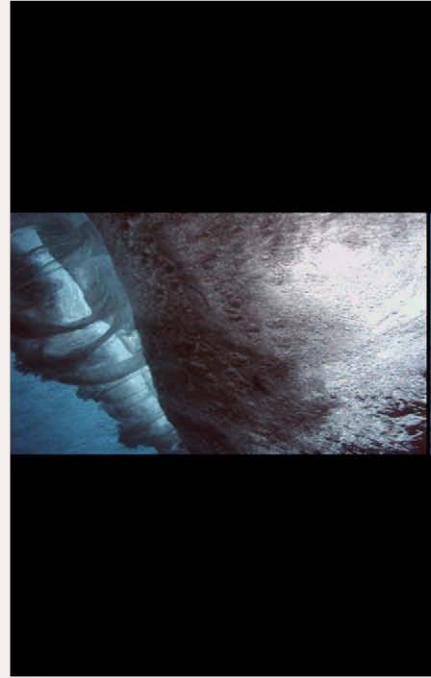
*sense of understanding of that place. Like he extends time. There are, in fact only 180 steps but in reality, as Chris Marker reminded us watching that sequence, you feel like they're three thousand! And the overwhelming sense isn't just of this stretch of time, but it's also of that place. The conventional dichotomy, therefore, between time and space is not entirely true.*

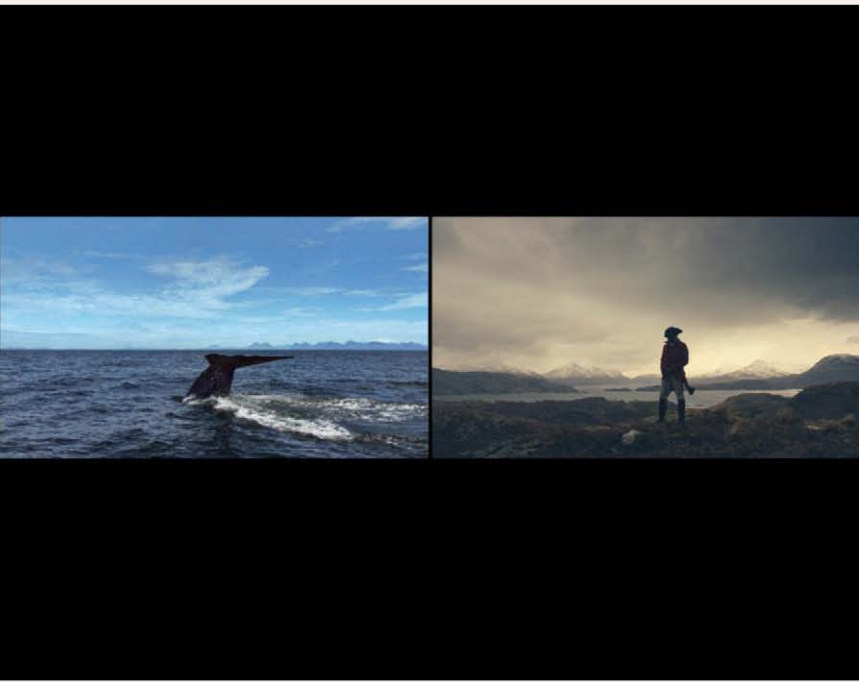
*The manipulation of temporality can be ordered to service something else too, which is the coexistence of different renditions of time itself. In Vertigo Sea there are a lot of clocks. Which merely asserts the fact that there isn't one time. It at least alludes to this idea that all three screens are happening simultaneously, in different times and different spaces. So that's all I mean by the orchestration of time as a kind of coexistence.*

## THE METHOD OF PERSUASION, THE PROCESS OF EDITING

JL: It's as if the cutting and editing are the real drivers in your work. What does cutting and editing mean to you in the creation of your works?

*JA: The cutting and the editing is metaphorically my voice, but that voice is not for the viewer, it's for the other beings that I'm speaking to in the projects. All of these projects have multiple ontologies, multiple beings at the center of them, all of whom say they are unique. Everything, in order to exist, has to assert its uniqueness, which makes it very difficult to arrive at a commonwealth, to get different things to sit together. The montage is a kind of method of persuasion. The editing is a method of persuading different slices from different projects, some I originated, some somebody else has shot, others I bought, to sit together. It's about saying to all*





*Vertigo Sea* (2015) is a meditation on the aquatic sublime, where it brings together a collection of oblique tales and histories that speak to the multiple significances of the ocean and mankind's often troubling relationship with it. Touching upon migration, the history of slavery and colonization, war, and conflict and current ecological concerns, it is a narrative of man and nature, of beauty, violence, and of the precariousness of life. *Vertigo Sea* draws upon the books Herman Melville's *Moby-Dick* (1851) and Heathcote Williams's epic poem *Whale Nation* (1988), a harrowing and inspiring work that charts the history, intelligence and majesty of the largest mammal on earth.

*of them, all these discrete fragments: I don't want you to lose your identity, that's not what we're trying to do here, so you don't have to become a scene in the conventional narrative sense, but I want a dialogue. I want you to talk to each other. Because if you can do this impossible thing, then there's hope for all of us. Dichotomies are in the project itself, in the material.*

*Vertigo Sea has a lot of material from the BBC archive, from the Natural History Unit and the News and Current Affairs departments. I'm not trying to say that all of these divisions don't matter. They will continue to exist after I'm done, but for the purpose of this project they need to come to this proverbial Arthurian Round Table<sup>1</sup> and agree to a form of sociality, which is tentative, provisional, and open-ended. Basically, if everything in a piece just refuses to talk to each other, then that's the result. So, it's a kind of plea on my part. It's a sort of a gentle nudge to the footage, saying: "Just sit there for five seconds, if you can." And the really important thing is this: everything that you finally see, that I also get to see finally, is the result of all the people who've said yes, all the fragments that said yes. But the job is to decide when something is saying no, because they say that a lot. They say: "You know what, I don't think this is going to work. I really don't like that dolphin we just can't speak." So, the editing hand is as much about licensing that coexistence as terminating it. You have to put things together and then go, okay—sometimes, basically it's about taking things out, it's not always about putting things in.*

*At that precise moment in the edit, when that seal is there in the sky, we need to leave, because immediately after that he would turn that way or that way and he would say: "Are you guys still here?" [laughing]. There's the method of having to arrive at a language between yourself and the*

1. The Round Table referred to is King Arthur's famed table in the Arthurian legend, around which he and his knights

congregate. As its name suggests, it has no head, implying that everyone who sits there has equal status.

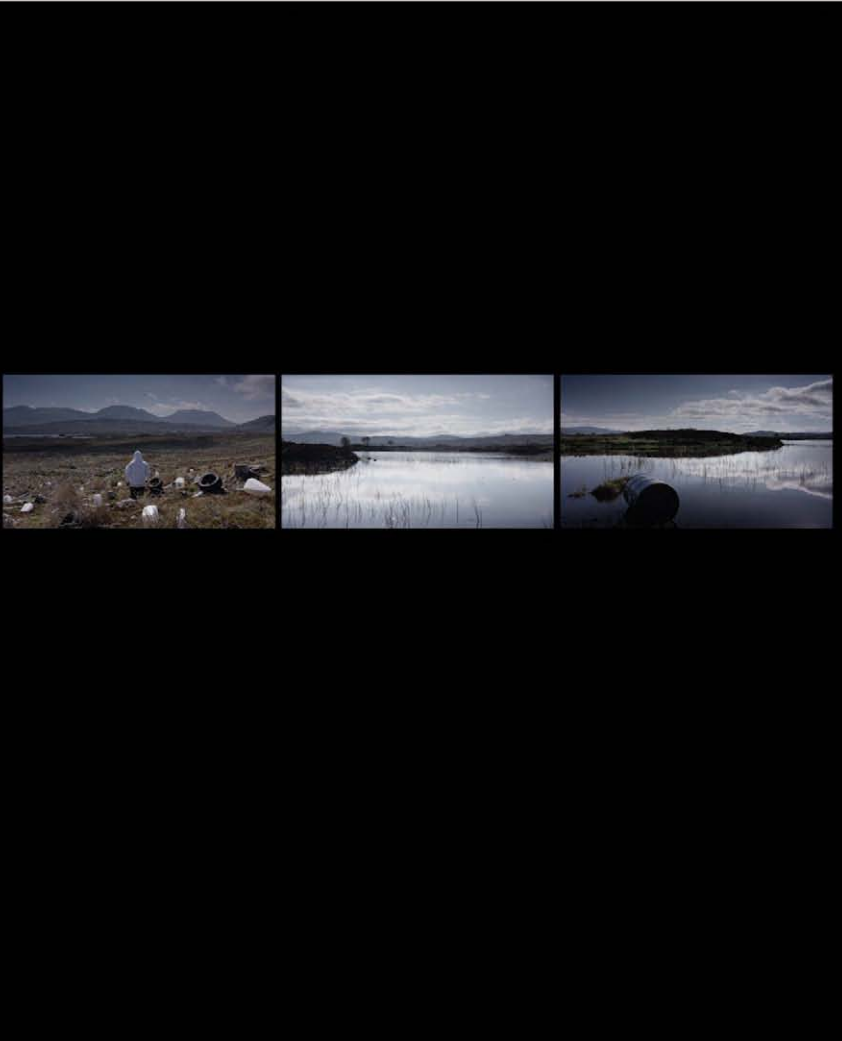


material, which allows them to concede, to be at your service for a duration. And deciding when that duration has been met or fulfilled is what the editing is about as well as the conversation with the material.

It's like a private language that you have to formulate, a kind of Esperanto that will not be spoken after this project, because none of these things give you permanent license. Everyone of them is provisional, they'll say: "Okay, I'll do this and then I'm off." I noticed it feels like a banalization of a process. It feels like a conversation, in which you have to really accept that things you shot have ontologies. They don't do just what you want, just because you shot something, because all you did effectively was capture a fragment of time, in a particular way, in a space. So, I can go to Greenland, as I did. We shot quite a lot of stuff, some of which metaphorically just said: "No. I just don't like those guys, I don't want to be in the same room with them." But I have to accept that this is not a statement of hate, a statement of arrogance or even a statement of narcissism, even though sometimes it's all of those things. If I accept the possibility that it's not those things, then I can at least try to see what it is they see. Why is this sequence not sitting well?

In Purple, we shot two sequences on two different parts of Greenland. One was a man on a dog sleigh. The other was with a man walking to a hydroelectric plant. To make the sequence all I wanted to do was to have a journey and then an arrival, and I just couldn't get it to work. Every time I put the two sequences together, three screens of a dog sleigh cutting through ice and then we arrive at the hydroelectric plant, we cut to that, a man walks in, and it just didn't work. It slowly dawned on me, little things, like the light and the quality of ice, just didn't agree. You could see that the ice in the hydroelectric plant was old and slightly more crystallized, whereas the dog sleigh sequence in the snow was slightly softer, so even the ice refused to talk to





*Purple* (2017) focuses on the vitality and volatility of the natural world, where it concentrates on the human impact on the environment and the (be)coming of the Anthropocene. Weaving together a number of ecological and philosophical conversations—shifting weather patterns, the memory of ice, plastic oceans, rising sea levels, extreme weather events, biotechnology and AI—the work brings together a collage of ideas, images and sounds. *Purple* draws on a vast array of archival and electroacoustic source material as well as newly shot material.

*each other [laughing]. I could have decided at that moment to not listen to either. I could have gone that route, but I didn't because in that particular instance I needed a much more harmonious sense of passage of time. I needed it to be more like, an hour ago a man was riding through the snow and then he arrives an hour later at this point. They wouldn't say that. If I needed it to say three days later, maybe they could have, or a week later maybe, but not an hour. So, what the two scenes were gently trying to tell me was that this cannot be seamless, and if you need the seamlessness, one of us has to go. So occasionally when images say things, it's not always hostile, you just need to understand, firstly what is the priority — am I trying to come up with something which feels like a contestation of time and space or something slightly more harmonious? The answer is usually what you need to arrive at in order to decide whether they sit together or not.*

*I've learned to trust two things simultaneously. One is my sense of propriety, but the other is also the implicit sense of decorum that all images and all material have. I have to trust both. I can't just assume that this is just inert material which does what I want. I enter into the projects trying to tease out from the material something that feels as if it's a middle way for both myself and the material. I force it if I think it's necessary for this conflict to be made apparent to everybody else, but if I don't need the conflict then I let it go away.*

JL: In your work, so many connections across space and time are brought together, for instance in *Vertigo Sea*, you bring whale fishing together with the transatlantic slave trade and today's migration crisis. So, I would be interested to hear your thoughts on the disconnects and the connects.

JA: *My aim is not to create just this melange where nothing has any authenticity or uniqueness. For instance, I don't think*

*I'm saying that the killing of humpback whales in the North Atlantic Ocean has either the same weight, value, political narrative or otherwise as the drowning at sea of Africans at the height of the trade. What I am saying though is that there are overlaps and there are almost certainly proximities, affective or emotional, intellectual or otherwise, which you can only maintain, which don't exist if you have a "hierarchy," which I don't. This hierarchy can only be maintained if you think the humpback whale is just an "animal" with no feeling, no brains, which I don't believe. I'm not saying the humpback whale is a human being, but I'm also not saying it's a mere "animal." To have a project in which the two species with different ontologies or different experiences of being, different ways in which being is manifested in their existence, does not then mean that they're the same. In other words, to register and recognize the existence of something called ontology, you have to also register that it might just be spread across a variety of species, things, and I happen to do that.*

*I don't feel it's a reductionist project. I want someone who is merely interested in the whale trade, who thinks that's the most important thing, to also just momentarily consider that the technologies that allowed whaling to happen were also the same technologies that allowed the transatlantic slave trade to flourish. We need to consider the natural coexistence of things and to just look at things in a slightly different way. For instance, we have a system of mourning as human beings, saddened by the passage of something, a life for instance. And the way we express that is to cry. So, if you wanted to find different ways of registering the melancholic beyond the human, how does that happen? How could you do that? If you don't want to say, "Oh, the birds are flying in a sad way" [laughing], then there has to be a way in which one can orchestrate affective states. That things and species just get to embody, don't have to feel it or do it, but just embody it. The value of montage is to see the death of*

*a humpback whale immediately before the spring awakening of butterflies in New Mexico. Can they coexist in a way that creates a system of mourning? Yes, I think so. Can it alert a viewer to the possibility that whales have spirit? Yes, why not? I'm happy to go along with that. Is that quasi-religious? Possibly. Do I care? No, not really. Because I don't think that the things that we throw at each other that are not innocent, necessarily need to blind us to the possibility, that they may well be true. That's only a problem if you think that the mystical is a problem, and I don't think the mystical is a problem.*

#### THE ENIGMA OF ARRIVAL

JL: That leads me to ask about history, or rather the untold history, because it's like your working method and your relationship with history go hand in hand, as we've also touched upon. So, your technique is to give the past, present, and future new meanings?

