

Her bliver det kunst!

Søren Kjørup

Den tredje af seks artikler fra
antologien **Se, Paris.**



(cvc)



CENTRE FOR
VISUAL
COMMUNICATION

PUBLICATIONS NO. 3-3 / 2003
ROSKILDE UNIVERSITY

Her bliver det kunst!

© 2003 Søren Kjærup

Publications no. 3_3 / 2003

Centre for Visual Communication

Roskilde University,

Po.Box 260, DK-4000 Roskilde, Denmark.

www.cvc.ruc.dk

ISBN: 87-7349-594-8

Design: Bruno Ingemann

Dette er den tredje af seks artikler i antologien

Se, Paris redigeret af Bruno Ingemann, Søren Kjærup og Lisbeth Thorlacius.

Centre for Visual Communication

Centret for Visuel Kommunikation er rammen om en forskergruppe som sætter fokus på visualiteten i bred forstand inden for mange forskellige medieformer og kontekster. Den kommunikative brug af alle slags billeder og billedmedier, af layout og andre grafiske udtryksmidler og af rum og genstande af enhver art står i centrum for teoretiske, analytiske og receptionsorienterede studier, samtidig med at centrets forskere også iværksætter eksperimenter med visuel formidling.

Centrets formål er at samle, styrke og videreføre den forskning i billeder og anden visuel kommunikation der gennem mange år har fundet sted på Kommunikation på Roskilde Universitetscenter, og at udvikle netværk med andre tilsvarende forskningsmiljøer. Centret er startet i marts 2002.

Indhold

Paris udstillet af *Lisbeth Thorlacius* / 1

Stedets tale af *Bruno Ingemann* / 13

Her bliver det kunst! af *Søren Kjørup* / 51

Naturen i storbyen af *Henrik Juel* / 65

Paris i kroppen – Kroppen i Paris af *Bjørn Laursen*
/ 75

En anden i Paris af *Hanne Løngreen* / 105



Livevideo fra Quai Branly i Paris d. 11.12.2003 kl 8:49 og kl 16:16.





Det lille tegn - , - er nok en pause, men det er også et udråbstegn! **Se, Paris.**

Se, – dette er vigtigt fordi hele denne antologis grundelse ligger i visualiteten og i den mangfoldighed af teoretiske og metodiske tilgange som er indlejret i *Centre for Visual Communication*.

Men det er netop *Se, Paris* – altså et bestemt sted og den visualitet der findes i byen og kulturen, og de mennesker der er i byen, eller som kommer til byen.

I midten af november 2002 tog en gruppe forskere på rejse til stedet Paris med en række planlagte projekter der skulle realiseres på dette særlige sted. Et centralt element i denne rejse var at skabe nogle fælles referencerammer især i forhold til visualiteten på museerne. Både de kulturhistoriske og tekniske museer, men også kunstmuseerne. Dog ikke en hvilken som helst visualitet, men netop det som formidles og forvandles til kommunikation i både æstetisk og kulturhistorisk forstand. De fælles diskussioner om centrale museologiske forhold har smittet af på de individuelle og højst forskellige projekter som præsenteres i denne antologis artikler.

I artiklen **Paris udstillet** redegør Lisbeth Thorlacius for hvorledes mødet med Paris' seværdigheder satte nogle refleksioner i gang omkring smag og kitsch. Mødet med souvenirn i Paris inspirerede ikke alene Thorlacius til at udarbejde artiklen, men også til at udarbejde en serie håndkolorerede fotografier som i deres udformning er inspireret af Paris' souvenirs og kitsch – eller rettere ”kitsch på den gode måde”. Fotografierne er udtryk for en æstetisering af den kitschede souvenir og samtidig en kitschgørelse af Paris' seværdigheder. I betragtning af at artiklen i stor udstrækning inddrager diskussioner omkring smagsbegrebet, definerer Thorlacius med udgangspunkt i Bourdieus habitusbegreb hvilken optik hun ytrer sig ud fra når hun taler om god og dårlig smag. Og så reflekterer hun over hvor kitsch-smagen kommer fra, og over dens placering inden for modetrenden i dag.

Bruno Ingemann tager fat på de anonyme steder i sin artikel om **Stedets tale**. Altså ikke Eiffeltårnet og Sacré-Coeur. Ikke Triumfbuen og Nôtre Dame. Det er derimod hvad man kunne kalde for ikke-steder. Den almindelige gade. Men hvad kan den almindelige gade fortælle som et visualitetens sted? Ingemanns projekt er både et forskningsprojekt og et samtidskunstprojekt. Ved hjælp af en

række spilleregler har han fotograferet og konstrueret 16 steder i Paris gennem hvad han kalder for ”Den visuelle undersøgelse med brug af fotografiet som medie”, og har dermed skabt nogle overraskende og originale fotografier. Det centrale i projektet er at undersøge relationen mellem oplevelsen af et ”sted” i forhold til dels oplevelsen af en billedproduktion i relation til dette sted, dels oplevelsen af de færdige billeder i et udstillingsrum. Det er en undersøgelse af grænselandet mellem i-sted-sættelse og i-talesættelse, og dermed en undersøgelse af relationen mellem den visuelle ”tale” og ”tale”. Hvordan kan en visuelt undersøgende metode give nye oplevelses- og receptions måder af et sted – og hvordan kan man ”tale” om det?

Sammen med to kolleger har Søren Kjørup besøgt det yderste hjørne af Louvre hvor der de sidste par år har været en udstilling af skulpturer fra Afrika, Asien, Oceanien og Nord- og Sydamerika. Udstillingen er en slags foregribelse af det museum for ikke-europæisk kunst der er ved at blive bygget på den sidste ledige byggegrund i det centrale Paris, nemlig på Quai Branly, lige øst for Eiffeltårnet.

I artiklen **Her bliver det kunst!** diskuterer Kjørup det etnocentrisk europæiske kunstsyn som ligger bag præsentationen af værkerne på Louvre, hvor der udelukkende lægges vægt på deres æstetiske kvaliteter, som sted- og tidløse, almenmenneskelige kunstværker. Denne ”formalistisk-humanistiske” kunstopfattelse fra begyndelsen af det 20. århundrede kontrasteres med den kontekstuelle, som har kunnet ses i museet for kunst fra Afrika og Oceanien i det gamle kolonimuseums bygning ved Porte Dorée. Indtil det for nylig blev lukket så samlingerne efterhånden kan indgå i det ny Branly-museum, blev værkerne her udstillet på en måde der lod dem komme til deres ret for et europæisk blik både som fascinerende kunstværker og som fremmedartede kulturudtryk. Afslutningsvis diskuteres hvorfor det har været vigtigt at tyvstarte Branly-museet med udstillingen på Louvre – nemlig for at få en slags anerkendelse af de udstillede skulpturer som kunst!

