

Sydafrika och historien

Om gestaltningar av det förflutna under 1900-talet¹

LESLIE WITZ, doktor och seniorlecturer; CIRAJ RASSOOL, seniorlecturer, och GARY MINKLEY, professor, är alla lärare och forskare vid University of the Western Cape, History Department. Universitetet var under apartheid öppet för färgade medan University of Cape Town var "vitt". I dag ingår dessa båda universitet tillsammans med Robben Island Training Program i ett samarbetsprojekt med Umeå universitet benämnt Visual Cultures in Dialogue – ett utbytesprogram mellan svenska och sydafrikanska institutioner inom områdena bildkonst, fotografi och museologi. Projektet är finansierat av Sida. Forskningsområden för de tre författarna är identitetsfrågor i den nya s.k. Regnbågsnationen, museer (speciellt hur de förhållit sig och förhåller sig i rasfrågor) karnevaler, turism och bilden som källa i historiska studier. En längre version av artikeln presenterades av Ciraj Rassool och Leslie Witz vid Umeå universitet den 1 februari 2000, Symposium on Museums and History. Projektledare för denna del av Visual Cultures in Dialogue är Bengt Lundberg, museolog vid Institutionen för kultur och medier, Umeå universitet.

innanför dörrarna till den sydafrikanska akademien är det bara sorg och bedrövelse vad gäller historieämnets status. Antalet studenter inskrivna på historiekurserna vid sydafrikanska universitet har minskat dramatiskt. I skolorna verkar historieämnet vara på gränsen till att försvinna, bli uppslukat av det samhällsvetenskapliga undervisningsområdet som en del av omstruktureringen av läroplanen mot resultatbaserad utbildning. Till och med den sydafrikanska statens stora projekt för att återvinna apartheids förflutna, Sannings- och försoningskommissionen (Truth and Reconciliation Commission – TRC), har genomgående omtalats som ett medel för att "begrava det förflutna" eller för att "lägga det förflutna till vila". Med förväntningen att med slutet på apartheid skulle historien bli emanciperad och alla sydafrikaner försedda med möjligheten att avtäcka och inskriva oräkneliga förflutna, är den uppenbara bristen på intresse för historia källan till mycken pessimism inom akademien.

University of Cape Town, under apartheid endast för vita, med ett av Kapstadens mäktiga berg, Devils Peak, i bakgrunden. Foto: Kjell Engman Lundberg.

På samma gång utvidgas ett antal akademiska historikers arbeten till områden som det inte fanns några föreställningar om på 1980-talet. För att ge giltighet åt landanspråk efterfrågas historiker av ideella föreningar, statliga kommissioner och departement för att tillhandahålla bevis, och forskare sänds ut på fältet för att hitta berättelser om berövanden. Museer ber historiker om hjälp med att planera och verifiera äktheten av sina skildringar, medan andra historiker upptar positioner inom museer och deras styrelser. Sanningskommissionen har använt historiker i sina processer som kommissionsmedlemmar, forskare och skribenter. När sydafrikanska nationalparker söker nya kontakter med samhällen vid parkgränserna blir historiker utnyttjade för forskning om tidigare relationer och till personalutbildning. Historiker finner sig numera också sitta i beslutsfattande församlingar för att

bedöma kriterier för nya uppsättningar monument och markering av gravar. Utgivare av coffee table books använder historiker för att skriva stora delar av böcker (om inte boken i sin helhet). Somliga historiker etablerar antingen sina egna turistverksamheter eller tjänstgör som guider hos redan existerande företag. Allt detta kan naturligtvis ses, i olika grad, som handlingar i desperation eller av opportunism när möjligheter till anställning vid universiteten blivit allt mer begränsade. Men även om så är fallet visar det att allt fler historiker konstruerar sina egna framtider inom den publika sfären.

HISTORIA OCH KULTURARV

Även om historiker efterfrågas för deltagande i dessa offentliga projekt finns det en känsla av oro inom akademien kring

detta deltagande. Den här olusten uttrycks i en distinktion som ibland görs mellan historiens och kulturarvets fält. Medan det senare anses karaktäriseras av okritiska, statiska, felaktiga skildringar av det förflutna, anses det förra fast förankrat i sökandet efter sanning genom en kritisk förståelse för förändringar över tid. Skepticismen inför kulturarvet har uttryckts livligt av akademikern Jane Carruthers, själv en aktör på kulturarvets arena, och ständigt sysselsatt med publika skildringar av det förflutna. "Kulturarv har en uppgift," säger hon "men är det ett område för historiker?"²

Det är precis den senare förståelsen av historikers arbete och praktik som vi försöker sätta i fråga. Kulturarv må ofta vara del av den nationsbyggande domänen, och

kan verka "frodas av historiska felaktigheter",³ men att betrakta dessa som kulturarvets mest framträdande karaktäristika är att inte förstå komplexiteten i ett mångskiftande och motsägelsefullt fält. Det är precis på grund av möjligheterna till tvistigheter inom den publika domänen som akademiker ska befatta sig med detta område. Men det är inte som experter på att studera och presentera det förflutna som de ska engagera sig. Publika inskrifter av och på Sydafrikas förflutna landskap är i själva verket medel för att producera historia. I stället för att använda monumenten, slagfälten, skrifterna, målningarna, fotografierna, pamfletterna, intervjuerna, föremålen, artefakterna och broschyrerna som bevis för händelser i det förflutna, är vi angelägna att visa hur

Studenter på museiprogrammet diskuterar Robben Island Museums policy i närvaro av en av museets chefer Kwezi Ka Mpumlwana (stående) samt Meg Johnson (sittande mot väggen), utbytesstudent från Umeå, och utbyteslärare Bengt Lundberg (t.v. med ryggen mot kameran), Umeå. Foto: Kjell Engman Lundberg.

visualiseringen av förflutenhet (någonting akademiska historiker försöker uppnå genom den skrivna berättelsen), genererar, på olika sätt och på olika fronter, just "vad en historia handlar om".⁴ När vi gör detta önskar vi ta tillfället att ifrågasätta förhärskande och dominerande förståelser av det förflutna, både inom den akademiska och den publika domänen. Således, att ta kulturarv på allvar är att se möjligheter att låta det bli en väg till diskussioner om representationer av förflutenheter. I stället för att göra skillnader mellan kulturarv och historia behöver man därför börja beakta de olika sätt förflutenhet är konstruerad och hävdad som historia av egen rätt. Vi framför detta resonemang genom att granska två exempel där publiken är delaktig i produktion av historia och som vi ägnar vår forskning åt: transformationen av sydafrikanska museer och temaparken Ratanga Junction. Vidare påstår vi att ett historiskt förhållningssätt som ger uttryck för en villighet att ägna sig åt den publika domänens historiska produktion är under framväxt, och följaktligen lägger grunden för den möjliga utvecklingen av en ny skola för historiska studier i Sydafrika. Med tanke på den pessimism och tröghet som verkar hänga som ett moln över akademien, har vi tagit oss friheten att proklamera detta därför att vi känner att det länge behövts. Vi avslutar artikeln genom att lyfta fram arbeten av några historiker som ägnar sig åt detta nya fält av historiografi.

MUSEER OCH DERAS VISNINGAR:

DENNA UTSTÄLLNING ÄR FORTFARANDE UNDER KONSTRUKTION⁵

McGregor Museum i Kimberley är ett av de många museer över hela Sydafrika som

besvarar stridsropet på "Transformation". Museets huvudbyggnad i Kimberley stad är nedskräpad med skyltar som påpekar att utställningar fortfarande befinner sig under konstruktion. Vid South African Museum i Kapstaden, likaså, finns tecken på att utställningar blir ifrågasatta. I några år nu har det funnits en anslagstavla vid entrén till African Cultures Gallery som frågar åskådarna vad de känner inför utställningarna:

Noll koll?

Detta galleri uppfördes under 1970-talet och sedan dess har förhållningssättet till att visa afrikanska kulturer förändrats.

Skapar utställningarna intrycket att alla svarta sydafrikaner lever i byar på landsbygden, bär traditionella kläder och bara använder handgjorda redskap? Hur är det med dem som lever och arbetar i städer och reser utomlands eller blir industriidkare? Utmanar de inte den konventionella etniska stereotypen?

Afrikanska kulturer är inte statiska. Varför är då många texter i galleriet skrivna i presens, som om tiden stod still?

När båda dessa museer genomgår processer av introspektion och finner vägar att göra nya gestaltningar och lägga till aspekter till de gamla, förser de oss med intressanta exempel på interaktionen mellan publika gestaltningar av det förflutna och universitetstillhöriga historiker.

