

EN BILD BERÄTTAR

Christer Lindberg

Ingress

Man Rays gåtfulla fotografi *Noire et blanche* från 1926 har kommit att betraktas som en modernistisk ikon även om det inte är den mest berömda bilden av modellen Kiki de Montparnasse. Det togs för den franska modetidningen *Vogue* och hon poserar mot en ljus bakgrund med en svart mask från Elfenbenskusten. Hennes bleka lina ansikte vilar på sidan mot en vit bänk medan hon håller den kolsvarta hårda blanka masken i upprätt position alldeles intill sin haka. Genom att låta skuggorna falla och mötas i förgrunden skapar Man Ray ett sällsynt dramatiskt porträtt där det västerländska konfronteras med det exotiska och moderniteten ställs mot urgamla traditioner. När det mjuka ansiktet rör vid den hårda masken ser vi vitheten mot svart i ett svartvitt fotografi. I sann surrealistisk anda har därför fotografiet fått titeln ”svart och vitt”. Mycket mer skulle kunna sägas om detta paradigmatiske fotografi som ett uttryck för tidens primitivistiska sökande men det är faktiskt inte den egentliga ingressen till den här lilla essän. Det är istället ett annat fotografi tagit av Man Ray fyra eller fem år senare, praktiskt taget okänt och minst lika gåtfullt. Bilden visar en afrikansk statyett stående på en hylla – av kameravinkeln att döma troligen ovanpå ett skåp. Man Ray var i vanliga fall en mästare på arrangemang, ljussättning och bildredigering – allt som utmärker det konstnärliga fotograferandet – men här är fotografiet tagit rakt upp och ner, som en ögonblicksbild. Kanske en förstudie?

Varje målare borde vara en fotograf och alla fotografer målare, brukade Man Ray säga. Måleriet styrs av hjärtat genom ögonen medan tanken styr fotograferandet genom ögat. De två uttrycksätten kompletterar varandra, förklarade han (ed. Mundy, 2016). Själv sade han sig vara en målare långt före han lärde sig bemästra kameran. Emmanuel Radnitsky föddes i Philadelphia 1890 men hamnade så småningom i New York och tog sig artistnamnet Man Ray. Där mötte han några av de ledande fotograferna – Stieglitz, Steichen, Schamber och Scheeler – som även var intresserade av den målade samtidskonsten. Utbytet var uppenbarligen stimulerande för inom ett par månader hade Man Ray skaffat sig sin första 4x5 kamera (ed. Mundy, 2016). 1921 packade han ner kameran och staffliet och bordade en ångare med destination Paris som kom att bli hans bas fram till andra världskriget. Redan i New York hade Man Ray sökt sig till anarkistiska kretsar och etablerad i Paris fann han sin hemvist bland surrealisterna. Att fotografera deras målningar gav honom en stadig inkomst

tillsammans med modesessioner och kändisporträtt. Vid sidan om sysslade han med experimentellt fotografi, skulpterande och målning. Många av fotografierna visar upp afrikanska artefakter vilka han fann på loppmarknader, hos kuriosahandlare och i privata samlingar (Garcia, 2011). Det faktum att Man Ray ständigt omgav sig med afrikanska konstföremål gör att mystiken kring hans okända fotografi tättnar. Det visar sig nämligen vara taget i Köpenhamn och ger oss ledtrådar till en undangömd museisamling, såväl som till en relativt utforskad aspekt kring formerandet av sociologi och antropologi i Frankrike.

En utflykt till Köpenhamn

Med frukost ombord på flygbåten, avgång klockan 10.00 en fredag morgon för länge sedan, skapade kollegan Thomas Malm och jag en tradition. Framme i Nyhavn på andra sidan sundet samlade vi ihop våra studenter i humanekologi och antropologi för att promenera till Nationalmuseet, drygt en kvart bort. På museet delade vi upp studenterna i två grupper och Thomas berättade allt om Oceanien för den ena medan jag visade totempålar, schamantrummor och aleutmasker för mina följeslagare. Återsamling med kaffe och danska wienerbröd och sedan dags för byte av grupper och en ny tur. Det hela avslutades med att studenterna själva fick utforska museet, ge sig ut på Ströget och sedan ta sig hem framåt kvällen eller natten. Så pågick det i två decennier, två gånger om året, kort efter terminsstarten. Flygbåten ersattes av tåg på en bro, men allt annat var sig likt.

