

Astri L. Liliequist

Et førkolumbisk hodebånds usikre tilværelse i Trondheim Kunstmuseum

Bacheloroppgave i Museer og samlinger: Bacheloroppgave i kunsthistorie

Veileder: Margrethe C. Stang

Mai 2023

Astri L. Liliequist

Et førkolumbisk hodebånds usikre tilværelse i Trondheim Kunstmuseum

Bacheloroppgave i Museer og samlinger: Bacheloroppgave i
kunsthistorie

Veileder: Margrethe C. Stang

Mai 2023

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Sidetall: 32
Antall ord: 7409
Dato: 15.mai, 2023

KUH2000 - Museer og samlinger: Bacheloroppgave i kunsthistorie - Vår 2023

Et førkolumbisk hodebånds usikre tilværelse i Trondheim Kunstmuseum

Kandidatnummer 10006

Sammendrag

Denne bacheloroppgaven skal ta for seg et førkolumbisk hodebånd i Eik-Nes samlingen til Trondheim Kunstmuseum. Oppgaven vil gå inn på kolonialistiske gjenstanders posisjon i det moderne museet, med hodebåndet som eksempel. Museumshistorie, det lovlige og ulovlige kunstmarkedet, samt den voksende interessen i såkalt "primitiv kunst" på 1900-tallet er sentralt i denne oppgaven. Teorier rundt dekolonisering og sammenligninger med gamle utstillinger vil brukes for å belyse oppgaven.

Abstract

The following bachelor thesis takes a look at a pre-Columbian headband in Trondheim Kunstmuseum's Eik-Nes Collection. The thesis will delve into the place of colonial objects, such as the headband, in the modern museum. The history of museums, the illicit and legal art market, and the growing fascination with so-called "primitive art" in the 20th century will be central in this thesis. Decolonization theories and comparisons to older exhibitions will be utilized here.

Innholdsfortegnelse

<i>Innledning</i>	4
Vesten	4
Problemstilling	4
<i>Eik-Nes samlingen</i>	5
Hodebånd med perlemor	5
Tilstand	6
<i>Hvem var Eik-Nes?</i>	7
Proveniensen før Trondhjem Kunstforening	7
Forskningshistorie	8
<i>Museenes innhold</i>	8
Museer i møte med egen fortid	9
Fra kunstforening til kunstmuseum	10
<i>Hva er dekolonisme?</i>	11
<i>P for Proveniensen eller Plyndring?</i>	13
Manglende proveniensen – en bagatell?	14
<i>I lovens hender</i>	15
"Det var lovlig da," sa museet (...og kolonimakten).....	16
<i>Hodebåndet i kontekst</i>	17
Andiske tekstiler	18
<i>Språkets makt</i>	20
"De andre"; en fotnote i kunsthistorien	21
Fra primitivt til eksotisk	23
<i>Avslutning</i>	24
<i>Bibliografi</i>	26
Litteratur henvist til i oppgaven.....	26
Supplerende verk.....	29
Illustrasjonsliste	31
Vedlegg.....	32

Innledning

I denne bacheloroppgaven skal jeg ta for meg en gjenstand i den førkolumbiske delen av Trondheim Kunstmuseums Eik-Nes samling. Jeg skal først ta for meg en beskrivelse av selve gjenstanden, et hodebånd fra førkolumbiske Peru, samt en kort introduksjon av Eik-Nes. Gjennom oppgaven skal jeg se på museumsbransjens historie med kolonialisme og hvordan det henger sammen med de førkolumbiske gjenstandene Trondheim Kunstmuseum eier. For å kontekstualisere reisen til hodebåndet fra Peru til Norge, skal jeg også ta for meg kunstmarkedet med spesielt fokus på forholdet mellom USA og Peru. Til slutt skal jeg se på en utstilling fra 80-tallet som sentrerte Picasso og "primitiv" kunst, til sammenligning med de kubistiske maleriene som finnes i Eik-Nes samlingen. Jeg vil i hovedsak benytte dekolonistiske teorier, museumshistorie og andre relevante historiske kontekster for å besvare problemstillingen.

Vesten

Før vi går videre ønsker jeg å klargjøre hvordan jeg bruker ordet *Vesten* i denne oppgaven. Hvordan man definerer *Vesten* kommer an på historisk kontekst og geografisk område. Historisk sett har definisjonen nærmest alltid inkludert Europa, og har ofte blitt brukt for å skille europeere fra "østen" eller "orienten", samt Sør- og Mellom-Amerika. I noen kontekster referer det til kolonimaktene på 1800- og 1900-tallet, samt noen settlerkolonier (som oftest New Zealand og Australia). Jeg vil klargjøre at Vesten, i denne oppgaven, henviser til kolonimaktene i Europa, samt Skandinavia, og USA. Ikke-vestlig referer dermed i denne oppgaven til Sør- og Mellom-Amerika, Asia og Afrika.

Problemstilling

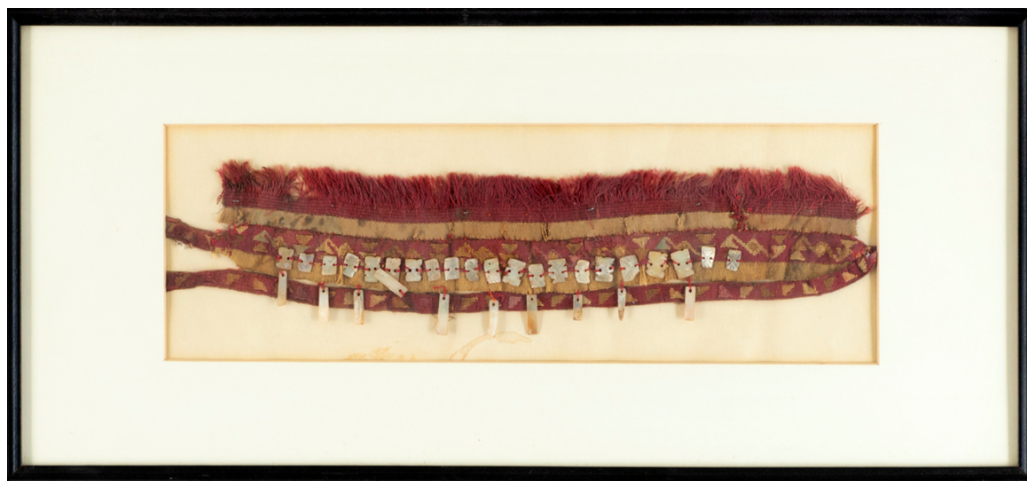
I et forsøk på å få klarhet på et felt som har en lang, komplisert, og verdensomspennende historie, skal jeg finne svar på hvordan førkolumbiske gjenstander mister original kontekst når de plasseres i privat- og museumssamlinger, samt undersøke hvilke innvirkninger det har på gjenstandene når de stilles ut.

Eik-Nes samlingen

Eik-Nes samlingen består av cirka 84 objekter fra flere deler av verden. Innholdet i samlingen har stor variasjon. For eksempel kan man finne verk av Picasso, Klee, Munch, Hiroshige, og Ryggen; det finnes også Buddha-figurer fra Thailand, opiumsskrin fra Filippinene, og en vannkanne fra India blant de mange gjenstandene som trolig ble kjøpt på Eik-Nes' reiser. Samlingen inneholder 18 gjenstander fra Peru, hvorav flere er datert førkolumbiske.

Førkolumbisk referer til Amerika i perioden før europeere først kolonialiserte kontinentet på 1400- og 1500-tallet – i Perus tilfelle refererer det til perioden før 1530-tallet.

Eksempler på førkolumbiske gjenstander hos TKM er flere tøyfragmenter, en miniatyrkrukke, amuletter formet som lamaer, og en fuglefløyte. For å holde meg innenfor rammene av en bacheloroppgave, har jeg valgt ett objekt som eksempel; et hodebånd med perlemorsdekor.



Figur 1 - Trondheim Kunstmuseum, *Hodebånd med perlemor*. TKM-4788-1992. Foto av Beer, Freia. Hentet fra: <https://digitalmuseum.no/0210411601870/hodeband-med-perlemor-hodeband>

Hodebånd med perlemor

Hodebåndet (inventarnr. TKM-4788-1992, vist i figur 1) er et tekstil laget med bruk av håndsøm og veving. Materialet er ikke kjent, men det kan være laget av garn spunnet av lokale bomullsplanter, alpakkauull eller lamaull, som er vanligst i regionen.¹ Det er datert førkolumbisk, og ble produsert i Rímac i Lima, Peru. Hodebåndet tilhører Eik-Nes samlingen til Trondheim Kunstmuseum (herved referert til som TKM).²

¹ McHugh, "Andean Textiles." *Met Museum*. Juni, 2020, https://www.metmuseum.org/toah/hd/adtx/hd_adtx.htm

² Digitalt Museum, "Hodebånd med perlemor (Hodebånd)."

Hodebåndet er 30 cm bredt og 5 cm høyt. Tekstilet består av fem rekker av tynne bånd om er festet sammen. To av båndene er lengre enn de andre, og brukes trolig til å knyte hodebåndet sammen.

Hodebåndet består av fargene rødt og gult; tre bånd er røde, og to er gule. Det øverste båndet er rødt, med frynser i samme farge. Det etterfølges av et gult bånd. Det andre røde båndet er en av de lengre båndene, og har et gult mønster som gjentas langs hele. Det asymmetriske mønsteret består av fem geometriske figurer og to diagonale linjer. Enden av hver linje har to trekkanter hver, og går inn i den femte firkanten. Det skaper et sikksakkmønster som gjentas langs hele rekken.