McGregor Museum, ett "gammalt museum", har försökt finna olika vägar för att besvara det samlande ropet på "transformation". Museet rymmer utställningar om regionens naturhistoria, Kimberleys invånares prestationer, belägringen av Kimberley under Sydafrikanska kriget, och en celebrerande panteon av Kimberleys ledare. Museet är beläget i ett gammalt sanatorium som användes som bas av Cecil John Rhodes 1899. Påtryckningarna för att förändra museet började på allvar

1994, när museet ålades uppgiften att bli ett regionalt flaggskepp i Norra Kapprovinsen. McGregor Museum skulle inte bara ta andra museer i regionen under sina vingar, utan hamnade kanske för första gången i en position där det måste utveckla sina egna samlingar och utställningar för att skildra alla människor i regionen. Museet har lagt till remsor med information och enstaka porträtt av Kimberleys svarta till existerande utställningar av Kimberleys främsta och Kimberleys personligheter. Det har också framställt en serie planscher främst avsedda för skolor, benämnda *Forgotten Histories*, till Heritage Day 1997. Genom denna additionsmetod avser det att nå en mycket bredare publik än dess tidigare begränsade framställningar tillät.

Detta additiva (påklustrade) förhållningssätt till museiförändring har fått sitt mest påtagliga uttryck i Frontiers Exhibition som öppnades under 1998. Placerad längst bak i museet anknyter utställningen till både arkeologi och vad som betraktas som ny historia, för att konstruera ett rasmässigt inkluderande förflutet för människorna i Norra Kapprovinsen. Detta gör det möjligt för museet att placera sig i den nationella debatten om Sydafrikas offentliga historia och "alla våra medborgares kulturarv".⁶ Utifrån ett erkännande av ett rasmässigt exkluderande förflutet, har McGregor Museum valt att koncentrera sig på regionens prekoloniala och koloniala förflutna. Att fylla i dessa luckor har inneburit att söka efter nya uppsättningar fakta, i synnerhet om det prekoloniala förflutna och efterföljande interaktioner mellan människor. Inför Frontiers utställning hade en akademisk historiker, Martin Legassick från UWC History Department, en viktig uppgift i att finna, verifiera och auktorisera fakta från det förflutna,

som sedan gjordes klara för visning. Dessutom har man gjort ett försök att visa den historiska metoden, och information om det arbete som utförs av historiker, arkeologer och missionärer och reseberättare. Under ledning av museets arkeolog och historiker lämnades verifierade fakta över till formgivarna för att förvandlas till en utställning. Historiska fakta presenterades sedan i en sekvens av dioramor och tablåer, som skildrar regionens förflutna i breda drag, medan detaljerna lämnas till andra museer i området att sörja för.⁷

Denna arbetsuppdelning mellan separata grupper av experter med uppmärksamheten på de skilda färdigheter som erfordras vid varje stadium har blivit ett vanligt arbetssätt vid produktion av museiutställningar. Även om det kan förekomma enstaka möten mellan grupperna arbetar de i stort oberoende av varandra. Det är dags att väcka frågor om det fortsatta värdet av sådana museimetoder och deras oförmåga att erkänna att utställningsformgivare är mer än visuella funktionärer som följer historikerns manus. Risken är att de koder och konventioner för att förstå och representera det förflutna som har karakteriserat museipraktiker genom hela södra Afrika i många år tas för en oföränderlig stomme av neutral kunskap. Det finns en klar risk att den nya historiska dagordningen för museernas del, och till vilka de akademiska historikerna bidrar, kommer att undermineras.

Med valet att förändras genom additionsmetoden har McGregor Museum inte till fullo tagit vara på tillfället att kritiskt granska sin egen historia av samlande, och att använda denna granskning som centrum i sitt utställningsarbete. I stället förekommer gamla utställningar av Kimberleys belägring, och av Kimberleys mest framstående invånare respektive dess

personligheter (nu med en eller två svarta tillägg) olustigt tillsammans med den nya utställningen Frontiers. Museet förblir karaktäriserat av ett klassifikationssystem i vilket utställningarna och det etnografiska arbetet vid Duggan Cronin Gallery (tidigare Bantu Gallery) betraktas som åtskilt från de historiska aktiviteterna på Sanatorium, trots att man delar den gemensamma administrativa strukturen. Medan Sanatorium utgör det koloniala utrymmet, nu adderande "the community" till sina historiska skildringar, förblir Gallery platsen för att se "stammens boningar och byarnas liv i vardag och rit".⁸ I Gallerys basutställning finns fotografier med titlar som "African Manhood", "Study of a Tswana mineworker, (Kimberley diamond mines)", "Herero 'Madonna' (photographed in Botswana, 1936)", "Korana Woman, photographed at Pniel", "Tsonga-Shangaan girl (N. Transvaal, 1933)" och en "Zulu shampoo (near Eshowe, 1935)".⁹ Medan det kan tyckas att McGregor Museum (tillsammans med Duggan Cronin Gallery som en enda institution) kanske är bättre rustat än de flesta museer för att undersöka relationen mellan kulturhistoria och etnografi, är detta en utmaning man ännu inte tagit sig an. Det realistiska synsättet som verkar vara vanligt för Gallery och Sanatorium har resulterat i ett misslyckande för dessa institutioner att historisera sig själva och sina samlingar, och att göra samlingarnas historia central för sitt arbete.

Detta misslyckande reflekteras också i planerna på en utställning om "Ancestors" som skulle medfölja Frontiers Exhibition. Ancestor-utställningen, som skulle föregå besökarnas möte med Frontiers, söker konstruera en välbekant berättelse om förkolonial historia med början bland jägare-samlare och herdar. Det har planerats att

använda fotografier från Duggan Cronin-samlingarna i denna utställning som autentiska avbildningar av den förkoloniala San-kulturen. Om sådana planer skulle genomföras, skulle det frysa föreställningen att Duggan Cronins etnografiska fotografier konstituerar transparenta fönster till "native life" vilka kan väljas och användas för att illustrera utställningar och publikationer. Använda utom tiden, och med subjekten generaliserade till etnisk (stam) essentialism, görs våld på den potential som en så kraftfull samling har, att skapa grunden till ett arkiv och museum över etnografins och fotografins egen historia. Bara på detta sätt kommer kulturhistoriska samlingar och deras historia att tas på allvar. Mer allmänt är det djupt problematiskt att fortsätta att använda etnografiska fotografier och kulturhistoriska objekt i etnografiska samlingar som avspeglings av forntida kulturer utanför insamlingsprocessen.

I själva Duggan Cronin Gallery finns en ny utställning med titeln *Glimpses of History through Vusi's Lens*. Producerad av en laboratorieassistent vid McGregor Museum, Sephai Mngqolo, består utställningen av en serie fotografier som Vusi Tukakhomo, journalist vid *Diamond Fields Advertiser*, tagit under femton år. Fotografierna presenteras i en socialdokumentär tradition som visar levnadsförhållanden och proteströrelser i Kimberleys afrikanska stadsdelar. I kontrast till de nästan statiska etnografiska avbildningarna i resten av galleriet, försöker denna utställning förmedla en illustrerad historia om "de verkligt vanliga människorna med fötterna på jorden". För Mngqolo, som nyligen avlade en högre akademisk examen i museologi, en utbildning som ges av UWC, UCT och Robben Island Museum tillsammans, uppfyller utställningen hans

ambition att se "historierna för 'tidigare marginaliserade samhällen' visade på ett lokalt museum".¹⁰ Mngqolo har tydligt utmanat dem som fattar besluten om vilken slags museiutställningar det ska vara i Kimberley. Ändå verkar det inte som om museet besvarat Mngqolos utmaning. Utställningen visar tydligt att museet avsatt mycket små resurser till utställningen och den finns i en lågfrekventerad lokal i bakre delen av galleriet. Dessutom, genom att placera utställningen i det som utgör den etnografiska lokalen, blir visuella berättelser om Afrikas förflutenheter åtskilda från historisk förändring, den senare i första hand ett alternativ för Sanatorium i McGregor Museum. Planerna på att göra Sol Plaatje House på Angel Street 32 till ett museum verkar gå i samma riktning när det i tidningsreportage refereras till som "Svarta museet".¹¹

ETNISKA OCH ICKE-ETNISKA UTSTÄLLNINGAR

South African Museum i Kapstaden har tenderat att vara återhållsam med produktion av nya utställningar. Det har i stort – om än inte helt – väntat på att regeringen ska införa en ny museistruktur innan det påbörjar processen med förändringar i stor skala. Men där finns några små tecken på förändring, och African Cultures Gallery är en indikation på detta. Galleriet innehåller i huvudsak en serie etniska utställningar: the Zulu, the Swazi; The Southern Nguni (Xhosa) – även om skylten för detta blivit utsuddad och knappt är läsbar; A Nama Camp; Khoisan hunter-gatherers; Dancers in the Central Kalahari; The South Sotho; The Tswana; The Lobedu. I dessa utställningar finns en serie objekt som uttrycker etnisk mening: lerkrukor,

snusdosor, filtnålar, anslag som beskriver vikten av öl, kläder, narkotiska substanser, en hel del som lyfter fram initiationsriter, pärlarbeten, dans, jakt, dans, musik. Där finns utförliga anslag om dräkter, och om mäns och kvinnors sysslor. De flesta utställningar betonar att "de mörkhyade människorna" – detta är hur man betecknar människorna som skildras på galleriet på ett anslag som är så gott som undan gömt – lever i jordbruksområden och är lokaliserade till tidlösa områden som "stammar" eller "grupper".

