

En anden i Paris

Løngreen, Hanne

Published in:
Se, Paris

Publication date:
2003

Citation for published version (APA):
Løngreen, H. (2003). En anden i Paris. I B. Ingemann, S. Kjørup, & L. Thorlacius (red.), *Se, Paris* (s. 105-113). Roskilde Universitet.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@ruc.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



En anden i Paris

Hanne Løngreen

Det sjette af seks artikler fra
antologien **Se, Paris.**



(cvc)



CENTRE FOR
VISUAL
COMMUNICATION

PUBLICATIONS NO. 3_6 / 2003
ROSKILDE UNIVERSITY

En anden i Paris

© 2003 Hanne Løngreen

Publications no. 3 / 2003

Centre for Visual Communication

Roskilde University,

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

www.cvc.ruc.dk

ISBN: 87-7349-597-2

Design: Bruno Ingemann

Dette er den sjette 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

Fra Hanne Løngreens udstilling **En anden i Paris** på
Roskilde Universitetscenter d. 13. november 2003





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” kunstoppfattelse 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.



En anden i Paris

Af Hanne Løngreen

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? Artiklen beskæftiger sig med begrebet 'en anden' og situerer dette i Musée de l'Homme konteksten - samt i en række andre og anderledes kontekster.

For mig var rejsen til Paris en rejse, der generede forskellige former for viden, som enten lå godt gemt væk i min hukommelse, i min krop eller blev til i mødet med Paris denne november 2002. Udgangspunktet var egentlig et helt andet, nemlig mine år i Grønland, hvor jeg gennemførte et forskningsprojekt, med fokus på hvorledes de grønlandske museer kommunikerede og formidlede grønlandsk etnicitet og kulturel identitet. Ofte havde jeg i denne sammenhæng hørt grønlandske museumsfolk tale om nogle franskmænd, som havde opkøbt hele bygder på den grønlandske østkyst. Det var denne historie, jeg var opsat på at forfølge i Paris, og som ligeledes blev igangsat for andre oplevelser og tanker.

Jeg - en anden

For hver gang jeg har været i Paris, har jeg været en anden. Fra det første besøg i gymnasietiden, hvor det især var sproget og den særlige franske kultur, der skulle tilegnes, til studieturen i universitetstiden, hvor jeg skulle se indiske film, og til i dag, hvor jeg som midaldrende dykker ned i museernes Paris, er jeg som person og mine faglige interesser blevet forandret, ja anderledesgjort. Jeg møder et andet Paris, fordi jeg selv er en anden. Men Paris er også anderledes i forhold til 'mit' første Paris: Væk er hallerne, hvor vi spiste løgsuppe ved midnatstid, væk er husene, hvor Spreckelsens triumfbue nu står, væk er det gamle Louvre. Paris er anderledes, og jeg er en anden.

Denne gensidige anderledeshed beriger mig denne november 2002. Aldrig har jeg på mine tidligere ture til Paris været helt oppe på øverste etage i Eiffeltårnet. Jeg husker stadig mit første fotografi af Eiffeltårnet taget nedefra og op. Dengang skulle jeg fotografere anderledes. Jeg ville ikke

føje mig under de fotografiske turistkonventioner. Denne gang fotograferer jeg Eiffeltårnet som turiststereotypien foreskriver, nemlig med god afstand og fra den anden side af Seinen. På den måde kan jeg fastholde Paris som den evigt uforanderlige, og dermed også fastholde og fryse mig selv fast til uforanderligheden.

Det andet køn

I begyndelsen af 80'erne deltog jeg i en kvindofilmfestival i Paris. Dengang handlede det om både at ville skabe en anden kvinde og at tilkæmpe sig en samfundsmæssig magt ud fra denne position. Simon de Beauvoir stod stærkt. At genopfriske Beauvoir er tankevækkende, for hun slår i den grad på tendenserne som er stærkt oppe i tiden inden for academia, nemlig socialkonstruktivisme/nisme. Beauvoir siger, at det at være kvinde ikke på forhånd er fastlagt, men er noget der skabes. Der findes ikke nogen kvindelig natur, der determinerer, hvad der er kvindeligt. Det kvindelige er ikke noget essentielt, men noget der socialt konstrueres gennem de normer og kvindebilleder, der findes i samfundet. Derfor mente Beauvoir, at man kunne skabe sig en anden position gennem reflekterede valg. For hende betød det, at man for at finde friheden skulle fraskrive sig moderskabet og i det hele taget italesætte sig gennem mandlige og patriarkalske værdier. Det er da også på disse punkter, at Beauvoir mødte kritik.

