

SPIRITUELLE REVOLUTIONER

Afropæiske kropspolitikker og kunstens 'sekularisering'

Ved at skabe et samfund hvori alle mennesker i alle farver blev givet frihed og borgerskab, forandrede den haitianske revolution verden. Den var en central del af afskaffelsen af slaveriet i Amerika og derfor et afgørende øjeblik i demokratiets historie, et øjeblik, der dannede basis for den fortsatte kamp for menneskerettigheder alle vegne.

Laurent Dubois, Avengers of the New World, 6-7

Marronage (det at være bortløben slave), livsstilen, etikken og den social-politiske organisering af flugtsamfund uden for plantagerne har været en fast bestanddel af den radikale forestillingsverden i utallige frihedskampe i Nord-, Syd- og Centralamerika. Interessen for disse transcendentale og samtidig skjulte narrativer får stadigt mere opmærksomhed fra de humanistiske videnskaber. Deres arv og aktuelle tilstedeværelse i afro-ecuadorianske samfund, for eksempel, bekræfter, at etno-uddannelse og *marronage* er uadskillelige. Læren fra forfædre, der har været stemplet som 'primitive' eller endda 'diabolske' af statslige og private uddannelsessystemer, er nu en del af et dekolonialiseret pensum helt og aldeles udtænkt og implementeret af efterkommere af bortløbne slaver.

Der er tydelige analytiske og etiske implikationer indlejret i problematiseringen af slaveri, trekantshandelen og plantagesystemet, når deres faktiske sameksistens med *marronage* forties. Mundtlige arkiver er afgørende i

denne forbindelse, og performancekunst og levende billeder er uvurderlige, når det gælder om at bekæmpe udviskningen af denne historie.

At analysere problemet med frihed under underkastelse har vist sig at være et teoretisk dilemma, som medfører en mangel på selverkendelse på dette område i kanoniske filosofier og endda i befrielsesfilosofier. Det samme gælder kunsten. Dette blotlægges på fornem vis af Carol Boyce Davis i en film med den lapidariske titel *12 Years a Slave Fails to Represent Black Resistance to Enslavement*. For at underbygge sin analyse skriver hun:

Northup antyder, at der ikke gik en dag, uden at han tænkte på flugt. Hentydninger til de store nåleskove er en konstant symbolsk fremmaning af mulighederne for at leve andre steder end på plantagen. Rejsen mellem dette 'frie' sted og plantagen markerer grænsen mellem at være fri og at være slave. Northup vælger plantagen og forsøger til sidst at sikre sig sin frihed på 'lovlig' vis i en kontekst, hvor selve slaveriets ulovlighed blev drøftet. Men ved at fokusere så meget på plantagen går filmen uden om skovene som et både bogstaveligt og symbolsk frirum. Således ser vi til sidst Northup få sin frihed, tilsyneladende gennem velvilje fra de få hvide, der har støttet ham, hvorefter han faktisk forsøger at gå rettens vej på et tidspunkt, hvor sorte ikke havde lov til at vidne mod hvide.

I en ofte citeret erklæring bekræfter Édouard Glissant: "Kendsgerningen er, og det kan ikke understreges nok, at *maroons* er de eneste sande folkehelte fra Caribien ... et uigendriveligt eksempel på systematisk undertrykkelse, på total fornægtelse." (Britton 60). Men nogle af hans kritikere hævder, at slaveefterkommerne i hans skrivelser er begrænset til "fragmentariske og uigennemskuelige ytringer" (Régis Antoine citeret i Britton 61), og jeg tilføjer, at slaveefterkommerkvinderne symptomatisk gøres usynlige. Heldigvis bidrager den berømmede serie fotografier af Renée Cox, der hylder Queen Nanny of the Maroons' arv, til en udvikling af de aftryk, som indfødte kvinder efterlader sig i disse scenarier. Denne jamaicanske nationalhelt, som levede i første halvdel af det attende århundrede, blev bortført fra Ghana og blev ekspert i guerillataktikker. Hun bliver anset for at være den mest relevante kulturelle og spirituelle leder af de bortløbne slaver, og hun befriede flere end 800 bortførte afrikanere i løbet af tredive år. En anden kvindelig *maroon*-figur, som omtales senere, er karakteren Yambaó fra filmen af samme navn fra 1957, analyseret af Teresa María Díaz Nerio i performance-foredraget "Ni 'mamita Ni 'mulatita" fra 2013.