*JA: The question of the untold is obviously an important one, because in a way it so much describes what constitutes a diaspora. Diasporas are always characterized by various forms of absence, whether of institutions or monuments. Diasporas are always precariously perched on the precipice of oblivion. Sometimes the oblivion in question is cataclysmic, like the Holocaust, or merely the indifference of time. So, you could live in London and not know that in the eighteenth century there was a community of black Londoners in central London, which was as big as the community is now.*

*Proportionally speaking that's just the cruelty, indifference and malevolence of time to diasporas. Time knows that diasporas are not fortified by the institutions that give shape and structure to nations. And so, it wreaks vengeance on diasporas, all the time with this cruel insight.*

*That means if you either invest in excavating narratives, histories with either a small or a capital H, then this question of the untold is a major sentence or a major feature in your sentence. Why has this happened? The questioning of the untold remains this beguiling absence in all of this.*

*I'm interested in the untold. V. S. Naipaul is a writer I don't like very much, but he had one phrase from a novel that I really liked, *The Enigma of Arrival*. I thought that was a great phrase, a great way of describing the complexity of diaspora, the ways in which the enigmatic always marks your arrival. I'm interested in enigmas of arrival, because invariably just when you think something looks as if it's settled, it's either about to disappear or crop up somewhere else. It's just those enigmatic ways in which what appears to be simply a feature of diasporic lives actually marks quite a lot of other things too. So, we go a lot to Scotland, to the Highlands, Skye in particular, to film. One of the things you'll see in the Isle of Skye is just how beautiful it is. Part of what's striking about it is its desolateness, but that desolateness is not natural. It's one of the enigmatic features of the space, because it's only like that because people were forcibly removed in the Enclosure Acts of the 1700s. The English Crown forcibly removed people from those spaces in order to turn them into large farms.*

JL: But how do we find the untold stories when there are no signs left?

*JA: That's why some of the projects also become what they are. I try to make things that leave living rooms, vacant rooms in them for the unseen ghosts to have a place of refuge. Whatever *Vertigo Sea* is about, it's made with film material shot in places that have had all sorts of things that have happened to them. I can't know. I don't know. But if the work itself appears permeable, porous enough then it can*



*be a place of refuge for the phantom. It's the other problem with this idea that unless a work is strident and appears to have a clearly defined voice, then it's somehow lacking something. What's more and more important for me is that there are windows, metaphorically speaking, windows and back doors and barn doors left open for other phantoms, other than those I'm trying to consciously conjure or hail into being, to also come in. It is perfectly fine for that to happen, so the untold need not be a resolution. It could remain a kind of enigmatic feature that just spectralizes, haunts the piece itself. For instance, when you look out to the sea in Vertigo Sea: How many beings have died there? I don't mean just people—but these abominable cruelties to other species. I think it's important that as you look at that sea you don't just think, that's just the space where that humpback whale died.*

## WORKS AND TIMES

JL: You have been working with themes such as diaspora, migration, and colonialism that have lately not only been present for people who have felt it on their own bodies, but now seem to be something that we all cannot ignore anymore. I think art can have an important way of making those of us who did not experience it on our own body understand some of these difficult issues that run through our society, and these are of course central themes through the whole of your work. I want to do a memory game with you. I would like you to go back to 1981, which was the year the riots in Brixton, London, and in Toxteth, Liverpool, happened. I would like you to describe the climate for black people in Britain at that time, if that's possible.

*JA: If you understood the 1970s and '80s as the period of the doppelgänger, it'll make more sense. I think most young*

*people of color were aware that they had this life, which is the one they were present in: it was their life, their house, their mother, and that life was characterized by a set of norms, things you recognized and knew, things you liked and obviously disliked. You disliked when you were told to go to bed, you disliked not having as much food as your elder brother, and so on. They were kind of an attempt of conviviality. That conviviality was either your family life or your communal life. At the same time, you're also aware that there was this other space in which something or somebody, who looked really quite strikingly like you, also sat. That space was the space of the fugitive, the trespass, the crime, the fear, the anxiety. All of which seemed to center around this figure who felt like it was you but you didn't think that it was you. And then suddenly the two worlds come together and for any young person of color, this is the coming of race, the moments when you have this almost Lacanian mirror moment, when you encounter the doppelgänger and it becomes uncomfortably clear to you that in fact this mythos, this mythical figure is meant to be you: this is who the world you live in thinks you are!*

*Most of us try to reject this double; I don't think anyone actually ever accepted that it was them. So, occasionally they would do things, either individually or collectively, to say that that's not them and that's what the Brixton riots felt like. To persuade a whole bunch of young people, who have really no necessary connection between each other, to all go into the street to throw stones, and burn cars, buildings, and so on. Something was holding this together; something has given shape to this. It's obviously their anger, it's obviously their hate, but the question is why? How can you get thousands and thousands of young people to gather together. You could either believe that they're doing this because there's something innately troubling about them, something biological almost that they share in an unspoken way, even with*

themselves. But there is a less “mythological” and more “phenomenological” way of looking at that moment: that those thousands of young people are taking this moment as a chance to exorcise, to literally get rid of the doppelgänger.

There was a special paramilitary unit operating in Brixton called the Special Patrol Group. That group implemented a very old law from 1824 called the Vagrancy Act, which was about loitering with intent. The way the loitering and the intent was defined was in terms of numbers, so if there was more than one of you standing on a street corner you could be seen to be loitering with intent. What the intent was didn't even have to be specified. So, young black kids, mainly male, were routinely being picked up using this 1824 law. Not every kid of color was picked up by this, but it was so routine that even the people who hadn't been picked up had heard of it, which is even more important: everybody had heard of this and this was a “potential condition of incarceration” for them. It gets to a point where you think—and I think that's the point of most of these riots—okay, there really ought to be something which tells me not to do this. Something that says this is really bad, it's wrong, the consequences will not be satisfactory. There should be something, but there isn't. Because when you pick up that stone and you're about to throw it, you can't think of any reason why throwing it is not a good idea. That's the frightening situation that most kids of color existed in. That they felt so outside of that society that it didn't matter whether they burned down a building or not. Of course, it mattered to the state but not to them.

Why would that happen? And here lies the importance of the doppelgänger: the indifference that the damage the stone could cause, could only happen if they, the rioters, sensed that at some point they had been placed somewhere else, which is a paradox and nobody understood it. Actually, there's a lot of talk about young black people, but it wasn't

anything that they recognized as them. You turn on the television: “Oh yes, and there was trouble and the young black kid was arrested.” There was no absence of talk about who we were, but increasingly it felt like it was a conversation about another species, another being. You knew it couldn’t have been an alien one, because the person who said it was you said it with utmost certainty. Sometimes, you would hear that same certainty in a voice saying that young black people of course, they have no idea who they are, because they’re very confused about their culture and you think, really? I didn’t think I was confused at all, but no one had asked me. This is going to sound weird, but it is true that this moment that appeared then and now as a moment of rupture was also a representational moment.

It was almost like: okay, this is when we write ourselves into the narrative. You said, “I’m a troublemaker, but actually this is when I’m a troublemaker. Not when that guy, the police officer, was picking up and beating us up, this is what we are when we’re trouble. Oh, and by the way: I actually did think about trying to say something constructive, but I couldn’t think of anything constructive to say so I’m going to say this, which is not constructive at all, but that’s what I want to say.” So, there comes this weird moment of writing oneself into a space of sociality, which is completely antisocial, no question about it. No one is saying, “Oh this is right.” They were doing it because they knew it wasn’t right. That was the basis of doing it. They are saying: “This is the scale of my indifference to whether you think I’m good or not. This is the scale of how far I’ve gone. This is how far I don’t care what you think, because clearly you haven’t displayed any understanding of who I am, so I don’t see why I need to do anything.”

JL: Were you aware of this thinking back when you were doing Handsworth Songs?



*Handsworth Songs* (1986) takes as its point of departure the civil disturbances of September and October 1985 in the district of Handsworth in Birmingham and in the urban centers of London. Running throughout the film is the idea that the riots were the outcome of a protracted suppression of black presence by British society. The film portrays civil disorder as an opening onto a secret history of dissatisfaction that is connected to the national drama of industrial decline. The “songs” of the title do not reference musicality but instead invoke the idea of documentary as a poetic montage tradition.

JA: Yes.

JL: So already then you knew that there needed to be some images of this situation?

JA: *In my case it was very graphic. I was standing outside a train station in Brixton in '81, and I had this weird moment where you see the regime of truth deconstructed. You knew that there was a kind of conspiracy to define, because that's what it felt like. You didn't see where the stories were emanating from, so you just assumed it was a conspiracy. For me, Brixton was when I understood truth as a regime, because I saw it being constructed in front of me. You saw a group of police officers. They were banging on their shields with their truncheons and they were all really afraid, so they were going "kill, kill, kill." The next day there was a newspaper headline that said "Young Black Youth Chanting 'Kill, Kill, Kill.'" And that was when I saw what I would call the "enunciative and rhetorical regimes of race" at work. It just felt to the newspaper editorial regime that somehow this must be something that the black youth said, even if it was being said by the police. In fact, I understood then why it was necessary that it should be them who said it, because otherwise the whole thing didn't make sense. If these were marauding troublemakers just causing trouble, out to make mischief and malice, then of course they would say "kill, kill, kill." But no police officers, arbiters of civility, who were merely trying to arrest rioters would descend into anarchy. Could they?*

*Now, I'm not saying that the police officers in question wanted to kill anyone. They were just shouting because it was that moment of panic and fear and desperation, because they were all very young themselves. There's another possibility, which is that nobody was saying "kill, kill, kill," that those of us who thought we heard "kill, kill, kill" simply heard "heal,*



*heal, heal” or something else, that’s also possible. The fact was that when it mutated into kill, when heal mutated into kill, it was definitely important for it to come from the mouths of young black kids not the police officers.*

*This is what differentiated somebody like me from a radical white filmmaker who would have felt the need to say something that empowers the young people of color, because they are there to understand why things are what they are: They would have to understand, they would have needed to avoid saying certain things that they thought would have been disempowering. I don’t have that, because we needed to try understand something that didn’t make sense. For instance, I never thought in ’81 or ’85 that everybody who turned up on the street had a motive and that they had worked it out in advance before they got there. If you spoke to them two weeks later, probably they would have said, “Yes, there was a motive.” I’m not sure that that’s how subjectivity works. I’m certainly not sure that that’s what transpired.*

*The more likely unfolding scenario was something like: People heard that something was happening, then went into the streets and were empowered by the presence of others who were either friends or people who they felt understood them. For probably the majority of the people in the street, and this is a really sad thing, it’s the first time they would have felt like they belonged to a country, because there was more than their family and a football team on the street. All of them were of the same opinion. It was a kind of perverse way of coming into sociality. A perverse way in which people discovered each other, saying, “Oh we got power, oh we speak the same,” This was a discovery and recognition of their worth, their power, as they’re going along: “Let’s listen to that guy, he seems to know what he’s doing. Let’s go that way guys,” and suddenly what appears initially as acts of spontaneity begin to acquire rhythm. The rhythm is people basically recognizing regularities: “Oh if I throw that, it hits,*



*okay, we'll do it again." Slowly things begin to take shape. I don't think anyone, even now, who took part in any of those things would say they regretted it. Do they now think it was something good to do? Not necessarily. I don't know anyone who said, "I'm really sorry that we went on the street and burnt down the building," well I haven't met one.*

JL: Let's jump to the present. At this moment, we don't seem to have resolved the issues from the 1980s, but how are they different? I'm of course thinking about Brexit and the election of Trump, a general fear of globalization. What have we gained over the years, and what have we maybe also lost? Or, what have we not yet achieved?

*JA: If you make it more local, it helps to understand a little bit more. If you take London as a kind of microcosm of the neoliberal universe at the moment. Is it the case that to live in London as a person of color now feels less frightening, less oppressive than it was 30 years ago? Absolutely. Because we are sitting now in a regenerated Dalston. However, a mile and a half down the road, 25 years ago, we would be demonstrating, because an area called Shoreditch or Hoxton had members of the Far Right, the National Front, selling neo-Nazi newspapers. If they saw an Asian individual, he would be in trouble. So yes, for sure, things have changed quite radically. Has that then gotten rid of the question of the racial and how it impinges on life here? I don't think so. This is the weird thing, it doesn't feel as if it's a constant, it feels to me as if the ways in which difference becomes a point of antagonism here changes pending on other changes. Clearly one of the things that triggered Brexit, and the desire for it, was this feeling that somehow your average xenophobe couldn't control their borders anymore. They were quite happy for all the other features of the neoliberal order to be in place but didn't*

*quite want it to extend to people. The conversation here at the moment has become one where they say, why can't the Europeans just grow up, accept, give us a deal, why do they need to keep fussing? Really, when you hear people who want to leave speak about Brexit, that's what they say. What they really mean is, we want a deal that allows us to have the French wine, the Mexican avocado, and the Kenyan beans, we just don't want the people. So, yes, Brexit with free trade but no free movement.*

*There's this weird way in which even though that is being said allegedly about Romanians or Poles, you feel as a person of color that it's about you. You feel as if something about your life has been a waste of time. I've been here over 50 years, and it feels like nothing I embodied, nothing about my "implications" offered any assuring example to calm people's fears, to accept that difference was not a bad thing. Certainly, in this place that's what it feels like, but it's clear that this is now responding to a much larger global picture, in which people have a very complex relation to the globalized present. They know that it means open borders, they know that it means free trade, they know that it means the movement of goods and so on, and they'd like to cherry-pick a little bit more. They'd like some of it and not the rest of it. But the package is not going to work. I'm not sure a package presented in those terms works.*

JL: To quote Stuart Hall from *The Unfinished Conversation*, when he says "Identity is an endless ever unfinished conversation," where would you say that we are with the conversation, the debate with identity today?