Mellom dette og det andre gule båndet, ser man 21 firkantede knapper av perlemor i en rekke. Perlemorskneppene har alle to hull, og er via hullene festet med rød tråd. Nedenfor denne perlemorrekkene henger 10 perlemorsknepper i rektangulær form, med et hull øverst som benyttes til å feste dem i det gule båndet. Denne rekken henger løst, som i sollys kan skape en bevegende glans. Det nederste røde båndet er på samme lengde som båndet i midten, men har et annet repeterende mønster. Mønsteret består her av en rekke trekkanter, hvor annenhver står på en langside eller ett spisst hjørne. Trekantene har en 90-grader-vinkel.

Tilstand

Hodebåndet har tydelig slitasje flere steder. Det er per nå innrammet. Rammen hodebåndet ligger i var trolig ment for å stille det ut, og det er sannsynlig at det ikke blir tatt ut grunnet fare for mer slitasje.

På nederste rekke kan man se at det røde båndet er delvis adskilt fra det gule. Det ser ut til at de røde trådene som fester perlemorskneppene i tekstilet også holder båndene sammen.

Slitasje på selve tekstilet er synlig i de to lengste båndene; det later til at den midterste har revnet litt fra det gule, og at mønsteret som går langs hele rekken er utydelig der tekstilet har revnet. Det øverste gule båndet har en del små rifter langs hele. Frynsene er i noe bedre tilstand, men noen av dem er bøyd over båndet nedenfor, og en mindre seksjon er borte.

Mange av perlemorskneppene er kantstøtt, og man ser det best i de lange, rektangulære knappe. To av de er betydelig mindre enn resten av rekken, og et perlemor er spisset.

Firkantene har noen ujevne størrelsesforskjeller som kan komme av slitasje. Mindre hakk er synlige på noen av dem. Hvorvidt perlemorskneppene har misfarging, kan være vanskeligere

å si. Siden perlemor består av tynne lag av kalkkrystaller og conchiolin³, vil ikke fargen være konsekvent (figur 2).

Båndene har noe misfarging. Mørke flekker er tydelig flere steder, og kan være skitt fra tidligere forhold. Guldfargen varierer; utenom mørke flekker så er selve guldfargen i de to helt



gule båndene relativt jevn. Forskjellen er mye større i de gule mønstrene. Noen av trekantene har grønt/blått skjær, og andre later til å ha mistet så mye farge at de har blitt lyserøde.

Figur 2 - Bilde av perlemor, Harvard University. Hentet fra <https://sitn.hms.harvard.edu/flash/2019/science-behind-mother-pearl-makes-nacre-mother-materials/>

Hvem var Eik-Nes?

Kristen B. Eik-Nes (1922-1992) var en lege som i sin samtid var mest kjent for sitt arbeid innen hormonforskning, da spesifikt på mannlige kjønnshormoner. Grunnet forskningsarbeid han utførte som student, fikk han et studentstipend som tok han til Utah, USA. Han avsluttet så utdanningen i Norge og reiste tilbake til Utah for å bli professor der. Han jobbet senere for University of Southern California i Los Angeles, hvor han grunnla sitt eget forskningsinstitutt. Eik-Nes var omtrentlig 20 år i USA, før han på tidlig 70-tallet flyttet tilbake til Norge.⁴

Eik-Nes' lidenskap for kunst reflekteres i samlingen han donerte til TKM, men det er skrevet lite om reisene som ledet til det som uten tvil er en mangfoldig samling.

Proveniensen før Trondhjem Kunstforening

Proveniensen til de peruanske gjenstandene er generelt mangelfull. TKM har selv ingen informasjon som tilsier hvor gjenstandene var forut Eik-Nes' eierskap. Om Eik-Nes visste noe, skrev han det aldri ned. Hodebåndet er i følge TKM førkolumbisk, som vil si det ble laget før 1520-tallet, da spanjolene nådde Peru. Om vi antar at Eik-Nes anskaffet hodebåndet på 1950-tallet, så er det omtrent 430 år med historie og kunnskap om hodebåndet som mangler.

³ SNL, "perlemor", av Lauritz S. Sømme, 15. juni 2021. <https://snl.no/perlemor>

⁴ SNL, "Kristen B. Eik-Nes", av Lars Walloe, 29. juni, 2022. https://nbl.snl.no/Kristen_B._Eik-Nes

Forskningshistorie

Det er ikke gjort særlig mye forskning på Eik-Nes samlingen i helhet, som ikke er uvanlig for en samling som har vært i eiet til et kunstmuseum og en kunstforening. Begge typer institusjoner har vanligvis begrenset med ressurser, både grunnet prioriteringer i budsjettet og antall ansatte med rett kunnskapsfelt. TKM har derimot hatt et forskningsprosjekt tilknyttet samlingen⁵, men ingen forskning har blitt publisert hittil. Prosjektet har trolig blitt satt på pause i forbindelse med at prosjektansvarlige nå har stilling som direktør hos Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.

Museenes innhold

Det moderne museet har utallige formål og stor variasjon i innhold; naturhistorie, gamle Egypt, 1800-talls bonden, militærhistorie, spesifikke forfattere, fiskeindustri, moderne kunst, forfalskede malerier... det er nærmest en museumsavdeling eller utstilling for hvert konsept og alle tidsepoker, om det ikke er dedikert et helt museum til det.

Det er to former for museum som blir mest relevant for denne oppgaven. **Kunstmuseum** drives gjerne med et ønske om å formidle billedkunsthistorie, og kan omfatte hele nasjoner, spesifikke sjangre, eller lokal kunsthistorie. Kunstmuseer har gjennom formidling av en bestemt kunsthistorie vært en viktig komponent for nasjonsbygging flere steder. Det fører til at innkjøp er svært selektive. **Etnografiske museer** ble en stund nærmest brukt som samlingssted for det som tilsynelatende ikke hørte hjemme i kunstmuseene. Etnografi assosieres med samfunnsvitenskapelige disipliner mer enn kunsthistorie, og det reflekteres i at for eksempel antropologer jobber mye med etnografiske museer. I land med kolonimakt har etnografiske museer vært en viktig komponent i fremvisning og *othering* av ikke-europeiske folkegrupper, og står dermed i kontrast med kunstmuseenes rolle i nasjonsbygging.

Selv med tilsynelatende uendelige muligheter, har museene likevel et viktig fellestrekk som gjør at et eventuelt publikum, uansett hvor og når, har tillit til museet som en institusjon; nemlig autoritet. Museer anses som viktige kunnskapskilder – et sted hvor man får all fakta fremstilt på ærlig vis, uten at det filtreres gjennom aktører som vil legge skjul på deler av fortiden, eller manipulere den. Hvor korrekt er egentlig dette synet?

⁵ Trondheim Kunstmuseum, "Trondheim kunstmuseum og Eik-Nes samlingen."

Museer i møte med egen fortid

TKM har selv gjort klart at de skal være et sted for kunnskap. Et av punktene som definerer hva *kunnskap* betyr for TKM, er at museet "er kritisk i sin tilnærming til tradisjoner og utfordrer aksepterte sannheter."⁶ Museer som institusjoner er i seg selv tradisjonelle, og de har i mange år bygget seg på det de selv ser på som universelle sannheter.

Et eksempel er Louvre i Frankrike, som har blitt bygget opp til å være et verdensmuseum (selv om det omtales som et nasjonalt kunstmuseum); ikke bare var kunsten antatt å være tryggere der, i hendene til folk som kan ta mye bedre vare på det enn folkene der objektene ble 'hentet' fra.⁷ Louvre har blitt fremstilt som det eneste rette stedet for fremvisning av verdensomspennende arv, som indikert av Aggy Lerolle i et intervju i boken *Loot*; "But who would be interested in Greek sculpture if it were all in Greece? These pieces are great because they are in the Louvre."⁸ Lerolle sine ord reflekterer hvor stor påvirkning kolonialistiske holdninger har hatt i de største og mest innflytelsesrike museene i Vesten.

Dette reflekteres også utenfor Europa. Thomas Hoving (1931-2009) var direktør av The Metropolitan Museum of Art fra 1967-77, og uttrykte følgende om holdningene museet hadde da han arbeidet der: "There was the pride of getting it away from these jerks. They had no organized museological structures. (...) We thought we were adding to our collection, increasing our ego, getting promoted and saving the world."⁹ Vi kan her se spor av det som motiverte mange europeiske samlere i begynnelsen – at de skulle ha den største og flotteste samlingen av såkalte 'eksotiske' og 'primitive' gjenstander, og ofte med den begrunnelsen at de reddet gjenstandene fra antatt ødeleggelse.¹⁰

Kolonialisme i museumssektoren og dekolonisering av museer har ikke vært et like stort diskusjonstema i Norge som det har vært internasjonalt. Det er ikke dermed sagt at dekolonisering er irrelevant for norske museer. Et konkret eksempel på dekolonisering av et norsk museum er arbeidet med den samiske delen av De schreinerske samlinger, som i dag forvaltes i tett samarbeid med UIO og Sametinget. Det meste i samlingen kom til museet mellom 1913 og 1938, men innsamlingshistorikken går tilbake til 1850-tallet. De samiske levningene i samlingen ble hentet inn i forbindelse med raseforskning. Det innebar oppgraving av både kristne samiske gravplasser og eldre hvilesteder, uten hensyn til etterkommerne av de avdøde. I dag jobber UIO og Sametinget med tilbakeføring av

⁶ Trondheim Kunstmuseum, "Visjon Trondheim kunstmuseum."