I Sergio Girals *Maluala* fra 1979 er skildringen af *maroon*-modstand majestætisk udført. Selvom verbal, mental og fysisk mishandling smelter sammen i en symfoni af grusomhed, viser Girals nøjagtige skildringer, hvordan modstand modvirker den europæiske civiliseringsmissions barbari med mod og blod, støttet af bønner fra islam, yoruba, Congo og kristne traditioner. *Quilombo*, *palenque*, *maniel* og *manigua* er nogle af navnene på de fysiske og spirituelle sikre rum, hvor de bortløbne slaver genopfandt sig selv som indbyggere i den frie verden og skabte deres egne ritualer i dialog med omgivelserne.

De følgende ideer diskuterer forholdet mellem statssamfund og den panafrikanske frihedsarv fra de *maroon*-ledere, der grundlagde den første sorte republik, hos en række afropæiske, dekoloniale æstetik/æstesi-udøvere, som primært arbejder med performance og levende billeder. I de kropsliggjorte og fremviste narrativer fra caribiske diaspora-kunstnere som Teresa María Díaz Nerio, Jeannette Ehlers, Quinsy Gario og Patricia Kaersenhout, medlemmer af det, der er blevet til arbejdsgruppen BE.BOP. BLACK EUROPE BODY POLITICS, såvel som andre bosat i USA eller Antillerne, deriblandt Adler Guerrier, Nicolás Dumit Estévez, Barbara Prézau-Stephenson og Charo Oquet, er de tre akser i *maroon*-arven, nemlig oprettelsen af et sikkert rum, udviklingen af eksperimenterende spiritualitet og den væbnede kamps strategier, fængslende og udtryksfuldt skildret.

BE.BOP. BLACK EUROPE BODY POLITICS har været mit bidrag som kurator til udvidelsen af disse radikale caribiske talenter ved at introducere det moderne/kolonialiteten/dekolonialiteten som muligheder for at *de-linke* fra det koloniale magtmatrix i diskussionen af sorte og afrikanske kunstneriske diaspora-praksisser i Europa og andre steder. BE.BOP opererer som et sikkert rum, en grundlæggende *maroon*-kategori, og er som sådan blevet en uendeligt givende kollektiv oplevelse.

Rolando Vázquez, som også er aktivt medlem af gruppen og sammen med undertegnede og Walter Mignolo grundlægger af Transnational Decolonial Institute, forklarer hvordan den kollektive konceptualisering af dekolonial æstetik/*aisthesis*¹ i særlig grad er relevant i disse sammenhænge:

1 Decolonial Aesthetics Manifesto: <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/>



Fig. 1. Barbara Gray i Neil Kenlocks 'Keep Britain White', graffiti, Balham, London 1972.

BE.BOP 2013. DECOLONIZING THE "COLD" WAR.

Foto: Stillet til rådighed af Autograph ABP.

© Neil Kenlock/Autograph ABP. Grafisk design af Nayeli Zimmermann, S.V. Associates.

I modsætning til nutidig kunst, der er viklet ind i jagten på den nyeste abstraktion, forsøger dekolonial æstetik/aisthesis at fremhæve de andre måder at opfatte og bebo verden på, der er blevet indordnet i denne vestligt-centrerede verdens lange historie og den moderne/koloniale verden. Efter min opfattelse stræber dekoloniale kunstnere ikke efter innovation og abstraktion for dissers egen skyld; snarere belyser de gennem deres praksisser, kroppe og samfund de historier, der er blevet fornægtet, de måder at opfatte og bebo verden på, som er blevet foragtet eller udvisket.²