Henriks Juels artikel **Naturen i storbyen** beskriver, hvordan arbejdet med en lille videoproduktion fik ham til at se og tænke dybere over det fænomen han havde sat sig for at filme, nemlig ”naturen i storbyen”, her eksemplificeret med et lille grønt område midt i Paris.

Både arbejdet med at udpege og indramme motiver med kameraet og redigeringsarbejdet med at kæde motiverne sammen kom til at udfordre Juels opfattelse af såvel natur som billeder og billedets natur.

Et særligt omdrejningspunkt blev forståelsen af kamerabevægelser natur; artiklen forsøger at vise at kamerabevægelser fænomenologisk set har indbygget en dobbelthed som både ”øje og pegepind”. Vi ser både motivet og den udpegende bevægelse på samme tid. Og det hører med til billeders og films natur.

Videoproduktion fremhæves som ikke kun en måde at se og redigere et emne på, men også som en måde at indse og revidere ellers upåagtede indsigter på. Videoproduktion kan være et meget filosofisk foretagende.

Bjørn Laursen argumenterer i artiklen **Paris i kroppen – kroppen i Paris** for notat-skitsebogen som et velegnet medie til indsamling og navnlig akkumulation af bevidsthedsmæssigt relevant fagligt stof ved at give indblik i sin egen brug af den. Artiklen forsøger at låne oplevelsesmæssigt og analytisk fodtøj ud til læserne, så de kan trave rundt sammen med dens forfatter i ”Byernes By”. Det er omdrejningspunktet for artiklen, at vi er multi-

sensoriske individer som ser og oplever hele livet i-med-gennem kroppen. Ifølge Laursen er vi paradoksalt nok blevet så ekvilibristiske til det at vi også er fortrinlige til at glemme eller fortrænge dette grundforskningsmæssigt og perceptionspsykologisk aldeles basale faktum for vores bevidsthedsdannelse.

Hanne Løngreen fokuserer i artiklen **En anden i Paris** på andethed. Hver gang vi kommer tilbage til et sted, er vi blevet en anden, og denne anderledeshed er både kropsligt og stedsligt funderet. Løngreen er optaget af hvordan den anden repræsenteres. Hun ser på hvordan og hvorfor netop franskmænd har et særligt videnskabeligt blik på Grønland og på måden grønlænderne fremstilles på. Hvorfor har Musée de l’Homme i Paris en exceptionel udstilling af eskimoiske redskaber fra 1930’ernes Østgrønland? Hvilken rolle spiller den eskimoiske anden i Musée de l’Homme? Og er der andet på færde i Paris?

De seks artikler er et spejl af Paris og især af visualiteten i Paris, men de er også udtryk for et særligt blik på visualiteten som fokuserer på den kommunikation som den indgår i.

Et andet særtræk er forskernes optagethed af at bruge de visuelle medier til andet og mere end råmateriale for analyse. De indgår i en proces hvor den skabende visualitet dels er noget i sig selv, og dels er et erkendelsesredskab.

Det var sådan vi så Paris.

Se her.



Forskergruppen foran det geologiske museum i Paris søndag den 17. november 2002 [Håndkoloreret foto af Lisbeth Thorlacius].

Søren Kjærup, Bruno Ingemann, Bjørn Laursen, Hanne Dankert, Kim Sandholdt, Arne Thing Mortensen, Henrik Juel, Hanne Løngreen, Lisbeth Thorlacius.



Her bliver det kunst!

Om planerne for et nyt kunstmuseum i Paris – og om etnografika og kunst på Louvre og andetsteds¹

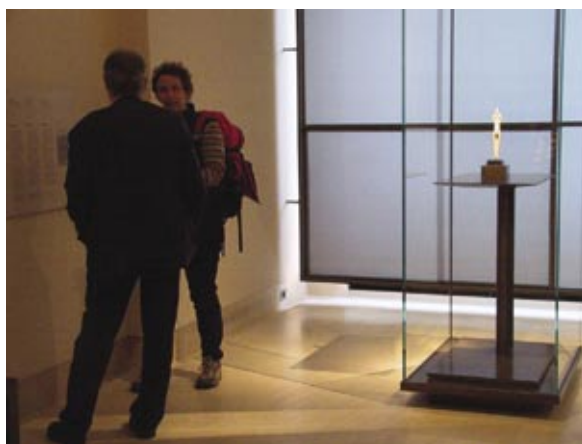
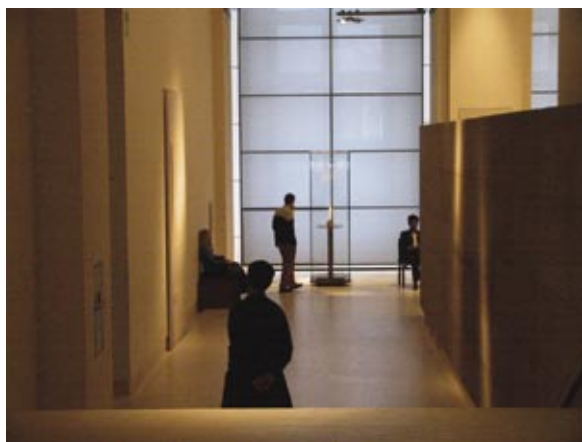
Af Søren Kjørup

»Udlånt fra Louvre.« Selv om Louvre næppe er kendt som det museum i verden der er allermost villigt til at låne ud af sine skatte, er denne oplysning om ejerskab langt fra ukendt. Men når man finder den knyttet til en genstand inde i selve det gamle parisiske kongeslot som nu er helt forvandlet til museum, må man alligevel undre sig.

Er man i Paris, må man naturligvis aflægge Louvre et besøg. Det gælder i særlig grad hvis man er optaget af museumsforskning. Altid vil der være noget nyt at se, en ny ophængning, et nyt rumforløb, en nyåbnet afdeling. Således også i denne november måned 2002. Fx havde Mona Lisa fået en ny, midlertidig placering, om hjørnet for enden af det lange galleri, mens hendes sædvanlige opholdssted, Salle d'État, blev frisket op i anledning af hendes (formodede) 500 års jubilæum året efter.