⁷ Waxman, *Loot: The Battle Over the Stolen Treasures of the Ancient World* (New York: Times Books, 2008), 68.

⁸ *Ibid.*, 65.

⁹ *Ibid.*, 195.

¹⁰ *Ibid.*, 68.

levningene. Et resultat av tilbakeføringen er gjenbegravinger av de avdøde; Neiden fikk eksempelvis gjenbegravd 94 personer i 2011.¹¹

Når det er sagt så er ikke samiske levninger det eneste i norske museumssamlinger med tråder som kan trekkes tilbake til den kolonialistiske begynnelsen av museum som institusjoner. Det er heller ikke det eneste som har grunnlag i de holdningene som overlevde det kulturelle skiftet fra Vesten som sentrum for verden. Trondheim Kunstmuseum har nettopp en slik samling i sitt magasin.

Fra kunstforening til kunstmuseum

Museer i Norge hadde vidt sett en litt annen begynnelse enn iveren etter å fremvise makt som motiverte mange av de største nasjonene i begynnelsen. Oldsakssamlingen i Christiania, nå Kulturhistorisk museum i Oslo, ble opprettet i 1811 og regnes derfor som et av Norges første museum. Som navnet tilsier så var innsamling av eldre gjenstander en grunnleggende tanke, og det var i hovedsak et ønske om å samle inn gjenstander funnet i Norge.¹² Dette var en viktig komponent i nasjonsbyggingen av Norge på 1800-tallet. Å fremvise norsk historie underbygger følelsen av at *nordmenn* har eksistert som en nasjon over lang tid, og dermed har en delt historie som gjør det naturlig for *nordmenn* å fortsatt eksistere som en egen kategori. Nasjonalgalleriet (nå Nasjonalmuseet) ble opprettet i 1842 i forbindelse med statens ønske om et nasjonalt museum for billedkunst. I begynnelsen gjaldt det i hovedsak eldre billedkunst, men kunstmuseet begynte etter hvert å samle inn samtidskunst også.¹³ Opprettelsen av kunstmuseet viser til et målrettet ønske om å vise frem norsk billedkunsthistorie.

Kunstforeningene var derimot mer opptatte av samtiden, og hadde ikke nødvendigvis et klart mål om å fremvise norsk kunsthistorie.

Trondhjem Kunstforening, TKMs forløper, ble opprettet i 1845 og hadde som mål å støtte opp det lokale kunstlivet i Trondheim. TK var i hovedsak forbeholdt medlemmer i foreningen fremfor et åpent publikum, selv om de også i begynnelsen hadde utstillinger. Samlingen som ble utstilt ble delt ut til medlemmene ved loddtrekning og den som fikk utdelt et maleri kunne ta det med seg i en periode.¹⁴ Medlemmene bestod for det meste av menn og kvinner fra overklassen.¹⁵

¹¹ UIO, "Den samiske delen av samlingen."

¹² Kulturhistorisk Museum, "Oldsakssamlingen."

¹³ Nasjonalmuseet, "Nasjonalgalleriets historie."

¹⁴ Christiansen, *Det lange perspektiv* (Fagtrykk, 2020), 23.

¹⁵ *Ibid.*, 24.

Foreningen endret etter hvert fokus fra utlodning av kunst og satte i gang innkjøp av malerier til det som skulle bli et fast galleri. Det første maleriet til den faste samlingen, *Norsk Juleskik* (1846) av Adolph Tidemand, ble kjøpt inn i 1867. Foreningen prioriterte utstillinger i større grad etter innkjøpene.¹⁶

TK begynte ikke med en kunsthistorisk tilnærming, men iveren etter samtidskunst kan indirekte ha ført til en naturlig overgang mot det kunsthistoriske; samtid passerer med årene, og det som var viktig samtidskunst i 1845 er ikke nødvendigvis det samme ti år senere. Den historiske tråden i samlingen ble dermed tydeligere med årene. Det kan ha vært en viktig komponent i hvorfor TK, og staten, etter hvert så nødvendigheten av TKM.

TK minsket i medlemstall mot 90-tallet, og som et resultat ble økonomien dårligere. Statens vedtak om mer støtte til kulturinstitusjonene på 90-tallet var både positivt og negativt; det var et løfte om pengestøtte, men det medførte nye krav til organisering og forvaltning som TK ikke møtte.¹⁷ I 1995 implementerte TK et formelt skille mellom det som var museumsdrift og drift av foreningen. Med det kom etablering av en egen museumsstiftelse.¹⁸ Kunstsamlingen og lokalene til foreningen måtte overføres til stiftelsen, og den fikk også et eget styre som var separat fra TK. Det var ikke alle som var enige i dette, og forhandlingene førte til utsettelse av statlig støtte. Kulturdepartementet la etter hvert press på foreningen om å overføre både lokalene og samlingen til museet; foreningen fikk nytt lokale i samme gate, samt et medlem i museumsstyret.¹⁹

Trondheim Kunstmuseum ble offisielt til med generalforsamlingsmøte i juni, 1997.²⁰ TKM forvalter samlingen fremdeles i dag, og stiller den ut i faste og midlertidige utstillinger.

Hva er dekolonisme?

Dekolonisme er et konsept avledet av postkolonialisme, delvis som en reaksjon på begrensinger i postkolonialistiske teorier. Postkolonialisme har i stor grad omhandlet tidligere koloniserte folkegrupper og hvilken effekt kolonialisme har hatt på gruppen, samt maktforholdet mellom kolonimakt og koloni etter frigjøring. Teoriene oppstod på midten av 1900-tallet, men boken *Orientalism* (1978) av Edward Said er regnet som et av de viktigste verkene om temaet. I takt med fremveksten av postkolonialistiske teorier, var det flere og flere

¹⁶ Christiansen, *Det lange perspektiv* (Fagtrykk, 2020), 51-52.

¹⁷ *Ibid.*, 177.

¹⁸ *Ibid.*, 181.

¹⁹ *Ibid.*, 190-191.

²⁰ *Ibid.*, 191.

nasjoner som frigjorde seg fra kolonimaktene. Som følge av dette har teoriene i stor grad omhandlet land som ble kolonialisert for ressurser som følge av 1800-tallets imperialism.²¹ Områder som var offer for settlerkolonialisme har derimot et helt annet forhold til kolonialisme, fordi settlerkolonialisme har som mål å erstatte lokalbefolkningen fremfor å hente ut ressurser. Kolonimakten gjør dette ved å drive lokalbefolkningen ut av egne bosettinger, eller ved å drepe dem. Okkupasjonen av Palestina er et nyere eksempel på settlerkolonialisme. Om man sammenligner det med ressursutnyttelsen som pågikk i afrikanske kolonier frem til 1970-tallet, vil man se et eksempel på forskjellen mellom de to formene for kolonialisme.

Dekolonisering ble utviklet med én grunnleggende hensikt; anerkjennelsen av Latin Amerikas 600 år lange historie med settlerkolonialisme, frigjøringene på 1800-tallet, og koloniherrene som egentlig aldri forlot kontinentet.²² Spesifikasjonen av denne teoretiske retningen er også grunnen til at jeg velger å oversette *decolonization* til dekolonisering, fremfor avkolonisering. Avkolonisering referer konkret til en kolonis frigjøring fra kolonimakten dens, og har ofte blitt brukt til å omtale nasjonene som ble frigjort etter andre verdenskrig.²³

Dekolonisme vektlegger at ikke bare tidligere kolonier, men også kolonimaktene og landene som gagnet noe av kolonitiden, må gå kritisk inn på seg selv for å bryte med kolonialistiske tanker og strukturer. Det gjelder eksempelvis at man jobber for å vinne tilbake kunnskap, tankesett og kulturelle uttrykk som ble drevet vekk gjennom assimilering.²⁴ I stedet for å undersøke kolonialistisk fortid, skal man altså prioritere dekolonisering av egen samtid. Hvordan man gjennomfører det kan variere, men et godt eksempel er tiltakene som ble satt i gang for å bevare de samiske språkene i Norge.

I følge dekolonistiske teorier er det viktig at institusjoner, som museer, prøver å fremstille gjenstander og kunnskap om marginaliserte grupper på den gitte gruppens premisser. Det betyr at man helst unngår en ukritisk fremstilling basert på majoritetens antakelser eller synsvinkel, men heller ta et kritisk oppgjør med eventuelle feiltakelser og fordommer. Hvorvidt en institusjon tilhører kolonimakten til gruppen som fremstilles eller ikke, har lite betydning for dekolonisme.

Dekolonisering av museer assosieres gjerne med tilbakeføring av kulturarv til folket det ble tatt fra. Det er stor forskjell på hva hver enkelt nasjon prioriterer i tilbakeføring, men det kan gjelde menneskelige levninger, statuer og skulpturer (som parthenonskulpturene), eller til og

²¹ Young, "Colonialisms, decolonization, decoloniality", 109-114.

²² Ibid., 115-117.

²³ SNL, "avkolonisering", av Tore Linné Eriksen, 3. mars, 2023. <https://snl.no/avkolonisering>

²⁴ Young, "Colonialisms, decolonization, decoloniality", 119

med tak (som Dendera Zodiac). Tilbakeføring er derimot ikke den eneste måten å dekolonisere et museum.

Det kan handle om hvordan man synliggjør gjenstandene, og hvilke gjenstander som blir synliggjort.²⁵ Bare det at man har evnen til å velge hva (og hvem) som blir synliggjort, er et maktsymbol som museer har, og som museumsgjester gjerne tar for gitt at museer ikke misbruker.