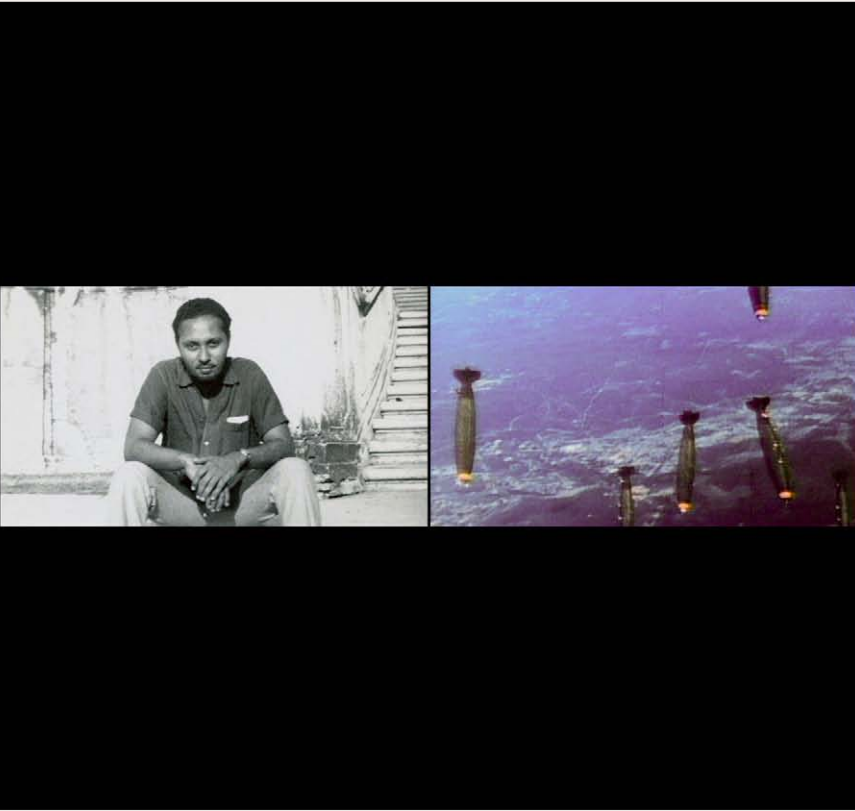
*JA: I think today certainly flux would be one, but also multiplicity. You feel as if different conversations are happening simultaneously around questions of identity. Which are both good but also bewildering, for sure. For instance,*

*when I was in my teens, it felt as if all conversations about race were all about me, whether I was troubled or not. That seemed to be the only conversation. Now that language of migration and the discussion around migration is not taking place with the same intensity but it's now taking place alongside ones on reproductive rights, same-sex marriage, etc. There's a whole range of unfinished conversations that are in the process of becoming, or continuing, if you will. Suddenly you don't feel quite alone, but you also feel as if things are slightly more fractured at the same time and that the possibility of resolution is a slightly more complicated question now than it was before. Before, it was not that I by any means thought that everybody else was free except me, but you were made to feel as if you were the thing that stood in the way of everything good happening. That it was your fault, as migrants. If only you weren't here, this place would be great. And it turned out that actually there were a few more things not quite right with this place and most of them have very little to do with you. And that was a good thing to learn.*

JL: I'm going to take you to 1995. The year that you made *The Last Angel of History*. Could you maybe talk about the film, and why you made it? How did it come about?

*JA: The Last Angel of History is so strange because it's the one project that we did that when we finished it, I thought, okay, we don't have to return to this [laughing]. We're done. Because it seemed like one of those pieces you make to initiate a conversation, once that conversation is in motion you can kind of go back. Or move on. And the conversation really was threefold. One, we wanted to raise this specter of the unpopular as a defining black cultural norm, because the flipside was so in your face, black pop culture. Then there was the need to find a way of engaging the conversation*





*The Unfinished Conversation* (2012) is the intimate and engaging portrait of Stuart Hall (1932–2014), the Jamaican-born public intellectual and cofounder of the *New Left Review*, whose work in cultural studies profoundly influenced the political and academic landscape. Weaving between the musical archaeology of Miles Davis and the political narratives of the twentieth century, the work carefully constructs archival sequences of rare, forgotten and historical material. The film pioneers a new archival and sonic approach to forgotten histories, forgotten ideas, and the untold stories of the politics of change.



*The Last Angel of History* (1996) is a sci-fi documentary about Africa, history, and memory. Legend has it that in the 1930s itinerant bluesman Robert Johnson sold his soul to the devil in order to play the blues. What Johnson got in return for his soul was a black secret: technology that would produce the history of black music. Two hundred years into the future another itinerant figure, the Data Thief, sells his soul for the knowledge of his future. He has been told to go to the past (our present) and unearth black culture's speculations about the future.

The film explores the chromatic possibilities of digital video is embedded within a mythology of the future that creates connections between black unpopular culture, outer space, and the limits of the human condition.

*on the technology in a way that brought people together. The one thing that The Last Angel of History has, that we've always tried to do, is to invoke the polyglot. If you said you were going to try to map out something called Afrofuturism, one of the possibilities this ambition seemed to license was a way of bringing together musicians, theorists, novelists, writers, and thinkers of all kinds together in order to just ponder this question in an open-ended way. Afrofuturism did seem like something on the horizons.*

JL: Can you explain Afrofuturism in your own words?

*JA: Afrofuturist musings were really about the idea that there might be a strand of black thought in the last century, which was interested in questions of science fiction, was interested in questions of black futures, interested in creating a kind of mythos of a black past in which one could disavow some things and take them back at the same time. So, you could say, yes, I am an African (British subject) a descendant of an enslaved African, but I also refuse to accept that, that's not just me, I am also descendent of the fugitive, of marronage. I am from Drexiciya, I am a descendant of Dogon country from the Dogon in West Africa. In other words, Afrofuturism for me was always about black self-invention. A self-invention that involved the borrowings from speculative fiction, from science fiction, from music, to create this kind of hybrid form. That's what we thought it meant, and it's become a whole other thing since then, in a good way. But that's where we started from. If you told me then that there would be a Black Panther film that would gross two billion, no, I would not have believed that. Am I glad it's happened in that way? Yes, of course.*

JL: If we could stay just in 1995, it seems like a time where there almost seems to be some kind of optimism.



Am I right? An optimism through both music and technology?

*JA: Yes. This was the period of Samuel Delany, Donna Haraway and Octavia Butler. Some of us were encountering these writings for the first time. On the eve of the cybernetic future about to come. The digital remained then just this kind of holy grail, not just something owned by Apple and Amazon. It seemed like it offered a possibility of some kind of techno-egalitarian future. So yes, you're right, there was definitely more optimism, and definitely more of a sense of a kind of impending egalitarian dawn, in which some of the older questions of ownership, wealth, and property and class were going to be resolved. They were going to be resolved by the right combination of populace, technology, and application, you sort of felt that. Then, of course, in a way that's what's happened. There's been this kind of massive democratization of the space of consumption, taste, but also by just massively exploding the numbers of us who are consumers. Not necessarily citizens, but consumers. Of course, the big corporations would argue, that actually if they improve your position as a consumer, then they do so for you as a citizen. That may well be true, but that's not the experience that I have. I don't get the sense that people are more powerful, that they control their lives more now than they did in the '90s. But do they have more access to other spaces in which they might exercise their being, yes, that feels true to me.*

*It feels as if, and this is a good thing, there were these huge conglomerates called countries and continents in which you could ascribe behavior patterns and ways of being and consuming trends to these vast spaces. And lo and behold, you introduce, you enter the digital world and these highly stratified spaces start to come apart at the seams and in ways that are both liberating and bewildering. You just have to go to a coffee shop in America to get a sense of the*



*incredible diversity of taste [laughing], because, of course, 25 years ago, it was “A cup of coffee and some milk, please.” That sort of Starbucks experience appears to be a defining feature of every avenue of life, and I think that’s a good thing. That discovery of difference and the reach of that difference is a good thing.*

*People have things that they want to do, they have interests and hobbies, passions, loves, and desires that just couldn’t be met because they were treated as whole things. Of course, somebody would make a huge ton of money from it, but it’s happening all the same. If you are a young black man in London who overwhelmingly white taxi drivers wouldn’t stop for in the center of town, now you don’t have to deal with that, you just call an Uber and an Uber will come. At the same time, it also does feel as if there are some really dark features about the present. It’s a space in which anonymity is granted to certain very cruel things and figures have been just unleashed, almost like in Yeats’s poem “The Second Coming” where “mere anarchy is loosed upon the world.” The fact that you have something called the “dark web” tells you everything you need to know: that there are basically other avenues of life which have been brought into being by this technology that are not “user-friendly.”*

## CONVERSATIONS ACROSS TIME

JL: I want to talk about beauty and horror in your works. I don’t find that you are judging in your films, but you are walking a fine line between the beauty and the horror of these things happening in our society. For instance, in *The Unfinished Conversation*, there’s this sequence where you have mixed on three screens a famous hymn sung by black singer Mahalia Jackson. You have a sequence of an airplane dropping bombs, you have a child reading “The Tyger” by

William Blake, and then a clip of Stuart Hall talking about what that poem means to him, and then switching to footage of a child being born. And it's such a horrible but also such a beautiful sequence happening at the same time. So, I would like to know, what beauty means to you, and how do you work with it?

*JA: When you say that you're interested in the archival, especially in the televisual form, it arrives at your doorstep in manifold ways. So, for instance I order material from '67 and I say to the archive give me everything you've got in this new strand on '67. And when it arrives, yes, of course, there's births but there's deaths and there's wars. Normally you would say, well I'm not interested in that, but if you don't have a particular agenda, if you're not trying to tell the story of a crime or if what you are trying to do is not really to "tell a story" at all. If, in fact, you're merely trying to gather moments from the past, especially a very specific year, then you are forced at some point to work out what would happen if you put these different moments that are coming to you as separate moments, if you tried to get them to coexist. It doesn't have to be necessarily birth and death, the birth and death one is a particularly beautiful one for me, because all of it could be emanating from the same village. Let's say that Mahalia Jackson is singing "Silent Night" on December 22, 1967. She's singing at the Hammersmith Odeon in West London. Now, just a mile away, at Charing Cross hospital a woman is also giving birth at exactly the same time and at that point in Mai Lai in Vietnam, in 1967, a soldier is dying. So, on one level, all I am doing is just alluding to the coexistence of these things. That soldier may well have come from Hammersmith born in that same hospital for all we know. So, things can germinate from the same space even though they get to exist in different times. Things can also arrive in different times and coexist in the same space.*

*Both are confounding but also mesmerizing and occasionally beautiful and occasionally disturbing.*

JL: Let me finish with a question on the conversation as a leitmotif. We could maybe call your way of working as conversations across time. You make people talk to each other across time. For instance, when you are not able to find material on Buddy Bolden, you make him have a conversation with W. E. B. Du Bois or Booker T. Washington in *Precarity*, people who lived at the same time. Or in *The Unfinished Conversation* you make Stuart Hall and Miles Davis have a conversation. Could we talk about what conversations are? And what they do?

JA: *I never thought about that. Sometimes putting two people together or two motifs together is merely a way of pointing to those differences and similarities. So, Miles Davis is a musician, Stuart Hall is a thinker, there's supposed to be no logical connection to them, but actually when you approach both of them, you see that there are all kinds of similarities. One of the main ones is that they both seem to have this real respect for the present, for conjunctures and a need to situate their thinking or their practice and performance at the forefront of those. To be in their moment, as it were. So that was easy.*

*What's more difficult is to keep reminding yourself that finding these unions is a way to perceive. I don't know why that feels like an important need, but it does. Part of it is simply the formal need for a counterpoint, to use a musical analogy, a sort of response to a call from somewhere else. In that sense you're right, it is a leitmotif in the work.*

*I've worked pretty much in communal spaces all my life. I've worked in collectives all my life. I've partly liked working with time-based work in that time too, because it's so collaborative, communal, and collective. So clearly, it's*

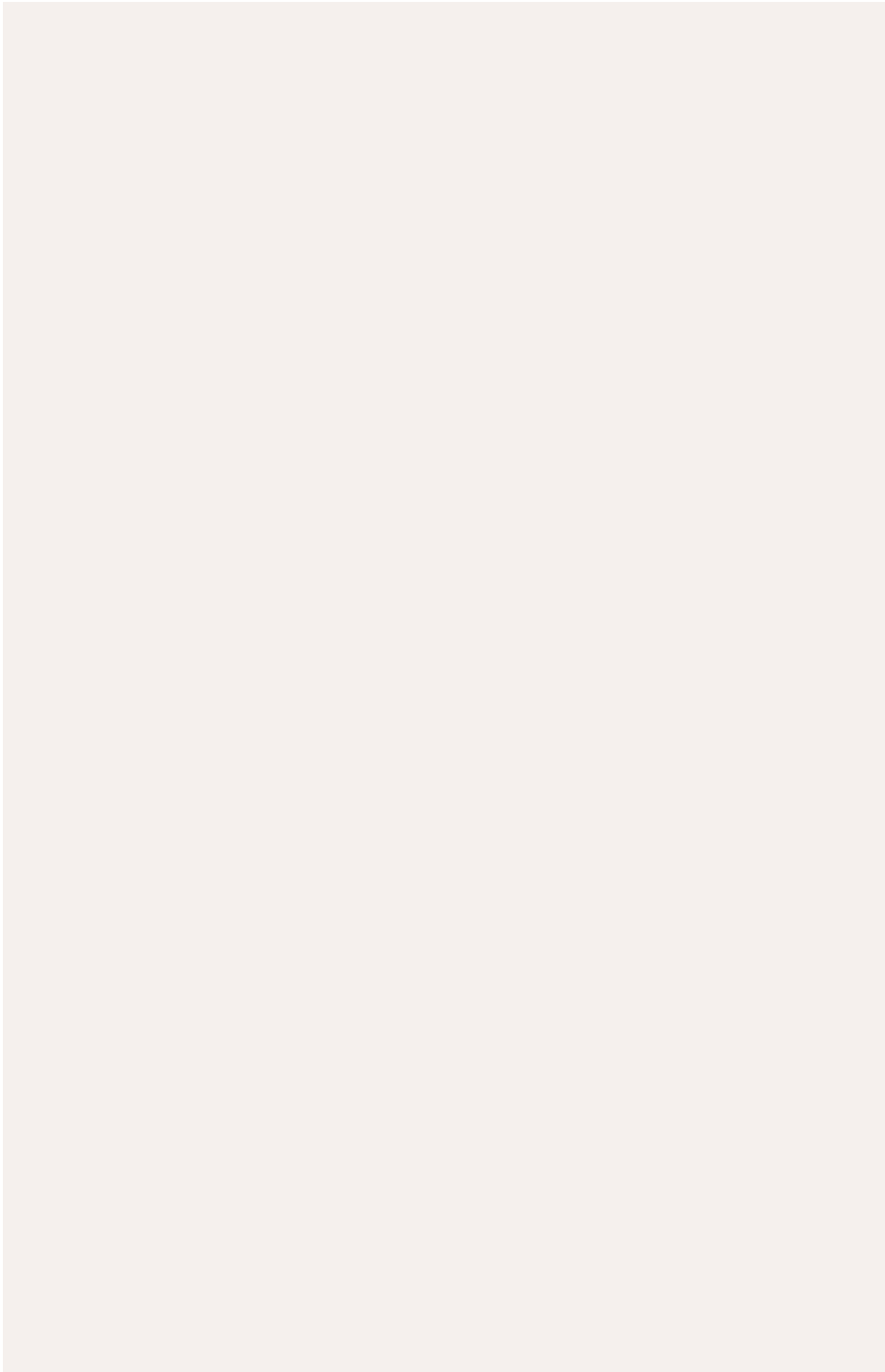


*Precarity* (2017) charts the dark tragedy of Charles Joseph “Buddy” Bolden the undisputed king of New Orleans music scene in the early 1900s. Institutionalized in his early thirties and never seen in public again, *Precarity* is an exploration of the diasporic condition, the legacy of creativity, displacement, and dispossession. Bolden’s booming cornet and itinerant musical style is apocryphally famed as creating the sound of modern jazz. With no surviving recordings of Bolden’s music, only myth and legend remain. As much a ghost story as it is a portrait of a historical figure, *Precarity* weaves together fragmented histories and archival remnants to connect the experience of those suffering at the violent ends of history and state power.