Genom mitt avhandlingsarbete om Erland Nordenskiöld och etnografiska museet i Göteborg var jag väl bekant det danska nationalmuseets historia. Det gör anspråk på att vara det äldsta i Europa med anor som sträcker sig tillbaka till kungahusets gamla kuriosakabinett. Dess etnografiska avdelning såväl som den fornnordiska samlingen kom till under andra halvan av 1800-talet. Ansvarig var arkeologen som ingen känner till men likväl alla har hört talas om – Christian Jürgensen Thomsen. Alltså han som myntade begreppen sten-, brons- och järnåldern. På 1920-talet omorganiserades den etnografiska samlingen av Kaj Birket-Smith, vän och kollega till Nordenskiöld i Göteborg. Birket-Smith anammade Nordenskiölds kulturhistoriska metod och arrangerade de etnografiska föremålen i trettiofyra salar, ett för varje enskild kultur, med hjälp av text, kartor och bilder. Upplysning och folkbildning var ledorden.

När Thomas och jag kom till museet första gången hade förändringens vindar dragit fram. Borta var kartor och utförliga texter och rummen rymde inte längre några enskilda kulturyttringar. Istället var ”etnografisk samling” arrangerat som en vandring över jordklotet där besökaren mötte människor och kulturer i all sin prakt. Kontextualiseringen var obefintlig och föremålen var märkta med ytterst kortfattade texter av typen ”pipa från prärieområdet, Nordamerika”. Alltså mycket i övrigt att önska, men bra för mig och Thomas som kunde breda ut våra berättelser i all oändlighet. Tanken bakom utställningskonceptet tycks ha varit att inte trötta ut genomsnittsbesökaren med en massa information utan fånga dennes uppmärksamhet, förvåning och fascination med hjälp av de vackraste och mest spektakulära föremålen. Första steget mot museet som en arena för möten och underhållning var redan tagit.

Möjligtvis var det museets övergripande arrangemang av samlingarna som fick mig att upptäcka ett litet avsides rum som inte passade in i helheten. Man steg in genom två glasdörrar och mötte ett antal montrar i dov belysning. Det omedelbara intrycket var att rummet kändes gammalt och dammigt. Men det förbyttes snabbt till häpnad över allt som tittade ut genom vitrinen. Masker, skulpturer, prydnader och mycket annat. Vem som helst kunde förstå att det rörde sig om föremål från Afrika trots att det inte fanns någon textmässig introduktion, långt mindre utställningsetiketter. Stående, liggande och hängande rymde montrarna bortåt 1400 föremål vilande i det tysta. Fullkomligt anonyma stirrade de tillbaka emot mig och det var med en kuslig känsla som jag stegade tillbaka ut genom glasdörrarna. Där upptäckte jag ett spår. På den ena glasdörren stod det skrivet "Kjersmeiers samling". Min nyfikenhet var väckt.

Hemma hos

Carl Kjersmeier bodde med sin hustru Amalie i en ganska enkel lägenhet på Vesterbro Torv i centrala Köpenhamn. Pojkdrommen om att bli en berömd konstnär och diktare hade gått om intet och till synes utan någon större entusiasm arbetade han som fogde vid Köpenhamns byrått. Några egna dikter skrev han inte längre men på sin fritid roade Kjersmeier sig med att översätta japanska, kinesiska och persiska poem. Han kunde inte alla dessa språk utan gjorde sina tolkningar via franska översättningar. På den vägen uppmärksammade han även en del afrikanska poeter. Men enligt egen utsago kom uppenbarelsen under en dag på jobbet. Det var på 1920-talet och Kjersmeier hade fyllt trettio och några när han besökte brovakten på Langebro. Där stod en skulptur från Kongo som förtrollade honom och efter mycket övertalning och ivrigt prutande kunde han till slut bära hem pjäsen. Händelsen blev starten på hans livslånga fetischjakt (Lindberg & Kurt-Nielsen, 2016).