Krop og landskab, den medierede oplevelse af vores omgivelser, er grundlæggende og væsentlige elementer i det, situationisterne benævnte psyko-geografi, som de opfattede som "studiet af det geografiske miljøes nøjagtige

2 E-mailsamtale med Rolando Vázquez, 26.02.2015.

love og specifikke påvirkninger, bevidst arrangerede eller ej, af individers følelser og adfærd" (Debord). En *maroon*-læsning af dette ganske nyttige begreb involverer den nødvendige afklædning af maskeraden kendt som moderniteten og dens uadskillelige skygge: kolonialiteten.³ Idet den europæiske modernitet har været stærkt medvirkende til en forvirringspolitik, hvor begreber som modernisme, modernisering og modernitet bruges i flæng til at beskrive ensartede, men dog forskellige fænomener, vil jeg begynde med at belyse hvordan dekolonialisme ser forholdet mellem krop og landskab inden for den koloniale magtmatrix.

Den koloniale magtmatrix er et begreb opfundet af Aníbal Quijano i begyndelsen af 1990'erne. Senere analyserede Walter Mignolo og Madina Tlostanova (2009), hvordan matrixen i praksis har opereret siden det 16. århundrede inden for fire sammenhængende felter. Inden for alle disse felter illustrerer tanken om individet, eksempelvis, den første fjernelse af tvetydighed fra situationisternes symptomatiske reproduktion af den såkaldt universelle menneskelige tilstand, der er så værdsat af modernitetens retorik. Ifølge dette narrativ er kategorien menneske selvindlysende hvid, patriarkalsk, hetero-normativ, kristen og europæisk. Det er i kampen for at dominere hele folk uden for denne forestilling om det 'autentiske' menneske, at det økonomiske forehavende kendt som europæisk kolonialisme opstod med brutale og vedvarende konsekvenser. Et af de fire felter i denne kolonialismens *modus operandi* er forbundet med kontrol over viden og subjektivitet. Med henblik på at underbygge mine argumenter vil der være fokus på netop dette felt.

Før jeg gør yderligere rede for mine argumenter, vil jeg kort omtale de andre tre felter, som giver en lige så transcendental forklaring på, hvordan et helt system kendt som modernitet/kolonialitet indtil i dag har hersket over menneskelige relationer inden for nationalstatens kontekst. Det første

3 Modernitets/kolonialisme-forskningsprogrammet var inspireret af det banebrydende bidrag fra den peruvienske sociolog Anibal Quijano. Det giver et værktøj til afmonteringen af kolonialismens kontinuiteter efter den formelle dekolonialisering. Dekoloniale tænkere opfatter postkoloniale studier som begrænsede i spændvidde, idet deres genealogi, ud over at de ser bort fra denne sammenfletthed, er forankret i temmelig provinsielle teorier om (post)modernitet, primært baseret på eurocentriske historiske og intellektuelle genealogier.