*more than just an aesthetic. There's also a kind of emotional want for collaboration and to therefore also try to see it manifest in how the work operates. Now, if you were to push me on that, I think the notion of the commonwealth is quite important. It feels like I would have failed if I had passed through and not had a conversation with people. It would feel a failure. For histories, characters, moments that have disappeared, these are important ways in which one can retrieve things. Almost—to use a mountaineering analogy—to be strapped to another being, that's for me quite a beautiful thing to watch and see.*

*You see the effort that each is having to make for themselves, each component is having to make to stay in the game. Crucially, there is also the question of the game in the sense, and the ideal, that there might be something to play for, enough people, enough beings and things, buy into the rules of the game. This is really important to me, because that seems to me to be the informal contract for spectatorship in general.*

*It is important for people who come to see works to, at the very least, accept the premise that this is a multiscreen piece, for instance, that they are going to be presented with multiple perspectives, simultaneously, not necessarily all the time, but quite a lot of the time, and that you accept that this is a legitimate mode of exposition.*





*John Akomfrah is an artist and filmmaker, who was a founding member of the influential Black Audio Film Collective, which started in London in 1982. Since 1998 he has worked together with other founding members Lina Gopaul and David Lawson in the production collective Smoking Dogs Films. Together, they have produced large works such as Handsworth Songs (1986), The Unfinished Conversation (2012), Peripeteia (2012), Mnemosyne (2010), Vertigo Sea (2015), and Purple (2017), which have been shown at important venues such as the Imperial War Museum in London, New Museum in New York, Bildmuseet in Umeå, the 56th Venice Biennale, Sharjah Biennial 11, and Taipei Biennial in 2012.*

Johanne Løgstrup is a curator and a PhD student in the Department of Aesthetics and Culture, Aarhus University, Denmark, where she is part of the research project The Contemporary Condition. Previously she cofounded the organization publik, ran the project space bureau public from 2012 to 2014 together with curator Katarina Stenbeck, and has worked as a curator at Nikolaj Kunsthal in Copenhagen. Among other exhibitions she curated “Museet er lukket” (The Museum Is Closed) at Nikolaj Kunsthal (2015), and the exhibition “Vertigo Sea” by John Akomfrah with the additional discursive program “Unfinished Histories,” also at Nikolaj Kunsthal (2016).



# Interview with Jérémie M. McGowan

Done in March 2020 over e-mail.

## BATCH 01

**Why did you call the exhibition ‘There is no’ for a museum performance? What was your intention with the exhibition?**

Just to clarify a few quick things for starters, which is important for me in terms of communicating properly about all of this. The overall project, or “museum performance”, is called Sámi Dáiddamusea (Sámi Art Museum), and this was done in collaboration with RiddoDuottarMuseat. It is important to acknowledge the collaboration with RiddoDuottarMuseat, and in particular the director there - Anne May Olli. So, the exhibition that was staged within the framework of the Sámi Dáiddamusea performance is titled “There Is No”. The “There Is No” exhibition was a possible/plausible/potential “collections exhibition”, as it were, of the fictional/performed “Sámi Dáiddamusea”.

The eventual choice of title for the “exhibition” within the “performance” emerged partly through the graphic design work for the overall project - i.e., the fictional institution. At a very basic/banal/mundane level, there was a need to have an exhibition title in print/marketing materials - for example posters, web, etc. We had a clear idea of the graphic design for the fictional institution, but that fictional institution needed to be filled in a bit more with content - to start “behaving” like a museum, we could say, and one of the most recognisable ways for museums to behave (or communicate) is through exhibitions. So that was one side of it. Another aspect was a feeling/desire/ethical issue to communicate clearly and precisely about what we were doing. Part of the larger picture at the time (late 2016/early 2017) was the rapid rise/emergence of Trump in the USA and all the talk of “fake news” and “alternative facts” that was ushered in there. We were aware of other “fiction” projects (in other fields) that had not been clear about the fiction, and were uneasy about some of the ethics of that. The “There Is No” grew from a sort of “footnote” or “disclaimer” status

to inhabit the very frontlines of the project, as the simplest, clearest, most direct and most precise way of communicating the core/essence of the project: namely (and as a full sentence), “There is no Sámi Dáiddamusea”.

At the same time, the “There Is No” title carried within it a whole lot of interesting potentials. One of the repeating aspects of colonialism and stigmatising of indigenous/non-Western peoples has been the repeat claim that these cultures are peoples “without art” or “with no word for art”, etc. This holds true also for claims made about/against the Sámi. So here we had a chance to play with that colonial/racist legacy and explode it from the inside, reclaiming it and repurposing it while linking to that background - which of course is (most likely) one of the reasons for precisely why there still is no Sámi Art Museum today (meaning that the myth of “there is no” continues to be repeated and reproduced, now structurally).

In terms of intention for the “There Is No” exhibition - as mentioned above, this was conceived as a “standard” collections exhibition, and nothing really more complex than that. In other words, it was meant to give an illusion of relative, a sense of realness, something which could be (easily) placed and related to. There was a need (from our partners RiddoDuottarMuseat) that the project would communicate clearly and effectively at a political level, and the sense was that a “collections exhibition” would do a good job of just that - so a sort of “highlights”, “best of”, “canon”, “established names” sort of approach.

**Can you explain what you mean by misunderstood about the fiction of the exhibition and what kind of ethical questions that raised, as you write?**

Sure, no problem – or at least I will try to clarify. I guess this has to do with striking the right balance between the speculative, fictional, experimental and values of honesty, integrity, factuality. The fiction was meant to disrupt or explode established power structures, reference points and realities, but at the same time not overwrite or minimize the very real problematics at play. So the fiction cannot eradicate itself, or rather the need for it to exist in the first place, so to speak? In slightly less abstract terms, there was a very real danger that the fiction could be misinterpreted as a solution (problem solved!), or indeed as a proposal to for example “take” the ownership of the project away from the actual stakeholders. In a very specifically North Norwegian context there is an excellent example to contrast with (which I have not myself had the time to work up at all, so I’ll hand it over to you if it helps!) that comes from the tourist/business world and which deployed similar tactics of fiction but in a way

that I find terrible and deeply problematic. Indeed, this became international news for a bit, but the premises were all wrong. The Guardian was temporarily fooled, but it did not last long – and in the end the whole thing becomes a shallow farce that had nothing to do with the actual stakeholders, etc. Check it out:

<https://www.theguardian.com/world/2019/jun/20/sommaroy-island-norway-attempt-create-first-time-free-zone>

and

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/jun/24/island-clocks-norway-time-free-sommaroy>

Happy to discuss this further with you, as these are ideas/reflections that I have not myself flushed out completely, and it always helps to be poked and prodded a bit by someone like you!

**As I understand there has for a long time been focus on ‘the homeless’ Sapmi art collection. Why did you choose that specific moment for the Sapmi Art Museum?**

Yeah, the push for a Sámi Dáiddamusea has been ongoing for about 40 years or so. There are a few reasons for why the project happened in 2017. One starts with me and the fact that I began as director at Nordnorsk Kunstmuseum (NNKM) in March 2016. The lack of Sámi representation at NNKM was something I quickly identified and which I thought needed really urgent action - so something had to happen quickly (immediately!), and February 2017 was the first open window (I “inherited” an existing programme/plan) in which to manoeuvre. At the same time, 2017 rather suddenly started emerging as an important “jubilee” year in Norway - getting the title “Tråante” (which is the word for Trondheim in the southern Sámi language), and marking the 100-year anniversary of what is recognised as the first political gathering of the Sámi in Trondheim on 06 February 1917 (the 6th of February becoming with time the Sámi National Day). Given the context of 2017 as this Tråante jubilee year, it became even more pressing to do a project that would raise questions, probe and challenge existing structures in Norway/the Nordics - both generally, both specifically within the art/museum/culture sector. There was a number of issues with the Tråante plans that became further fuel for the project - a jubilee is of course great and very in order, but there was also a danger that things would get too celebratory and self-congratulating. It was also clear that most of the programming for the Tråante

year happening in the museum sector was occurring solely within the ethnographic/history/cultural history museums - so again this “exclusion” or “there is no” issue when it came to art.

**You send out a press release with a quite a bit of pathos, announcing the Sámi art museum, how was that received? (and when do you use ‘sápmi’ and when do you use ‘sami’?)**

The press release functioned primarily in the sense of its direct and “face value” intention. It successfully attracted press, including radio/television – indeed more successfully than many of our press releases tend to do. I am not aware of the press release otherwise having a life/status/materiality of its own. But since you mention this, then I suddenly remember something really interesting that I think you will want to hear more about...and that is that some of the other “museum ephemera” that was created (like the buttons, business cards) have had an onwards life of their own which throw out all sorts of wonderful questions and speculations. I was told, in passing, by an employee at the Tromsø Museum (university museum here in town) that certain items (I think the buttons and business cards) were indeed in the process of being officially registered (inventory number and all!) in the Tromsø Museum’s collection. So a bit of a divergence in my answer, but I felt like this was maybe the type of issues you were after? I can expand more here if this is of interest.

And then a far more concrete and easy answer! Sápmi is the word for the geographical region / land of the people. It is grammatically what we call a “proper noun” in English (thus always a big “S”), and in that way equivalent to other place names and designations: Denmark, Norway, etc. Sápmi is a word that starts emerging and building up steam in the cultural/political awakening of the Sámi from the 1970s onwards. And for at least some people in the majority societies of the Nordic countries (Norwegians, Swedes, Finns) often perceived to be a threatening, militant, separatist, etc. term – though most Sámi themselves do not see it this way at all. More on that if you want – just let me know.

Sámi is the word for the people and/or language, and can be both a noun (Speakers of Sámi) or an adjective (Sámi design).

All clear, I hope?

**How has the exhibition changed your way of working and thinking about Nordnorsk Kunst Museum as an art museum in your region? And what are your concerns about the collection you have and how to build onto it?**

I should stress that this was very much a project about change. Decolonizing. So although the most visible, public aspect of the project was communicating outwards, a project of solidarity and support, etc., it was also very much about changing - I would even say radically transforming - Nordnorsk Kunstmuseum (NNKM) from within. So all the critique that the project launched was of course, very crucially, also directed at ourselves, at NNKM and our legacy/history/practice (which stretches back to 1985). As a director, it also had the feeling that small, steady changes were simply not enough - there was a very real need for total and comprehensive upheaval, to avoid “tokenism”, for example. To mean business - not talking, but action. To start acting on and articulating a clear change of platform, direction and agenda. So following on from the Sámi Dáiddamuse performance, NNKM has consistently used the northern Sámi language in all of our exhibitions (wall texts, info pamphlets/brochures, etc.), as a way of also visually and spatially acknowledging that NNKM exists in Sápmi. We have also been very proactive and consistent in showing Sámi art and fronting Sámi artists (the majority of our programming has featured or included Sámi art), as well as prioritising Sámi art when acquiring/purchasing new works for the collection.

But there is obviously a good bit of work still to be done. The collection is certainly one issue - it will take a good bit of works and acquisitions to “balance” things out. But symbolically we are now consciously working to promote the Sámi art we have as being amongst our “highlights” or “canon” when the context is relevant - precisely as a way of balancing out. There is also a question of what gets collected, or not, particularly with regards to “duodji” (badly translated as Sámi craft). Another collection issue is database management / registering with regards to for example Sámi names - i.e. for artists, and considerations of the ways in which things like our database can reproduce power structures and imbalances regardless of the work we might be doing with other aspects of the museum. And if we zoom out slightly from the collection, then we get into the issue of our mandate/statutes and what they say or do not say about what we are meant to be doing - which of course guides collecting activities, etc. As of now the word “Sámi” or “Sápmi” does not exist in our mandate/statutes, so there is a real danger that the work to include/decolonize I have been leading could end very quickly with me - that is, if I do not succeed in getting our mandate/statutes changed.



**As I understand the collection of yours have previously been focusing on having work from a Norwegian canon, can you say something about that shift that you are establishing through this new focus on the local Sámi art?**

Of course! This strikes at the very core of the museum. It is all well and good doing loads of (temporary) shows with Sámi programming, etc. But then everything just reverts back to normal. The power balance – in terms of representation, visibility, canon-building, research focus, tourism, you name it – remains in tact, with Sámi(ness) marginalized, excluded and suppressed. There's also the colonial aspect at stake – denying people the creative practices intrinsic to their lives, cultures and histories, and then teaching them a new set of aesthetics and principles to aspire to and desire, etc.

**Having this very local focus could that make you self-contained in the very same way as you have criticized the national museum project of Norwegianization for being? Or maybe asking in a less provocative way, how does the local fit into a planetary concern?**

My answer here is that this local focus is not an exclusive project. Of course not. It is a balancing out project, and thus a project of inclusion. I am all for a post-ethnic/racial world, but unfortunately we are not there yet. So we need to work hard to get there, and then we can perhaps reconsider where and how to work going forwards. So yes, there is an element of tactical – and provocative – “Sámification” at work here. At the same time, many of these issues as I just mentioned briefly above (about taking away peoples heritage and then teaching them something else is better, worthy, etc.) has to do with everyone living in the north of Norway (and Sweden, Finland). At the core of all this, I guess your word “planetary concern” (or global) is a fine place to start, with the recognition that brings that we need to nourish and safeguard the differences and multiplicities of voice that are indeed the very thing that link us and unite us together.

**Can you recommend me any text on the special situation in Norway with the police of lending from the national collection and the ideas behind the Norwegianization as you talked about in your talk at the seminar in Aarhus?**

Hmmm. I suppose the person who has written most comprehensively about the place of “Sámi” art in Norwegian art/ art history and in particular the National Museum and its relationship to / exclusion/absence of Sámi Art is Monica Grini. She finished

her PhD a couple of years ago, and that of course is a rather long read (available here: <https://docplayer.me/26019851-Samisk-kunst-i-norsk-kunsthistorie.html>) - but you can get a quicker/more streamlined version of that through some articles she was written, for example:

[https://www.idunn.no/kk/2019/03/saa\\_fjernt\\_det\\_naere\\_nasjonalmuseet\\_og\\_samisk\\_kunst](https://www.idunn.no/kk/2019/03/saa_fjernt_det_naere_nasjonalmuseet_og_samisk_kunst)

and

<https://kunstkritikk.no/samisk-kunst-og-nasjonale-ekskluderingsmekanismer/>

## **BATCH 02**

**Do you think that being a smaller and more reluctant museum makes it easier for you to act than for some of the bigger ‘ships in the museum sea’?**

Not sure what you mean by “reluctant”? Is that the right word / what you intended? In terms of smaller, yes of course there are some benefits to that. We can move quickly, be flexible, have little to no hierarchy, etc. At the same time, I am concerned with the fact that it “always” seems to be the smaller museums taking action and trying to decolonize, do things differently, be more open and critical, etc. I think there are certainly some searching questions that can be asked about leadership and vision - in particular of the “bigger” museums out there. For me, a lot has to do with acknowledgement of power and privilege and the symbolism that certain roles (directors) and institutions have. So for me in the case of Nordnorsk Kunstmuseum, I was/still am very aware of my position and the power, privilege and symbolism contained there. I would argue that it is even more important for the “bigger” museums to have a similar awareness and responsibility - we could even say that they have more responsibility and more need to take action because the scale of their power, privilege and symbolism is also that much bigger. I keep thinking that it is too easy to simply say, “Oh, we are larger institutions and everything is more complex, slower moving, etc., etc.”, because that really just keeps reproducing the status quo and allowing “big” institutions to keep chugging along doing all sorts of pretty questionable things.