Paris holder stadig fast i de klassiske konstruktioner af køn. Kvinderne tripper afsted i deres fikse klimabestemte korte antræk. Selv i november er det stadig varmt i solen – så varmt at min café crème kan indtages i den lave sol på Sartres og Beauvoirs yndlingscafé Deux Magots¹.



Ingen er født kvinde, det er noget, man bliver



Turistfotografernes leg med subjekt og objektgørelse. Måske Barthes bonmot: *What the public wants is the image of passion, not passion itself* også gælder her. Hvad folket ønsker er billedet ikke det det forestiller.

Den anden

Med Beauvoir og begrebet om det andet, berøres også det anderledes og dermed de og det fremmede. Begrebet det fremmede omslutter alt det, der ikke er det første. Det fremmede er alt det, der ikke er velkendt, nært og familiært. Det fremmede er fjernt – som sted, men også som udtryk.

Netop det fremmede, eller et billede af det fremmede personificeret gennem den anden, blev et vigtigt afsæt for Roland Barthes udvikling af sin semiologiske teori i 1957.

Jeg er hos barberen og får stukket et nummer af *Paris-Match* ud. På forsiden gør en ung neger i fransk uniform honnør med blikket løftet mod et eller andet, der utvivlsomt er tricoloren. Det er, hvad selve billedet viser. Men hvad enten jeg er naiv eller ej, så indser jeg meget vel, hvad det er det skal betyde for mig: at Frankrig er et stort imperium, at alle landets sønner uden hensyn til hudfarve gør tro tjeneste under fanen, og at der ikke findes noget bedre svar på kritikken af den påståede kolonialisme end den iver, som den

sorte mand lægger for dagen for at tjene sine påståede undertrykkere.

(Barthes (1969) p. 151)

Dette møde med den anden, den sorte afrikaner, får Barthes til at skrive:

Jeg befinder mig altså endnu engang overfor et udvidet semiologisk system: der er et udtryk, der I sig selv er dannet af et forudeksisterende system (*negersoldat gør fransk militærhonnør*); der er et indhold (i dette tilfælde en bevidst blanding af franskhed og militarisme); og endelig er der en *tilstedeværelse* af indholdet via udtrykket.

(Barthes (1969) p. 151)

For Barthes er det ikke blot mødet med den anden, men også mødet eller tydeliggørelsen af den anden mening, nemlig myten, der opstår gennem iagttagelsen af billedet af den sorte. Der er ikke kun én betydning, men også en anden.

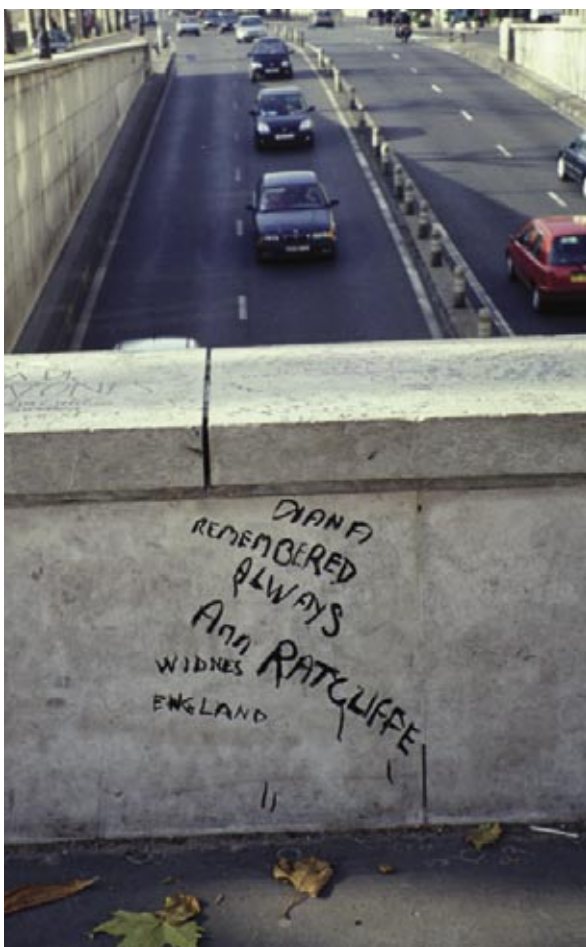


To be or not to be - is the question

Dansen om andethed, dels som racial andethed, dels som betydningens andethed, smelter sammen i Barthes ord. De vrider sig om hinanden, tæt forbundne, og det er svært at se, hvad der er hvad. Er den anden en myte? Frantz Fanon ville på det bestemteste mene det. For hvem er den første? Det afhænger jo helt af, hvorfra man ser. Når vi møder fremmede, opfatter vi dem som de andre, mens de på deres side opfatter os som de fremmede. Hvem er den anden, den fremmede? Magten til at definere sig selv som subjekt og som det væsentligste er afgørende.