er den voldelige beslaglæggelse af land og dets ressourcer, som sikrede at kontrollen med økonomien var i hænderne på nogle ganske få. Det andet felt er kontrollen med politiske, finansielle, militære og statslige organisationer, som giver autoritet til enten de samme få eller andre associeret med dem. Som det tredje finder vi kontrollen med det offentlige rum organiseret omkring kernefamiliens og dens hetero-patriarkalske, kapitalistiske kønsrollers uafvendelighed. Dette sæt af felter er kommet forskelligt til udtryk i forskellige perioder og ændrer sin retorik "i overensstemmelse med behovene og de kræfter, der former dem," som Mignolo og Tlostanova bemærker: "I perioden fra 1970 til 2000 blev neoliberalismen konsolideret i kølvandet på Sovjetunionens sammenbrud. Den neoliberale dagsorden omdannede den tidligere mission om udvikling og modernisering til Washington Consensus, hvor markedsøkonomien blev prioriteret over social regulering" (134-36). Hvis vi lytter til de australske aborigineres sange, erfarer vi, hvordan de fire felter artikuleres dramatisk i forholdet mellem landskab og krop. I disse spirituelle landskaber udfordrer kolonialiteten, som er bevarelsen af kolonialismens *modus operandi* efter den formelle dekolonisering, den såkaldte vidnesbyrdskrise, der er en fast bestanddel af modernitet/kolonialitet. Australske aboriginere oplever en virkelighed, der ikke lader sig adskille fra den spirituelle verden, som de kalder Drømmetid, på samme måde som dominikanske og haitianske voodooødere opfatter den menneskelige tilstand som ét med forfædrene. De kosmologiske var-tegn, der er blevet anset som uværdige til legitimering af den kanoniske historiografi, i modernitetens såkaldt 'sekulære' imperativs navn, er blevet omhyggeligt bevaret i mundtlig form, og deres fysiske lokaliteter, deres psykogeografier, er poetisk indlejret i disse beretninger. Der er bevægelsesfrihed blandt disse narrativer, noget der er fuldstændig fraværende i Ferguson, Melilla, Gaza, grænsen mellem USA og Mexico, Guantánamo, kolonialitetens 'højdepunkter' i dag. Med andre ord bliver de romantiske bestræbelser hos situationisternes *flâneur*⁴ eller *flâneuse* irrelevante og

4 " 'Flânerie', som kan oversættes til 'at spadsere' eller 'slentre', bliver oftest associeret med en rig tradition med uhindret, ukonfrontatorisk bevægelse gennem fysisk og socialt omskiftelige frankofone geografier. I den visuelle og poetiske diskurs i det 19. århundredes Paris var 'den uafhængige gentlemans' formålsløse kiggen sig omkring en nøgle til forståelsen af byens rumlige forvandling til et center for

Fig. 2.

Maya Deren. *At Land*, 1944.
Stumfilm, 15 min.



endda irriterende, når de spejles den kriminalisering af bevægelse der i Europa er institutionaliseret i form af Frontex⁵ såvel som i den anti-sorteraceprofilering, der ses i stigende grad i England og på kontinentet.

Legendariske dekoloniale flånøser som Maya Deren og Ana Mendieta har indpræget deres egne kroppe i både naturlige og urbane landskaber, udfordret kolonialiteten og er blevet obligatoriske referencepunkter i denne sammenhæng. I *At Land* fra 1944 anbringer Maya Deren sig selv i en tidsskabel og bruger sin egen krop som det ledemotiv, der forbinder drømmeagtige

moderne kapital. For haitianske forfattere, der levede under amerikansk besættelse i 1920'erne, blev vandringer blandt de borgerlige *pa gen pwogram*, som betyder dem uden program eller faste skemaer, opfattet som centrale for indsamlinger af indfødt viden, som muligvis kunne samles og mobiliseres i forbindelse med skabelsen af en national kultur. Og i de store omvæltninger i det 20. århundredes Frankrig blev det relaterede koncept *dérive*, eller driven – en ukortlagt, vilkårlig tur gennem det urbane landskab – centralt i den radikale praksis i Situationist International og i særdeleshed medlemmernes udforskning af 'det geografiske miljøes effekt på individers følelser og adfærd.'

Huey Copeland: 'Sinous Coordination: On the Photography of Adler Guerrier'. I: *Adler Guerrier: Formulating a Plot*. Udstillingskatalog. Miami 2014, s. 42-52, her s. 45.

- 5 Frontex er et eksternt og internt grænseprogram grundlagt i 2005 med det hurtigst voksende budget i EU, et EU, der indledningsvist var kendt og konceptualiseret som uadskilleligt fra (udnyttelsen af) Afrika og derfor navngivet 'Eurafrika' af dets grundlæggere (Hansen & Jonsson 2011). Der er uigendrivelige historiske kontinuiteter mellem Berlin-Afrika Konferencen (1884-1885), det oprindelige Eurafrika-projekt (den Europæiske Union) og aktuelle kortlægninger af migrantruter på det afrikanske kontinent. Dette grænseeksternaliseringsinitiativ kan defineres som en de facto 'kartografisk krig' mod Afrika. <http://frontex.europa.eu/>