**You are totally right, I didn’t mean reluctant but remote or periphery (sorry for my poor English) Could you say something about the importance of the meaning the museum produce? And here I mean museums in general – big or small.**

My immediate answer is that “producing meaning” is the essential task of the museum, as far as I see it. So that is a crucial shift from the traditional understanding of the museum as “guardian” or “gatekeeper” or “preserver” of meaning (knowledge) to something that is instead productive, generative, iterative, etc. But let’s remember our history here and the origins of museums in Wunderkammer/Cabinets of Curiosities and – at least for me – the very real suggestion there for creation, speculation, etc.

**Could you say something about your communication strategy, the graphic design and how you mediated the exhibition different than your normal practice (if you did?) And who did you hope to reach with this strategy and did you succeed?**

So I suppose the best way for me to answer this is to say that the Sámi Dáiddamusea project can be thought of / understood as a design project. A work of critical design, speculative design, experimental design or design fiction, for example. So it was very much about the graphic design - meaning that the graphic design was not something for the project, but was in a sense THE project. As a graphic identity for a fictional institution, the graphic design becomes in some ways the institution. So the design aspect was very much driving the entire “fiction”. Sámi Dáiddamusea is also very “designerly” in its approach to problem identification and problem solving, prototyping, etc. I would say that it is certainly not an art historical project, or indeed a standard “curating” project, but rather a design process. But that for me is not so much of a surprise, because I still consider myself to be first and foremost a designer - as opposed to art historian, curator, museum director, etc.

**Could you elaborate on what you mean by a design project? What forces that has? And how does that vary from a curated project?**

Stop being so difficult! Ha, ha. There might be a danger that this just dead ends in disciplinary frameworks and starting points and that it is all too fluid and difficult to separate and differentiate in any precise or meaningful way. The personal and how we see and understand ourselves and our practice definitely comes in to play here. I for example to not feel really comfortable, at home or at ease with the title “curator”, even less so “art historian”. But “designer” and “maker” are really what give meaning for me. This ultimately has to do of course with my background, formation, education, etc. Maybe that wasn’t much help. Happy to think more about this one, and together with you, if you want!

# Det Afrikanske Fantom<sup>1</sup>

Johanne Løgstrup

Dette udstillingsforslags ærinde er at forfølge de forskellige interesser og fascinations punkter for hvordan den etnografiske kunstsamling etableres som en del af det moderne kunstmuseum. Ved at afsøge de forskellige bevæggrunde, i form af subjektiviteter som repræsentanter for at samle og lade sig inspirere af etnografika, er håbet at kunne præsentere en dybdegående analyse og visualisering af det vestlige blik på “den anden” som retning for kunst og humanvidenskab i det 20. århundrede.<sup>2</sup>

## Baggrund

Forestillingen om moderniteten og modernismen i kunst hænger tæt sammen i etableringen af det moderne kunstmuseum i det 20. århundrede. Moderniteten forstået som en homogen tid, hvor der var en stærk fremskridtsbevidsthed, videreførelse af oplysning som mål og troen på det opbyggelige med vesten som hegemonisk magt. Kunsten indtager her en dobbeltrolle, hvor den formelt får en ophøjet plads i de sakrale nybyggede arkitektoniske rum, samtidig med at dens indhold ofte er reaktioner på og skildringer af modernitetens vilkår. Det moderne kunstmuseum bliver den beholder, som via kunsten rummer en erfaring og sansning af det samfund, som det er en del af. For mange kunstnere er det med en særlig interesse og bevidsthed for “den anden” og mange lader sig inspirere af kunst og kunsthåndværk fra såkaldte “oprindelige kulturer”. I begyndelsen af det 20. århundrede gælder det f.eks. kunstreninger som kubismen, surrealismen, fauvismen, ekspressionismen og primitivismen.

Det betød også at flere kunstnere samlede på kunst og kunsthåndværk fra oprindelige kulturer, som de senere har doneret til museer. På Holstebro Kunstmuseum har man bl.a. modtaget Poul Holm Olsens afrikanske kunstsamling. Poul Holm Olsen (1920-1990) er uddannet billedkunstner fra Det Kongelige Kunstakademi i København, hvor han også i mange år arbejder som lektor på billedhugger-skolen. Poul Holm Olsens samling bliver til fra midten af 1950'erne og frem og består af ca. 1.000 genstande, som hovedsagelig er indkøbt fra det kendte marked Porte de Clignancourt

i Paris, samt på rejser til Vestafrika. Holstebro Kunstmuseum modtager dele af samlingen på ubestemt tid i 1966 og i 1977 donerer Holm Olsen museet hele samlingen, som man tager hensyn til i en ny tilbygning til museet, som står færdig i 1981.

Nogle museer har i den periode, hvor Holstebro Kunstmuseum bliver til (museet åbner i 1967) haft et mere åbent og universelt forhold til hvad kunst er. I slutningen af det 20. århundrede begynder andre diskussioner og begreber om kunst at tage form og danne konsensus, hvilke betyder at kunstsamlingerne fra de oprindelige kulturer ofte enten udstilles separat eller befinder sig i museets magasiner. Interessen i kunsten for andre kulturer og 'den anden' er stadig et emne fra postmodernismen og frem, som mange kunstnere beskæftiger sig med. Det sker blot ud fra andre forudsætninger.

## **Udstillingen**

Med udgangspunkt i genstande fra Poul Holm Olsens samling af afrikansk kunst vil denne udstilling forfølge de forskellige subjektiviteters interesser for denne samling. Det gælder kunstneren, samleren og etnografen – og muligvis flere. Ved at se nærmere på og analysere de forskellige impulser og attituder vil udstillingen vise hvad der danner grundlag for inspirationen for genstandene og deres udtryk. Udstillingens formål er at blottlægge og analysere vestens blik på 'den anden' gennem de forskellige subjektiviteter, der gør sig gældende inden for kunstens orienteringsfelt. Udstillingen vil udforme sig i forskellige spor.

### **1. spor: Kunstneren som subjekt**

Den danske billedhugger Sonja Ferlov Mancoba (1911-1984), som der findes en del værker af i samlingen, er et tydelig eksempel på hvordan træfigurer og masker fra oprindelig kulturer er en vigtig inspirationskilde for hendes arbejde i frembringelsen af sine skulpturer. Her ønsker jeg ikke kun at se på ligheder eller direkte oversættelser, men også forfølge hvad det er i den afrikanske figur, som optager Sonja Ferlov Mancoba. Hvad er det i dens udtryk, som tiltaler og udgør et fundament for Ferlovs tilgang til sin kunstneriske bearbejdning.

Jeg forestiller mig at udover at vise Sonja Ferlov Mancobas egne værker, at man gennem de mange sekundære kilder, som findes, eksempelvis hendes brevudvekslinger, interviews samt kunsthistoriske tekster, kan finde ind til de rejste spørgsmål. Via disse kilder vil det også være muligt at belyse den splittelse hun oplever i forholdet mellem sit arbejde og her troen på en form for universalitet i kunsten og livet - og så mødet med en mere kompleks social og politisk virkelighed, hvor raceadskillelse, hvid overherredømme og en frygtkultur er en del af hendes hverdag.

Man kunne ligeledes forfølge andre kunstnere, som er repræsenteret i samlingen, så som Olivia Holm-Møller og Ejler Bille.

Herfra ønsker jeg at gå videre til at se nærmere på den udvikling som finder sted for senere kunstnere, hvor et andet kunstbegreb tager form og andre problemstillinger opstår. Her vil jeg tage udgangspunkt i den grønlandske, danske billedkunstner Pia Arke (1958-2007). Pia Arke skriver i 1995 essayet *Etnoæstetik*, hvor hun formulerer den splid, som finder sted i det at tilhøre to kulturer og to forskellige kunstsyn. Her taler hun om inklusion og eksklusion af både det æstetiske og det etnografiske og hvad det vil sige at befinde sig i skæringspunktet her imellem. I essayet og sin kunstneriske praksis tager hun afstand til den universelle forståelse af kunst, som beskrives og som ligger til grunde for kunstnere, som Sonja Ferlov Mancoba arbejde.

Lignende spor (men dog med tydelig afvigelser bl.a. i form af en tydelig interesse for det spirituelle) er tilsvarende tilstede i Emil Westman Hertz (1978-2016) værker, som findes i samlingen. Det ville være interessant at inkludere værker af ham i udstillingen.

Jo flere kunstnere man inddrager jo bredere og mere nuanceret bliver perspektivet på emnet.

## **2. spor: Samleren som subjekt**

I dette spor vil udstillingen undersøge Poul Holm Olsens opbygning af sin samling. Her vil jeg forfølge hans særlige interesse og begær efter de afrikanske genstande. Hvad er det der fascinerer ham ved genstandene og opbygningen af samlingen. Der findes heldigvis meget materiale og dokumentation for Poul Holm Olsens arbejde med etableringen af samlingen i form af udstillingsbilleder både fra museet, men også fra før den kom dertil. Der findes også flere lydoptagelser med Poul Holm Olsen, hvor han beretter om sin fascination af og mødet med genstandene på sine rejser til Frankrig og Vestafrika. Holm Olsens fremtræder her i en blanding af eventyrlystig historiefortæller og særlig specialist på kunstens område på grund af sin baggrund, samtidig med han også er bevidst om de ulige forhold som er tilstede mellem de afrikanske genstande og den vestlige kunstforståelse. (Dernæst kunne man også udstille Poul Holm Olsens egne værker for at spore hans inspirationskilder.)

Udover at undersøge Poul Holm Olsens samling kan man inddrage andre samlere og deres beskrivelser af deres særlige interesse for det at samle på 'etnografikaer'.

## **3. spor: Etnografen som subjekt**

Her er ønsket at forfølge etnografens interesse i genstandene, for at se nærmere på hvordan dennes blik på den anden etableres, samt hvad fascinationen for den andens

kultur bundet i og hvordan den fremstår i form af rejser, beskrivelser og dokumentation. Her vil det være interessant at undersøge en indsamlingspraksis både i form af en undersøgelse af genstandenes oprindelige betydning og funktion, men også hvordan objekterne ved at blive forflyttet får en ny betydning for de kulturer, hvor genstandene kommer fra, men også for den museumskultur, som de bliver en del af. Hvordan de går fra at være spirituelle/brugs-genstande til æstetiske genstande.

Dette spor forestiller jeg mig vil blive til gennem interviews med etnografer, som har arbejdet i områderne, hvor de udvalgte genstande kommer fra, samt at indlåne dokumentationsmateriale fra Nationalmuseet, som eksempelvis videooptagelser, dagbøger og andet materiale, som beskriver og registrerer etnografens arbejde og metode.

Af andre mulige spor kunne et være at forfølge selve objekternes proveniens. Med inspiration fra billedkunstner Hans Haackes værk *Seurats «Les Poseuses»*, hvor han præsenterer et maleri af den franske impressionist Georges Seurats salgshistorie, så det bliver synligt hvilke sociale og økonomiske forhold, som ligger bag kunst i dag. Ligeledes kunne man med genstandene fra samlingen finde de oprindelige producenter og dermed undersøge hvorfra objekterne kommer og hvad de har været brugt til.

Et andet spor kunne være et fremtidigt, hvor man lader publikum få et spor, hvor de giver udtryk for hvad de ser i genstandene. Det kunne ske via undervisning og guidede rundvisninger hvortil der udarbejdes undervisnings- og formidlingsmateriale.

Jeg forestiller mig at i de forskellige spor af subjektiviteter vil der opstå overlap af fælles interesser for genstandene.

## **Formatet**

Udstillingen er en formidlings- og kontekstorienteret kunstudstilling og bliver til på baggrund af et forskningsprojekt. Udstillingen vil indeholde kunstværker og etnografikaer såvel som arkivmateriale. Udstillingen kan udfoldes til en stor særudstilling. Jo flere eksempler jo klare bliver variationerne i erkendelse og udfoldelse metoder.

Et udstillingsdesign vil blive udarbejdet i samarbejde med grafiker og kunstner Åse Eg Jørgensen. Jeg forestiller mig at hvert spor inddeles i et farvefelt og placeres samlet i områder, hvor ophængningen vil være tæt. Dog er det muligt at lade de forskellige overlap blive synliggjort visuelt via farveindikeringer.

Af udstillingsdesign er det mit ønske at trække på udstillinger som Museum Pist Protta på Charlottenborg kunsthall i 2016, som var en fyldig og mættet udstillingsoplevelse, hvor designet i form af forskellige farver på vægge og genstande på gulv etablerede et dynamisk og alsidigt oplevelse.

Jeg ønsker med denne udstilling at bevæge mig væk fra traditionen med hvide vægge, da de fremstår kolde og distancerede, samt indgår i en tradition, hvor hovedvæg-



ten lægges på en æstetisering, men også med en bevidsthed om farvernes historie i forhold til udstillingsophængning.

I formidlingen af udstillingen ønsker jeg at indgå et samarbejde med en forfatter om de forskellige typer formidlingstekster i udstillingen. Her ønsker jeg at eksperimentere med forskellige former for udsigelsespositioner, samtidig med at de udarbejdet udstillingstekster arbejder med et forholdsvis simpelt og lettilgængeligt sprog som løsriver sig fra den traditionelle museale og akademiske formidlingstradition.

## **Formål**

Hvad kalder vi de hjembragte genstande fra andre kulturer, som befinder sig i vestens museer. Er det kunstobjekter, er det artefakter eller er det kunsthåndværk? En forflyttelse har fundet sted, så genstandene fremstår amputeret og fornægtende og bliver neutrale æstetiserede objekter i de 'nye' omgivelser.

Med udgangspunkt i den vestlige forståelse og opdeling af subjekt og objekt, er det mit ønske med udstillingen at vise de komplekse relationer, som er tilstede i det vestlige subjekts møde med 'den anden'. Formålet er at synliggøre de forskellige interesser af begær, behov for taxonomi, applikationer, fascinationer, stereotypisering, som finder sted i mødet mellem blik, kunst og videnskab.