I likhet med andre museer, har TKM magasiner med flere kunstgjenstander enn det er plass til i utstillingslokalet. På bakgrunn av dette må partene som bygger opp både faste og midlertidige utstillinger for TKM være kritiske til hva de stiller ut. Når det gjelder Eik-Nes samlingen, kan valget kanskje begrunnes med bekymringer rundt proveniens, manglende kunnskap om deler av samlingen, eller bekymringer rundt det å stille ut gjenstander som kanskje er sensitivt kulturelt materiale.

Uansett begrunnelse så er det er en forståelig stilling å ta, men det er kanskje et mangelfullt svar når man sitter med en samling av gjenstander med spor av kolonialisme uten å ordentlig konfrontere det – synliggjøring omfatter tross alt ikke kun selve gjenstandene, men også historien dens i og utenfor museet. En god løsning kan for eksempel være samarbeid med andre institusjoner eller organisasjoner som kan synliggjøre gjenstandene på vegne av TKM. En annen metode i dekolonisering er inklusivitet.²⁶ I denne sammenhengen går inklusivitet ut på at det gitte museet inkluderer relevante aktører i planleggingen av en gitt utstilling. Det kan innebære at man gjennom hele prosessen har kontinuerlig dialog med lokalbefolkning, fagpersoner, etterkommere, eller andre som behersker kunnskapen som museets ansatte kanskje mangler. Om TKM velger å synliggjøre de peruanske gjenstandene i Eik-Nes samlingen, så vil ikke utstillingen nødvendigvis være dekoloniserende i seg selv. Om man ikke tar steget og samarbeider med de utstillingen angår (i dette tilfellet peruanere), så står man i fare for at det bare er en gruppe nordmenn som forteller historien til "de andre".

P for Proveniens eller Plyndring?

Det har lenge vært handel fra Sør-Amerika som helhet, hovedsakelig til Spania som følge av kolonisering. USA har også hatt kontinuerlig kontakt med Sør-Amerika som helhet.

Kontakten med Peru har hatt en stor økning fra 1900-tallet og frem til i dag, noe som i stor grad skyldes handel av førkolumbiske gjenstander som importeres under både ærlige og uærlige omstendigheter. Det var ikke før i 1997 at USA og Peru signerte en avtale som

²⁵ Wróblewska mfl., *Practicing Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022).

²⁶ Ibid.

spesifiserte at USA måtte gjøre mer for å stoppe import av peruansk kulturarv. Avtalen ble lagt frem av Peru.²⁷

Plyndring var et eskalerende problem forut avtalen, i stor grad på grunn av den økende interessen i førkolumbiske objekter. Økt plyndring av både aktive arkeologiske utgravninger og uoppdagede beliggenheter kan skyldes at amerikanske museer og gallerier kjøpte inn gjenstander som var plyndret; smugling og internasjonal handel av peruansk kulturarv økte markant fra 50-tallet, i takt med økende etterspørsel fra museer og private samlere.²⁸

Et eksempel på hvordan museums kjøp øker plyndring kan sees i Tyrkia, hvor en gruppe plyndrere i 1965 fant en sjelden grav som tilhørte nobiliteten i det som i antikken var Lydia. Det meste ble smuglet ut før tyrkisk politi fikk beslaglagt det, og The Met kjøpte gjenstander fra denne plyndringen på slutten av 60-tallet og frem til tidlig 70-tallet. For plyndrere så var dette et klarsignal; museet åpnet markedet, og de var klare til å møte etterspørselen. Plyndring i dette område økte betydelig etter The Mets innkjøp.²⁹

Det er en stor sjanse for at dette også var tilfellet i Sør-Amerika; det er estimert at plyndrere gravde opp cirka 100.000 hull bare i Bátan Grande mellom 1940 og 1968.³⁰ Bátan Grande er et område med flere titalls identifiserte pyramider, noen med dateringer som strekker til 800 fvt. Peruansk arkeolog Walter Alva estimerer at omtrent 90% av peruansk gull i museer verden over kommer fra plyndringene av Bátan Grande.³¹

Manglende proveniens – en bagatell?

I tidsperioden Eik-Nes bodde i USA, var holdningene til proveniens annerledes enn den er i dag. I museumsbransjen var det en tendens til å vurdere verdien i objektet før de vurderte proveniens - om interessen i objektet var stor nok, ble ikke proveniensen sjekket grundig. Som uttrykt av Anne Distel (f. 1947, æresgeneralkurator av kulturarv i Musée d'Orsay); "Now, when you see something, the first thing you ask is: 'Does it have a real provenance?' Rather than: 'Is it of a quality to join this great museum?' It's unpleasant."³² Endringen i holdningen til proveniens var saktegående; sitatet er hentet fra et intervju i en bok utgitt i 2008, og Distel har selv vært i den franske museumsbransjen i mange tiår forut utgivelsen.

Hvordan museumsbransjen forholder seg til proveniens har hatt en saktegående endring, trass i strengere regulering på både internasjonalt og nasjonalt nivå. Man kan tenke seg at det

²⁷ U.S. Department of State, "U.S. Relations With Peru."

²⁸ Alva, "The Destruction, Looting and Traffic of the Archaeological Heritage of Peru."

²⁹ Waxman, *Loot: The Battle Over the Stolen Treasures of the Ancient World* (New York: Times Books, 2008), 148-151

³⁰ Renfrew mfl., "Looting and the World's Archaeological Heritage."

³¹ Alva, "The Destruction, Looting and Traffic of the Archaeological Heritage of Peru."

³² Waxman, *Loot: The Battle Over the Stolen Treasures of the Ancient World* (New York: Times Books, 2008), 121-122.

samme er reflektert på det private kunstmarkedet, hvor Eik-Nes oppholdt seg. Det private kunstmarkedet er også vanskeligere å regulere enn museumsbransjen og galleriene. Det skyldes til dels at aktører som håndhever loven nasjonalt (som politiet) og internasjonalt (som Interpol) i lang tid nedprioriterte kunstkriminalitet, da til fordel for andre ulovlige marked. Dermed var det ikke særlig vanskelig for det private kunstmarkedet å utvikle et sofistisert system som støttet seg på muntlige avtaler og forholdene mellom hver enkelt aktør, fra de som plyndret arkeologiske steder eller stjal fra private og offentlige samlinger, og hele veien opp til auksjonshusene og de rike (anonyme) europeerne. Når de største galleriene og museene tok imot kunst uavhengig av proveniensens legitimitet, ble det uærlige markedet en del av museumsbransjen som har vist seg vanskelig å luke ut.³³

I lovens hender

Med utgangspunkt i proveniensens og en åpen fremstilling av den i en utstilling, så er man også nødt å se på hva som var lovlig fra 50-tallet og utover. Det var ingen spesifikk lovgivning når det kom til internasjonal handel av kulturarv, men med et voksende antall stater fri fra kolonimakter kom et ønske om en internasjonal avtale som kunne stoppe handelen – ønsket hadde grunnlag i den alarmerende veksten av det illegale kunstmarkedet.³⁴ I 1970 kom UNESCO med en ny konvensjon som spesifiserte viktigheten av å stoppe ulovlig internasjonal eksport og import av en nasjons kulturarv³⁵, og USA aksepterte den først i 1983³⁶ – altså mange år etter Eik-Nes flyttet fra landet. Norge ratifiserte den for øvrig først i 2007.³⁷

Det er også verdt å merke at USA, med unntak av arkeologiske objekter tatt fra amerikansk jord, ikke implementerer restriksjoner på eksport av kulturelle gjenstander.³⁸ Gjenstander som Eik-Nes kjøpte før han flyttet tilbake til Norge, ble trolig oppbevart der han bodde i Utah og California. Manglende restriksjoner på eksport gjør det lettere å ta med seg stjalne eller smuglede gjenstander ut av USA, noe private samlere har utnyttet. Hvorvidt Eik-Nes bevisst utnyttet den manglende restriksjonen kan jeg ikke påstå å vite, men det er likevel verdt å vite reglementet som gjaldt når han flyttet tilbake til Norge.

³³ Knelman, "Law and Disorder".

³⁴ UNESCO, "About 1970 Convention."

³⁵ "Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property," entry into force 24. april 1972, no. 11806. <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-means-prohibiting-and-preventing-illicit-import-export-and-transfer-ownership-cultural>

³⁶ UNESCO, "States Parties."

³⁷ Regjeringen, "UNESCO."

³⁸ the IBA Art, Cultural Institutions and Heritage Law Committee, *Art Law: Restrictions on the Export of Cultural Property and Artwork*, desember 2020, 114-115.

I tillegg var det først i 1997, mange år etter Eik-Nes' død, at USA og Peru signerte en avtale som stoppet importen av kulturarv fra Peru.³⁹ Avtalen hadde opphav i en nødavtale initiert av Peru i 1990, etter en plutselig økning av ulovlig eksport og plyndring av steder hvor arkeologer aktivt drev utgravninger.⁴⁰

Når man ser at lovene først kom på banen mot slutten av 1900-tallet, er det lett å konkludere med at man ikke kan anklage Eik-Nes for å ha begått noe lovbrudd ved å kjøpe peruanske, førkolumbiske objekter for så å ta de med til Norge. I henhold til import og eksport av kulturminner forut UNESCO sin konvensjon, så har han kanskje ikke det.