Men det var nu ikke Mona Lisa jeg først og fremmest ville opsøge denne gang sammen med et par kolleger.² Vi gik forbi hende som hun sad der i sin kasse med forbløffende få turister foran (november er åbenbart en god måned at være turist i Paris i), fortsatte gennem de forholdsvis ny sale med den spanske samling og nåede hen til den nyindrettede trappe ned til stueetagen i Pavillon des Sessions. Hernede har der nemlig siden april 2000 været en afdeling med skulpturer fra Afrika, Asien, Oceanien og Nord- og Sydamerika.



Endelig stod vi så foran det første værk dernede: en kun 24 cm høj, rank, hvid sag i flodhestetand, en tynd menneskeskikkelse med tydelig mandighed, fra Naqada-perioden i det prædynastiske Ægypten, 4. årtusinde fvt. Og forsynet med det overraskende lille skilt: »Udlånt fra Louvre«.



Finansministeriet er flyttet til sin ny bygning på Bercy-kajen, så museet har endelig kunnet overtage de sidste dele af det gamle slots fløj mod rue de Rivoli – det er fristende at tænke sig at Louvre nu er blevet så forvirrende stort at man har mistet overblik og er begyndt at »udlåne«

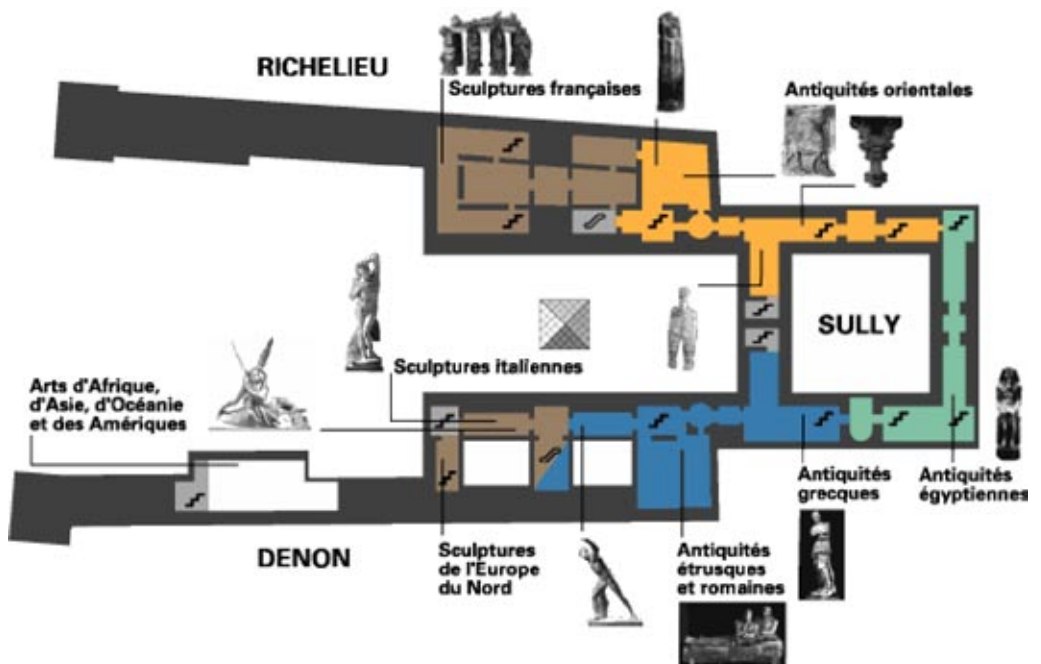
udstillingsgenstande til sig selv. Men den overraskende oplysning har en anden baggrund. Selv om vi står med billetter til Louvre i hånden, og selv om vi befinder os i et hjørne af det gamle slot, så er vi her faktisk ikke på en Louvre-udstilling – og måske skulle vi have anet det, for faktisk er dette område (i modsætning til alle andre) ikke kodet med nogen farve på Louvres oversigtskort over sine udstillinger.

Hvad man kan se her i Pavillion des Sessions hører under »Museet på Branly-kajen«, et museum der ellers først nu er ved at blive bygget ovre på den anden Seinebred, lige øst for Eiffeltårnet, for enden af gangbroen fra Palais de Tokyo. Der skal det ny museum åbne i 2005, men det har altså fået lov til at tyvstarte sin virksomhed med en udstilling i lokaler på Louvre.

Det kræver tydeligt nok lidt forklaring.

Præsidenternes monumenter

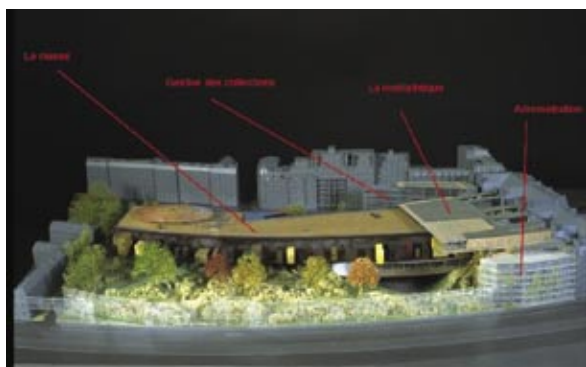
Der er efterhånden tradition for at Den femte Republiks præsidenter efterlader sig mindesmærker i form af markante kulturinstitutioner. Ikke de Gaulle, overraskende nok, men allerede hans direkte efterfølger George Pompidou fik jo, omend posthumt, sit Pompidou-center i 1977. I sin kerne rummer centret blot den franske stats centrale samling af det 20. århundredes kunst, men som denne samling er pakket ind i Renzo Pianos og Richard Rogers' postmoderne brag af en bygning og et kulturelt og politisk aktivitetsprogram, bliver centret et ganske forbløffende



monument over en konservativ præsident. Så er Orsay-museet fra 1986 i Victor Laloux' banegårdsbygning fra 1900, ombygget af arkitektgruppen ARC og indrettet af Gae Aulenti, lettere at forstå som monument over Giscard d'Éstaing; ganske vist er den opulente kunst og kultur fra det andet kejserdømme og den tredje republik måske vel borgerlig for en sådan aristokrat, men alligevel. Og endelig er det ny nationalbibliotek – tegnet af Dominique Perault og åbnet i 1997 – et let aflæseligt monument over François Mitterrand, der jo ønskede at fremstå som den intellektuelle franske præsident.

Branly-museet skal være monumentet over Jacques Chirac, der ønsker at fremstå som den franske præsident der er særligt vendt mod den tredje verden. Derfor vil han efterlade sig et museum for »primitiv« kunst, som man undertiden stadig kalder det, altså kunst fra de oprindelige, ikkevestlige kulturer: træskulpturer fra Antillerne, prækolumbianske krus, eskimoiske masker osv. I øvrigt samler Chirac også selv på den slags, især afrikansk kunst.