## **Tidsplan**

Sommer 2018:	Udstillingskonceptet formuleres og redigeres.
Efterår 2018:	Johanne researcher i samlingen og udarbejder udstillingen samt fundraiser i samarbejde med Holstebro Kunstmuseum.
Vinter 2018/19:	Johanne underviser på Aarhus Universitet, hvor hun inddrager undervisningen i form af research og formidlingsudarbejdelse på museet.
Forår 2019:	Indlån, udstillingsdesign og formidlingsmateriale udformes.
Sommer 2019:	Udstillingsopbygning.
Sensommer 2019:	Udstillingen åbner.

## NOTER:

1. Ud over at pege på det drømmebillede vi har om ikke vestlige kulturer er titlen en reference til den surrealistiske forfatter Michel Leiris rejsedagbog *L'Afrique Phantom* fra den store franske antropologiske indsamlingsrejse på tværs af Sydsahara fra Dakar til Djibouti foretaget 1930-33. Michael Leiris var inviteret med som sekretær og arkivar, men skrev også denne meget personlige rejseskildring, som bl.a. andet beskriver hans eksotiske disillusionerede forestillinger om Afrika, samt udstiller det paradokse dilemma, som det antropologisk feltarbejde befinder sig i i en senkolonial-tidsalder, hvor man indsamler kulturskatte fra andre kulturer.
2. I brugen af 'den anden' trækker jeg på en postkolonial forskningstradition, hvor den anden forstås som mennesker fra en ikke-vestlig baggrund. Hvor Edward Said i sit banebrydende værk *Orientalism* peger på vestens problematiske blik på 'orienten', og dermed forholdet mellem 'jeget som vesten og 'den anden' som ikke-vesten, og her fremsætter en kritik af den forsimpning og fejlslæbning vesten fastholder i sit blik på 'den anden', ønsker jeg med brugen af 'den anden' at undersøge vestens behov for at betragte den anden. Jeg ser den relation som mere kompleks end kun en implicerende magtrelation jf. Saids primære kritik. Min tilgang baserer sig på forestillingen om, at for at kunne se på den anden, må man også se på sig selv og analysere sine egne behov – eksempelvis ud fra et mangel og et begær i egen kultur – også selvom blikket på den anden formes af stereotyper jf. titlen. Jeg trækker på postkoloniale forskere som Homi Bhabha, James Clifford og Leela Gandhi i denne tilgang.

# Litteraturliste

Allain Bonilla, Marie-Laure: >>Some theoretical and Empirical Aspects on the Decolonization of Western Collection<< in Dorothee Richter & Ronald Kolb (eds.), *Decolonizing Art Institutions*, (eds.) Issue 35, December 2017, <https://www.on-curation.org/issue-35-reader/some-theoretical-and-empirical-aspects-on-the-decolonization-of-western-collections.html#.X8-GTy862fU> (sidst tilgået 10. december, 2020).

Altshuler, Bruce: *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002*, New York: Phaidon Press, 2008.

Andersen, Troels: *Sonja Ferlov Mancoba*, København: Borgen, 1979.

Arendt, Hannah: *Between Past and Future*, New York: The Viking Press, 1961.

Artaud, Antonin: >>van Gogh - samfundets selvmyrdede<< in Cecilie Høgsbro Østergaard (ed.), *Sonja Ferlov Mancoba, Maske og ansigt*, København: SMK Forlag, 2019, pp. 232-236. (katalog).

Azoulay, Ariella Aïsha: >>Free Renty! Reparations, Photography, and the Imperial Premise of Scholarship<< in *Hyperallergic*, March 2, 2020. [https://hyperallergic.com/545667/free-renty/?fbclid=IwAR3rS9Ezf7Ew6LV5NN\\_80m85sJoDppqMpNxn hkuz08HB7dERlIFgUCwX0k0](https://hyperallergic.com/545667/free-renty/?fbclid=IwAR3rS9Ezf7Ew6LV5NN_80m85sJoDppqMpNxn hkuz08HB7dERlIFgUCwX0k0) (sidst tilgået 10. december, 2020).

Azoulay, Ariella Aïsha: *Potential History: Unlearning Imperialism*, London: Verso, 2019.

Azoulay, Ariella Aïsha: *The Civil Contact of Photography*, Zone Books, Cambridge MA: The MIT Press, 2008.

Badovinac, Zdenka: >>Das Authentische Interesse des Museums<< in Charles Esche & Barbara Steiner (eds.), *Mögliche Museen*, Köln: Walther König 2007, pp. 161-175.

Barthes, Roland: *Det lyse kammer*, København: Politisk revy, 1983.

Basu, Paul & de Jong, Ferdinand: >>Utopian archives, decolonial affordances<< introduktion til særudgave, *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, Volume 24, Issue 1, 2016, pp. 5-19.

Belting, Hans: >>The Plurality of Art Worlds and the New Museum<< in Hendrik Folkerts, Christoph Lindner & Margriet Schavemaker (eds.), *Facing Forward. Art & Theory from a Future Perspective*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015, pp. 93-107.

Benjamin, Walter: >>Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder<< in *Kulturkritiske essays*, København: Gyldendal, 1998, pp. 129-158.

Benjamin, Walter: >>On the Concept of History<< in Howard Eiland & Michael W. Jennings (eds.) *Selected Writings*, Vol. 4, 1938-1940, Cambridge: Harvard University Press, 2006, pp. 389-99.

Bennett, Tony: >>The Exhibitionary Complex<< in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne (eds.), *Thinking About Exhibitions*, London: Routledge, 1996, pp. 81-112.

Bennett, Tony: >>Exhibition, Truth, Power<< in *The documenta 14 Reader*, München: Prestel Verlag 2017, pp. 339-352.

Bhagwati, Annette: >>Of Maps, Nodes and Trajectories: Changing Topologies in Transcultural Curating<< in Sarah Dornhof, Birgit Hopfener, Barbara Lutz & Nanne Buurman (eds.), *Situating Global Art - Topologies – Temporalities – Trajectories*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2018, pp. 191-230.

Bishop, Claire: *Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Köln: Walther König, 2013.

Bishop, Claire & Columbus, Nikki: >>Free Your Mind<< *N+1*, January 7. 2020. <https://nplusonemag.com/online-only/paper-monument/free-your-mind/> (sidst tilgået 10. december, 2020).

Bismarck, Beatrice von: >>Curatorial Criticality – On the Role of Freelance Curators in the Field of Contemporary Art<< in *On curating, Curating Critique*, Issue: 9/11, 2007. [https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue9.pdf](https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue9.pdf) (sidst tilgået 10. december, 2020).

- Blythe, Sarah Ganz & Martinez, Andrew (eds.): *Why Art Museums? The Unfinished Work of Alexander Dorner*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2018.
- Bouwhuis, Jelle: >>How Far How Near: A Global Assemblage in the Modern Art Museum<< in Sarah Dornhof, Birgit Hopfener, Barbara Lutz & Nanne Buurman (eds.), *Situating Global Art - Topologies - Temporalities - Trajectories*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2018, pp. 167-190.
- Bowman, Rob: >>First Person Singular<< in Jens Hoffmann (ed.), *The Exhibitionist*, no 1, 2010, pp. 61-63.
- Bresciani, Ana María & Hansen, Tone: *Looters, Smugglers, and Collectors: Provenance Research and The Market*, Köln: Walther König, 2015, (katalog).
- Broby-Johansen, R.: *Hverdagskunst-Verdenskunst*, København: Gyldendals Bogklub, 1977.
- Brændholt Lundgaard, Ida & Thorek Jensen, Jacob (eds.): *Museer - Viden, Demokrati og Transformation*, København: Kulturstyrelsen, 2014.
- Chakrabarty, Dipesh: >>Legacies of Bandung: Decolonization and the Politics of Culture<< in Okwui Enwezor, Katy Siegel & Ulrich Wilmes (eds.), *Postwar: Art between the Pacific and the Atlantic 1945-1965*, München: Haus der Kunst München & Prestel Publishing, 2016.
- Chakrabarty, Dipesh: *Provincializing Europe - Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Cheng, Joyce S.: >>Mask, Mimicry, Metamorphosis: Roger Caillois, Walter Benjamin and Surrealism<< in *1930s modernism / modernity*, Volume 16, no. 1, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2009, pp. 61-86.
- Cheng Joyce S.: >>Primitivisms<< in Anselm Franke & Tom Holert (eds.), *Neolithic Childhood, Art in a False Present, c. 1930*, Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2018, pp 185-187. (katalog).
- Christiansen, Anne, Kjems, Folke & Nina Hobolth (eds.): *Sonja Ferlov Mancoba. Skulpturer / Sculptures*, Odense: Fyns Kunstmuseum, Holstebro: Holstebro Kunstmuseum og Aalborg: Nordjyllands Kunstmuseum, 2003 (katalog).

- Clifford, James: >>Museums as Contact Zones<< in *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997, pp. 188-219.
- Clifford, James: >>Quai Branly in Process<< in *October*, vol. 120, forår 2007, Cambridge, MA: The MIT Press, pp 3-23.
- Coombes, Annie E.: >>Ethnography and national and cultural identity<< in Susan Hiller (ed.): *The Myth of Primitivism – Perspectives on Art*, London: Routledge 1991, pp. 189-214.
- Crimp, Douglas: *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1993.
- Deleuze, Gilles, og Guattari, Felix: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, London: University of Minnesota Press, 1987.
- Deliss, Clementine: >>Materiality and The Unknown, Dating, Anonymity, The Occult<< in *Collecting Life's Unknown*, L'Internationale 2015. [https://www.internationaleonline.org/research/decolonising\\_practices/27\\_collecting\\_lifes\\_unknowns/](https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/27_collecting_lifes_unknowns/) (sidst tilgået 10. december, 2020).
- Deutch, Miriam & Flam, Jack (eds.): *Primitivism and Twentieth-Century Art – a Documentary History*, Berkeley: University of California Press, 2003.
- Didi-Huberman, Georges: >>Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism<< in Claire Farago & Robert Zwijnenberg (eds.), *Compelling Visuality. The Work of Art in and Out of History*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, pp. 31-44.
- Duncan, Carol: >>Art Museums and the Ritual of Citizenship<< in Ivan Karp & Steven D. Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington: Smithsonian Institution, 1991, pp. 88-103.
- Duncan, Carol: *Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums*, London: Routledge, 1995.
- Dotremont, Christian & Jorn, Asger (eds.): *Sonja Ferlov*, i Cobra Bibliotheket, København: Ejnar Munksgaard, 1950.
- Edwards, Elizabeth: >>The colonial archival imaginaire at home<< in *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, vol. 24, no. 1, 2016, pp. 52–66.

Eg Jørgensen, Åse, Fabricius, Jesper & Rasmussen, Jesper, *Pist protta 22*, København: Space Poetry, 1993. <https://www.spacepoetry.dk/vare/pist-protta-22/> (sidst tilgået 10. december, 2020).

Enwezor, Okwui, Siegel, Katy & Wilmes, Ulrich (eds.): *Postwar: Art between the Pacific and the Atlantic 1945-1965*, München: Haus der Kunst München & Prestel Publishing, 2016 (katalog).

Enwezor, Okwui & Smith, Terry: >>Worlds Platforms, Exhibiting Adjacency, and the Surplus Value of Art<< in *Talking Contemporary Curating*, New York: ICI, 2015, pp. 85-113.

Esche, Charles: *Modest Proposals*, Istanbul: Baglam Publishing, 2005.

Ferguson, Bruce W.: >>Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense<< in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne (eds.), *Thinking About Exhibitions*, London: Routledge, 1996, pp. 175-190.

Filipovic, Elena (ed.): *The Artist as Curator: An Anthology*, Milano & Köln: Mousse Publishing & König Books, 2017.

Filipovic, Elena: >>What is an Exhibition?<< in Jens Hoffmann (ed.), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Milano: Mousse Publishing, 2013, pp. 73-84.

Foster, Hal: >>An Archival Impulse<< in *October*, vol 110, Efterår 2004, Cambridge, MA: The MIT Press, pp. 3-22.

Foucault, Michel: *The Archaeology of Knowledge*, Routledge Classics, Taylor and Francis, London 1969.

Franke, Anselm & Holert, Tom (eds.): *Neolithic Childhood, Art in a False Present, c. 1930*, Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2018 (katalog).

Franke, Anselm: >>The Third House<< in *Site 0, Castalia: The Game of Ends and Means*, 2016. <https://www.glass-bead.org/article/the-third-house/?lang=enview> (sidst tilgået 10. december, 2020).

Fraser, Andrea: >>From the Critique of Institutions to an Institution of Critique<< in *Institutional critique – an anthology of artists' writing* (eds. Alexander Alberro & Blake Stimson), Cambridge, MA: The MIT Press, 2009, pp. 408-417.



Gabrielsen, Stian: >>An Exhibition with Fur and Claws<< in *kunstkritikk*, 7/9, 2017. <https://kunstkritikk.com/an-exhibition-with-fur-and-claws/> (sidst tilgået 10. december, 2020).

Gandhi, Leela: *Postcolonial Theory, A Critical Introduction*, New York: Columbia University Press, 1998.

Gessen, Masha: >>Nan Goldin Leads a Protest at the Guggenheim against the Sackler Family<< *The New Yorker*, February 10, 2019. <https://www.newyorker.com/news/our-columnists/nan-goldin-leads-a-protest-at-the-guggenheim-against-the-sackler-family> (sidst tilgået 10. december, 2020).

Gether, Christian et.al (eds.): *Fremtidens Kunstmuseum*, Ishøj: Arken - Museum for Moderne Kunst, 2009.

Gilroy, Paul, *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*, London: Verso, 1993.

González, Jennifer A.: *Subject to Display – Reframing Race in Contemporary Installation Art*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2008.

Gordon, Avery F.: *Ghostly Matters, Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Grasskamp, Walter: *The Book on the Floor – André Malraux and the Imaginary Museum*, Los Angeles: Getty Publication, 2016.

Greenberg, Clement, >>Modernist Painting<< (1961) in Charles Harrison, Paul Wood & Jason Gaiger, *Art in Theory – An Anthology of Changing Ideas*, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2003, pp. 773-779.

Grossman, Wendy A.: >>Afrikansk Kunst i Sort og Hvidt: Man Ray og Kjersmeierforbindelsen<< in Sidsel Maria Søndergård (ed.), *Man Ray, Syn og tanke*, Øregaard Museum 2013 (katalog).

Grossman, Wendy A.: *Man Ray, African Art, and the Modernist Lens*, Washington, D.C.: International Art and Artists, 2009.

Groys, Boris: >>Comrades of Time<< in *e-flux journal #11* – december 2009, <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/> (sidst tilgået 10. December 2020).