Där finns också tre utställningar på galleriet som vi skulle beteckna som icke-etniska, två av dem tillkom nyligen: Great Zimbabwe-utställningen som innefattar både täljstensfåglarna och exempel på handelsvaror; Lydenburg-huvudena, en serie artefakter i terrakotta funna i Lydenburg och daterade tillbaka till 500-talet; *Made for the Market*-utställningarna som hänvisar inte till zulufolket utan till zulu-talande människor och hur de gjorde dessa pärlprydda tygfigurer under 1980-talet utifrån sina observationer i den lokala omgivningen. Dessa icke-etniska utställningar utmanar verkligen essentialiseringen av afrikansk kultur som visas upp i resten av museet, men de underminerar den inte helt. *Made for the Market*-utställningen, till exempel, infogar sig i synsättet att afrikaner främst är hantverkare som arbetar med pärlor, som ses i zulu-utställningen tvärs över gången.

Ett av de sätt museet har försökt väcka besökare till förändring är genom att placera fotografier av afrikaner i moderna, urbana omgivningar på glaset framför utställningarna. Det är svårt att säga om detta destabiliserar betraktandet av dessa utställningar men två kommentarer som en andraårsstudent i historia vid UWC fällde är instruktiva i detta avseende. Till

Ett diorama som skildrar ett 1800-tals jägar-samlar-läger i The South African Museum (ett naturhistorisk museum), Kapstaden. Foto: Kjell Engman Lundberg.

att börja med kände hon att fotografierna som avbildar en icke-rural omgivning är missvisande eftersom de fortfarande visar att "inom industrin eller på arbetsplatsen kan man se något civiliserad ut men i rurala områden lever de fortfarande samma liv". Men hon kommenterade välvilligt intrycket som skapades av att placera ett fotografi av påven framför en initiations-scen hos Lobedu. "Fotot som visas här, betyder för mig det att afrikaner har trosuppfattningar och européer har också sina trosuppfattningar, därför att fotona visar påven iförd en traditionell dräkt."

Ännu en gång vill vi hävda att det i första hand är nödvändigt att destabilisera åskådaren. Även om det funnits viktiga tillfälliga utställningar South African Museum som har försökt ge en känsla av förändring över tid och ställa frågor om

antikvarisk och klassifikatorisk kontext i museal praxis¹², har det i stort varit South African National Gallery som försökt "värdera, och utmana definitioner, kategorier och mönster"¹³. En serie utställningar som använde många artefakter och objekt lånade från South African Museums samlingar – *Ezakwantu: Beadwork from the Eastern Cape*; *Face Value* och, kanske mest kontroversiell, *Miscast: Negotiating Khoisan History and Material Culture* – utgjorde alla tillfällen av seriöst engagemang i frågor om varseblivningen av föreställningar om kultur. I *Ezakwantu* fanns objekt, som kunnat klassificeras som hantverk i den kontext som South African Museum utgör, nu inkorporerade som konst i ett galleriutrymme. En historia om import av glaspärlor och handelsnätverk visades och kvinnliga pärlarbetare togs in

"för att dela med sig av sin erfarenhet och kunskap".¹⁴ I *Face Value* togs Lydenburg-huvudena från sin dåvarande plats i South African Museum – i utställningsmontrar vid trappan som leder från entrén till djursalen – och placerades i galleriet längs med en serie målade och skulpterade tolkningar av huvudena av konstnär Malcolm Payne och en samling kundvagnar. I stället för att på ett didaktiskt sätt få berättat om möjliga meningar, användningar och värderingar av huvudena, kunde åskådaren nu nästan bokstavligt shoppa runt efter mening i galleriet.¹⁵ Utställningen *Miscast* försökte ställa olika skändligheter som begåtts mot "Khoisan"-folket mot varandra genom vapnet och museet med "bushman", intellektuella traditioner och självrepresentationer. Under banderollens överskrift *Det finns ingen möjlighet att fly kunskapens politik* talade utställningen till

det kontroversiella bushman-dioramat i South African Museum, ungefär trehundra meter bort. Dioramat på SAM, konstruerat under sent 1950-tal, skildrar en scen med jägare-samlare från 1800-talets Karoo, i vilken kroppsavgjutningar från 1900-talets lantarbetare i norra delen av Kapprovinsen är inplacerade i en påhitad kulturell värld baserad på en målning av konstnären Samuel Daniell. I *Miscast* innehåller det centrala utställningsutrymmet en installation av omålade hartsavgjutningar av lantarbetare och fångar. Dessa gjutformar är gjorda av James Drury i samma gjutteknik som den som användes för att göra de målade gipsfigurerna i bushman-dioramat i South African Museum. Dessutom fanns lådor på hyllor som avbildar samlingarna som förvaras i museets valv, utställningsmontrar innehållande en mångfald instrument använda

Majoritetsbefolkningen intar The National Gallery. Vendas dans- och musikgrupp uppträder vid öppnandet av Musuku: Golden Links of our Pasts, en utställning av venda-folkets guldsmede. Foto: Bengt Lundberg.

inom den vetenskapliga grenen fysisk antropologi för att mäta och klassificera människor i rasmässigt frusna kategorier och ett monument över kolonial erövring. Alla dessa utställningar försökte, på olika sätt, således konstruera en metaforisk brygga mellan South African Museum och National Gallery.

UTMANINGAR AV TRADITIONELL MUSEIPRAKTIK

Men trots dessa försök att utmana klassifikationssystem och röra sig bort från föreställningar om essentialiserad tidlös tradition,¹⁶ gjorde deras placering i galleriet som utställningar av konst det svårt att ifrågasätta utställningarna i South African Museum. Explicita kopplingar gjordes inte mellan den utmanande utställningen i galleriet och de olika gestaltningarna av "afrikansk kultur" i South African Museum. Vid tiden för *Miscast*, till exempel, gjorde South African Museum knappast någon ansträngning för att uppmärksamma dioramats åskådare om *Miscast*, och Gallery, i sin tur, gjorde inget för att uppmäna besökare till *Miscast* att göra jämförelser med dioramat. I stället hänvisade *Miscast* i Gallery besökarna till en utställning av en samling Kuru-konsthantverk i South African Museum, som till synes bara är en annan bushmanutställning. Ett viktigt tillfälle att syna institutionella gränslinjer och omvärdera museala klassifikationssystem gick i stort sett till spillo. Förmodligen den enda utställning på Gallery som konfronterade klassifikationsmässig åtskillnad var Face Value men detta var bara en tillfällig gestaltning och gjorde inte mycket för att förändra det sätt huvudena klassificeras i museisystemet. När Face Value var avslu-

tad återbördades Lydenburg-huvudena till South African Museum och fann sig flyttade från trapphallen till den tidlösa zonen i African Cultures Gallery, vid sidan av etniska utställningar. Skylten vid Lydenburg-huvudena, nu vid sidan av dessa statiska afrikanska kulturer, föreslår att de kan ha varit masker (trots det faktum att de är gjorda av tung terrakotta och att deras form är sådan att de knappast kan passa på människors huvuden), således infogade bland andra modeller av afrikansk ritual som råder i hela galleriet.

Trots tydliga försök att utmana den traditionella museipraktiken, fortsätter utställningar att tyngas ned av kulturella föreställningar om samlande och gestaltning. Kanske är en av de största utmaningarna för historiker att ifrågasätta dessa klassifikationskategorier och utställningskonventioner. Slutsatsen är att de som hanterar skapandet av berättelser om förflutenheter inte kan begränsa sig till historiografi, det vill säga analysera, engagera sig i och producera skriven text. Det är exempelvis inte tillräckligt att bara erbjuda de senaste forskningsrönen om förkoloniala afrikanska samhällen utan att ta hänsyn till hela det visuella sammanhang i vilket de inplaceras. Om man utsträcker området för historisk produktion genom att visualisera olika förflutenheter, utökas möjligheterna för både studiet av och användningen för historia. Historiska analyser engagerar således systematiskt akademisk historia med populär kunskapsproduktion om det förflutna och med de centrala platserna och utrymmena för sådan produktion – museer, turism och resor, medier, festivaler, utställningar, offentliga utredningar, offentliga minneshögtider och monument.

Museer, som McGregor i Kimberley, har visat sig vara öppna för ett sådant när-

mande från historikerna, och har gett forskningsteamet från UWC möjligheten att analysera deras utställningar, titta i deras handlingar, intervjua personal och besökare, och erbjuda återkoppling till den förändringsprocess som sker vid museet. Detta har gett forskarna en unik möjlighet att studera hur offentlig historia produceras nästan bakom scenen vid ett museum. Museets ledning kan, då resultaten till viss del inte är särskilt smickrande och kan lämna dem med en obehaglig känsla, i sin tur använda forskningsprocessen för att validera institutionell förändring.