Kjersmeiers nyväckta intresse utvecklades till ett meningsprojekt som handlade om att göra den afrikanska konsten känd i Danmark. Afrika är ingen enhetlig kultursfär konstaterade han, något som på den tiden inte var lika självklart som idag. I föredrag och tidningsartiklar redogjorde han för den "primitiva konsten" och hävdade med emfas att civilisationens vagga stod att finna i Afrika. Han blev en representant för en primitivism som såg det positiva i den äkta enkla konst som inte befattade sig med falska utsmyckningar. Med andra ord samma tankegångar som inspirerade Man Ray såväl som Matisse, Picasso, Nolde och andra konstnärer som också fascinerades av den afrikanska konsten.

Sitt samlande beskrev han gärna i termer av en dikt skriven av den japanske poeten Kobayashi Issa. Den skildrar en snigel som bestiger Fujiberget – sakta, sakta, men oförtrutet. I själva verket lade Kjersmeier snabbt grunden för en referenssamling som han sedan ägnade sig åt att utvidga och förfina. Det skulle vara "stämplade" föremål i bästa kvalitet, alltså använda bruksföremål och inte något som tillverkades för turisterna. Med begränsade ekonomiska resurser tvingades han dessutom ha en osentimental inställning till sitt samlande där ett objekt såldes eller byttes bort så snart han funnit ett motsvarande i bättre skick (Lindberg & Kurt-Nielsen, 2016).

Kjersmeiers internationella kontaktnät vidgades och det var säkert en dröm som gick i uppfyllelse när han och hustrun begav sig iväg på en expedition till franska Västafrika 1931–32. Deras upplevelser skildrade han i en populär reseskildring samtidigt som han i nära samarbete med Birket-Smith på museet började skriva på sitt magnum opus: *Centres du styles de la sculpture nègre africaine* (i fyra volymer 1935–38). Verket framstår idag som ett av 1900-talets viktigaste i förståelsen och klassifikationen av afrikansk konst.

Tillbaka till Paris

Den franska universitetsvärlden – då som nu – skiljer sig radikalt från den anglosaxiska med en formell struktur som utmärkes av ämnesprofessorer och en informell struktur som präglas av status, politik och patron-klient förhållanden. De intellektuella i Frankrike, och särskilt i Paris, bildar ett elitskikt som aktivt deltar i debatter och i kulturella strider. En grupp på ett tiotal studenter och forskare samlas runt och arbetar tillsammans med en professorsguru. Vid sekelskiftet hette Mandarinen som bekant Émile Durkheim och kärnan i gruppen bestod av Marcel Mauss, Henri Beuchat, Robert Hertz, Henri Hubert, Célestin Bouglé, Paul Fauconnet, Maxime David och Lucien Lévy-Bruhl. De kallade sig *L'année sociologique*. Ämnet var sociologi – antropologi blev först på 1950-talet en självständig disciplin.

Med Durkheim och hans följeslagare fick den jämförande sociologin fotfäste i Frankrike. Den innebar en uppgörelse med alla former av rasdeterminism, eller för att citera Marvin Harris (1968): ”Durkheim ledde den franska samhällsvetenskapens emancipation från biologisk reduktionism.” Målsättningen var att formulera en specifik, objektiv och metodisk sociologi som vetenskapligt arbetade med empiriska fakta. Det skulle vara en självständig vetenskap och inte en gren av filosofin.