- Guin, Ursula K. Le: *Bæreposeteorien om fiktion*, København: Bestiarium, 2018.
- Hansen, Tone: >>Learning from Critique<< in Tone Hansen (ed.), *(Re)staging the Art Museum*, Berlin: Revolver, 2011.
- Hansen, Tone: >>Looters, smugglers, and collectors: Rethinking models of ownership research and how to mediate it through the form of the exhibition<< in Anne Folke Henningsen, Malene Vest Hansen and Anne Gregersen (eds.), *Curatorial Challenges*, London: Routledge, 2019, pp. 158-171.
- Hartman, Saidiya: *Wayward Lives, Beautiful Experiments, Intimate Histories of Social Upheaval*, London: Serpent's Tail, 2019.
- Hiller, Susan (ed.): *The Myth of Primitivism – Perspectives on Art*, London: Routledge, 1991.
- Hiller, Susan: >>Walking Through Objects<< in Charles Merewether (ed.), *The Archive, Documents of Contemporary Art*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2006.
- Hoffmann, Jens & Lind, Maria: >>To Show or Not to Show<< in *Mousse Magazine*, 2011. <http://moussemagazine.it/jens-hoffmann-maria-lind-2011/> (sidst tilgået 10. December 2020).
- Holmegaard, Ida: *Look – Læsninger*, København: Rosinante, 2020.
- Hölz, Marjatta: >>Fresh Breeze in the Depots – Curatorial Concepts for Reinterpreting Collections<< in *On Curating: Reinterpreting Collections #11/12*, [www.oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue12](http://www.oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue12) (sidst tilgået 10. December 2020).
- Jespersen, Gunnar: *Ny Dansk Kunsthistorie* (Bind 8: Cobra), København: Forlaget Palle Fogtdal, 1995.
- Juneja, Monica & Kravagna, Christian: >>Understanding Transculturalism. Monica Juneja and Christian Kravagna in Conversation<< in Peter Spillmann (ed.), *Transcultural Modernisms*, Berlin: Sternberg Press, 2013, pp. 22-33.
- Jørgensen, Anna Vestergaard: >>Please do it for me! Affective Labour in (De)colonial Exhibitions<< 2019 (in press).

Kjærboe, Rasmus: *Collecting the Modern. Ordrupgaard and the Collection Museums of Modernist Art*, upubl. ph.d.-afhandling, Aarhus: Aarhus Universitet, 2016.

Krauss, Rosalind: >>The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum<< in *October*, vol. 54, efterår 1990, pp. 3-17.

Kravagna, Christian: >>Toward a Postcolonial Art History of Contact<< in *Globalism, Texte Zur Kunst*, September 2013, issue no. 91, pp. 110-131.

Kurczynski, Karen & Pezolet, Nicola: >>Primitivism, humanism, and ambivalence – Cobra and Post-Cobra<< *Anthropology and aesthetics* 59-60, Spring-Autumn 2011, pp. 283-302.

Kurczynski, Karen: >>Universelle udtryk: Ferlov, Mancoba og Cobra<< in Cecilie Høgsbro Østergaard (ed.), *Sonja Ferlov Mancoba, Maske og ansigt*, København: SMK Forlag, 2019, pp. 142-155.

Kwon, Miwon: *One Place after another - Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2004.

Leiris, Michel: *Phantom Africa*, York, USA: Seagull Books, 2017.

Lind, Maria: >>Tensta Museum L'Internationale, The Constituent Museum<< in Casco Art Institute (eds.), *Unlearning Exercises: Art Organizations as Sites for Unlearning*, Amsterdam: Valiz, 2018.

Lind, Maria: >>Why Mediate Art?<< in Jens Hoffmann (ed.), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Milano: Mousse Publishing, 2013, pp. 85-91.

L'Internationale: >>Introduction<< in L'Internationale online (eds.), *Decolonising Museums*, 2015. [https://www.internationaleonline.org/library/#decolonising\\_museums](https://www.internationaleonline.org/library/#decolonising_museums) (sidst tilgæet 10. december, 2020).

Lund, Jacob: *Anachrony, Contemporaneity, and Historical Imagination*, The Contemporary Condition, Berlin: Sternberg Press, 2019.

Lund, Jacob: >>Making history through anachronic imagining. Notes on art history and temporal complexities of the present<< in *International Yearbook of Aesthetics: Retracing the Past: Historical Continuity in Aesthetics From a Global Perspective*, vol. 19, 2017, Santa Cruz: International Association for Aesthetics, pp. 165-176.

Lund, Jacob og Cox, Geoff: *The Contemporary Condition: Introductory Thoughts on Contemporaneity & Contemporary Art*, The Contemporary Condition, Berlin: Sternberg Press, 2016.

Lund, Jacob: >>Untimeliness in Contemporary Times<< in Paolo de Assis & Michael Schwab (eds.), *Futures of the Contemporary: Contemporaneity, Untimeliness, and Artistic Research*, Leuven: Leuven University Press 2019, pp. 158-171.

Løgstrup, Johanne: *Co-existence of Times – A Conversation with John Akomfrah*, The Contemporary Condition, Berlin: Sternberg Press, 2020. (indgår også i afhandlingen).

Løgstrup, Johanne, Brackmann, Yvette & Rönicke, Pia: >>Recuperating the past<< in *Kunstkritikk*, 6/5, 2019, <https://kunstkritikk.dk/recuperating-the-past/> (indgår også i revideret udgave i afhandlingen. Sidst tilgået 10. december, 2020).

Malraux, André: >>Museum without Walls<< in *The voices of Silence*, Princeton: University Press Princeton, 1978.

Mancoba, Sonja Ferlov: >>Hånd i hånd må vi gå<< in *Billedkunsten for 25 år siden og i dag, Studenterforeningens jubilæumsudstilling 1939-1964*, København, 1964 (katalog).

Mancoba, Sonja Ferlov: *Ingen Skaber Alene. Breve 1960-84*, (ed.) Troels Andersen, København: Anagram, 2003.

Mbembe, Achille: *Critique of Black Reason*, Durham: Duke University Press, 2013.

Mbembe, Achille: >>The Power of the Archive<< in Elvira Dyangani Ose (ed.), *A Story Within a Story...*, 8th Göteborg International Biennial for Contemporary Art, Stockholm: Art and Theory Publishing, 2015, pp. 16-25 (katalog).

Mbembe, Achille: *On the Postcolony*, Berkeley: University of California Press, 2001.

Merewether, Charles: >>Introduction – Art and the Archive<< in *The Archive, Documents of Contemporary Art*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2006, pp. 10-17.

Meyer, Richard: *What Was Contemporary Art*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2013.

Mignolo, Walter: >>Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum (1992)<< in Jonathan Harris (ed.), *Globalization and Contemporary Art*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2011, pp. 374-390.

Mirzoeff, Nicolas: >>Empty the Museum, Decolonize the curriculum, Open Theory<< in *The Nordic Journal of Aesthetics*, no. 53, Aarhus: Aarhus University, 2017, pp. 6-22.

Modest, Wayne: >>Museums and Emotional afterlife of Colonial Photography<< in Elisabeth Edwards & Sigrid Lien (eds.), *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*, Farnham: Ashgate, 2014, pp. 21-41.

Molesworth, Helen: >>House Work and Art Work<< in *October*, vol. 92, forår 2000, The MIT Press, pp. 198-513.

Molesworth, Helen: >>How to Install Art as a Feminist<< in Cornelia H. Butler & Alexandra Schwartz (eds.), *Modern women artists at the Museum of Modern Art*, New York: MoMA, 2010, pp. 498-513.

Molesworth, Helen: >>The Kids Are Always Right<< in *Artforum*, januar, 2020, pp. 142-149.

Mouffe, Chantal: >>Museums as Agonistic Spaces<< in *Artforum International*, vol. 48, no. 10, 2010, pp. 326-330.

MTL Collective: >>From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art<< in *October*, issue 165, sommer 2018, pp. 192-227.

Munch-Petersen, Gustaf: *Det underste land*. <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101105080955/http://www2.kb.dk/proto/gmp/text/gmp/1/4/33/> (sidst tilgæet 10. december, 2020).

Möntmann, Nina: >>Plunging Into the World: On the Potential of Periodic Exhibitions to Reconfigure the Contemporary Moment<< in *The Documenta Issue, On Curating*, vol 33, 2017. <http://www.on-curating.org/issue-33.html#.XNWjFC062u4> (sidst tilgæet 10. december, 2020).

O'Neill, Paul: >>The Curatorial Turn: From Practice to Discourse<< in Jelena Filipovic (ed.), *The Biennial Reader*, Berlin, Hatje Cantz, 2010, pp. 240-257.

O'Neill, Paul: >>The Emergence of Curatorial Discourse from the Late 1960s to the Present<< in *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2012, pp. 9-50.

- O'Neill, Paul, Steeds, Lucy & Wilson, Mick (eds.): *How Institutions Think*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2017.
- Osborne, Peter: *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London: Verso, 2013.
- Otto, Elizabeth: *Tempo, Tempo! The Bauhaus Photomontages of Marianne Brandt*, Berlin: Jovis Verlag, 2006.
- Papastergiadis, Nikos: >>The Cultures of the South as Cosmos<< in *The Nordic Journal of Aesthetics*, no. 52, 2016, pp. 6-27.
- Parker, Rozsika & Pollock, Griselda: *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Philips, Patricia C.: >>Making Necessity Art, Collisions of Maintenance and Freedom<< in *Mierle Laderman Ukeles - Maintenance Art*, New York: Prestel Verlag & Queens Museum, 2016, pp. 22-193.
- Piotrowski, Piotr: >>Museum: From Critique of Institution to a Critical Institution<< in Tone Hansen (ed.), *(Re)Staging the Art Museum*, Berlin, Revolver, 2011, pp. 77-90.
- Pollock, Griselda: >>Un-framing the Modern: Critical Space/Public Possibility<< in Griselda Pollock & Joyce Zemans (eds.), *Museums after Modernism: Strategies of Engagement*, Malden, MA, Oxford: Blackwell, 2007.
- Pollock, Griselda: *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*, London: Routledge, 1988.
- Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge, 1992.
- Preziosi, Donald: *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven: Yale University Press, 1991.
- Quigley, Carl: *Carl Einstein: A Defense of the Real*, Vienna: Schlegel, 2007.
- Rainey, Mark Justin & Reeves-Everson, Theo: >>Ethico-Aesthetic Repairs<< in *Third Text*, 32, 2018, pp. 1-15. <https://doi.org/10.1080/09528822.2018.1448516> (sidst tilgâet 10. december, 2020).

Ribas, Joao: >>Notes towards a History of the Solo Exhibition<< in *Afterall*, no. 38, forår 2015, pp. 4-15. <http://www.afterall.org/journal/issue.38/notes-towards-a-history-of-the-solo-exhibition> (sidst tilgået 10. december, 2020).

Røssaak, Eivind: >>The Archive in Motion: An Introduction<< in Eivind Røssaak (ed.), *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, Oslo: Novus Press 2011, pp. 1-11.

Hartman, Saidiya: *Wayward Lives, Beautiful Experiments, Intimate Histories of Social Upheaval*, London: Serpent's Tail, 2019.

Sarr, Felwine & Savoy, Bénédicte: *The restitution of African Cultural Heritage. Towards a New Relational Ethics*, November 2018. [http://restitutionreport2018.com/sarr\\_savoy\\_en.pdf](http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf) (sidst tilgået 10. december, 2020).

Schade, Sigrid: >>The Biographical Exhibition as a Problem of Feminist' Critique and the Case of the Exhibition Marlene Dumas – Female<< in *On Curating Journal*, issue 29, 2005, pp. <https://www.on-curating.org/issue-29-reader/the-biographical-exhibition-as-a-problem-of-feminist-critique-and-the-case-of-the-exhibition-marlene-dumas-female-2005.html#.X9HmHy862fU> (sidst tilgået 10. december, 2020).

Schubert, Olga von: *100 years of Now and the Temporality of Curatorial Research, The Contemporary Condition*, Berlin: Sternberg Press, 2018.

Sharpe, Christina: *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham: Duke University Press, 2016.

Skot-Hansen, Dorte: *Museerne i den danske oplevelsesøkonomi – når oplysning bliver til en oplevelse*, Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2008.

Smith, Terry: *Art to Come: Histories of Contemporary Art*, Durham: Duke University Press, 2019.

Smith, Terry: >>Contemporary Art and Contemporaneity<< in *Critical Inquiry*, 32, sommer 2006, pp. 681-707.

Smith, Terry: *Talking Contemporary Curating*, New York: ICI, 2015.

Smith, Terry: *Thinking Contemporary Curating*, ICI Perspectives in Curating, nr. 1, New York: Independent Curators International, 2012.



- Staniszewski, Mary Anne: *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2001.
- Sternfeld, Nora: >>Being Able to do Something<< in Jean-Paul Martinon (ed.), *The Curatorial – a Philosophy of Curating*, London: Bloomsbury Academic, 2013, pp. 145-149.
- Sternfeld, Nora: >>Deprovincializing the Museum<< in Zasha Colah (ed.), *Body Luggage: Migration of Gestures*, Steirischer herbst, Berlin: Archive books, 2016, pp. 158-161.
- Stokbro, Anne Lie: >>Sonja Ferlov Mancoba<<, Christiansen, Anne, Kjems, Folke & Nina Hobolth (eds.): *Sonja Ferlov Mancoba. Skulpturer / Sculptures*, Odense: Fyns Kunstmuseum, Holstebro: Holstebro Kunstmuseum og Aalborg: Nordjyllands Kunstmuseum, 2003, pp. 40-53 (katalog).
- Stokvis, Willemijn: *CoBrA – Spontanitetens veje*, København: Kunstbogklubben 2001.
- Stoler, Ann Laura: >>Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France<< *Public Culture* vol. 12, no. 1, Durham: Duke University Press, 2011, pp. 121-156.
- Storr, Robert: >>Show and tell<< in Paula Marincola (ed.), *What makes a Great Exhibition?* Philadelphia: Philadelphia Center for Arts and Heritage, 2006, pp. 14-31.
- Sutton, Gertrud Købke: >>Sonja Ferlov Mancoba – Et forsøg på et Karakteristik<< in Leif Østby (ed.), *Kunst og Kultur*, årgang. 61, Oslo 1978, pp. 79-90.
- Tang Kristensen, Jens: *På frontlinjen, Linien II i social-kunsthistorisk belysning*, Hellerup: Spring, 2019.
- Thije, Steven ten: >>The Joy of Meta: On the Museum of American Art<< in *After-all Journal*, vol. 37, efterår/vinter, 2014, pp. 74-83.
- Vad, Poul: >>Holstebro Kunstmuseum<< in *Kunst og Museum*, Efterår 1968 (3. årgang. Nr.2), pp. 17-24.
- Vad, Poul: >>Holstebro Kunstmuseum<< in *Kunst og Museum*, Efterår 1977 (12. årgang Nr. 2), pp. 29-38.
- Vestergaard, Bettina Camilla H.: *Som jeg går gennem parken, As I Wander Through the Park*, København: Space Poetry, 2016.