Jeg ønsker å legge frem et intervju som ble gjort i sammenheng med en masteravhandling i 2018, skrevet av Kristi Taylor Bye ved Göteborgs Universitet. Øivind Storm Bjerke var intendant hos Trondhjem Kunstforening da Eik-Nes kontaktet dem om samlingen sin på 80-tallet, og var intervjuobjektet til den nevnte avhandlingen. Bye gjengir at Eik-Nes, "was keen to tell stories on how he managed to smuggle artefacts from central America in crates he designed to transport snakes used for research purposes".⁴¹ Mellom-Amerika inkluderer ikke Peru, så i den sammenheng endrer dette kanskje lite. Det forteller likevel noe om hvilken holdning Eik-Nes hadde til anskaffelse av førkolumbiske gjenstander i Mellom-Amerika. Kan det samme ha vært gjeldende for hvordan Eik-Nes fikk tak i hodebåndet fra Peru?

Jeg kan ikke påstå å vite det, men jeg tror ikke det er lurt å avfeie tanken. Det er en grunn til at man i hovedsak bruker ordet *looting*, på norsk plyndring, om førkolumbiske gjenstander som blir tatt ut av Peru. Ulovlig utgraving og plyndring har vært et stort problem i Peru siden europeere først gikk i land og plyndret både aktive bosettinger og forlatte landsbyer. Thomas Hoving påpekte selv på 90-tallet at "almost every antiquity that has arrived in America in the past ten to twenty years has broken the laws of the country from which it came."⁴² Han snakket om museumsbransjen og gallerier, men det gjaldt nok også det private kunstmarkedet.

"Det var lovlig da," sa museet (...og kolonimakten)

Samtidig med alt dette, vil jeg også ta opp viktigheten av å ha litt kritikk til at noe var lovlig. Lov betyr ikke nødvendigvis at noe er etisk riktig, på samme måte som at ulovlig heller ikke automatisk betyr at noe er uetisk. Det er flere historiske eksempler som belyser dette, som for eksempel lover rundt barnearbeid, seksualitet, stemmerett, og mye mer.

³⁹ U.S. Department of State, "U.S. Relations With Peru."

⁴⁰ Department of the Treasury, Emergency Restriction Federal Register Notice. "Import Restrictions Imposed on Significant Archaeological Artifacts from Peru," *Federal Register* 55, no. 88 (7. mai 1990). <https://eca.state.gov/files/bureau/pe1990eafn.pdf>

⁴¹ Bye, "(Untitled, Date Unknown)", 20.

⁴² Elia, "Looting, collecting, and the destruction of archaeological resources" 92.

Man kan også stille spørsmål ved hvem som eventuelt implementerte de relevante lovene. Om man tar Egypt som et eksempel, så var det på 1800-tallet lovlige for franske arkeologer å grave ut og hente antikviteter de fant, dersom de hadde tillatelse fra den som var autoritet for egyptiske antikviteter da.⁴³ Autoriteten for egyptiske antikviteter var forresten en fransk mann, Gaston Maspero. Autoritetsfigurer som Maspero hindret egyptiske borgere fra å ta arkeologisk utdanning. De stengte en skole som ønsket å gi egyptere utdanning innenfor arkeologi, og det ble sagt at egyptere var for primitive til å studere eller ta vare på sin egen fortid.⁴⁴ Franske arkeologer (samt andre europeere, senere) var dermed de eneste som fikk studere egyptiske antikviteter.

Det var altså fullt lovlige å hente ut nærmest alt man orket å ta med seg, men siden det i grunn ikke var egyptere som kontrollerte dette så kan man stusse på hvor etisk dette faktisk var. Peru hadde ikke en slik ordening, men jeg mener at å henge seg opp i at det ikke nødvendigvis var ulovlig er å være ignorant ovenfor kolonialismens innvirkning på Peru. I verste fall underbygger man kolonialistiske holdninger ved å legge skjul på hvilke forhold som la opp for at objekter fra andre siden av verden havnet i et lite museum, i lille Norge.

Problematikken rundt lovlighet og proveniens, hvordan Eik-Nes anskaffet deler av samlingen og hvorvidt kildene hans gjorde det etter retningslinjer som ble sett på som lovlige eller etisk riktige da, kan være viktig for TKM å belyse.

Hodebåndet i kontekst

Hodebåndet, av tekstil og med to perlemorrekker, ble laget i førkolumbiske Peru og anskaffet av Eik-Nes på midten av 1900-tallet, før det ble donert til Trondhjem Kunstforening og senere overtatt av Trondheim Kunstmuseum. Det vi vet om hodebåndet kan oppsummeres i en noe rotete setning fordelt på tre linjer. Hvordan skal man stille ut et slikt objekt på en måte som synliggjør en gjenstand man vet så lite om?

Gjenstander som hodebåndet har gjennom Eik-Nes blitt nomadiske; tatt ut av original kontekst og gitt ny verdi i et system som sentrerer Vesten. Mårten Snickare, en professor som foreleser om postkolonialisme ved Stockholms universitet, beskriver gjenstandenes nomadiske tilværelse slik; "the objects were material instances of colonial encounters, exploitation and resistance."⁴⁵ I tilfellet til hodebåndet så er den nomadiske tilværelsen forut Eik-Nes' eierskap hittil ukjent, og den har gjennom oppholdet i den private samlingen unngått

⁴³ Waxman, *Loot: The Battle Over the Stolen Treasures of the Ancient World* (New York: Times Books, 2008), 56-58.

⁴⁴ *Ibid.*, 56-58.

⁴⁵ Snickare, "Learning from the Kunstkammer?", 164.

store deler av det som har vært en vanlig reise for gjenstander tatt fra koloniserte land; fra naturhistoriske museer, til etnografiske, og etter hvert verdenskulturmuseer (en form for museum som fremstiller 'alles' kulturarv på et sted).

En vanlig veg inn i kunstmuseer for gjenstander med en kolonialistisk fortid, er gjennom donasjoner eller kjøp av hele samlinger hvor gjenstandene kanskje regnes som et supplement til andre kunstverk i samme samling. Det er trolig et lignende ønske om å holde kunsten samlet som lå bak Eik-Nes' eget valg, da han donerte kunstsamlingen sin i helhet til TK, med et ønske om at gjenstandene skulle være i en permanent utstilling.⁴⁶

Hodebåndet har hatt en nomadisk tilværelse, men ikke en helt ukjent kulturell kontekst.

Tekstiler hadde stor betydning i førkolumbiske Peru, og de andiske områdene i helhet, som vi skal se videre på nå.

Andiske tekstiler

Arkeologiske utgravninger har vist at tekstilarbeid ble utviklet i Andes-området lenge før arbeid med andre materialer fra samme region, som keramikk.⁴⁷ Noen av de eldste tekstilfunnene kommer fra Guitarrero grotten i Peru, og tekstilene (og annet funnet i grotten) har gjennom C14-datering blitt estimert å være fra cirka 9000 til 11000 år siden.⁴⁸

Tekstilarbeid har gjennom regionens historie vært et spesialisert yrke med kunnskap som gikk i arv; enkelte teknikker var forbeholdt noen få eksperter og de utviklet unike vevingsteknikker som ikke fantes andre steder i verden.⁴⁹ Utenom selve veverne så var produksjonen en del av alle samfunnslag. Dyrehold og jordbruk var viktig for tilgang til grunnleggende materialer som trengtes for å spinne garn, samt farging av garnet.⁵⁰

Tekstiler fra Andesregionen har blitt funnet i usedvanlig store mengder i henhold til hvor gamle de er, og det meste er i tillegg velbevart, noe som skyldes at mange mennesker med høy status ble gravlagt i tørre sanddyner langs kysten.⁵¹ Det har ført til nærmest perfekte bevaringsforhold for tekstilene.

Inkariket var et av de største rikene i Amerika og omfattet Peru, Ecuador, samt deler Bolivia, Argentina og Chile. Riket varte fra rundt 1100-tallet og frem til Columbus. Viktigheten av

⁴⁶ Brev fra Eik-Nes, 30. desember 1986. Vedlegg 1.

⁴⁷ Stone-Miller, *To Weave for the Sun: Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston* (New York: Thames and Hudson, 1994), 12.

⁴⁸ Lynch, et al., "Chronology of Guitarrero Cave, Peru".

⁴⁹ McHugh, "Andean Textiles." *Met Museum*. Juni, 2020, https://www.metmuseum.org/toah/hd/adtx/hd_adtx.htm

⁵⁰ Phipps, "Inka Textile Traditions and Their Colonial Counterparts", 200.

⁵¹ Stone-Miller, *To Weave for the Sun: Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston* (New York: Thames and Hudson, 1994), 11-12.

tekstiler minsket ikke med Inkarikets ekspansjon; de hadde eksempelvis en teknikk for veving av billedteppe som var strengt regulert og brukt av vevere som ble kalt cumikamayuq.⁵²

Utgravninger viser til hvor viktige tekstiler var i regionen før og under Inkarikets tid; det var et viktig middel for å skille mellom politiske roller, samt de forskjellige folkegruppene som levde der og hvilken tro de hadde. Folkegruppene hadde mye kontakt og byttet tekstiler og teknikker med hverandre, og de brukte blant annet mønstre og farger for å skille mellom hverandre.⁵³ Dette fortsatte etter dannelsen av Inkariket; selv med overordnede regler for design i hele riket, viser arkeologiske funn at de forskjellige områdene innenfor Inkariket videreførte mange lokale designtradisjoner.⁵⁴ Maktutøvere i de forskjellige kulturelle gruppene hadde klær, veggtepper, tilbehør, med mer, i tekstiler med intrikate detaljer, vevd med teknikker som var mer kompliserte enn tekstilene forbeholdt folk i lavere samfunnsposisjoner.⁵⁵ De som var en del av eliten ble gravlagt med store mengder tekstiler i forhold til andre.⁵⁶

Tekstiler var ikke bare et uttrykk for status og tilhørighet; veggtepper ble eksempelvis benyttet både som dekorasjon i hjemmet og som et virkemiddel i religiøse sammenhenger. Mønstrene og avbildningene kunne blant annet fortelle historier eller brukes til å dokumentere hendelser.⁵⁷ Tekstiler av spesielt høy kvalitet ble brukt i ofringer til solen nærmest daglig, blant annet i Cuzco.⁵⁸ Solen var viktig kulturelt og religiøst i Andesregionen, og ofringene viser dermed til hvor verdifulle tekstiler var.