MCGREGOR VISAR HUR DET GÖRS

McGregor Museum har nyligen blivit föremål för en fallstudie av Human Sciences Research Council (HSRC) på grund av sina ansträngningar att förändras och det pionjärbete som utfördes under den processen. Studien hade uppdraget att undersöka effekten av nya direktiv inom museivärlden på det omgivande samhället och att undersöka andra möjliga vägar till förändring... Det förväntas att HSRC-studien kommer att föreslå en förändringsmodell som landets andra museer kan använda. Martin Legassick, en av Sydafrikas ledande historiker och professor i historia vid Västra Kapprovinsens universitet, leder studieteamet.¹⁷

Alldeles nyligen vid South African Museums Associations årliga konferens hänvisade Liz Voight, museichef vid McGregor Museum, till deras samröre med forskningsgruppen från UWC som ett tydligt bevis för deras transformation.

DET VILDASTE STÄLLET I AFRIKA

Om åminnelsehögtider kan anses vara en del av historikers arbetsområde (som hävdas ovan), verkar temaparker falla utanför

detta område. Dessa är utformade som ställen för nöje och underhållning, inte avsedda att tas på allvar och verkligen inte en del av historikers arbete. Hur hanterar man, till exempel, en forskningsansökan som innefattar att man tillbringar tid på en temapark, observerar, pratar med personal och besökare och åker på turer? Är det verkligen riktig historia? Vi vill kraftfullt hävda att det är historia. I stort sett på samma sätt som vi hänvisade till åminnelsefirande som zoner av publikt engagemang i föreställningar om förflutenhet, är temaparken kanske, med sin stora dragningskraft på allmänheten, det enda område där ett stort antal människor aktivt möter producerade förflutenheter. Även om temaparken inte har museer – och vissa som Disneyland i Florida har det – förlitar de sig på symboler för det förflutna för att skapa en aura av äventyr och spänning. Symbolerna, de sätt på vilka de skapas, deras historier, sammansättningen av publiken och deras känsla av förflutenheter, är alla del av temaparken som historia.

I den sydafrikanska kontexten har temaparker inte satt något stort märke i landskapet. Kanske är den mest framstående Gold Reef City i Johannesburg, som har funnits sen 1988. Tillståndsgivningen av kasinolicenser håller på att förändra detta. Nödvändigheten att hitta något för kasino-föräldralösa att roa sig med under tiden deras föräldrar spelar nödvändiggör skapandet av nöjesparker. Sunwest, vilket tilldelades den första licensen för att driva ett kasino i Västra Kapprovinsen, planerar, till exempel, att etablera en temapark i Goodwood. Det fastslår i sitt marknadsföringsmaterial att denna park "kommer att hylla underverken i Västra Kapprovinsens förr och nu" och kommer inte att bygga på "utländska

eller importerade teman". Vilka är dessa lokala teman från Kapprovinsen? Nå, parken kommer att formas efter Fort of Good Hope, med siluetten dominerad av en replik av Jan van Riebecks skepp, Dromedaris. Varje år kommer i denna park en militär tatoo att hållas, baserad på Edinburgh tatoo. En holländsk by från Kapprovinsen kommer att skapas för att förevisa lokalt hantverk och tillverkning. De som vill övernatta vid Grandwest – som kasinoanläggningen ska heta – kan antingen slå på stort och bo på "det nostalgiska Grand Hotel, som skapats utifrån den stora byggnad som en gång pryddes Adderly Street" eller det mindre dyra "Cape Dutch City Lodge". Med all denna betoning på europeiska förflutenheter undrar man var det lokala ska dyka upp.¹⁸

Kanske han det hittas i "navet i Grandwests nattliv", "District", där "du kommer att hitta musik som rör dig på ett annorlunda sätt". District är förmodligen format utifrån District Six som ett ställe "som var ryktbart för sin charm, humor och vibrerande energi". De "trånga gatorna och den förtjusande arkitekturen rymmer nattklubbar, pubar och restauranger som erbjuder den bästa maten och underhållningen i Kapprovinsen".¹⁹ Om detta likväl inte är lokalt nog, måste besökaren lämna Grandwest och ta en tur längs riksvägen mot Kapstaden och ta avfarten till Century City – som misslyckades med sin ansökan om en kasinolicens – och svänga av mot det vildaste stället i Afrika, temaparken Ratanga Junction.

Ratanga Junction ägs och drivs av Monex, ett företag som startade sin verksamhet i mitten av 1980-talet som ett diamantgruveföretag i Fristaten vid namn Monastery Mining and Exploration (därav namnet Monex), ägt av Christo Wiese. Under 1992 började Monex un-

dersöka möjligheten att bygga en temapark. Tillfället att fortsätta med projektet dök upp 1995 när det slogs samman med exploateringsföretaget ILCO Homes.²⁰ I mitten av 1990-talet genomgick ILCO Homes mycket svåra tider. För det år som slutade 30 juni 1995 var årets förluster 12,7 miljoner rand eller 39 cent per aktie.²¹ Vid mitten av 1995 verkade lyckan vända för ILCO Homes. För det första gick provinsregeringen i Västra Kapprovinsen med på att betala ILCO Homes 4,9 miljoner rand vid en uppgörelse i godo om land i District Six som staten exproprierat 1992.

Människor hade tvångsflyttats från District Six av apartheidregeringen i mitten av 1960-talet och ILCO hade förvärvat en bit land i området 1989 för 800.000 rand. ILCO hävdade att de accepterat erbjudandet för marken 1995 "för att undvika ytterligare kostsamma processer", men uppgörelsen fördömdes kraftfullt av sammanslutningar som representerar intressen hos före detta invånare i District Six. Ordföranden i District Six Civic Association, Anwa Nagia förkastade uppgörelsen som "omoralisk" och Siraj Desai från Cape Town community Land Trust kallade uppgörelsen en "skymf" och "profiterande på apartheid".²² För det andra, Boland Bank, vars ordförande var Christo Wiese, förvärvade en andel av sjuttiosex procent i Holdem, ILCOs holdingbolag. Vid den tiden hade Boland Bank en fordran på omkring 83 miljoner rand på ILCO Homes och skulden växte med 1 miljon rand per månad. Boland Bank överförde aktierna den förvärvat i Holdem, med ett nominellt värde av en rand per styck, till ett nominellt företag, Pro-Mark Network. Keith Watkins och Martin Wragge, aktieägare i Monex, anskaffade senare detta företag.²³ Således, "i

realiteten köpte Boland Bank företaget för blott 76 rand med Monex övertagande skulden”.²⁴ På något mer än ett år flyttade Holden/ILCO sitt huvudkontor från Pinetown till Kapstaden, ändrade namnet till Monex och Martin Wragge blev ägare av aktiemajoriteten och verkställande direktör, när han köpte ut Christo Wiese.²⁵ För det tredje, presenterade ILCO förslag på användning av den mark det ägde som gränsade till motorvägen N1, för kommersiellt bruk, i avsikt att bygga en anläggning benämnd Century City. I september 1995 tillstyrktes dessa planer av Milnertons kommunstyrelse och i tidsningsreportage antyds att Kapstaden var på gång att få sitt ”eget Disneyland”.²⁶ Trots en rörelseförlust på 2,1 miljoner rand mellan juni och december 1995 – detta var till största delen resultatet av en förstudie inför den nya anläggningen²⁷ – visade Monex mot slutet av 1996 starka tecken på återhämtning ”beroende på omstrukturering och möjligheterna med Century City”.²⁸

Dessa möjligheter med Century City kretsade i första hand kring utvecklandet av en temapark. På basis av ganska smalt definierade ekonomiska kriterier betraktades idén med temaparken som en möjlig stor inkomstbringare. Trots kostnader i storleken 350 miljoner rand²⁹ verkade konjunkturnedgången i Sydafrika utgöra en idealisk tid för att bygga en temapark. Enligt Martin Wragge har konsumentstudier visat ”att nöjescentra som Disneyland blomstrar under dåliga tider och blir ännu bättre när tiderna förbättras”.³⁰ I den sydafrikanska kontexten förstärktes detta av den svaga valutakursen när familjer inte hade råd att resa utomlands för att uppleva temaparker i Europa och USA.³¹ Med inträdesavgifter på sistone i storleksordningen 40–60 dollar (och mer) kan en dag

på en temapark i USA för en familj på fyra kosta runt 1.200 rand (före inköp av mat och förfriskningar). Med byggandet av en temapark placerades Monex stadigt i vad som kallas ”upplevelse” eller ”fjärde” ekonomin (de första tre var agrar, industriell och service) ”där konsumenter i allt större antal kommer att spendera en allt större del av sina disponibla inkomster i jakt på ’fördjupade’ upplevelser som de kan göra till sina egna”. Genom platser som Ratanga Junction, ämnar Monex ”skapa, formge, förpacka och leverera dessa ’fördjupade’ erfarenheter... i en värld utan gränser.” Från formgivandet av tecknade serier till att skapa lasershower i Libyens öken till Khaddafis födelsedag, iscensätta popkonserter och bygga en temapark om Afrika i Afrika (eller kanske Afrikas gränser inte är uppenbara i denna nya upplevelsebaserade ekonomi?). Monex ser sig självt vid frontlinjen i denna nya ekonomi.³²