Og man er altså i gang med at bygge hvad der ser ud til at blive et fascinerende stykke arkitektur, en elegant, krum bygning på søjler i et pragtfuldt haveanlæg, kun adskilt fra gennemfartsåren Quai Branly og dermed fra Seinen af en høj glasvæg.



Den franske arkitekt Jean Nouvel, der allerede har sat sig spor i Paris med den poetiske bygning til det arabiske kulturinstitut ved Pont de Sully, vandt konkurrencen om at komme til at bygge det ny museum (som han vandt den om Danmarks Radios ny koncertsal i Ørestaden), mens arkitekten Gilles Clément skal stå for haveanlægget – og på <http://www.quaibrany.fr> kan man over nettet følge med i hvordan byggeriet af dette »Museum for kunst fra Afrika, Asien, Oceanien og Nord- og Sydamerika« skyder i vejret, minut for minut.

Museet ved Porte Dorée³

Men Paris har i virkeligheden et sådant museum i forvejen, eller i hvert fald et »Nationalt museum for kunst fra Afrika og Oceanien«, og også i en enestående bygning – ude ved Porte Dorée. Og måske er denne lidt afsides beliggenhed grunden til at det slet ikke har været på tale at bruge dette museum som udgangspunkt for det som skal blive monumentet over Chirac. For selvfølgelig er det flottere at tage sig ret til at udfylde den allersidste ledige byggegrund midt i Paris, ned mod Seinen, ved siden af Eiffeltårnet, end at bedrive genbrug i forstæderne.

Men måske hefter der også nogle gale associationer til denne bygning hvis den skulle symbolisere hvad Chirac opfatter som sin rolle i forhold til den tredje verden. Den blev nemlig opført i forbindelse med den store koloniudstilling i 1931 som et permanent kolonimuseum. I hvert fald har museet aldrig været særlig veldigt i toneangivende kredse, især ikke efter opgøret med kolonitiden, og turisterne har selvfølgelig aldrig kunnet lokkes derud. Alligevel har museet altid været særdeles vel besøgt, især af skoler og børnehaver – for de sidstes vedkommende på grund af det tropiske akvarium og terrarium som bygningen rummer i underetagen. Den dag vi var der, væltede det ind med børn der skulle ned og se de sære fisk og de frygtindgydende krokodiller.

Museet er bygget efter tegninger af arkitekterne Léon Jaussely og Albert Laprade i en slags ekceptionelt dekorativ art deco-stil. Og bygningen er endnu ganske velbevaret. Specielt imponerende er de to etager høje, ovale hjørnekontorer mod vest og øst i den sydvendte hoved- og indgangsfløj, oprindeligt skabt for henholdsvis koloniministeren (af dekoratøren Émile Jacques Ruhlmann) og museumsdirektøren (af Eugène Prinz), med ikke helt vellykkede fresker på væggene og pragtfuldt specialdesignet møblement. Magen til enorme standerlamper ser man ikke ofte! Men også de større og mindre udstillingsale, festsalen, trapperne osv. har stort set bevaret deres oprindelige, omhyggeligt gennemarbejdede udseende.



Inden man kommer ind og ser alt dette, er man imidlertid blevet overvældet af hovedfløjens fantastiske facade: Hele muren inde under det fremskudte tag, som bæres af slanke piller, er fyldt op af et kæmpemæssigt, detaljeoverlæsset basrelief af Alfred Janniot, et relief der oven i købet fortsætter på bygningens gavle rundt om hjørnerne. Og de over 1000 kvadratmeter billedflade i sten er en kæmpemæssig skildring af hvordan fra venstre Amerikas og Afrikas indfødte bærer varer ned til bådene der sejler det hele hjem til Marseille og Bordeaux og til den overflodens gudinde som sidder over indgangsdøren midt på facaden og repræsenterer Frankrig, og hvordan Asiens og Oceaniens indfødte gør det samme fra højre mod midten til Le Havre og Saint Nazaire. Og foran det hele stod i 1931 Léon Driviers fem meter høje, forgyldte statue af en gudinde med spyd og gallisk hjelm, et symbol på kolonimagten Frankrig, som nu er flyttet hen på Édouard-Renard-pladsen ved Porte Dorée.

Her er i sandhed ikke brug for nogen form for ideologisk analyse for at få øje på skildringen af den koloniale udbytning, tværtimod! Det hele er jo slet og ret hugget i sten, lige til at aflæse.





Fra kolonier til kunst

»Kolonimuseum« blev museet dog kun kaldt frem til 1935, hvor det skiftede navn til »Musée de la France d'outre-mer«, »Museet for det oversøiske Frankrig« – og det navn og den rolle beholdt museet helt til 1960 gennem en række mindre nyopstillinger osv. (og til det sidste med bevillinger fra koloniministeriet).

I montre efter montre, diorama efter diorama kunne man her hente sig i et indtryk af samspillet mellem Frankrig hjemme og ude. Det historiske stof blev afviklet i stueetagen, hvor man også fandt fransk kunst som var skabt i eller inspireret af kolonierne (og hvoraf kun en Gauguin-samling havde større kunstnerisk interesse), mens den »primitive«, ikke-europæiske kunst var på mezzaninen. På første sal fandt man så det økonomiske og sociale stof, til dels geografisk opdelt, med oplysninger om bomuldsdyrkning, kaffe, te, kakao osv., og om livet på Antillerne, i Indokina, i Nordafrika osv. En rigtigt pinlig detalje er at man først fik taget seriøs stilling til slaveriet i en midlertidig udstilling i 1948.

I 1960, samme år som de tidligere franske kolonier

i Vestafrika, Ækvatorialafrika og Madagascar opnåede selvstændighed, blev museet overført til André Malreaux' nyoprettede kulturministerium og skiftede efter lidt frem og tilbage navn til »Musée des Arts africains et océaniens« (»Museet for afrikansk og oceaniansk kunst«), fra 1971 ændret til det nuværende – og der er faktisk en forskel: Afrikansk kunst osv. er ikke helt det samme som kunst fra Afrika; det sidste udtryk er mere åbent, inviterer os til at se hvad det så er for noget kunst der kommer fra Afrika, mens det første nærmest postulerer at der er en særlig slags afrikansk kunst.