sekvenser, som finder sted i forskellige kontekster. Tanken om at det synlige og det usynlige er uadskillelige er et direkte produkt af hendes forskningsmæssige og personlige engagement i haitianske voodoo-kosmologier. Som mor til den (nord)amerikanske eksperimenterende filmtradition var Deren også filmteoretiker, ligesom Jean-Luc Godard og Sergei Eisenstein, men i modsætning til dem bliver hendes artikler og film næsten udelukkende diskuteret i feministisk sammenhæng. I hendes status som udstødt kan vi tydeligt spore kunstens såkaldte sekularitet i praksis. Haitiansk voodoo som filosofisk udgangspunkt er fra et vestligt perspektiv utænkeligt. Som Shelley Rice forklarer:

[Maya Derens] år i Haiti og hendes stærke engagement i [voodoo] kan ses som hendes forsøg på at opleve en levende kultur, der 'gav det uvirkelige troværdighed' og dermed inkarnerede den vision, hun efterstræbte i sine eksperimenterende film. Maya Derens væsentligste bidrag til postmoderne diskurs er muligvis hendes dybe forståelse for de bånd, der knytter avantgarden til det 'primitive', det Vestlige og det Andet.⁶

En voodoceremoni indvarslede begyndelsen på enden på Europas brutale kapitalistiske fremfærd i Caribien og andre steder, i skoven ved Bois Caïman. Ifølge citatet af Laurent Dubois i indledningen er vi alle efterkommere af den haitianske revolution og står derfor til regnskab for dens forfædre. Jeannette Ehlers er en caribisk diasporakunstner bosiddende i Danmark, som vedholdende har fulgt denne situation i sin digitalt manipulerede videokunst og i sine fotografier og performances. I *Black Magic*

6 "Ligesom Claude Cahun var hun ven af André Breton. Men Deren benægtede enhver forbindelse med bevægelsens æstetiske mål. Surrealisternes besættelse af dualitet – med grænserne mellem det virkelige og det imaginære, det rationelle og det irrationelle, det vågne liv og drømmene – var i direkte opposition til Derens fascination af kontinuiteten i livet og døden, det fysiske og det spirituelle, såvel som 'jeg' og 'ikke-jeg'. Hendes film var ment som imaginære arenaer, hvor kontakten kunne visualiseres, og hvor normalt fastlagte grænser kunne ophæves eller i hvert fald blive totalt fleksible; hvor protagonister kunne bevæge sig frit mellem drømme og vågenhed uden nogensinde at læse konflikterne mellem de to; hvor natur og kultur, by- og landmiljøer kunne adskilles (og forbindes) af et enkelt skridt; hvor fortidige og fremtidige selv'er kunne mødes på vejen og splintres i kloner, der bevægede sig ad parallelle stier gennem tid og rum." (Rice 70)



Fig. 3.

Jeanette Ehlers. *Black Bullets*, 2012.
Lydfilm, 4:33 min.

at the White House (2009), for eksempel, opfører hun en voodooans, der minder om det grundlæggende narrativ om den haitianske revolution. Videoen er iscenesat i en kendt bygning nær København, der, ligesom utallige andre kontinentale arkitektoniske mesterværker, er bygget med profit fra den transatlantiske slavehandel. Den totale mangel på omtale af Danmarks korrupte og brutale historie bliver trodset og udfordret af kunstnerens allestedsnærværende og fantasmagoriske tilstedeværelse, der skiftevis udviskes og overdrives. I dag er bygningen, Marienborg, den danske statsministers residens. Tanken om at det synlige og det usynlige, de spirituelle og materielle riger, er uadskillelige, artikuleres mesterligt i Michel-Rolph Trouillots *Silencing the Past: Power and the Production of History* fra 1995. Med andre ord er den kanoniske bortfjernelse af den haitianske revolution uadskillelig fra voodooens orale modhistorie og dens systematiske dæmonisering i vesten. Som tidligere nævnt er den legendariske avantgarde-filmskaber Maya Deren et godt eksempel.