När man anländer till Ratanga Junction, som öppnade sina portar i december 1998, lämnar man världen med Table Mountain och metropolen Kapstaden för att fara till Afrika. För att resa över imperiets bro och få tillåtelse att passera förbi vaktkuren – där man kan få ”alla dina behov av film” – måste man köpa ett visum. Detta tillåter att man träder in i Ratanga stad, byggd på en ö i centrum av anläggningen och ”restaurerad till sin ursprungliga prakt”. Här erbjuder Ratangas officersklubb en drink i medlemmarnas bar, Casa Sophia är ett ”praktfullt kafé” i italienska ambassadens ruiner, och vid Old Market Place gör Ratangas Moosa-familj det möjligt att ”koppla av och njuta av det som händer” medan man tar del av deras kryddiga samoosas, flygfisk och andra ”hemliga njutningar och läckerheter”. På ön kan man också upptäcka hemligheter

terna med Walled City med sina flodpirater, smugglare och kryddor från Kashmir. Genom att passera "den larmande marknaden i Marrakesh-stil" vid Salim Pashas Souk kommer man till Ratanga River Cargo Services. Här, i närheten av Skeleton Bay, kan man välja att ta en båt eller följa med den östafrikanska konvojen och ta vägtåget för en "riskfylld" färd in i områden som inte finns utsatta på kartan" för att åka på en av de många åkturer som Ratanga Junction erbjuder. Detta är otvivelaktigt det vildas huvudsakliga attraktioner. Vid Crocodile Gorge kan besökaren "fara utför forsarna genom skräckens dal", på Diamond Devil Run är man "utom kontroll på ett skenande tåg", i en förfallen gruva, Monkey Falls inbjuds man att ta ett "dödsföraktande språng ut i avgrunden" i Primal Fear och, vid den mest beryktade åkten, Cobra, kan man färdas i "100 km per timme med fyra gånger gravitationskraften... absolut terror har aldrig känts så bra".³³

Otvivelaktigt är Ratanga Junction utformad efter och likartad som andra temaparker världen runt. Liksom Disneys parker är det en väldigt kontrollerad miljö. Där finns kartan, järnvägen, flodkanalen, vägskyltarna, stängda vandringsleder och de kakiklädda guiderna som visar besökarna hur de ska gå, vad de ska se och fördelar deras tid. Där finns också känslan av att åskådarna själva utgör nyckelkaraktärer i temaparkens värld, de blir en del av själva spektaklet. Förflyttad från den urbana scenen är Ratanga Junction på liknande sätt en snävt begränsad inhägnad som är både inom och utom storstadsmiljön.³⁴

Ibland beskrivs temaparkens värld omväxlande som en "realitetsshow", där "verkligheten blir en temapark", eller med Umberto Ecos ord en värld av hyperrealitet, där "fantasin kräver det verkliga,

och, för att uppnå det, måste den fabricera det absolut falska".³⁵ Men Ratanga Junction verkar vara ett äldre slags temapark som påminner mer om Disneyland i Anaheim, Kalifornien, än om Disneyworld i Orlando. Under det att den senare är konstruerad runt teman som relaterar till autentiska föreställningar och "kloner av världen", hör den förra "till skådespelens sort och till folklorens, med dess innebörder av underhållning [*distraktion*] och distansering [*distans*].³⁶ I denna spektaklens vilda värld i Ratanga Junction opererar en till synes godtycklig, i någon mån slumpmässig, föreställning om historia. Det är en relativ brist på berättande kontinuitet mellan de olika platserna i Ratanga Junction. Detta, tillsammans med avsaknaden av explicita autentiska historiska betydelsebärare i real tid och rum – sådant som museer eller samband med enskilda personer eller händelser (till exempel, temaparken Christopher Columbus Island of Discovery i Sevilla, Spanien, eller parken i Prenden i Tyskland som försöker återskapa ett efter-andra världskriget kommunistiskt Östtyskland "från enklare tider, när gatorna var säkra, priserna var stabila, hyrorna var låga och arbete var garanterat"³⁷) – sätter betoningen på konsumtion.³⁸

Till skillnad från alla dessa avskiljanden från historia i Ratanga Junction finns det en spektakulärt förmedlad historia för dem som önskar korsa den koloniala bron till Afrika. Officers Club, byggd av den brittiska garnisonen 1898, och den italienska ambassaden, förstörd 1922 av djur på vild flykt, förpassar besökaren till en era av kolonial och modern tid. Ställd mot denna är den tidlösa tiden, tiden som forntid, tradition, urskräck och ormfyllda grottor. Historien är alltså benämnd. Café Leopold är "monsterbaguettens hemvist",

vid Hippo Hollow, "djungelutflykten" är en "masai-spinn", en gungande båtfärd sker på Congo Queen och den officiella valutan i Ratanga Junction är rupee. Historiens närvaro är också uppenbar i avbildningarna av vad Samir Amin refererade till som Afrikas koloniala handels-ekonomi. Där är Kassim Bey Shipping och Chandlery Co, Snakebite Jones' Trading Post och Sidings General Store.

Dessa bilder av Ratanga Junction liknar mycket, om inte exakt, de som presenterades vid Busch Gardens i Tampa Bay, Florida. Ägd av Anheuser-Busch, tillverkarna av Budweiser öl, presenterar Busch Gardens sig själva som "en av de största djurparkerna i Nordamerika". Huvudattraktionerna är dock åkturerna och deras namn låter bekanta: Scorpion (en trehundra- och sextiograders berg-och-dalbana), Phoenix ("en loopande egyptisk lastfarkost"); Python (en 1.200 fots berg-och-dalbana); Congo River Rapids ("en rafflande forsfärd på flotte"); Stanley Falls Log Flume; Tanganyika Tidal Wave; and Montu ("den högsta och längsta inverterade berg-och-dalbanan i sydöst"). Det ursprungliga namnet på Busch Gardens var Busch Gardens: Africa: The Dark Continent,³⁹ och även om den ändrat sitt namn nyligen är det fortfarande bilden av den mörka kontinenten som präglar parken. De nio länder man inbjuds att besöka beskrivs som "exotiska" och "spännande" och till största delen bebodda av djur. Det är symbolen för kolonial modernitet, Trans-Veldt Railroad, som tar en mellan stationerna till de koloniala utposterna för att ge sig i kast med ännu ett äventyr: från Nairobi genom Serengeti Plain till Kongo, vidare till Stanleyville passerande orangutangerna och tillbaka till Nairobi via Timbuktu och dess tyska ölhall. Där finns också en parallell till Ratanga Officers

Club: The Crown Colony där man antingen kan avnjuta Anheuser-Busch-öl "på fat på Terrace" eller besöka Crown Colony House Restaurant för bordsservering "med utsikt över Serengeti Plain". Som i Ratanga Junction är det till orienten, placerad vid entrén till Afrika, som handeln är centrerad, inkluderande Zoraga Cafe, Casablanca Outfitters och Sultans sötsaker. Ratanga Junction har fortfarande en bit kvar innan den kan börja matcha Busch Gardens men dess vision av Afrika och dess historia följer tydligen samma trend.⁴⁰

Reaktioner på historiska skildringar som dessa vid Busch Gardens och Ratanga Junction kan ta formen att man ser dem som endast marknadsföringsplojer, vilka har liten eller ingen verklig beröring med historia. Termen Disneyfication används ofta med avseende på detta, innebärande ett övergrepp på det förflutna för kommersiell vinning. Det Ratanga Junction representerar, ändå, är en translocation av föreställda (och inte inbillade) förflutna till en verklig plats, som man kan se och vara en del av. Där finns en historia om "orienten" – "en smakbit av östern" på Spice Island och ett möte med "Rajan" på Ratanga Officers' Club – presenterad som det vildaste stället i Afrika – "med utsikt över junglerna runt Lake Ratanga". I detta förkoloniala förflutna framställs Afrika som en plats för det exotiska, orienten, det hemlighetsfulla och det icke kartlagda. Detta är pengarnas vilda sida, vad Marx kunde ha kallat primitiv ackumulation. Afrikas människor existerar knappt i denna Ratanga Junctions värld. I stället består ingredienserna av djur omnämnda som risk och livsfara i ett konstruerat tropiskt landskap. När man rör sig in i det koloniala förflutna i Ratanga Junction är det tecknen på

kolonial modernitet som härskar oinskränkt. Koloniala tjänstemän kan köra i konvoj, dricka på officersklubben och äta i salongen på ROC. Ortens innevånare i skepnad av djur innebär ännu ett mindre hot – de kan förstöra italienska ambassaden – men fortfarande kan kung Leopold II erbjuda sina baguetter i sitt kafé i belgisk stil utan något erkännande av hur "tjänstemän i depån uppströms Kongo-floden terrori[serar] de lokala invånarna".⁴¹ Ratanga Junctions historia om Afrika berättar därför om kolonialism, dess begär och fantasier.