Akkurat dette er noe som kan være viktig å uttrykke i en utstilling av førkolumbiske objekter. Hodebåndet er tross alt ikke det eneste førkolumbiske tekstilet i Eik-Nes samlingen, som vist i figur 3.

⁵² Phipps, "Inka Textile Traditions and Their Colonial Counterparts", 197.

⁵³ Stone-Miller, *To Weave for the Sun: Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston* (New York: Thames and Hudson, 1994), 10-13.

⁵⁴ Phipps, "Inka Textile Traditions and Their Colonial Counterparts", 205.

⁵⁵ Stone-Miller, *To Weave for the Sun: Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston* (New York: Thames and Hudson, 1994), 10-13.

⁵⁶ The Metropolitan Museum of Art, *The Pacific Islands, Africa, and the Americas* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1987), 112-113.

⁵⁷ McHugh, "Andean Textiles." *Met Museum*. Juni, 2020, https://www.metmuseum.org/toah/hd/adtx/hd_adtx.htm

⁵⁸ Stone-Miller, *To Weave for the Sun: Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston* (New York: Thames and Hudson, 1994), 18.



Figur 3 - Trondheim Kunstmuseum, 4 tøyfragmenter (Tekstilfragmenter). Foto av Beer, Freia. Hentet fra <https://digitaltmuseum.no/0210411601874/4-toyfragmenter-tekstilfragmenter>

Språkets makt

"What we require are museums that tell us what we once were, and what is wrong with what we are, and what new directions are possible."⁵⁹ Neil Postman, en amerikansk kulturkritiker, skrev dette i *Museums as Dialogue*, hvor han diskuterte hva et museum egentlig kommuniserer til publikum. Postman påpekte blant annet at museum skal kommunisere menneskelighet, og svare på hva det betyr å være et menneske.⁶⁰ Jeg tror at konfrontering av et museums eller en gjenstands kolonialistiske fortid kan være viktig for å utarbeide hvordan et gitt museum fremstiller mennesker.

TKM er et ungt museum, opprettet i en såkalt postkolonialistisk verden, og ledelsen føler kanskje ikke trangen til å konfrontere en fortid museet ikke var en del av. Trondhjem Kunstforening eksisterte derimot i en tid hvor nasjoner aktivt koloniserte Afrika, og det kan ikke påstås at kolonialistiske holdninger ikke nådde Trondheim. Norge var ikke isolert fra resten av Europa; det fantes nordmenn som reiste til andre deler av verden for utdanning, jobb og handel, for så å komme tilbake til Norge med alt de lærte i utlandet.

Evolusjonisme påvirket Vesten som helhet på store deler av 1800-tallet og langt inn på 1900-tallet, og museene var ikke unntatt dette. I korte trekk er evolusjonisme idéen om en kontinuerlig utvikling fra det som er enkelt, til det avanserte. I sammenheng med kultur har det dreiet seg om utviklingen fra det "primitiv" til det moderne. Det siste steget ble da antatt å være 1800-tallets Europa. Denne tilnærmingen er lettest å se i historiske museer, eksempelvis etnografiske og naturhistoriske museer hvor utstillingene ofte fremstilles kronologisk fra en bestemt begynnelse til en litt mer vag nåtid.

⁵⁹ Postman, "Museums as Dialogue", 58.

⁶⁰ Postman, "Museums as Dialogue."

Trondhjem Kunstforening var ikke et evolusjonistisk museum, men man kan fremdeles se spor av at museumsbransjen påvirket dem. Vi kan for eksempel se på boken *Det lange perspektiv*, utgitt i anledning 175 års jubileet til Trondhjem Kunstforening. I denne boken omtales Eik-Nes gjenstander som kommer utenfra Europa som *etnografisk kunst*, som en motsetning til det andre innholdet i samlingen, *moderne kunst*.⁶¹ Det virker kanskje som en ubetydelig forskjell i det store og det hele, men jeg tror at det å omtale enkelte gjenstander som *etnografisk kunst* kan gi en følelse av at gjenstandene ikke hører hjemme på et kunstmuseum. Kanskje det ubevisst vekker assosiasjoner med etnografiske museer og tanker om at det heller bør være der. Med tanke på rollen kunstmuseer har hatt i nasjonsbygging gjennom dokumentering av norsk kunsthistorie, og de etnografiske museenes rolle i annengjøring av ikke-europeiske grupper, er det en assosiasjon man kanskje bør unngå. I verste fall videreføres kolonialistiske holdninger som fremdeles henger igjen. Om man ønsker å spesifisere skillet mellom den etnografiske og den moderne delen, er det kanskje bedre å bruke et mer spesifikt språk; "førkolumbisk kunst", for eksempel, gir kanskje museumsgjester en bedre forståelse av hva de vil møte i en eventuell utstilling av kunsten. Bruken av ordet "folkekunst" kan også føre til en helt annen (og kanskje bedre) konnotasjon enn "etnografisk kunst", men i og med at vi ikke vet mye om den originale konteksten av hodebåndet, så kan det bli misvisende.

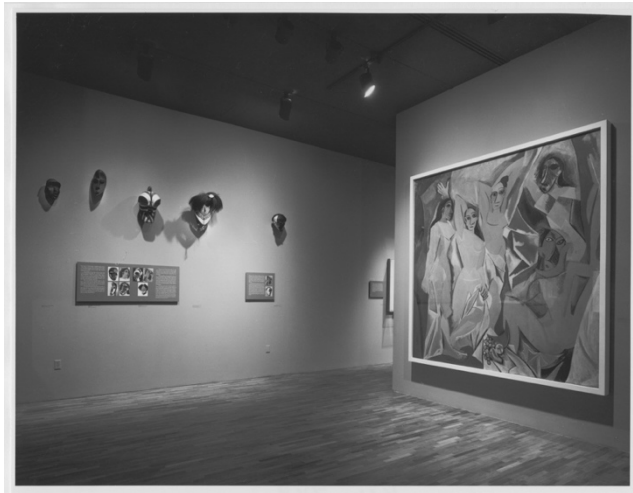
"De andre"; en fotnote i kunsthistorien

Definisjonsspørsmålet rundt hva kunst egentlig er, er ett sted man kan starte for å se på hvordan hodebåndet kan stilles ut. Kunst har lenge blitt definert av Vesten, som utnyttet makten sin til å definere "de andres" kunst på etnosentriske premisser. Vesten har en lang historie med sterke skiller mellom hva som regnes som ekte kunst og ikke, selv i egne nasjoner. Veving ble for eksempel lenge sett på som håndarbeid, med motiver basert på "ekte" kunst, fremfor et materiale for original kunst og selvuttrykk.

Holdningene til hva som er kunst har ført til en type kategorisering hvor malerier og skulpturer fra Vesten fikk et sted i kunstmuseer, mens en del av det andre ble fordelt på etnografiske museer, hvor kunst regnet som "primitiv" gjerne ble fremstilt i et mer evolusjonistisk lys.

⁶¹ Christiansen, *Det lange perspektiv* (Fagtrykk, 2020), 170 og 171.

I 1984-85 hadde Museum of Modern Art (MoMA) i New York en utstilling som skulle vise frem "primitiv" kunst til et nytt publikum, og i en ny kontekst.⁶² Utstillingen plasserte ikke-vestlige objekter sammen med moderne kunstverk fra Vesten, som gjør at den besøkende ubevisst ser etter sammenligninger mellom gjenstandene. Dersom man ikke har mye kjennskap til ikke-vestlig kunst, blir det lett for vedkommende å se den vestlige kunsten først, for så å se på den ikke-vestlige.



Figur 4 - Utstilling "*Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*", 19. september 1984 til 15. januar 1985. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN1382.19. Foto av Kate Keller. Hentet fra https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907/installation_images/24718

Snickare beskriver at introduksjonen i katalogen til denne utstillingen dedikerte mye tid på deres bruk av de engelske ordene "primitive" og "tribal" i utstillingen, og det forsvares med grunnlag i at Picasso også brukte slike ord om kunsten.⁶³ Videre poengterer Snickare at katalogen ikke brukte tid på å diskutere bruken av ord som "modern" og "modernism".⁶⁴ William Rubin, den daværende kuratoren, insisterte også på at konteksten til den ikke-vestlige kunsten var irrelevant for utstillingen.⁶⁵ Bruken av Picasso er viktig å merke seg. Han var en utrolig innflytelsesrik kunstner innen Kubismen og la grunnlaget for en ny bevegelse i kunstbransjen. Midt i dette så er det kanskje lett å glemme hvor kubismen hadde sitt opphav. Formene som Picasso brukte i arbeidet sitt var noe han oppdaget i gjenstander som var tatt ut av sin originale kulturelle kontekst – gjenstander som fikk tilskrevet en ny mening i Vestens museer, og en mer snever mening gjennom Picasso.