At ville være en anden

Så er der den anden, som gerne vil være en anden. Marie Antoinette ville også gerne være en anden, end den hun var. Hendes drøm var at leve et landligt liv. Til det formål opbyggede hun en landsby uden for Versailles, hvor hun iført bondetøj vogtede sine får. Den dag i dag ligger landsbyen der i det fjeneste hjørne af parken ved Versailles. Her i november var man ved at restaurere møllen. Som en landlig kulisser lå ideen om bondehusene side om side ved en lille kunstigt skabt sø. Faktisk lignede



"Frue, hvis det er muligt, er det allerede gjort; hvis det er umuligt, vil det blive gjort."

Charles-Alexandre de Calonne til dronning Marie-Antoinette.

Med ord skabes en fortsat forbindelse mellem denne verden og den anden verden Diana befinder sig i.

husene en operettekulisse, som de lå der omkredsede en lille plads mod søen – den perfekte iscenesættelse for de udkommanderede bønders gennemspilning af det ægte bondeliv.

Lady Diana var i Paris og ville være en andens. Ikke pressefotografenes, men Dodi Al-Fayeds. Han var ikke blot en anden end Prins Charles, han var en rigtig anden: Muslim. Hvorvidt ulykken var iscenesat af en anden er uopklaret. Et er sikkert: Nu er hun en andens.

Ved tunnelen ved place de l'Alma mindes Lady Di stadig. Utallige har skrevet hilsener m.v. på balustraden til nedkørslen. Blomster er lagt. Begivenheden fastholdes, tiden er frosset fast, mens bilerne suser videre ind i dødens tunnel.

Har vi ikke alle indimellem et ønske om at være en anden. For mange bliver det til tankerne, men for nogle er driften så stor, at det må udleves. Disse to kvinder ser på hinanden, møder hinanden, stivner, tænker på fordoblingen i at kunne blive en anden.

En anden anden

Jeg er kommet til Paris for noget ganske bestemt. Allerede da jeg boede i Grønland, hørte jeg om dem – franskmændene og deres opkøb af hele bygder i Østgrønland. Opkøbene var drevet af et ønske om at lave en udstilling over, hvorledes man boede i arktiske områder. Da muligheden for at komme til Paris opstod, fik jeg lejlighed til at eftersøge det materiale og de genstande, som franskmændene efter sigende skulle have bragt med sig tilbage til Frankrig.

Allerede ved min første søgning på internettet over museer og arktiske udstillinger i Frankrig, var der bid. Musée de l'Homme havde en arktisk udstilling. Her stod:

Afdeling for de arktiske folk - Inuitterne

Den del af museet, som er viet eskimoerne fra Ammassalik i Østgrønland, vidner om en kultur i et bestemt øjeblik af dens udvikling, idet den fremviser genstande og redskaber, som blev brugt de år, de blev indsamlet (1934-35). Det er Paul Rivet, dengang direktør for Det etnografiske museum på Trocadéro, Georges-Henri Rivière, underdirektør, og Jean Baptiste Charcot, chef for "Pourquoi Pas?", som vi kan takke for denne enestående arv. Paul-Emile Victor, Robert Gessain, Michel Perez og Fred Matter udgjorde mandskabet. Afdelingen gør det muligt at studere og gøre sig bekendt med dagliglivet i Ammassalik: boliger, påklædning, jagt- og fisketeknikker, slæder og både, mænds og kvinders særlige redskaber, legetøj. De religiøse trosforestillinger fremmanes gennem en samling masker, en tromme og en gruppe små "tupilak"-figurer. Store montrer med dioramaer viser videnskabelige rekonstruktioner, som skal levendegøre denne oprindelige kultur.

Der var ingen tvivl, dette måtte være den samling, som jeg havde hørt om.