Likt Weber och Marx använde Durkheim etnografiskt materialet för att skapa kontrastbilder till det moderna samhället. Tillsammans med Mauss och de övriga i gruppen arbetade han huvudsakligen utifrån sekundärmaterial med målet att finna abstrakta kategorier som inte var omedelbart givna i empiriska data, men som kunde användas för att göra dem förståeliga. Mauss hävdade att studiet av ett fenomen skall börja med en definition. Därefter tar *insamlande* och observation av fakta vid, för att slutligen följas av systematiseringen av fakta (Lindberg, 2005).

Redan före Första världskriget hade Mauss lagt fram ett förslag om en ”bureau, institut ou département d'ethnologie” vars inriktning skulle vara ”strictement scientifique”, men det dröjde tills julhelgen 1925 innan projektet förverkligades (Fournier, 1994). Institut d'Ethnologie som låg vid rue Saint-Jacques drev Mauss tillsammans med Lucien Lévy-Bruhl och Paul Rivet. Filosofen Lévy-Bruhl hade ingått i Durkheims krets medan Rivet som ung militärläkare deltagit i en vetenskaplig expedition till Anderna. Där blev han intresserad av arkeologi och etnografi och började samla material till boken *L'ethnographie ancienne de l'Égypte* (1912). Vid den här tiden var Rivet ansvarig för Le Musée d'ethnologie du Trocadéro där han visade sig vara en skicklig organisatör som ständigt initierade nya projekt.

Så småningom blev han även generalsekreterare för Société des Americanistes och Institut Français d'Anthropologie.

Trocaderomuseet blev betydelsefullt i professionaliseringsprocessen även om lokalerna var direkt olämpliga. Palatset var byggt för helt andra ändamål och saknade montrar som var anpassade för att ställa ut etnografiska föremål. Det fanns inga funktionella arbetsrum och byggnaden hade inte heller några egentliga magasinsutrymmen. Trots de dåliga förutsättningarna lyckades Rivet arrangera och klassificera samlingarna av spridda kuriosaföremål enligt en i huvudsak naturhistorisk modell. Därigenom omvandlade han dem till etnografiska representationer och gav dem ett vetenskapligt innehåll utöver deras funktion, estetik och antikvitetsvärde (Jamin, 1982). Andra betydelsefulla steg för att göra museet till en vetenskaplig institution var inrättandet av ett bibliotek, en ateljé för restaurering av skadade föremål, samt systematisk föremålsdokumentation i form av kortregister. Denna förvandling av det gamla museet genomförde Rivet i en ständig dialog med sina skandinaviska kollegor – Erland Nordenskiöld i Göteborg och Kaj Birket-Smith i Köpenhamn.

Verksamheten vid institutet inleddes med att Mauss höll en kurs i deskriptiv etnografi medan Rivet utvecklade en kurs i fysisk antropologi. Undervisningsprogrammet utökades redan under det första året med att Maurice Delafosse började föreläsa om språk och etnografi i Afrika. Han var en uppskattad föreläsare, Frankrikes ledande expert på afrikanska språk och stor kännare av Västafrika. Delafosse kom från École coloniale där han försökte introducera ett relativistiskt synsätt om att olika miljöer formar olika typer av civilisationer. Att afrikanerna är tekniskt och materiellt underlägsna är ett resultat av historien. Deras konst, moral, religion och etik är fullt utvecklat och värdigt all beundran, menade han (Clifford, 1984).

En viktig omständighet som gynnade både institutet och museet var den exotism som kom att prägla det kulturella livet i Paris under mellankrigstiden. I denna *la belle époque* frodades en primitivism där den nakna kroppen – personifierad av den sexuellt utmanande Josephine Baker – hamnade i blickfånget. *L'art nègre* blev ett begrepp som omfattade allt från amerikansk jazz, afrikanska masker och voodoo. Mauss och hans kollegor insåg att här fanns en god möjlighet att föra fram sociologin och antropologin som relevanta vetenskaper för att skärskåda den egna kulturens åskådningar och värderingar (Lindberg 2005). I visionen om en ny humanism fanns en uttalad vilja att förstå människan bortom, men också genom, mångfalden.