⁶² Snickare, "Learning from the Kunstammer?", 170-171.

⁶³ Ibid., 171.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Karp, "How Museums Define Other Cultures".

Snickare påpekte at Picasso sammen med de andre kubistene, skapte en parallell til kolonimaktene i kunstmiljøet; "(...) Picasso, discovering the artistic greatness of non-Western masks and sculptures, and the European colonizer, unearthing the riches of unmapped lands".⁶⁶ På samme måte som kolonimaktene oppdaget nye land, så oppdaget Picasso ny kunst. Selv om det kanskje ikke var hans intensjon, så ble kunsten hans en fortsettelse av det kolonialistiske tankesettet. Utstillinger som den hos MoMA på 80-tallet er et eksempel på en utilsiktet konsekvens av dette. Plasseringen av kubister som Picasso i en utstilling som forsøker å sette lys på ikke-vestlig kunst, er med på å bygge opp under tanken om at kunsten til "de andre" ikke er verdt noe før det sammenlignes med Vesten.

TKM har Picasso og andre kubister i sin samling. Noe av det kom fra Eik-Nes selv, og det kan godt være at han kjøpte en del av den ikke-vestlige kunsten i samlingen nettopp på grunn av den voksende anerkjennelsen av såkalt "primitiv" kunst etter kubismens fremvekst. Det er også verdt å merke at førkolumbisk kunst var svært attraktivt på kunstmarkedet fra 50-tallet, og at mange store museumssamlinger av førkolumbisk kunst ble til i den perioden og frem til 90-tallet.⁶⁷ Som privat samler ble nok Eik-Nes påvirket av dette, samt interessen hans i kubister, som vist i samlingen gitt til TKM.

Uansett Eik-Nes' begrunnelse, så kan bruken av *etnografisk kunst* og *moderne kunst* for å omtale de to delene av Eik Nes' samling være et ukomfortabelt steg nært MoMA utstillingens bruk av *primitiv kunst* og *moderne kunst*.

Fra primitivt til eksotisk

I artikkelen *How Museums Define Other Cultures*, definerer Ivan Karp to strategier som ofte blir brukt for å representere andre kulturer i utstillinger. Den første strategien er assimilering, som ble demonstrert i diskusjonen om MoMA utstillingen. Assimilering betyr at man vektlegger likheter og presenterer noe som betrakteren kan kjenne seg igjen i, uten tilstrekkelig historisk og kulturell kontekst. Den andre strategien er eksotifisering – vektlegging på forskjellen mellom kulturen til gruppen som fremstilles, og betrakterens kultur.⁶⁸

Karp forklarer videre at eksotifisering kan føre til at "the differences of the other are portrayed as an absence of qualities the dominant, often colonizing, cultural groups possess".⁶⁹ Det innebærer en sjanse for at man får et stereotypisk bilde av gruppen det gitte museet prøver å

⁶⁶ Snickare, "Learning from the Kunstammer?", 172.

⁶⁷ Berger, "From a Cave Near Tehuacán", 112.

⁶⁸ Karp, "How Museums Define Other Cultures".

⁶⁹ Ibid., 2.

fremstille. Et typisk utfall av dette er når man ser "de andre" som mer naturnære og åndelige, og ubevisst sammenligner dette med det rasjonelle og moderne "oss".

Jeg presenterte tidligere konteksten av tekstiler i førkolumbiske Peru, og jeg tror det er tydelig hvor raskt man kan gli inn i eksotifisering når man presenterer hvor verdifulle tekstilene var. For å få til balansen mellom assimilering og eksotifisering trenger man en form for balanse i informasjonen man fremstiller.

En ubalansert utstilling kan for eksempel være en som vektlegger den religiøse konteksten av førkolumbiske tekstiler. Det kan aktivere den ubevisste sammenligningen av det "åndelige, primitive" og det "rasjonelle, moderne". På motsatt side kan en rent teknisk fremstilling av tekstilene, med vektlegging på produksjon og industri, også bli mangelfull. For menneskene som levde i tiden tekstilene ble laget, så var det ikke nødvendigvis noe klart skille mellom produksjon av tekstilet og senere religiøs bruk. Produksjonen var i flere tilfeller en grunnleggende del av religiøst uttrykk, med vevingsteknikker og tekstilmaterialer forbeholdt tekstiler ment for religiøs bruk.⁷⁰

Avslutning

I denne oppgaven har jeg forsøkt å undersøke konteksten av et førkolumbisk hodebånd som gjennom møte med kolonialisme og museumsbransjen har mistet den originale konteksten. Jeg har forsøkt å se på hvordan hodebåndet kan ha havnet hos Eik-Nes og hvordan plassen dens i samlingen kan ha påvirket gjenstanden. For å se på den i museumskontekst har jeg benyttet en gammel utstilling som ville vise frem og kontekstualisere ikke-vestlig kunst, og sett på hvordan forskjellige løsninger kan påvirke hodebåndet.

Jeg tror ikke at denne oppgaven ga et helt klart svar, men jeg vil mene at det ikke finnes et klart svar på det jeg har undersøkt. Gjennom arbeidet med oppgaven dukket det opp hundre nye spørsmål for hvert spørsmål jeg følte jeg fikk et svar på, og det viser hvor komplisert kolonialistiske gjenstanders plass er i Vestlige museer, selv i museene som ikke har en direkte relasjon til noen kolonimakt.

Det er likevel noe å hente ut av alt jeg har skrevet; de ikke-Vestlige gjenstandene i Eik-Nes samlingen har i noen tilfeller liten til ingen proveniens, og en manglende originalkontekst som kan gjøre det vanskelig å virkelig forstå hva gjenstandene betydde for menneskene som først eide dem. Det er helt klart en utfordring å stille ut gjenstander når man vet så lite, men som jeg har presentert kan gjenstander uten original kontekst si mye. Hodebåndet kan være et

⁷⁰ Stone-Miller, *To Weave for the Sun: Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston* (New York: Thames and Hudson, 1994), 18.

visuelt hjelpemiddel i en overordnet historie om Perus førkolumbiske tekstiler. Det kan kontekstualisere kolonialismens innvirkning på det moderne museet, eller belyse problematikken rundt manglende proveniens i museumssamlinger.

Helt i begynnelsen nevnte jeg TKMs ønske om å være et museum som er kritisk til tradisjoner og som utfordrer aksepterte sannheter.⁷¹ Den tanken var i bakhodet mitt gjennom hele prosessen, og jeg tror potensialet av alt jeg har sett på viser hvor relevant det førkolumbiske hodebåndet kan være i sammenheng med det ønsket.

⁷¹ Trondheim Kunstmuseum, "Visjon Trondheim kunstmuseum."

Bibliografi

Litteratur henvist til i oppgaven

Alva, Walter. "The Destruction, Looting and Traffic of the Archaeological Heritage of Peru". I *Trade in Illicit Antiquities: The Destruction of the World's Archaeological Heritage*, redigert av Brodie, Neil, Doole, Jennifer, og Renfrew, Colin, 89-96. Cambridge: McDonald Institute, 2001. <https://traffickingculture.org/app/uploads/2013/02/Alva-2001.pdf>

Berger, Martin. "From a Cave Near Tehuacán: An Attempt To Reassemble Post-Classic Mesoamerican Ritual Deposits Separated by the Art Market". I *The Market for Mesoamerica: Reflections on the Sale of Pre-Columbian Antiquities*. Redigert av Tremain, C., Yates, D., 112-135. University Press of Florida, 2019. <https://muse.jhu.edu/book/67137>

Bye, Kirsti Taylor. "(Untitled, Date Unknown) - or the potential of the once forgotten as seen by Nietzsche and Warburg". Masteravhandling. Department of Philosophy, Linguistics and Theory of Science, Göteborgs universitet. 2018.

Christiansen, Per. *Det lange perspektiv: Trondhjems kunstforening 175 år*. Trondheim: Trondhjems Kunstforening, 2020.

"Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property," entry into force 24. april 1972, no. 11806. <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-means-prohibiting-and-preventing-illicit-import-export-and-transfer-ownership-cultural>

Department of the Treasury. Emergency Restriction Federal Register Notice. "Import Restrictions Imposed on Significant Archaeological Artifacts From Peru," *Federal Register* 55, no. 88 (7. mai 1990). <https://eca.state.gov/files/bureau/pe1990eafn.pdf>

Digitalt Museum, "Hodebånd med perlemor (Hodebånd)." 21. april, 2022. <https://digitaltmuseum.no/0210411601870/hodeband-med-perlemor-hodeband>

Elia, Ricardo J. "Looting, Collecting, and the Destruction of Archaeological Resources".

Nonrenewable Resources 6, 2 (1997): 85-98.

<https://link.springer.com/article/10.1007/BF02803807>

IBA Art, Cultural Institutions and Heritage Law Committee, *Art Law: Restrictions on the Export of Cultural Property and Artwork*, desember 2020.

<https://www.ibanet.org/MediaHandler?id=d67cb566-b6d4-4ea4-94e5-04d0ac6c7681>

Karp, Ivan. "How Museums Define Other Cultures". *American Art* 5, 1/2 (1991): 10-15.

<https://www.jstor.org/stable/3109026>

Knelman, Joshua. "Law and Disorder". I *Hot Art: Chasing Thieves and Detectives Through the Secret World of Stolen Art*, 15-33. Canada: Douglas & McIntyre, 2011.