Hvad kan have gjort franskmændenes indsamling så opsigtsvækkende, at man stadig taler om den i dag? Hvorfor er det så uforglemmeligt, at nogle franskmænd har indsamlet genstande i Grønland? Lad mig prøve at indkredse et svar. Og hvorfor ikke starte i Grønland, for at

se om der skulle være nogle hints der. Hvis vi ser tilbage på den grønlandske museumshistorie, kan vi måske finde afsættet til et svar.

Så langt tilbage som i 1913 blev der i Sydgrønlands Landsråd stillet forslag om, at der blev oprettet et grønlandsk museum. Baggrunden for forslaget var, at det Sydgrønlandske Landsråd diskuterede fjernelsen af eskimoiske genstande fra Grønland. 'Man udtrykte dengang ønske om en lov, der kunne sikre, at eskimoiske kulturværdier blev i Grønland, hvorimod norrøne kunne tages til Nationalmuseet i Danmark' (Andreasen 1990:1). Diskussionen udmøntedes i, at der blev afsat midler til indkøb af genstande. Endnu et resultat af mødet blev iflg. Rosing (2000), at der i 1916 blev udsendt et cirkulære, der bla. stadfæstede at 'udlændinge fuldstændig må afholde sig fra at forstyrre fortidsminder', 'udførelse må kun ske over København, hvor Nationalmuseet må udtage, hvad de har brug for', 'al udførsel skal registreres af kolonibestyrerne' og 'Nationalmuseet vil udtage materiale fra samlingerne til grønlandsk Folkemindesamling, hvis den oprettes' (Rosing 2000:11). Disse hensigtserklæringer vedrører oprettelsen af et grønlandsk museumsvesen, men vi kan af citaterne fremlæse, at Nationalmuseet i København havde en central rolle at spille i forbindelse med godkendelsen af udlændinges indsamling af fortidsminder. Uanset om der har været lovgivning eller ej på området, så er det sandsynligt, at de genstande, som blev hjembragt til Paris, ikke hørte under kategorien fortidsminder. Der kan, som vi kan tolke på baggrund af citatet, blot være tale om inuitternes dagligdagsting.

I 30'erne, hvor franskmændene Paul-Emile Victor, Robert Gessain, Michel Perez og Fred Matter således anløb havnen i Ammassaliq, var der ikke særlig fokus på inuitternes dagligdags redskaber. Der havde uden tvivl allerede været danske kolonibestyrere, som havde indkøbt og samlet på dagligdags redskaber før franskmændene. Det ved vi i dag, hvor mange private samlere tilbageleverer genstande til Grønland. Det, der imidlertid gjorde franskmændene til noget særligt i denne sammenhæng, er at de faktisk udgør en ekspedition fra Musée d'ethnographie du Trocadéro.² Formålet med franskmændenes ekspedition er netop at undersøge inuitternes leveforhold og vilkår og indsamle genstande, beskrive levemåder, ritualer, sæder og skikke. Af de fire nævnte franskmænd er Paul-Emile Victor og Robert Gessain de to forskere, der bliver i Ammassaliq og overvintre med inuitterne. Paul-Emile Victor er leder af ekspeditionen og etnolog, mens Robert Gessain undersøger antropologisk biologi og demografi.

Jamen, havde det danske Nationalmuseum ikke aller-



Fremvisning af dekontekstualiserede genstande.

En kontekstualiseret fremvisning af genstande.

ede som institution haft videnskabelige indsamlinger i Østgrønland? Hvad med Knud Rasmussen og hans indsamling af grønlandske genstande og grønlandske historier? Knud Rasmussen planlagde trods alt 7 ekspeditioner i Grønland i årene mellem 1902 til 1933? Knud Rasmussen rejste først og fremmest ud som privat person. Da han døde, blev hans omfangsrige samling doneret til Nationalmuseet. Denne samling blev grundstammen i Nationalmuseets Eskimoiske Samling og årsagen til museets placering som museet par excellence inden for arktiske samlinger.

Knud Rasmussen var ikke uddannet videnskabsmand, men drevet af et ønske om at bevare inuitternes kultur gennem sin indsamling af både redskaber og historier. Hertil kom, at han gerne ville vise, hvorledes inuitterne kunne leve og overleve i den tilsyneladende gølge natur. Den personlige mission var drivkraften. Man kan forstå ham som en pendant til andre af datidens helte, der rejste ud for at opdage nyt land. Hans ekspeditioner var karakteriseret ved at være lange rejser, hvor han med hundeslæde

udforskede store arktiske områder og de mennesker som levede her. Hans mål var dog ikke først og fremmest at erobre nyt land, men at møde mennesker. Bortset fra 1910 ekspeditionen, som havde til formål at oprette Thule-stationen, der skulle være missionsstation, handelsstation og udgangspunkt for senere ekspeditioner, var alle hans andre ekspeditioner slæderejser.