Nästa framgångsrika drag av Rivet var att anställa konstnären och musikern Georges-Henri Rivière som assistent. Tillsammans arrangerade de geografiska såväl som tematiska installationer. Man startade en skriftserie kallad *Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro* och tillsammans med Institut d'Ethnologie började Rivet även organisera fältexpeditioner för nyförvärv och komplettering av befintliga samlingar. Dessutom gällde det att väcka allmänhetens intresse, särskilt den kulturella eliten. Lévy-Bruhls arbeten var mycket uppskattade av surrealisterna och Rivière var väl etablerad i den Parisiska societeten. Genom dennes kontakter kunde man engagera Baker och andra stora jazzartister att uppträda till förmån för museet och institutet. Rivière lyckades även få världsmästaren i bantamboxning Al Brown att ställa upp på en museigala (Jamin, 1982). Därmed fanns det underlag för ytterligare ett lärt sällskap med en ny vetenskaplig tidskrift – *Journal de la Société des Africanistes* som grundades 1931.

1931 var kanske också året som Man Ray åkte till Köpenhamn för att besöka Kjersmeier. Att kontakten dem emellan förmedlades av Rivet och Birket-Smith råder det ingen tvekan. Sedan kan man göra ett rimligt antagande om att anledningen till besöket var att Kjersmeier ville anlita Man Ray som fotograf för sitt kommande storverk. Det är emellertid inte något som kan styrkas av fotografens självbiografi, ej heller av publicerade brev och dagböcker. Själv har jag arbetat med Birket-Smiths efterlämnade handlingar medan min danske kollega Jesper Kurt-Nielsen gått igenom både museets arkiv och Kjersmeiers korrespondens. Tyvärr utan resultat.

1931 var också året då Le Musée d'ethnographie du Trocadéro uppmärksammades som en viktig kulturinstitution i Paris. Rivet och Rivière hade en enorm publiksuccé med en tematisk utställning kallad l'Exposition coloniale. Museet försökte på olika sätt konfrontera den sociala och politiska realitet som kolonialismen innebar och förbättra den sociala situationen för de drabbade samhällena. I montrarna kunde besökaren förvisso möta exotiska kulturer men utan att de främmande folken berövades sin värdighet. Rivet såg också museet som en viktig arena för att bekämpa rasistiska ideologier och 1934 var han med och grundade ett sällskap som samlade de intellektuella anti-fascisterna i Paris (Jamin, 1986).

Tillsammans skolade Mauss, Lévy-Bruhl och Rivet en ny generation av sociologer och antropologer, bland dessa Alfred Métraux, André Leroi-Ghouran, Jacques Soustelle, Marcel Griaule, Roger Callois, Michel Leiris och Maurice Leenhardt. Utbytet med Sverige och Danmark förstärktes när Métraux åkte till Göteborg för att skriva sin avhandling. Leiris och Callois tillhörde den surrealistiska rörelsen och arbetade nära filosofen Georges Bataille som influerade det franska intellektuella livet i största allmänhet. Leiris gjorde sig inte bara känd som antropolog utan hade även framgång som romanförfattare, poet och litteraturkritiker (Fournier, 1994).

Exodus

När tyskarna marscherade mot Paris sommaren 1940 hade Man Ray åkt tillbaka till USA för att bosätta sig i Los Angeles. De flesta av surrealisterna, däribland André Breton och Max Ernst, flydde till New York och etablerade sig i Greenwich Village. Där fick de sällskap av lingvisten Roman Jakobson och den sedermera så berömde Claude Lévi-Strauss. Tillsammans skulle de skriva ett nytt kapitel i den franska antropologins historia. Lévy-Bruhl hade nyligen gått ur tiden. Mauss och Rivet valde att stanna kvar i Paris.