For Malraux var opgaven at skabe et klassisk kunstmuseum, bare med værker fra andre verdensdele end dem man finder fx på Louvre. I forbindelse med oprettelsen af kulturministeriet (i et dekret af 24.7.1959) formulerede han ambitionen »at gøre menneskehedens hovedværker tilgængelige for det størst mulige antal franskmænd.« Men det gik meget langsomt med at få realiseret tanken. Der manglede erfaring blandt museumsfolkene, der manglede værker at udstille, og der manglede bevillinger til indkøb og nyindretning. På mange måder var museet også i



klemme mellem dem der ville have det til at genopstå som kolonimuseum, og dem der mente at dets fortid ville umuliggøre dets ny rolle som museum for ikke-europæisk kunst – samtidig med at den profilmæssige forskel til det etnografiske Musée de l'Homme på Trocadéro aldrig rigtigt blev afklaret.

Fra begyndelsen af 1990'erne blev der så lagt en ny og bevidst kurs, der oven i købet faktisk kunne realiseres fordi museet i mellemtiden havde fået bygget samlingerne op. Man ville åbne en »dialog mellem kulturerne«, fx ved at bringe kunsten fra Afrika og Oceanien i spil med vestlig samtidskunst, men især ved at finde frem til nogle ny måder at præsentere den »primitive« kunst på. Og da vi var på besøg i november 2002, var i hvert fald dele heraf realiseret på en ganske overbevisende måde. Hvad der gjorde størst indtryk på os, var nok måden hvorpå Harter-samlingen af skulpturer fra Kamerun blev præsenteret.

Mellem kunst og etnografi

Den besøgende kommer ind midt i et mørkt, smalt rum som strækker sig til højre og venstre, præget af sort og



en mørk, varm rød farve, med en række plinter hvorpå genstandene er anbragt i glasmontrer – altså tydeligt som enkeltstående kunstværker, stillet frem til beskuelse nogenlunde som man ville gøre med vestlig kunst (omend i en lidt mere »magisk« scenografi).

Det første værk man møder straks man træder ind, er en krukke med en meget potent strittende hank og behængt med nogle primitive dekorative elementer – tænder og den slags, når man at tænke. Pludselig går det så op for en at hvad der hænger på krukken, faktisk er menneskelige underkæber! Som det fremgår af den forklaring som er heftet på krukken, er der nemlig tale om en krukke som krigere har drukket sig mod fra inden de drog ud, og som de så har udsmykket med disse trofæer fra faldne fjender når de kom hjem. Og så er det pludselig ikke længere kunstværker man står og ser på, men etnografika.

Helt så drastiske – eller uhyggelige – er de øvrige udstillede genstande fra Harter-samlingen langt fra. Det er mere »almindelige« dekorerede krukker og menneske- og gudeskikkelser som vi vel kender dem fra andre

udstillinger af afrikansk kunst. Men mødet med denne første genstand indstiller naturligvis betragterens blik på en særlig måde. Og pointen er selvfølgelig at udstillerne vil have os til at se disse genstande ikke kun som kunst i almindelig vestlig forstand, men også som etnografika, for de er begge dele (eller kan i hvert fald ses som begge dele). De er markante visuelle genstande som man kan imponeres over og fascineres af for deres formelle kvaliteter, og som det er helt rimeligt at se sådan i et museum for netop kunst fra Afrika og Oceanien, men udstillerne vil samtidig minde os om at disse værker ikke er skabt inden for en kunstnerisk institution som vor, men til andre former for kulturel anvendelse.

Men der standser udstillernes arbejde med vores blik og vores forståelse ikke. Væggen bag værkerne rummer nemlig en række nicher, delvis dækket af mørkerødt forhæng, og kigger man ind bagved, finder man yderligere nogle redegørelser for hvad det er man har set, nemlig hvem der har skabt de udstillede genstande. Her får man oplyst de afrikanske kunstneres navne, og får at vide hvor og hvordan de havde lært deres kunst (ofte af deres fædre,

og ofte er der åbenbart tale om hele kunstnerdynastier). Det var altså alligevel ikke anonyme etnografika vi havde betragtet, ikke flotte genstande der så at sige var opstået af folkedybet, men værker frembragt af kunstnere der har været helt bevidste om deres talent og kunnen – og det har de der har ejet og brugt værkerne tidligere, uden tvivl også været.

At fortælle hele historien

Der er en næsten hegeliansk dialektik i denne opstilling: Tesen er naturligvis at her skal vi se afrikansk kunst. Antitesen er at dette er sandelig ikke kunst; det er brutale etnografika. Og syntesen er at det ikke blot er begge dele, men begge dele på et højere plan, ikke vestlig, men netop afrikansk kunst, skabt inden for en anden kunstinstitution end vor vestlige og med andre anvendelser end vores rent kontemplative, men ikke desto mindre af fagligt bevidste kunstnere.

Udviklingen af et sådant koncept er naturligvis et svar på den diskussion der har været i hvert fald den sidste snes år om hvordan man skal opfatte og præsentere ikke blot ikkevestlig kunst, men i det hele taget ikkevestlige museumsgenstande – herunder diskussionen om disse genstande overhovedet hører til i Vesten, eller om de ikke hellere skulle leveres tilbage til de steder de kommer fra. Og naturligvis har ikke mindst det gamle kolonimuseum

haft denne problematik inde på livet.

Faktisk har museet i de allerseneste år arbejdet med planer om at vende tilbage til sit gamle navn og til dels sin gamle rolle som kolonimuseum, og dermed faktisk udnytte selve bygningen (ikke mindst med dens forrygende facaderelief) på en anden måde end som kunstmuseum. Men det skulle naturligvis ikke være med en simpel gentagelse af de gamle meddelelser. Snarere skulle det være som en slags museum *om* kolonitiden, i sin kerne et metmuseum om kolonimuseet, hvor man både kunne vise de pragtfulde genstande man har, men samtidig kunne fortælle resten af historien, altså om hvorfor man har dem, hvordan de er landet hvor de er.⁴

Men sådan skal det altså ikke være. Vi var faktisk heldige at vi nåede at se museet mens det var åbent, for nu er det lukket, og man er gået i gang med at overføre ikke blot en del af staben, men også 25.000 genstande til det ny museum på Quai Branly – som supplement til de 240.000 genstande som skal overføres fra Musée de l'Homme.