Vem som åker till Ratanga Junction och hur de reagerar på den här historieskrivningen är, i det här stadiet, svårt att fastställa. Det är inget tvivel om att Ratanga Junction har ett stort antal besökare, även om publiksiffrorna inte uppnått ägarnas förväntningar på två miljoner besökare under de första tolv månadernas drift.⁴² Med inträdesavgifter på 95 rand för vuxna och 65 rand för barn,⁴³ besökte strax under 400.000 människor parken under de första tre och en halv månaderna efter öppnandet. I juli hade siffran nått 700.000 gäster och trettio procent av det antalet utgjordes av människor som varit där mer än en gång.⁴⁴ Att publiksiffrorna blev lägre än väntat skyllde Martin Wragge inte på inträdesavgiften utan på att publiken inte förstod vad "temaparker i allmänhet och Ratanga Junction i synnerhet hade att erbjuda".⁴⁵ En sänkning av biljettpriserna, åtföljd av en annonskampanj som försökte framställa Ratanga Junction som en nöjesanläggning⁴⁶ medförde att vinterförsäljningen överskred planeringen i juli/augusti med 143.000 människor som besökte parken under denna period.⁴⁷ Trots att siffrorna översteg förväntningarna, utmärktes vintermånaderna i allmänhet av en nedgång i besökarantalet. Monex in-

komster föll med omkring sextiotre procent mellan mars och september främst på grund av att temaparken, med omkring 460.000 besökare under denna period, drevs med en förlust på 19,9 miljoner rand.⁴⁸

Medan Monex skulle vara de första att erkänna att de "inte har fullkomnat formulan för Ratanga Junction" är de nöjda med att nittionio procent av besökarna värderar sin upplevelse av parken som "antingen utmärkt (sjuttiotvå procent) eller god (tjugosju procent)".⁴⁹ Hur dessa besökare upplever historien om ett tänkt samhälle i tropiska Afrika vid södra Afrikas kuster och Table Mountains sluttningar berättar inte marknadsundersökningen för oss. Är de glömska för detta? Om de är det, varför vidhåller Ratanga Junction då ett tema, och varför bygger det temat på det förflutna? Vilka bilder av Afrika anländer besökare till Ratanga Junction med? Passar de bilderna samman med den allmänt utbredda xenofobi för "andra afrikaner" som finns närvarande i Sydafrika? Detta är några av de frågor som historiker behöver konfrontera då mer än en miljon människor sysselsätter sig med en version av Afrikas förflutna vid "det vildaste stället i Afrika".

EN NY HISTORIOGRAFI?

På senare år har några grundläggande metoder och antaganden om södra Afrikas historia blivit ifrågasatta i och med framväxten av ett nytt synsätt hos historiker engagerade i frågan hur det förflutna synliggörs i produktionen av olika typer av historier. "Deras arbete tills idag har främst handlat om specifika och begränsade ämnen . . . och har vanligtvis publicerats i tidskrifter eller i opublicerade men

någorlunda vitt spridda artiklar”.⁵⁰ Även om man ”i detta tidiga stadium inte kan diskutera [dessa historiker] kollektivt, genom att framlägga karakteristiska exempel på ett givet ämne utifrån en lång rad av författare och deras arbeten” kan man börja att ”diskutera ett fåtal artiklar individuellt och försöka dra slutsatser utifrån de kvaliteter de delar”.⁵¹ Mycket av detta arbete har lagts fram och diskuterats vid seminarier vid South African and Contemporary History Seminar vid Västra Kapprovinsens universitet sedan 1993.

Detta nya arbete utmärks av att akademiska historikers territorium, tidigare begränsat till skriftliga och muntliga arkiv, har utvidgats bortom dessa professionella forskningsområden. För vissa historiker har denna rörelse varit väldigt smalt definierad, från författande ”svart” aktörskap och erfarenhet inom akademien till konstituerande den nya nationens kulturarv som den nästan naturligt logiska kulminationen på deras karriärer inom historia. För andra historiker har rörelsen involverat en utvidgning av deras yrkeskicklighet att undersöka museets arkiv som del av det akademiska projektet av intellektuell historia. Mer signifikanta har dock de former av engagemang varit som har haft den effekten att de förändrat synsättet på det akademiska territoriet historia.⁵² Genom detta förändrade synsätt på historia blir de prydliga hierarkier av kunskapsformering genom vilka akademikern gjort entré i den publika domänen som forskningsexpert vält över ända. Offentliga institutioner inte bara hävdar och försvarar sin autonomi och expertis utifrån sin egen förmåga men det är inte heller längre adekvat att förstå framställningar av museer, monument och turistmål som föregående historia. Detta medför att historiska praktiker växer fram inom olika genrer karaktä-

riserade av olika sociologier och modaliteter av historieproduktion. Dessa historiska praktiker tillåter utforskning av hur dessa olika platser är konstituerade och samtalar med varandra.

Det första sätt på vilket historia har reviderats är genom att metoderna och antagandena i historisk praktik, i synnerhet det sätt man närmar sig arkiv som ett förråd av ursprungliga bevis rörande det förflutna, har blivit föremål för intensiv kritik. Medan det i allmänhet hävdas att historiker alltid närmar sig sina källor med kritisk blick, pekar de nya historikerna på det sätt källor i sig själva är pre-existerande historiografier. I en artikel presenterad vid konferensen South African Historical Society 1999 hävdar Premesh Lalu, i relation till dödandet av Xhosas hövding Hinsta, att ”[b]evis, vare sig i form av koloniala eller oppositionella arkiv, förser oss inte med nödvändighet med ett fönster till någon sorts föregående verklighet . . . Snarare hävdar jag att det är genom att granska de förfaringssätt genom vilka bevis produceras och normerna som skapar särskilda vägar till vetande som vi kan möta ett helt igenom annorlunda perspektiv på domination.” Vad som engagerar honom är hur ”en primär diskurs . . . träder fram som en primär källa”.⁵³ Detta anknyter till Lalus tidigare arbete där han tittade på både Eddie Roux och den tidiga historien om kommunistpartiet och de sätt dessa historier har blivit främst ”oppositionella/motståndets” källor utan någon hänsyn till praktiken vid deras historiska produktion.⁵⁴ Brent Harris arbete har fokuserat på Sannings- och försoningskommissionen och tillverkningen av ett ”offentligt” nationellt förflutet under perioden 1994–1998. Han närmar sig TRC som en metonym för produktion, för TRC producerar inte bara historia, den

producerar också arkivet på vilket den bygger sin historia. "Arkivets våld" som "förutsägare av framtiden", hävdar han, behöver bli förstådd som central för att förstå TRC och dess produktion av historia.⁵⁵ Det ändrade synsättet på historia har också undersökt den muntliga berättelsens värld bakom tendensen att reducera röster till skrivna arkivkällor, översatta och transkriberade i akademins lärda procedurer. I stället pekar den ömsesidiga överlappning av genrer om skriftliga och muntliga uttryck på komplexiteten av muntliga "arkiv" som platser med historier, "konstituerade av en rad av intellektuella och litterära filter".⁵⁶ Om man betraktar muntliga texter som en autentisk, oförmedlad källa har man inte ens börjat förstå och sysselsätta sig med denna komplexitet.⁵⁷

En andra viktig förändring har varit en rörelse bort från akademiska historikers praktik med avseende på visuella bilder som illustrationer till lärda fynd eller för att visa hur det förflutna verkligen var. Som Patricia Hayes et al har hävdad, "stöder [historie]disciplinen sig mot positivism och empirism vilket gynnat synsättet att fotografier endast representerar prima facie-bevis; vad som finns på bilden ses som en direkt och sann tolkning av verkligheten som den existerade i det ögonblick kamerans slutare aktiverades". Hellre än att se och använda fotografier som tidlösa dokument, konstituerar de kretsgångar av uppträdande, observation, insamling, lagring, visning, spridning, och arkivering vilket gör och gör om mening och historisk kunskap.⁵⁸ Andra medier för visuell historia som festivalen, föreställningar för turister, TV-produktioner, visuella landskap, dramatiska framträdanden och deras manus är på liknande sätt domäner för historisk representation, "var

och en skolad i sin egen logik och gener[ande] sina egna speciella bilder och insikter".⁵⁹