När nazisterna intog Köpenhamn hade Birket-Smith låtit Kjersmeier gömma sin konstsamling på museet. Hustrun som var av judisk börd fick bo hos vänner i Malmö. Vad som sedan ägde rum på museerna i både Paris och Köpenhamn skulle kunna utgöra stommen till en spänningsroman. Rivet och hans kollegor var involverade i motståndsrörelsen och gömde vapen i källarlokalerna. Det ryktas om att något liknande skedde på Nationalmuseet. Hur det var med den saken får låtas vara osagt, men säkert är att Kaj Birket-Smith låg vaken om nätterna i rädsla för att nazisterna skulle banka på dörren. Hans son var nämligen aktiv i motståndsrörelsen.

Efter krigsslutet 1945 hämtade Kjersmeier hem sin samling och fortsatte att verka för att göra den afrikanska konsten känd i stugorna. Det finns ingen annan forskare eller samlare i

Skandinavien med större kännedom på området, menade Birket-Smith som lobbade för att föremålen med tiden skulle hamna på Nationalmuseet. Det skedde några år efter Carl Kjersmeiers bortgång 1961 medels en villkorad donation. Samlingen fick inte splittras och den skulle vara tillgänglig för allmänheten (Nationalmuseets arkiv).

Dagen då Birket-Smith gick i pension upphörde uppenbarligen intresset för Kjersmeiers livsverk. Tillspetsat kan man påstå att det handlade om att gömma och glömma dessa prylar insamlade av en amatör på ett ovetenskapligt sätt. För den efterföljande generationen av museiintendenter var det inte någon ”riktig etnografi” utan snarare något som föll under Mary Douglas smutsbegrepp.

Epilog

I skrivande stund är dörrarna låsta, samlingen nedplockad och magasinerad. Nationalmuseet planerar för nya permanenta utställningar och frågan är om den någonsin kommer att visas igen. I ett försök att väcka intresse för Kjersmeiers livsverk fick jag under tre dagar i juni 2016 möjlighet att fotografera föremålen i ett projekt som kom att kallas *The Kjersmeier–Man Ray Vision of African Art: The Copenhagen Portfolio*. Det blev 258 bilder, inspirerade av Man Rays uppmaning om att alltid experimentera och bryta med konventionerna. Ett urval av dessa fotografier har visats i en utställning på Pufendorfinstitutet i Lund och hänger permanent på Frobenius-Institut vid Goetheuniversitetet i Frankfurt am Main.

”Every Picture Tells a Story” brukar det heta men här har flera berättelser vävts samman av det gamla fotografiet. I slutänden blir ändå frågorna fler och mer komplexa än de givna svaren: Vad är konst? Vad är etnografi? Vem definierar vad, och med vilken rätt? Är inte allt mänskligt skapande sprunget ur ett kulturellt och socialt sammanhang? Då måste väl all konst vara etnografi? Eller för den delen, all etnografi vara konst?

Litteratur

Clifford, J. (1984). Power and Dialogue in Ethnography: Marcel Griaule's Initiation. In G. W. Stocking, Jr. (ed), *Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 121–156.

Fournier, M. (1994). Marcel Mauss. Paris: Librairie Arthème.

Garcia, E. C. (2011). Man Ray in Paris. Los Angeles: Getty Publications.

Harris, M. (1968). *The Rise of Anthropological Theory*. New York: Crowell.

Jamin, J. (1982). *Objets trouvés des paradis perdus : à propos de la Mission Dakar-Djibouti*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie.

Jamin, J. (1986). L'ethnographie mode d'emploi : de quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation. In J. Hainard & R. Kaehr (eds), *Le mal et la douleur*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, pp. 45–79.

Lindberg, C. (2005). Marcel Mauss (1872–1950) och *Gåvan* i ljuset av den franska antropologins professionalisering. In C. Lindberg (ed), *Nya antropologiska porträtt*. Lund: Lund Monographs in Social Anthropology 15, pp. 237–247.

Lindberg, C. & Kurt-Nielsen, J. (2016). *The Kjersmeier–Man Ray Vision of African Art: The Copenhagen Portfolio*. Malmö: Transco-Script.

Mundy, J. (ed.). (2016). *Man Ray Writings on Art*. London: Tate Publishing.