Ved at sammenligne den danske indsats på Grønland med franskmændenes kan jeg konstatere, at den franske udstilling repræsenterer den første videnskabelige og museale indsamling foretaget af videnskabsmænd. Det gør den i sig selv meget interessant. Og det gør den også unik, fordi den således kan fremvise, hvorledes inuitterne levede i Ammassaliq i årene 1935-36. På den led har den stor værdi, fordi den netop er en systematisk videnskabelig indsamlet udstilling og derfor kan anses for at være repræsentativ for inuitternes dagligliv i midten af 30'erne i Ammassaliq. Man kan spørge sig selv, hvorfor danskerne ikke på tilsvarende måde videnskabeligt registrerede og indsamlede genstande på Grønland. Jeg



kan kun gisne, men jeg tror, at man havde 'travlt' med at forvalte landet og i mindre grad anså landet og dets beboere som et forskningsobjekt. For danskerne var Grønland et administrations- og forvaltningsobjekt. Alt andet lige, boede man jo som dansker selv under de barske klimatiske forhold blandt inuitter år ud og år ind – så hvad skulle gøre det til noget særligt? Her skulle der tilsyneladende nogle franskmænd fra mere sydlige himmelstrøg til og dermed en fysisk afstand, for at man kunne se det eksotiske og videnskabeligt interessante i denne form for forskning. Man kan derfor også konkludere, at franskmændene repræsenterede professionaliseringen af de arktiske ekspeditioner – den heroiske eventyrer erstattedes af professionelle videnskabsfolk. Mellemkrigstiden er den periode, hvor dette skift sker.

Er Chez les Eskimo så en anden udstilling?

Chez les Eskimo hedder udstillingen, man når frem til på Musée de l'Homme, når man har vandret gennem lange gange, passeret uendelige mængder af montrere med red-

skaber og folkedragts påklædte mannequiner. På ens vej gennem det etnografiske galleri har man været igennem de fleste verdensdele, har fået anskueliggjort, hvordan mennesket med redskaber har forarbejdet naturen, og beskuet, hvordan civilisationerne har udviklet sig. Og her, som rosinen i pølseenden, finder man så udstillingen Chez les Eskimo.

Udstillingen er en blanding af fortællingen om franskmændenes pionerbedrift og fremvisningen af en lang række af de 4.000 genstande, som blev indsamlet. Samlingen har exceptionel kvalitet og diversitet. Den er opbygget meget klassisk med montrere, der udstiller enkelt-genstande i temaer som masker, trommer, figurer, og store montrere med scener som f.eks. en hundeslæde. Udstillingen bryder på ingen måde med den måde, man andre steder udstiller etnografika. Anslaget er nærmest lidt naturvidenskabeligt, med fyldige skriftlige beskrivelser af, hvad der fremvises.

Udstillingen er interessant derved, at genstandene er indsamlet i 30'erne. Alligevel fremstår udstillingen som

tidløs. Inuitterne bor da stadig på den måde, ikk? Og inuitter vil altid blive boende på den måde, og dermed vedvarende være uberørt af den historiske udvikling. Inuitterne bliver på den måde til en kategori, løsrevet fra tid, men bundet for altid til sted. Og det er vel netop dette fænomen, som gør den slags udstillinger 'farlige'. Det, der sker, er, at kategoriseringen af inuitterne fungerer determinerende for, hvorledes vi overhovedet forstår inuitternes liv og levned. Fordi vi ikke ved så meget om dem, bliver den viden vi så får tilbudt, til en skabelon eller et skema for vores samlede viden om dem. Det forrenklede videnstilbud gør dem til en stereotypi og denne stereotypi 'forhindrer' os i at få mere kompleks viden om dem, fordi det bliver svært at forstå alt det, der falder uden for denne inuitkategori, også kunne være 'inuitisk'. Bag om dette fænomen ligger en magtfuld diskurs om, hvad viden er, og hvilke former for viden et museum kan og skal repræsentere – alt sammen noget som Michel Foucault har beskæftiget sig meget indgående med i sin bog *Ordene og tingene: en arkæologisk undersøgelse af videnskaberne om mennesket* (1999). Michel Foucault ville formentlig tilføje, at det etnografiske museum netop ikke er et museum, hvor historie og civilisationsudvikling italesættes, som det er tilfældet, når det drejer sig om et historisk museum som f.eks. et nationalmuseum. Det der imidlertid gør denne udstilling til noget særligt, er netop, at den er historisk og dermed fremviser, hvorledes inuitter levede i 1930'ernes Østgrønland. Var den institutionelle udstillingskontekst Grønlands Nationalmuseum, ville udstillingen derfor være historisk og ikke etnografisk. Den institutionelle kontekst har altså afgørende betydning for, hvordan viden italesættes, og hvordan denne viden skal forstås. Det ville derfor også være et brud på vidensdiskursen, hvis inuitternes nutidige stemme og en fremstilling af, hvordan de lever i dag, blev inkluderet på det etnografiske museum Musée de l'Homme.