Slutligen, inom själva akademien blir nya sorters historier skrivna. De inte bara fyller tomrummet utan experimenterar också med den historiska genrens gränser, även om en del produceras under ett antaget namn. I samarbete kring urban historia har Gary Minkley, Nick Rosseau och Wayne Dirk tilldelat det förflutnas karaktärer roller som genomkorsande och förändrande raskategoriseringar. Dessa karaktärer rör sig mellan förflutenheter alltifrån passkontoret till Muizenbergs stränder, härbärgen och utställningshallen vid fortet Good Hope.⁶⁰ I en artikel som utmanar de till synes inställda kategorierna lokal/nationell och apartheid/motstånd, använde Leslie Witz och Gary Minkley pamfletter, lokala historier, radioutsändningar och journalfilmer för att skapa en resa genom östra Kapprovinsen 1952 ombord på postdiligensen "Settlers".⁶¹ Sue Newton-King har uttryckt olusten i att inträda i icke kartlagt territorium genom påfundet av en inte så påhittad medförfattare. Hon skapar först av allt en berättelse som hon hittar i arkivet, därpå, genom den andre författaren, skriver hon en alternativ berättelse om ångest, begär och synd som inte kunnat inrymmas inom det förflutnas arkiv vid Roeland Street-fängelset.⁶² Genom att visualisera nya förflutenheter för historiska berättelser suddas gränserna mellan fiktion och historia ut, vilket för historierna in i skarpare fokus.⁶³

Vilken är den kollektiva betydelsen av alla dessa skiften? Är detta en brytnings-tid, då man kan börja tala om en epistemologisk eller till och med historiografisk brytning med det förflutna? För mer än en generation sen, hävdades det att "[d]et är

*Kvinna av malajisk härkomst, bosatt i stadsdelen Bokaap med centrala Kapstaden i bakgrunden.
Foto: Kjell Engman Lundberg.*

ingen tvekan om att vissa av de arbeten som producerats av [dessa] historiker har varit ytterst värdefulla i studiet av sydafrikansk historia. Det har försett oss med nya idéer. Det har underifrån skurit ut och skakat lös ett antal etablerade, till och med stereotypiska, generaliseringar från äldre meningsriktningar.”⁶⁴ Nästan tjugofem år senare talar vi om en brytning med den positivistiska metoden, hierarkiska kunskapssekvenser och narrativa former av akademisk historia. Vi kan också tala om en historiografisk brytning med påståendet att historiografi inte är begränsad till akademien. Historiens landskap har också skiftat från att ta med underklassernas medverkan och erfarenheter in i akademins sfär – i hög grad sociala historikers terräng – till att synliggöra och visualisera representationerna av produktioner i den

publika domänen. För att vara en historiker och historieförmedlare i dag är det inte tillräckligt att ta sin tillflykt till hantverket och dess professionella anspråk på att återvinna kunskap gömd från historien. I stället för att begrava sig i ett moras av förtvivlan och pessimism, borde sydafrikanska historiker gripa tillfället, synliggöra sitt arbete i den publika sfären och proklamera en ny historiografisk skola.

Översättning: Karin Engman

NOTER

- ¹ Denna artikel bygger på forskning utförd inom tre teamprojekt, finansierade av National Research Foundation (NRF), bedrivna inom historiska institutionen vid Västra Kapprovinsens universitet: The Project on Public Pasts, McGregor Museum Project och Visual History

Project. Det finansiella stödet från NRF till denna forskning är härmed bekräftat. De åsikter som uttrycks i denna artikel och de slutsatser som dras är författarnas och ska inte nödvändigtvis tillskrivas NRF. Den här publicerade artikeln är en förkortad version. Artikeln kan läsas i sin helhet på www.umu.se/kultmed

- ² J. Carruthers, "Heritage and History", H-Africa, Africa Forum 2, 20 oktober 1998. Ett av upphoven till denna distinktion är kulturarvsindustrins blomstringsperiod i England under 1980-talet när landet, under det konservativa partiets regeringsperiod, närmast förändrades till ett museum. Många universitetsanknutna akademiker uttryckte sin avsmak för det politiska projektet som de ansåg vara knutet till kulturarvsrörelsen och de var starkt kritiska till det sätt historien enligt deras mening missbrukades. Se K. Walsh, *The Representation of the Past: Museums and heritage in the post-modern world*, Routledge, London (1992) och D. Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Viking, London (1997). För ytterligare diskussion i detta ämne, se "History/Heritage", Mailbase United Kingdom, Internet discussion list, juni 1997–oktober 1997. (<http://www.mailbase.ac.uk/lists/history-heritage>).
- ³ Lowenthal, *The Heritage Crusade*, s. 131.
- ⁴ M. Lynch och D. Bogen, *The Spectacle of History: Speech, Text and Memory at the Iran-Contra Hearings*, Duke University Press, Durham (1996), s. 9.
- ⁵ Rubriken på denna del har tagits direkt från inledningen till artikeln av Michael Abrahams, "Another Frontier".
- ⁶ "Address by President Mandela – Heritage Day", Ilifa Labantu, oktober 1997, vol. 1, 9:e utgåvan, s. 3.
- ⁷ För en utvidgad diskussion om utställningar på McGregor Museum, se Ciraj Rassool, Leslie Witz och Gary Minkley, "The Castle, the Gallery and the Sanatorium: Curating a South African Nation in the Museum", presenterad vid workshop: Tracking Change at the McGregor Museum, Kimberley 27 mars 1999.
- ⁸ L. Alfred, "Paradox frames unique photographic record of tribal Eden", *Sunday Independent*, 21 mars 1999.
- ⁹ McGregor Museum, Alfred Martin Duggan Cronin 1874–1954: Selected Duggan Cronin Studies, (broschyr).
- ¹⁰ "History through Vusi's lens", *Diamond Field Advertiser*, 12 mars 1999. Se också Tara Turkington, "Climbing out of the big hole", *Hola*, bilaga till Sunday World, 28 mars 1999.
- ¹¹ M. Abrahams, "Another Frontier?", s. 11; se också "Steves Kimberley: The visitor's guide to an undiscovered gem", broschyr, februari 1999.
- ¹² Dessa var främst *The Robben Island Exhibition: EsiQithini* (1993) och *Sounds From the Thinking Strings* (1991).
- ¹³ M. Martin, "Bringing the Past into the Present – facing and negotiating history, memory, redress and reconciliation at the South African National Gallery", artikel framlagd vid konferensen Fault Lines, Kapstaden 5 juli 1996.
- ¹⁴ M. Martin, "Bringing the Past into the Present".
- ¹⁵ Pippa Skotnes och Malcolm Payne, "The Art of the Curator: Exhibiting Art in contemporary South Africa", *Social Dynamics* 21, 1 (1995), s. 92.
- ¹⁶ Som vi påpekat i en tidigare artikel fanns det mer än en antydning om tvetydighet i dessa utställningar. Där fanns starka indikationer att dessa utställningar också försökte återvinna en essentiell, autentisk och infödd röst. Se G. Minkley, C. Rassool och L. Witz, "The Castle, the Gallery and the Sanatorium".
- ¹⁷ *Diamond Fields Advertiser*, 23 juli 1998.
- ¹⁸ The Sunwest Cape Metropole Casino Development Project, marknadsföringsvideofilm.
- ¹⁹ The Sunwest Cape Metropole Casino Development Project.
- ²⁰ Johan Coetzee, "City's Roller-Coater Ride", *Finance Week*, 11 december 1998.
- ²¹ *Business Day*, 6 oktober 1995.
- ²² Edward West, "Land Deal Angers Western Cape ANC", *Business Day*, 26 september 1995; Glynnis Underhill, "District Six Payout Slammed as 'Apartheid Deal'", *The Star*, 23 september 1995.
- ²³ Maggie Rowley, "Monex, Boland Deny Collusion in Project", *Business Report*, 21 september 1995; Johan Coetzee, "City's Roller-Coated Ride", *Finance Week*, 11 december 1995.
- ²⁴ Johan Coetzee, "City's Roller-Coated Ride", *Finance Week*, 11 december 1998.
- ²⁵ Johan Coetzee, "City's Roller-Coated Ride", *Finance Week*, 11 december 1998; *Business Day*, 6 maj 1996; "Ilco Homes Kry n Nuwe Gedaante", *Beeld*, 22 september 1995.
- ²⁶ Gerhard Cloete, "Kaap se Eie Disneyland Vinnig Goedkeur", *Finansies & Tegniek*, 8 september 1995.