Kulturhistorisk Museum, "Oldsaksamlingen." 16. desember, 2022.

<https://www.khm.uio.no/samlinger/oldsak/>

Lynch, Thomas F., Gillespie, R., Gowlett, John A. J., og Hedges, R. E. M. "Chronology of Guitarrero Cave, Peru". *Science* 229, 4716 (1985): 864-867.

<https://doi.org/10.1126/science.229.4716.864>

McHugh, Julia, "Andean Textiles". *Met Museum*. Juni, 2020.

https://www.metmuseum.org/toah/hd/adtx/hd_adtx.htm

Nasjonalmuseet. "Nasjonalgalleriets historie." Hentet 29. april, 2023.

<https://www.nasjonalmuseet.no/besok/visningssteder/nasjonalgalleriet/nasjonalgalleriets-historie/>

Phipps, Elena. "Inka Textile Traditions and Their Colonial Counterparts". I *The Inka Empire: A Multidisciplinary Approach*, 197-214, Texas: University of Texas Press, 2015.

Postman, Neil. "Museums as Dialogue". *Museum News*, September/Oktober (1990).

<https://www.qub.ac.uk/Research/GRI/mitchell-institute/FileStore/Filetoupload,896344,en.pdf>

Regjeringen. "UNESCO." Sist oppdatert 8. desember, 2021.

<https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/innsiktsartikler/Internasjonalt-kultursamarbeid/UNESCO/id766556/>

Renfrew, Colin, og Brodie, Neil. "Looting and the World's Archaeological Heritage: The Inadequate Response". *Annual Review of Anthropology* 34 (2005): 343-361.

<https://traffickingculture.org/app/uploads/2012/08/Looting-the-worlds-archaeological-heritage.pdf>

Snickare, Mårten. "Learning from the Kunstkammer?: Colonial Objects and Decolonial Options". I *Colonial Objects in Early Modern Sweden and Beyond: from the Kunstkammer to the Current Museum Crisis*, 147-190, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2j86br6.13>

Stone-Miller, Rebecca. *To Weave For the Sun: Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*. New York: Thames and Hudson, 1994.

Store norske leksikon. "Avkolonisering". Tore Linné Eriksen. 3. mars, 2023.

<https://snl.no/avkolonisering>

Store norske leksikon. "Perlemor". Lauritz S. Sømme. 15. juni, 2021. <https://snl.no/perlemor>

Store norske leksikon. "Kristen B. Eik-Nes". Lars Walløe. 29. juni, 2022.

https://nbl.snl.no/Kristen_B._Eik-Nes

The Metropolitan Museum of Art, *The Pacific Islands, Africa, and the Americas*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1987.

Trondheim Kunstmuseum. "Trondheim kunstmuseum og Eik-Nes samlingen." Hentet 8.mai, 2023. <https://trondheimkunstmuseum.no/forskning-og-utvikling/eiknes-samlingen>

Trondheim Kunstmuseum. "Visjon Trondheim kunstmuseum." Hentet 8.mai, 2023.

<https://trondheimkunstmuseum.no/om-museet/visjon-trondheim-kunstmuseum>

UIO. "Den samiske delen av samlingen." Hentet 24. april, 2023.

<https://www.med.uio.no/imb/forskning/om/schreinerske-samlinger/samisk.html>

UNESCO. "About 1970 Convention." <https://en.unesco.org/fighttrafficking/1970>

UNESCO. "States Parties." Sist oppdatert 23. oktober, 2020.

<https://whc.unesco.org/en/statesparties/>

U.S. Department of State. "U.S. Relations With Peru." 30. juli, 2022. <https://www.state.gov/u-s-relations-with-peru/>

Waxman, Sharon. *Loot: The Battle Over the Stolen Treasures of the Ancient World*. New York: Times Books, 2008.

Wróblewska, Magdalena, og Ariese, Csilla E. *Practicing Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022.

Young, Robert J. C. "Colonialisms, decolonization, decoloniality". I *Postcolonialism: A Very Short Introduction*, 106-114. Oxford University Press, 2020.

Supplerende verk

Boyd, Willard L. "Museums as Centers of Controversy". *Daedalus*, 128, 3 (1999): 185-228.

<https://www.jstor.org/stable/20027572>

Cohen, Joshua I. "Picasso and Primitive Art: Paris, Kansas City and Montreal". *The Burlington Magazine* 159, 1376 (2017): 944-945.

<https://www.jstor.org/stable/44870164>

"Fauve Masks: Rethinking Modern "Primitivist" Uses of African and Oceanic Art, 1905-08". *The Art Bulletin* 99, 2 (2017): 136-165.

<https://www.jstor.org/stable/44972832>

- Conklin, William J. "Structure As Meaning In Andean Textiles". *Chungara: Revista de Antropologia Chilena* 29, 1 (1997): 109-131. <https://www.jstor.org/stable/27802053>
- D'Alleva, Anne, og Cothren, Michael W. "Cultural studies and post-colonial theory". I *Methods & Theories of Art History*, 107-122. London: Laurence King Publishing Ltd, 2021.
- Hamadi, Lufti. "Edward Said: The Postcolonial Theory and the Literature of Decolonization". *European Scientific Journal*, 2 (2014): 39-46.
<https://core.ac.uk/download/pdf/328024387.pdf>
- Hylland, Ole Marius. "Museenes samfunnsrolle - et kritisk perspektiv". *Norsk museumstidsskrift* 3, 2 (2017): 77-91. <https://doi.org/10.18261/issn.2464-2525-2017-02-04>
- Leighten, Patricia. "The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism". *The Art Bulletin* 72, 4 (1990): 609-630.
- Modest, Wayne. "Museums are Investments in Critical Discomfort". I *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*, 65-75, Leuven University Press, 2020. <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jqxp.8>
- Nielsen, Hilde Wallem, og Lien, Sigrid. "Å stille ut det framade i etnografiske museum". I *Museumsforteljingar - vi og dei andre i kulturhistoriske museum*, 116-148. Oslo: Det norske samlaget, 2016.
- Solhjell, Dag. "Norske kunstforeningers kunstsamlinger på 1800- og tidlig 1900-tallet - en historisk oversikt og bibliografi". *Norsk Museumstidsskrift* 5, 1 (2019): 65-77.
<https://doi.org/10.18261/issn.2464-2525-2019-01-06>
- Taylor, Anne-Christine. "On Decolonising Anthropological Museums: Curators Need to Take 'Indigenous' Forms of Knowledge More Seriously". I *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*. Redigert av von Oswald, M. og

Tinius, J., 97-105. Leuven University Press, 2020.

<https://doi.org/10.2307/j.ctv125jqxp.10>

Van Beurden, Jos. "Museums in Motion". I *Inconvenient Heritage: Colonial Collections and Restitution in the Netherlands and Belgium*, 48-65, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022.

<https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/57086?fs=e&s=cl>

Vestberg, Nina Lager, og Jørgensen, Ulla Angkjær. "Lokale kunstmuseer i Norge: et historisk perspektiv". *Norsk museumstidsskrift* 5, 1 (2019): 6-9.

<https://doi.org/10.18261/issn.2464-2525-2019-01-02>

Illustrasjonsliste

Figur 1: Trondheim Kunstmuseum, *Hodebånd med perlemor*. Foto av Beer, Freia. Hentet fra:

<https://digitaltmuseum.no/0210411601870/hodeband-med-perlemor-hodeband>

Figur 2: Harvard University, bilde av perlemor. Hentet fra:

<https://sitn.hms.harvard.edu/flash/2019/science-behind-mother-pearl-makes-nacre-mother-materials/>

Figur 3: Trondheim Kunstmuseum, *4 Tøyfragmenter (Tekstilfragmenter)*. Foto av Beer, Freia.

Hentet fra: <https://digitaltmuseum.no/0210411601874/4-toyfragmenter-tekstilfragmenter>

Figur 4: Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN1382.19.

Foto av Kate Keller. Hentet fra

https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907/installation_images/24718

Vedlegg

Vedlegg 1:

UNIVERSITETET I TRONDHEIM
NORGES TEKNISKE HØGSKOLE
INSTITUTT FOR BIOFYSIKK
PROFESSOR KRISTEN B. EIK-NES

ADRESSE
7034 TRONDHEIM-NTH
TELEFON
(075) 94000 - 3428

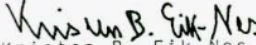
Trondheim 30.12.86

Hr. Øivind Storm Bjerke
Trudvangveien 24 B
3 100 Tønsberg.

Kjære Øivind Storm Bjerke,

Vedlagt kopi av ei vurdering eg fekk gjort på samlinga mi i Los Angeles, november 1970. Da kravde trygd mot brann og tjuveri at samlingar var vurderte. Sidan 1970 har eg auka samlinga. All kunst eg eig såg eg best vart synt fram via din organisasjon etter september 1989. Som eg nemde for deg vil eg da få 16/30 av den pensjonen eg skulle ha hatt om eg hadde arbeidd i Noreg full tid eller 30/30. Må difor be om at eg frå september 1989 får ei løyving på kr. 40 000.- per år til eg dør. Du trudde Bakke's fond kunne vera interessert i løyving av denne storleiken. På desse vilkåra vil din organisasjon eiga samlinga mi. Korleis dei vil organisera samlinga vert deira sak. Eg skulle ynska at mest mogeleg var på permanent utstilling. Godt nytt år og lat meg høyra frå deg i denne saka.

Beste helsing,


Kristen B. Eik-Nes

P.S. Alle kalkuleringar i vurderinga er i U. S. dollar.

P.S.