Primitiv kunst på Louvre

Hvordan vil alle disse genstande så blive udnyttet og et udvalg også udstillet i det ny Branly-museum? Det giver præsentationen i Salle des Sessions på Louvre vel en forsmag på. Og kan man stole på det indtryk man får



Statuette fra Naqada-perioden, ca. 4000 fvt., 24 cm



Guden Rao fra øen Mangareva i Polynesien, 10. århundrede (?), 106 cm

Statuette fra batak-folket ved Toba-søen i Nordsumatra, Vestindonesien, fra midten af 15. århundrede, 128 cm

Gravminde fra det sydøstlige Madagaskar, 7.-8. århundrede, 215 cm

Ske, zulufolket, ukendt oprindelse, 57 cm

Før-dogon skulptur, 15.-17. århundrede, Mali, 132 cm





Mandshovede fra Nigeria, mellem 500 og 100 fvt, 33 cm

Maske fra British Columbia, Canada, 18.-19. århundrede, 21,6 cm

Ansigt fra maya-kulturen, Chiapas, Mexico, 6.-9. årh. , 24,5 cm

Hovede fra Ife-kulturen, Nigeria, 12.-14. årh., 15,5 cm

Hovede, Anakena-bugten, Påskeøen, 11.-15. årh., 170 cm

her, så bliver det i hvert fald ikke i en bredere historisk og kulturel ramme som man kunne se det i museet ved Porte Dorée. Faktisk bliver det ikke engang som etnografika i øvrigt udstilles i Louvres egne udstillingssale.

Det er vel ikke noget de fleste tænker så meget over, men faktisk rummer verdens største kunstmuseum ganske store samlinger af genstande det ville være naturligt at kalde etnografiske – hvis det ikke lige var fordi de er mindst et par tusinde år gamle. Det er i første række de ægyptiske, altså genstande fra den civilisation der i den store vestlige fortælling danner den vestlige kulturs vugge, men noget lignende kunne vel siges om en del af Louvres græske og romerske genstande.

I dag præsenteres (de udstillede dele af) den ægyptiske samling i to selvstændige forløb. Det mest moderne er en regulær kulturhistorisk fremstilling hvor autentiske dagligdags genstande indlejres i solide forklaringer af samfundsstruktur og samfundsforandringer, hverdagsliv, økonomiske systemer, hieroglyfskriftens udvikling osv., fremstillet med plancher og modeller. Det mere gammeldags forløb kunne kaldes stilhistorisk, men de knappe forklaringer her forankrer alligevel genstandene i en bredere historie, dog især af dynastisk karakter. Den lille naqada-figur som er udlånt til Branly-udstillingen, er hentet fra en montre ved begyndelsen af det stilhistoriske forløb, hvor den har efterladt et hul i en lille gruppe genstande i flodhestetand som Louvre har fået forærende for få år siden (og rent fysisk et hul i den lille sokkel disse genstande sidder i).

At dømme efter udstillingen i Pavillon des Sessions vil

imidlertid hverken stil- eller kulturhistorie have interesse i det ny Branly-museum. Hvor meget det ny museum end skal være for både »arts et civilisations«, både kunst og kultur, er det værkerne som kunst det alene drejer sig om, og vel at mærke som enkeltstående tilbud om æstetisk oplevelse.

Gennem udvalg og præsentation af de udstillede værker henledes den besøgendes opmærksomhed udelukkende på de rent æstetiske kvaliteter af disse oprindeligt religiøse, praktiske, magiske eller måske blot dekorative genstande i ben, træ, sten, metal og andre materialer fra hele den ikkevestlige verden og fra seks årtusinder. Udstillingens kurator Jacques Kerchache har motivisk især koncentreret sig om menneskefremstillinger, i to serier, så at sige, nemlig dels hoveder eller ansigter, fx masker, dels hele skikkelser, og blandt de sidste er slanke, ranke figurer gennemgående, hvad enten de nu er kun 24 cm eller hele to meter høje.

I overensstemmelse hermed har udstillingsarkitekten Jean-Michel Wilmotte skabt et elegant, hvidt rumforløb hvor værkerne står uforstyrret, hver for sig, på hver sin sokkel og kan beundres et ad gangen fra alle sider, helt løsrivet fra enhver kulturel sammenhæng, men til gengæld helt i overensstemmelse med det ny museums programerklæring: Hvad man vil præsentere, er »det enkelte værks individuelle karakter og herigennem en kunstners kreative gestus.« Og hvad museet vil give den besøgende, er det samme »følelsesmæssige chock« som man får når man står over for »et mesterværk fra den europæiske malerkunst, fra den græsk-romerske skulptur

Førdynastisk skulptur, amratiske periode 4. årtusinde fvt.

Flodhestetand

Højde 24 cm

Ægypten

Hen mod slutningen af det 4. årtusinde fvt. fandt grupper af afrikanske jægere og samlere gunstige klimatiske vilkår i Nildalen og begyndte at slå sig ned der. Disse menneskehedens første bønder, der snart også kastede sig over fiskeri og kvægdrift, kom fra Naqada og udviklede et samfund som blomstrede i Naqadakulturens første fase mellem 3.800 og 3.700 fvt. I denne periode skabte kunstnere en højst original skulpturel stil, især statuetter af ler og elfenben eller, undtagelsesvis, af sten. Disse statuetter, som er enestående i deres skønhed, og dog bemærkelsesværdige i deres enkelhed, afbilder mænd og kvinder, almindeligvis i stående stilling. Deres primære seksuelle kendetegn vises tydeligt frem: bryster, lår og den pubiske trekant, fallos eller penisfuturalet. Benene er betydningsløse, og der er ikke gjort nogen indsats for at udskære fødderne. De hængende arme er helt rudimentære. Besøgende vil bemærke at ørerne mangler. Disse arbejder betragtes som de allerførste kendte afrikanske skulpturer. Slutningen af Naqadakulturens periode falder sammen med den ægyptiske kulturs fødsel, omkring 3.200 fvt.

Denne figurine tilhører en kendt gruppe oldsager: I første halvdel af Naqada-perioden blev elfenbensstatuetter ofte lagt i gravene.

eller den ægyptiske kunst«, altså fra netop den vestlige kulturtradition som Louvre præsenterer os for (og alt dette kan man læse på Branly-museets hjemmeside).

Det er umådelig smukt; ikke mindst den minutiøst udtænkte belysning af værkerne er vanvittigt lækker. Men gennem valget af genstande og præsentationsmåden bliver de i udgangspunktet højst forskellige værker bedragerisk ens; til dels enorme forskelle i tid og sted er så vidt muligt visket ud. Man bliver helt forvirret når man pludselig opdager at det trods alt kan læses på væggen hvor værkerne i de forskellige forløb stammer fra, så man fx kan gøre sig klart at man nu ikke længere er omgivet af værker fra Afrika, men fra Indonesien.