Vind, Christian: *Udtog*, Aarhus: Antipyrine, 2016.

Vind, Christian: *Udtog II*, Aarhus: Antipyrine, 2017.

Vind, Christian: *Udtog III*, Aarhus: Antipyrine, 2019.

Vogel, Susan: >>Always True to the Object<< in Ivan Karp & Steven Lavine (eds.), *Exhibition Culture: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington: Smithsonian Books, 1991, pp. 191-204.

Vogel, Susan: *Perspectives: Angles on African Art*, New York, The Center for African Art, 1987 (katalog).

West, Kim: *The Exhibitionary Complex - Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963-1977*, ph.d.-afhandling på Södertörns högskola, 2017. <http://sh.diva-portal.org/smash/get/diva2:1075994/FULLTEXT01.pdf> (sidst tilgået 10. december, 2020).

Wivel, Michael: *Dansk Kunst i det 20. århundrede*, København: Gyldendal, 2008.

Wood, Brian Kuan (ed.): *Selected Maria Lind Writing*, Berlin: Sternberg Press, 2010.

Woolf, Virginia: *Eget værelse*, Herlev: Samlerens Forlag, 1973.

Zonnenberg, Nathalie: >>The Potential of Plurality: A Discussion with the Directors of L'Internationale<< in *Afterall Journal*, vol. 38, forår 2015, pp. 62-73.

Østergaard, Cecilie Høgsbro (ed): Sonja Ferlov Mancoba, *Maske og Ansigt*, København: SMK Forlag, 2019.

## **Anvendt materiale**

Artforums arkiv: <https://www.artforum.com/print/archive/23> (sidst tilgået 10. december, 2020).

Artforum, Art news, september 2019: <https://www.artforum.com/news/tate-modern-hires-curators-of-african-middle-eastern-and-south-asian-art-80746> (sidst tilgået 10. december, 2020).

- C\_Map: (MoMA, program) <https://www.moma.org/research-and-learning/international-program/global-research> (sidst tilgået 10. december, 2020).
- Cloquet, Ghislain, Marker, Chris og Resnais, Alain: *Les Statues meurent aussi*, 1953 (film).
- Enwezor, Okwui: *Postwar: Art between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965* (2016), Haus der Kunst, Munchen. (udstilling), <https://postwar.hausderkunst.de/en/> (sidst tilgået 10. december, 2020)
- Ferlov Mancoba, Sonja: *Breve fra Sonja Ferlov Mancoba til Steingrim Lauersen 1968-1984*, Det Kgl. Bibliotek (brevveksling).
- Former West: (program) <https://formerwest.org> (sidst tilgået 10. december, 2020).
- Formidlingsfolder: *Sonja Ferlov Mancoba*, Statens Museum for Kunst 9.2-5.5.2019.
- Glarbo, Torben: *Sonja Ferlov Mancoba – en dansk billedhugger i Paris*. Ebbe Preisler Film, 1983 (film).
- HKW: (Kanon Fragen, program) [https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2016/kanon\\_fragen/kanon\\_fragen\\_mehr\\_zum\\_projekt/index.php](https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2016/kanon_fragen/kanon_fragen_mehr_zum_projekt/index.php)
- ICOM: (International Council of Museums)  
<https://icom.museum/en/news/the-extraordinary-general-conference- postpones-the-vote-on-a-new-museum-definition/> (sidst tilgået 10. december, 2020).
- Interview med Mikkel Bogh og Dorthe Aagesen foretaget af Catherine Raagaard via mail 28. april 2019, upubliceret.
- Jakobsen, Jakob: Hospital Prison University Archive (podcast om R. Broby-Johansen) <http://hospitalprisonuniversity.net/#radio.php> (sidst tilgået 10. december, 2020).
- Kunstindeks Danmark & Weilbachs Kunstnerleksikon: (opslagsværk) <https://www.kulturarv.dk/kid/SoegKunstner.do> (sidst tilgået 10. december, 2020).
- L'Internationale: (program og tidsskrift) [www.internationaleonline.org/research/alter\\_institutionality/](http://www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/) (sidst tilgået 10. december, 2020).
- Molesworth, Helen: *Recording artist*, Los Angeles: Getty, 2019. (podcast-serie).

MoMAs arkiv: [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/1980/the-infamous-primitivism-exhibition/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1980/the-infamous-primitivism-exhibition/) (sidst tilgået 10. december, 2020).

Multiple Modernisms: (konference). <https://research.louisiana.dk/conferences/multiple-modernisms#.X8icci863Uo> (sidst tilgået 10. december, 2020).

NSK: (kunstner kollektiv) <http://nsk.mg-lj.si/nsk/> (sidst tilgået 10. december, 2020).

Sze, Winnie: (Hjemmeside / arkiv for Ernest Mancobas værker)

<http://ernestmancoba.org> (sidst tilgået 10. december, 2020).

Udstillingen *Sonja Ferlov Mancoba* på Statens Museum for Kunst, Danmark  
9.2-12.5.2019.

Warburg, Aby: (udstilling og udgivelse) *Bilderatlas Mnemosyne*, HKW, Berlin: Hatje Cantz, 2020.

# Resumé

## **Kuratoriske forhandlinger om kunstmuseets rolle under kontemporaneitetens vilkår - udfoldet i en udstilling om billedkunstner Sonja Ferlov Mancoba**

Nærværende ph.d.-afhandling analyserer mulighederne for kurateringen af kunstmuseers samlinger i lyset af en tids- og historieforståelse baseret på kontemporaneitetens vilkår med henblik på at undersøge museernes rolle og betydning i dag. Med kontemporaneitetens vilkår skal forstås en global samtidighed og sammenbringning af kulturelle tider og historier. Gennem praktisk kuratering og analyser undersøger jeg det moderne kunstmuseums praksis og samlings betydning i et globalt tidsperspektiv. Det modernistiske kunstmuseum skal her forstås som et kunstmuseum, hvis historieopfattelse og udstillingspraksis er baseret på forestillingen om en homogen tid, hvor en stærk fremskridtsbevidsthed og troen på det opbyggelige med Vesten som hegemonisk magt gør sig gældende (Bishop 2013; Groys 2009). Helt centralt for projektet står spørgsmålene: hvilken rolle spiller de modernistiske kunstmuseer, og hvilken rolle kan kuratering som en særlig praksis samt udstillingsmediet som en bestemt formidlingsform få i et globalt og afkolonialt perspektiv? Helt konkret forstås kuratering og udstillingsmediet, som det der danner rammen for, hvordan kunsten formidles.

Gennem kuratering, analyser og diskussioner udfolder jeg de spørgsmål. Det sker blandt andet informeret kunstteoretikere og museumsforskere som Claire Bishop, James Clifford, Jacob Lund, Nora Sternfeld, George Didi-Hubermann, Wayne Modest og Ann Laura Stoler, som jeg benytter til at diskutere tidopfattelser med, kurateringens muligheder samt museets rolle og betydning i dag. På baggrund af dette teoretiske grundlag analyserer jeg i afhandlingens første del forskellige samlingssophængninger og samlingsudstillinger på moderne kunstmuseer. Her inddrager jeg de afkoloniale bevægelser og aktioner, som finder sted i disse år på en række kunstmuseer, og jeg analyserer, hvordan forskellige udstillinger på museerne indgår aktivt i det felt, og hvordan museet er blevet et rum for konflikter.

I min praktiske del af afhandlingen arbejder jeg med den dansk-franske billedkunstner Sonja Ferlov Mancoba (1911-1984), som Statens Museum for Kunst viste en monografisk udstilling med i foråret 2019, som jeg har analyseret. I mit hovedkapitel

producerer jeg et spekulativt kuratorisk projekt om Sonja Ferlov Mancoba. Jeg benytter en kuratorisk metode, der belyser den tidlige kompleksitet og afkolonialiseringsprocesser. I udstillingen undersøger jeg, hvordan det er muligt at etablere rum for såvel fortidens som nutidens relation til transnationale udvekslinger i kunst. Udstillingen er ikke udført, men forestillet. Det er et essay, hvor læseren guides fra rum til rum. Her præsenteres forslag til sammensætning af værker, og kuraterings-tanker fremlægges og diskuteres. Derudover indgår i den praktiske del en artikel, som er en mailkorrespondance, hvor jeg har inviteret billedkunstnere Yvette Brackman og Pia Rönicke med som medforfattere, som tager udgangspunkt i udstillingen om Sonja Ferlov Mancoba og diskuterer hvorledes kvindelige kunstnere i dag indskrives i kunsthistorien.

# Abstract

## **Curatorial negotiations of the role of the artmuseum under contemporary conditions - Developed through an exhibition about the artist Sonja Ferlov Mancoba**

This PhD project analyses the curatorial possibilities in working with the art museum's collection in relation to an understanding of time and history that is based on the notion of the contemporary condition concerning the role and meaning of museums today. With the contemporary condition I refer to a global contemporaneity and the coming together in the same cultural space of heterogeneous clusters generated along historical trajectories, across different scales, and in different localities (Cox & Lund, 2006, p.1). By the practice of curating and analysing I look into how the modern art museums' practices and their collections' meaning can be seen in a global time perspective. The modern art museum is understood as an art museum based on a homogenic time with a strong belief in progress and faith in the West as a hegemonic power (Bishop 2013; Groys 2009). Central to my project are the questions: What role does the modern art museum play, and what role can curating as a specific practice and the medium of the exhibition as a specific format of presentation have in a global and decolonial perspective? By curating and exhibition-making I mean the frames of how art is exhibited.

Through curating, analysing and discussions I unfold these questions. I am informed by art theorists, art historians and museum scholars, including Claire Bishop, James Clifford, Jacob Lund, Nora Sternfeld, George Didi-Hubermann, Wayne Modest and Ann Laura Stoler. This inquiry uses their work in order to discuss time perspectives, the curatorial possibilities as well as the role and the meaning of the art museum today. With this theoretical setting I analyse in the first part of the thesis different collection presentations and temporary collection exhibitions in modern art museums. I include the decolonial movements and -actions that are taking place in and around the art museums in order to investigate how different exhibitions at art museums have taken agency and have become spaces for conflicts.

In my practical part, second part of the thesis, I work with the Danish-French artist Sonja Ferlov Mancoba (1911-1984), with whom The National Gallery of Den-



mark (Statens Museum for Kunst) showed a retrospective exhibition in the spring of 2019, which I have analysed. In my main chapter I produce a speculative curatorial project about Sonja Ferlov Mancoba. I use a curatorial method that look into the complexity of time and decolonial processes. With this exhibition I look into how it is possible to establish spaces for the past as well as the present in relation to transnational exchange in art. The exhibition is not carried out, but imagined. It is an essay where the reader is guided around in the exhibition. Here works are brought together and curatorial thinking is presented and discussed. Included in the practical part is also an article that is a mail-correspondence, which I have invited artist Yvette Brackman and Pia Röncke to take part in. It takes its starting point in the exhibition of Sonja Ferlov Mancoba at Statens Museum for Kunst but goes on to discuss how it is possible to include more women artists in art history today.

# Tak

Jeg vil gerne sige tak til Aarhus Universitet for at huse og medfinansiere ph.d.-projektet. Tak til Jørgen og Birgit Løgstrup for tiltro og støtte. Uden dem havde projektet ikke ladet sig realisere.

Jeg vil også gerne takke ph.d.-skolen Kunst, Litteratur og Kulturstudier ved ARTS, Aarhus Universitet. Det har været en fornøjelse at være en del af uddannelsesmiljøet, hvor kurser, researchrejser og konferencer har styrket mig i at uddanne mig indenfor forskningsdisciplinen.

Vigtigst for mig i processen har været min hovedvejleder Jacob Lund. Med en tilpas blanding af tillid, opbakning, inspiration, præcision og konstruktiv kritik har han guidet mig gennem forløbet og ført mig sikkert fremad.

Også tak til min bivejleder Maria Lind for at være dér på de rette tidspunkter med væsentlige betragtninger og kritiske spørgsmål til mine udstillingsideer.

Derudover vil jeg gerne takke Jennifer A. González for at tage godt imod mig på mit udlandsophold på University of California, Santa Cruz. Det var ikke kun som vejleder inden for afkolonial og museologisk forskning, men også som mentor, hun bidrog. Det er ikke ofte, man møder sådan en generøsitet i forhold til at dele og lytte.

Det har også været en kæmpe fornøjelse og utrolig lærerigt at være en del af forskningsprojektet *The Contemporary Condition*. Et forskningsprojekt som har budt på utallige muligheder i form af faglige udvekslinger via workshops, konferencer, masterclasses, udgivelser og mest af alt et imødekommende miljø at fremlægge sine uslebne tanker i. Særlig stor tak til kernen af projektet Jacob Lund, Geoff Cox, Verina Gfader, Camma Juel Jepsen og Anne Kølbæk Iversen for at etablere det rum.

Det har også været en vigtig og god erfaring at undervise og tage del i opbygningen af mastergraden i kuratering på Aarhus Universitet. Tak til Trine Friis Sørensen for et godt samarbejde og vigtige faglige diskussioner. Og tak til de studerende for de svære spørgsmål, som altid gav mig noget at tænke over efter undervisningen. Tak også til museologi på Aarhus Universitet for at muliggøre seminaret *Museum as contact or conflict zones – a seminar on art museums role in a de-colonial age*, særligt Ane Hejlskov for hendes åbenhed.

Da mit område for projektet har forgrenet sig til forskellige fagligheder har der været mange gode diskussioner, samarbejder og samtaler med fagfæller undervejs.

Det gælder både nye kollegaer, som jeg har mødt på konferencer og seminarer, og det gælder gode nære samtalepartnere, som har bidraget med vigtig viden, engagement og inspiration. Særlig værd at nævne er Kathrine Bolt, Åse Eg Jørgensen, Karen Mette Fog Pedersen, Signe Meisner, Charlotte Præstegaard Schwartz, Winnie Sze, Anna Vestergaard Jørgensen og Christian Vind.

En stor tak til John Akomfrah, Pia Rönicke, Yvette Brackman og Jérémie M. McGowan for at bidrage med jeres erfaringer og tanker til dele af afhandlingen.

Også en stor tak til Claus Handberg Christensen, Anne Kølback Iversen, Camma Juel Jepsen, Lotte Folke Kaarsholm, Pia Rönicke, Katarina Stenbeck, Charlotte Præstegaard Schwartz og Anna Vestergaard Jørgensen for at være engagerede og kritiske læsere.

Til sidst men ikke mindst tak til Axel og Isak for at minde mig om alt det vigtige, som har fået mig til at fjerne blikket fra teksten, eller som har mødt mig når jeg kom hjem fra mine ekskursioner.

Og tak til Kristofer, min bedre halvdel, for altid at hjælpe mig med at spænde buen.