Det etnografiske museum bliver på den måde til et museum over en mentalhistorisk forståelse af en global orden, hvor andethed er en rungende primitivisme uden potentiale for forandring. Repræsentationen af den anden bliver problematisk og utidssvarende. I det senmoderne samfund bliver det problematisk at repræsentere den anden i en form, som er skabt under andre historiske perioders diskurser om viden. Derfor er det da også et tegn på, at der er opbrud i vidensdiskurserne, at det etnografiske museum, som institution, er under opbrud. Musée de l'Homme slås i Paris sammen med det naturhistoriske museum. Hertil kommer at 'de andres' redskaber, religiøse relikvier, masker, figurer m.m.m. flyttes til andre typer

for museer og dermed får andre kontekstuelle rammer og betydninger. Dette gør sig f.eks. gælden i forbindelse med Musée du Quai Branly (Kjørup 2003). En ny italesættelse af den etnografiske genstand skabes. Nu er der tale om kunst. Det er stadig førsteheden, der definerer – det er stadig førsteheden der er tilskrevet magten til at italesætte, hvordan der er kunst og orden.

Da jeg endelig finder Chez les Eskimo, har jeg stadig en Quasimodo-lignende kustode i hælene. Udover pukkelryg har han også en slæbende fod. Da han således slæbende når frem til udstillingen, har jeg næsten fået de fotografier jeg gerne vil have – billeder jeg har taget på trods af, at det er forbudt at fotografere. Kustoden sætter sig på en stol og observerer mig. Jeg studerer monter og scenografier – han iagttager mig. Hvordan får jeg ham væk, så jeg kan tage de sidste fotografier? En dreng kommer løbende. Jeg hører hans trin, længe får han dukker op. Da han får øjenkontakt med Quasimodo og denne hvast irttesætter ham, vender drengen om og forsvinder. Quasimodo, rejser sig og tager slæbende forfølgelsen op. Jeg får taget de sidste billeder og forsøger at krænge den paternalistiske overvågende ordenssættende følelse, som kustoden har efterladt sig, af mig. Alle mine mange tidligere museumsbesøg vibrerer under min hud – jeg må ud.

En anden gang?

Vil jeg opsøge udstillingen en anden gang – næppe. Men det var absolut et besøg værd – ikke mindst fordi udstillingen blev afsat for mange refleksioner over, hvor det etnografiske museum er aktuelt. Desuden var det måske fremmedheden – at se grønlandske genstande i Frankrig – der blev igangsætter for at se, at netop konteksten har afgørende betydning for, hvordan genstande italesættes, og hvilke tilbud om viden, der således kan komme på tale.

Kilder:

Andreasen, Claus (1990): 'Velkomsttale' Museums-konference i Sisimiut i dagene 10.10.– 16.10.90, Nuuk: NKA

Barthes, Roland (1969/1953): *Mytologier*, Rhodos, København

Michel Foucault (1999): *Ordene og tingene: en arkæologisk undersøgelse af videnskaberne om mennesket*, Spektrum, København

Kjørup, Søren (2003): "Her bliver det kunst!", Centre for Visual Communication Publication nr. 3_3 / 2003.

Rosing, Emil (2000): "Museumsvæsnet i Grønland", NYT, Nationalmuseet, København

Chez les Eskimo (1989), Musée de l'Homme, Paris.

Noter

¹ St Germain 170, blvd. St Germain

² Musée d'ethnographie de Trocadéro bliver i 1948 til Musée de l'Homme.