Ret skal være ret: Man kan faktisk låne nogle plader med

lidt forklarende tekst om de forskellige værker fra holderne i rummenes hjørner, men disse baggrundoplysninger virker sært irrelevante i sammenhængen. Og ligesom i det afsluttende dokumentationsrum, og i det kæmpemæssige, tunge og dyre katalog⁵ (med forord bl.a. af præsidenten) lægges hovedvægten på den æstetiske beskrivelse, dog gerne med en betoning af det almenmenneskeligt seksuelle.

Den lille figur i flodhestetand kan man ikke læse om i kataloget, for den tilhører jo ikke Branly-museet. På væggen finder man til gengæld teksten, der fint eksemplificerer karakteren af den ramme som lægges ned omkring skulpturerne (ovenfor i min oversættelse).

Selvfolgelig er det vældig sympatisk at den franske

præsident her står i spidsen for et forsøg på at løfte ikkevestlige kulturudtryk op til at blive kunst på linje med vor egen kulturs mesterværker. Men i modsætning til den kontekstuelle kunstopfattelse som kuratorerne på museet ved Porte Dorée støttede sig til, er det en sært gammeldags kunstopfattelse værkerne skal leve op til i Branly-sammenhæng, og ganske etnocentrisk er den vel i grunden også.

Den formalistisk-humanistiske kunstopfattelse

Nu er »gammeldags« dog et lidt misvisende ord, for den kunstopfattelse som ligger bag Branly-museet, er snarere hvad man oprindeligt netop kaldte »moderne«; lidt mere indholdsmæssigt kunne man måske tale om »den formalistisk-humanistiske kunstopfattelse«. Det er en opfattelse der stammer fra 1900-tallets begyndelse, fx fra dengang Picasso lod sig inspirere af afrikanske masker til sit maleri af »Dullerne fra Avignon« fra 1907, på kanten af kubismen (og samtidig med at man for alvor fik øjnene op for kvaliteterne også i europæisk »primitiv« kunst, altså den uklassiske, først og fremmest middelalderens, der fx manglede centralperspektivet). Blandt de 117 »primitive« værker på Louvre er der faktisk et som Picasso har ejet. I fransk æstetisk tænkning kan man se omkring første verdenskrig hos fx Guillaume Apollinaire, efter den anden fx netop hos André Malraux (som citatet ovenfor viser). Og skal man spore rødderne til nygaullisten Jacques Chiracs æstetisk-politiske projekt, skal man netop tilbage til de Gaulles kulturminister Malraux og hans idé om et museum for »menneskehedens mesterværker«.

Opfattelsen findes selvfølgelig i lidt forskellige versioner. En af de tidligste og klareste formalistiske udgaver jeg kender, er den englænderen Clive Bell giver udtryk for i sin velskrevne lille bog *Art*, der oprindeligt udkom i 1913.⁶ For Bell er der ét fælles, definerende træk ved al god visuel kunst, og det er at værkerne har »significant form«, et udtryk som nok bedst gengives ved »markant form«, for det har nemlig absolut ikke noget med »betydning« at gøre, ikke noget med reference eller afbildning, ikke noget indholdsmæssigt, men noget rent formelt.

Mødet med et værk med markant form udløser ifølge Bell en særlig æstetisk følelse eller oplevelseskvalitet, og det gælder uafhængigt af om værket er et maleri, en skulptur, en bygning, en krukke, et billedskærerarbejde, et vævet tæppe eller hvad der ellers kunne tænkes (side 19). Samtidig er det helt ligegyldigt hvor og hvornår værkerne er blevet til (side 25), ligesom opleveren ikke behøver medbringe noget til værket ud over sin sans for form og farve og sit kendskab til det tredimensionale rum (side 28). Bell

hørte i øvrigt til Bloomsbury-kredsen, og hans synspunkter deltes af de andre medlemmer her, fx kunsthistorikeren Roger Fry, der faktisk (i modsætning til Bell) har skrevet essays om ikke-europæisk kunst (medtaget fx i samlingen *Vision and Design* fra 1920).⁷

Bag Bells og Frys æstetiske tænkning ligger en overbevisning om at mennesker er og altid har været ens når det gælder at skabe og at opleve kunst, men denne »humanistiske« side af den »moderne« kunsttænkning trækkes ikke særskilt frem hos dem. Når englænderen Herbert Read i sin *Education Through Art* fra 1943⁸ også peger på »formen« som det fundamentale ved kunstværker (side 15), så er det imidlertid for at indlejre kunstbegrebet i en bredere psykologisk og antropologisk tænkning om kunst som noget der udspringer af en alment menneskelig skabertrang, fælles for alle os medlemmer af »The Family of Man« (et udtryk han dog ikke bruger). Og mens denne tænkning til den ene side har forbindelse til gestaltpsykologien, har den til den anden forbindelse til tænkningen knyttet til kunstretninger og grupperinger som dadaisme, surrealisme og fx CoBrA-gruppen, hvor det snarere er psykoanalysen eller i hvert fald tanken om kunstens forhold til det ubevidste der trækkes frem (og et af værkerne på udstillingen har været ejet af den surrealistiske chefideolog André Breton). Ægte kunst ses som noget forholdsvis spontant og dermed noget der måske allerbedst frembringes af personer med kontakt til det spontane eller barnlige eller primitive i sig selv. Og igen munder dette ud i at vi bør møde kunsten åbne og uhildede og uden at lade os tynde af viden (selv om opmærksomhed dog vil kunne trænes), for den æstetiske kraft ligger udelukkende i værkernes form og menneskeligt emotionelle udtryk, ikke i et indhold, en meddelelse eller en kulturel funktion.

I dag regner de fleste kunstteoretikere vist denne opfattelse som uddød for mindst 30 år siden; nu ser de fleste aktuelle teoretikere nok snarere kunst som noget der både kræver forudsætninger, og som er skabt inden for bestemte kulturelle rammer – i bedste overensstemmelse med en samtidskunst som ofte bevidst forsøger at være anvendelig i konkrete sociale sammenhænge,⁹ og som ofte vil kræve indsigt i kunstinstitutionens praksis og tænkning for overhovedet at blive oplevet som kunst¹⁰ – det sidste en kunstopfattelse som i banaliseret og misforstået forenkling bliver til at i dag kan hvad som helst blive kunst bare ved at blive præsenteret på en kunstudstilling.