- ²⁷ *Business Day*, 6 maj 1996.
- ²⁸ *Business Day*, 21 oktober 1996. Monex gjorde också en förlust på ungefär 1,75 miljon rand när det, tillsammans med Tsogo Sun, satte upp musikalen "Les Miserables" vid Nico Malan Theatre i Kapstaden. Avsikten var att testa om det skulle vara genomförbart att bygga en teater i Century City. Trots att nittioåtta procent av biljetterna till showen såldes, innebar det faktum att uppsättningens speltid inte förlängdes att produktionen gick med förlust. *Business Day*, 13 december 1996.
- ²⁹ *Beeld*, 21 september 1998; *Business Day*, 10 november 1998.
- ³⁰ *Financial Mail*, 31 juli 1998.
- ³¹ *Business Report* 1 september 1998.
- ³² "Chairman's Review for Year Ended March 31, 1999", Monex Limited Annual Report, 1999, s. 7.
- ³³ Denna beskrivning av Ratanga Junction bigger på besök där i maj och augusti 1999, kartan och informationsbroschyren som ges till besökare till Monex' Ratanga Junction och vinterns marknadsföringserbjudande, "Det snöar i Ratanga Junction".
- ³⁴ Se <http://web.nwe.ufl.edu/~miodrag/tp2.html>.
- ³⁵ Jean Baudrillard, "Disneyworld Company", ursprungligen publicerad i *Liberation*, 4 mars 1996, http://www.cttheory.com/e25-disneyworld_comp.html; Umberto Eco, *Travels in Hyperreality*, Pan Books, London (1987), s. 8.
- ³⁶ Jean Baudrillard, "Disneyworld Company".
- ³⁷ Theme Park World, <http://web.new.ufl.edu/~miodrag/h&theory.html>.
- ³⁸ Detta är den slutsats Bryman drar utifrån World Showcase-paviljongen på Disneyworld, men som vi menar kan appliceras på Ratanga Junction i allmänhet. Alan Bryman, *Disney and his Worlds*, Routledge, London (1995), s. 52.
- ³⁹ Susan Davis, *Spectacular Nature: Corporate Culture and the Sea World Experience*, UCLA Press, Berkley (1997), s. 26.
- ⁴⁰ Denna beskrivning av Busch Gardens bygger på ett besök där den 29 oktober 1999 och på den karta över parken som besökare får och som är producerad av Busch Entertainment Corporation.
- ⁴¹ Stephen Bates, "The Forgotten Holocaust", *Mail and Guardian*, 21–27 maj 1999, s. 21.
- ⁴² *Business Day*, 10 november 1998; *Beeld*, 21 september 1998.
- ⁴³ *Financial Mail*, 13 november 1998.
- ⁴⁴ *Monex Limited Annual Report 1999*, s. 11 och 6.
- ⁴⁵ *Business Report*, 28 juli 1999.
- ⁴⁶ *Monex Limited Annual Report 1999*, s. 6.
- ⁴⁷ *Business Report*, 30 augusti 1999.
- ⁴⁸ Vera von Lieres, "Monex's headline earnings down 63 %", *Business Report*, 20 december 1999.
- ⁴⁹ *Monex Limited Annual Report 1999*, s. 12–13.
- ⁵⁰ Harrison Wright, *The burden of the present*, David Philip, Kapstaden (1977), s. 13.
- ⁵¹ Harrison Wright, *The burden*, s. 62–3.
- ⁵² Termen "revisioning history" har tagits från titeln på en bok av Robert Rosenstone, *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, Princeton (1995).
- ⁵³ P. Lalu, "The grammar of domination and the subjection of agency: colonial texts and modes of evidence", South African Historical Society Conference, 11–14 juli 1999, UWC, s. 4.
- ⁵⁴ P. Lalu, "The Communist Party Press and the Mythogenesis of the South African Working Class, 1921–1936", South African and Contemporary History Seminar, UWC (hädanefter SACHS), 11 maj 1993; P. Lalu, "The Making of the Political Biography of S. P. Bunting", 4 oktober 1994.
- ⁵⁵ Se B. Harris, "'Unearthing' the 'Essential' Past: The Making of a Public 'National' Past through the Truth and Reconciliation Commission, 1994–1998", magisteravhandling, UWC, 1998; se också B. Harris, "'Unearthing' the 'Essential' Past: The Truth and Reconciliation Commission and the Making of a National Public Memory", SACHS, 28 april 1998; B. Harris och P. Lalu, "Journeys from the Horizons of History: Texts, Trials and Tales in the Construction of Narratives of Pain", *Current Writing* 8 (2), oktober 1996.
- ⁵⁶ I. Hofmeyr, "Reading Oral Texts: New Methodological Directions", SACHS, 3 oktober 1995.
- ⁵⁷ Detta påpekas på olika sätt av C. Hamilton, "James Stuart and the 'Establishment of a Living Source of Oral Tradition'", SACHS, 26 september 1995, och G. Minkley och C. Rassool, "Orality, memory and social history in South Africa", I S. Nuttall och C. Coetzee (ed.), *Negotiating the Past*, OUP, Kapstaden (1998) s. 89–99.
- ⁵⁸ P. Hayes, J. Silvester och W. Hartman, "Photographs, history and memory", i P. Hayes, J. Silvester och W. Hartman (ed.), *The Colonising Camera: Photographs in the Making of Nami-*

bian History, UCT Press, Kapstaden (1998), s. 7. Se också M. Godby, Images of //Kabbo"; P. Landau, "With Camera and Gun in Southern Africa: Inventing the Image of Bushmen, c. 1880 to 1935"; M. Hall, "The Proximity of Dr Bleek's Bushman, alla i P. Skotnes (ed.), *Miscast: Negotiating the Presence of the Bushmen*, UCT Press, 1996, s. 115–159; C. Rassool och P. Hayes, "Gendered Science, Gendered Spectacle: /Khanako's South Africa, 1936–7", artikel framlagd vid Interdisciplinary Conference on Gender and Colonialism, UWC, januari 1997.

- ⁵⁹ S. Ndlovu, "He did what any other person in his position would have done to fight the forces of invasion and disruption: Africans, the land and contending images of King Dingane ('the Patriot') in the twentieth century, 1916–1950s", *South African Historical Journal*, 38 maj 1998, s. 100. Se också Z. Magubane, "Labour Laws and Stereotypes: Images of the Koisan in 19th Century Cape Politics", SACHS, 10 september 1996; A. Bank, "The Return of the Noble Savage: The Changing Image of Africans in Cape Colonial Art, 1800–1850", *South African Historical Journal*, 39 (1998), s. 17–43; L. Witz och C. Rassool, "The 1952 Jan van Riebeeck Tercentenary Festival: Constructing and Contesting Public National History", *Journal of African History*, 34 (1993); L. Witz och C. Rassool, "'South Africa: A World in one country': Moments in international tourist encounters with wildlife, the primitive and the modern". *Cahiers d'Etudes Africaines*, 143, XXXVI–3, History at Cape Town's Victoria and Alfred Waterfront", *Cahiers d'Etudes Africaines*, 141–2, XXXVI–1–2, 1996, s. 215–236; D. Bunn, "Relocations: Landscape theory, South African landscape practice, and the transmission of political value", *Pretexts*, vol. 4, nr 2, Summer 1993, s. 44–67; J. Maingard, 1980s: *Ulibabme Lingashone – Hold Up the Sun – and Soweto: A History*", SACHS, 16 september 1997; J. Taylor, *Ubu and the Truth Commission – The Play*, UCT Press, Kapstaden (1998); Z. Achmat (dir), *Skerpioen onder die klip*, Idol Pictures, 1996.

- ⁶⁰ G. Minkley och N. Rousseau, "The 'Native Crisis' in the 1940s: Life histories, official representations and academic discourse", South

African Historical Society Conference, Rhodes University, Grahamstown, juli 1995; G. Minkley och W. Dirk, "From Hovel to Home: Planning Place and Identity in Cape Town in the 1940s and 1950s". SACHS, 15 september 1998.

- ⁶¹ G. Minkley och L. Witz, "Sir Harry Smith and his imbongi: Local and national identities in the eastern Cape, 1952", SACHS, augusti 1994.
⁶² S. Newton-King, "Hilletje Smits and the Shadow of Death", SACHS, 12 september 1995.
⁶³ En viktig internationell tidskrift som experimenterar "med nya sätt att framföra och tolka historia" är *Rethinking History*.
⁶⁴ Harrison Wright, *The burden*, s 62.

SUMMARY

South African History

This article deals with the construction of public history in South Africa during the 1990's. Two examples are used to problematize the claims of history being based on written sources and heritage. The authors want to take the field of heritage seriously. McGregor Museum, a flagship in the Northern Cape province, has tried to transform the old excluding radial story told there to a new All South African History. They have tried an Addition of Method. The Historians and the experts in heritage have failed to integrate the old and the new and this is part of the failure. South African Museum is another museum that is criticized not least for its Bushman-Diorama. Ratanga Junction Theme Park – the wildest place in Africa – is an example of a South-African Disneyland of the new economy.

This essay is written within the project Visual Cultures in Dialogue, which is a mutual exchange programme between Umeå University and South African partners, in this case History Department in University of the Western Cape. The project is sponsored by Sida.

A complete version of the article is available in english and swedish at www.umu.se/kultmed