Men er det ikke ligegyldigt at vi her møder en lidt gammeldags kunstopfattelse hvis den faktisk kan fungere som idealistisk grundlag for et nyt nationalt kunst- og

kulturmuseum i et stadig mere multikulturelt Frankrig med racismen lurende i baggrunden? Og vil det ikke klæde Frankrig langt om længe at få suppleret sine mange næsten chauvinistiske franske kunst- og kulturhistoriske museer med et der netop åbner sig ud mod den tredje verden? Til opbyggelse ikke blot for franskmændene selv, men også for de utallige turister?

Tjo – men hvis det er ambitionen (og det er det faktisk), hvorfor så klemme de ikke-vestlige kulturers frembringelser ind i et ganske snævert vestligt kunstbegreb? Hvorfor rykke værkerne ud af deres specifikke kulturelle kontekst i stedet for at bruge dem som springbræt til overgribende kulturel indsigt og forståelse?¹¹

Her bliver det kunst!

Og hvorfor har det overhovedet været så vigtigt at få tyvstartet Branly-museet med udstillingen på Louvre? – et spørgsmål der faktisk kan skærpes: Hvorfor har det været så vigtigt at præsidenten selv har følt at han måtte gennemtvunge denne udstilling med et vink med en vognstang over for Louvres ledelse? Det har han nemlig måttet gøre,¹² for Louvres ledelse har været meget uvillig til at lægge rum til den slags primitiv kunst som ikke hører til i den store vestlige kunst- og kulturhistoriske fortælling.

Forklaringen ligger i et paradoks i tænkningen hos den »primitiv« kunstns fremmeste talsmænd. På den ene side var der for Bell og Fry og Read og alle de andre ingen tvivl om at selvfølgelig er den ikke-vestlige kunst også kunst. Men på den anden side har i hvert fald franskmændene alligevel ikke følt sig helt tilpas ved ikke at få deres synspunkt anerkendt af etablerementet – og så har de suppleret deres formalistisk-humanistiske kunstopfattelse med banalversionen af den institutionelle opfattelse. Som samleren og kunsthandleren Charles Ratton engang formulerede det: Et *sine qua non* for at man kan sige at Europa anerkender værdien af den ikke-europæiske kunst, er at den udstilles på Louvre!¹³ Så svaret på spørgsmålet er at de 117 værker i underetagen i Pavillon des Sessions har måttet en tur ind om verdens største kunstmuseum og ind i den karakteristiske »hvide terning« som udstillingsrummet udgør,¹⁴ for at forvandles til fuldverdige kunst og komme på højde med Mona Lisa, inden de kan fortsætte til Branly-museet. Og endelig er det altså lykkedes at opnå dette ekstremt etnocentriske mål og forvandle disse kulturgenstande til kunst i den snævrere vestlige forstand!

Noter

¹ Et lille forstudie til denne artikel er trykt som kronik i *Politiken* som »Chiracs museum«, 26.1.2003, og ganske let revideret under samme titel som tekst # 1.2003 i tekstserien fra Centre for Visual Communication, <<http://www.cvc.ruc.dk/pub2.htm>>

² Både ved besøget på Louvre og ved besøget på Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie fulgtes jeg med mine kolleger Bruno Ingemann og Hanne Løngren. Iagttagelser og ideer her i artiklen i tilknytning til vores oplevelser springer ud af fælles diskussion. Det er Bruno Ingemann der har taget oversigtbillederne fra de to museer samt fotografiet af Naqada-figuren s. 53.

³ Min viden om dette museums historie stammer næsten udelukkende fra artikler i Germain Viatte og Dominique François (red.), *Le palais des colonies: Histoire du Musée des arts d'Afrique et d'Océanie* (Paris: Réunion de Musées Nationaux, 2002).

⁴ Væsentlige bidrag til diskussionen omkring dette projekt finder man i en seminarrapport: Dominique Taffin (red.), *Du musée colonial au musée des cultures du monde: Actes du colloque organisé par le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et le Centre Georges-Pompidou 3-6 juin 1998* (Paris: Maisonneuve et Larose, 2000).

⁵ Jacques Kerchache (red.), *Sculptures: Afrique, Asie, Océanie, Amériques* (Paris: Réunion des musées nationaux, 2000).

⁶ Jeg har brugt 2. udgave: Clive Bell, *Art* (New York: Capricorn, 1958).

⁷ Frys bog indeholder essays fra de første 20 år af forrige århundrede. Et essay om buskmænds kunst er fra 1910, et om »negro sculpture« (i forbindelse med en udstilling) fra 1920, et om inkaernes og aztekernes kunst fra 1918 og en anmeldelse af en udstilling af muslimsk kunst fra 1910. Jeg har brugt et optryk af den oprindelige Pelican-bog, nemlig Roger Fry, *Vision and Design* (Harmondsworth: Penguin, 1961).

⁸ Her har jeg brugt et optryk af den tredje, reviderede udgave (fra 1956): Herbert Read, *Education Through Art* (London: Faber, 1967).

⁹ Den danske kunstnergruppe Superflex kan ses delvis ses som et eksempel på dette, på linje med den København-baserede gruppe N55; en fransk teoretiker som understreger det interaktive i samtidskunsten er Nicolas

Bourriaud, se hans *Ésthetique relationnelle* (Paris: Les presses du réel, 2001).

¹⁰ Den amerikanske filosof, kunstkritiker og -teoretiker Arthur Danto har i særlig grad insisteret på dette, se hans *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1981).

¹¹ Jean Nouvel's bygning på Branly-kajen skal dog rumme mere end blot en stor permanent udstilling af »primitiv« kunst i den franske stats eje. Der vil blive plads til midlertidige udstillinger og temaudstillinger, der vil være bibliotek og forskningsafdeling, og der vil være foredrag og diskussioner og alskens kulturelle aktiviteter – som i alle store, moderne museer i dag. Forhåbentlig vil alt dette kunne give værkerne noget af den meningsfylde tilbage som de mister ved blot at blive stillet frem i deres ophøjede æstetiske ensomhed.

¹² Fx ifølge artikel af Emmanuel de Roux, »Jacques Chirac veut ouvrir le musée du Louvre aux arts primitifs«, i *Le Monde*, 18.11.1995.

¹³ Denne oplysning har jeg fra Dominique Taffins artikel »Les avatars du musée des Arts d'Afrique et d'Océanie« i bogen om museet ved Porte Dorée (se note 3), side 220.

¹⁴ Se Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, udvidet udgave (Berkeley: Univ. of California Press, 1999).