Lyd er lige så afgørende i *Black Magic at the White House* som i resten af Ehlers' videokunstproduktion. Trommernes crescendo er en kraftfuld påmindelse om de vibrationer, der førte de *maroon*-ledere, der mødtes i Bwa Kayiman, sammen med hvide frimurere, dissidenter fra plantagesystemet, og iværksatte det hidtil største slag mod moderniteten/kolonialiteten. *Black Bullets* (2012) blev skudt i sort/hvid på Henri Christophes fænomene Citadelle Laferrière, det største fort på de amerikanske kontinenter og i disse ideers kontekst det største monument over *marronage*, idet det blev opført af en *maroon*-leder som et sikkert rum, der, som tidligere nævnt, er en grundlæggende præmis for denne radikale livsstil. Den kendsgerning at selve monumentet slet ikke ses i *Black Bullets*, siger utrolig meget om Ehlers fænomene evner som historiefortæller. Vi ser en række skoleelever, der langsomt marcherer langs horisonten, svævende over et hav af forbundne skyer. De drukner for enden af horisonten og dukker op igen i venstre side af skærmen. Ledsaget af en diskret hypnotisk lydside, sober og lapidarisk, er denne fortolkning af modstandens kontinuitet poetisk indlejret i det, som Erna Brodber har beskrevet som den sorte bevidstheds kontinent:

At så mange mennesker på forskellige tider og forskellige områder har følt sig spontant bevæget til denne adfærd er det, der giver panafrikanisme essens. Denne følelse, som er udbredt blandt så mange, beskrev et kontinent af sort bevidsthed, som omfattede Afrika og de geografiske områder, til hvilke afrikanere blev spredt fra begyndelsen af Den Nye Verdens slaveri til Garveys tid. (Brodber 102-103)

Den anden komponent i dette video-triptykon, *Off the Pig*, gengiver Angela Davis' stemme, som beskriver hvordan modstanden mod slaveri har været en væsentlig del af slaveriets historie fra begyndelsen. Black Panther-partiets slagsang lyder, mens billeder af Port-au-Princes bedst kendte kvarter, Cité Soleil, projiceres. Det tredje element, *The March*, er anbragt i midten af installationen og ligner en jordstængel, men er i virkeligheden et neuron, der uophørligt vokser i alle retninger.

Det følgende citat af frihedskæmperen Malcolm X beskriver meget præcist, hvordan *marronage*-kontinuiteter kan spores også hinsides Caribien, på det afrikanske kontinent. Adspurgt om den indflydelse Marcus Garvey, som er efterkommer af jamaicanske *maroons*, har haft på sin mentale og spirituelle frigørelse, svarer Malcolm X:

De fleste i Caribien er stadig stolte over at være sorte, stolte af deres afrikanske blod og deres arv, og jeg tror at denne type stolthed blev indpodet i min mor, hvorefter hun gav den videre til os, i det omfang hun kunne [...] Det var Marcus Garveys panafrikanske filosofi, der igangsatte hele frihedsbevægelsen, som medførte de afrikanske nationers selvstændighed, og havde det ikke været for Marcus og det fundament han lagde, ville der ikke være nogen selvstændige nationer i Caribien i dag [...] Alle de frihedsbevægelser der findes i Amerika, har udgangspunkt i Marcus Garveys arbejde og lære.

I sit seneste værk gjorde Jeannette Ehlers foran et publikum det hun tidligere havde gjort i værker som førnævnte *Black Magic in the White House* og i *Three Steps of Story* fra 2009. Men i stedet for at danse udfordrede hun i sin første live-performance nogensinde, *Whip it Good!* fra 2013, publikum med en tilsyneladende simpel handling: pisk. Et lærred i menneskestørrelse hang fra loftet i Ballhaus Naunynstraße, et post-migrant teaterum i Berlin, som hun piskede med voldsom intensitet i et kvarter. Bagefter inviterede hun publikum til at gøre det samme. Én efter én stillede folk sig op og efterkom hendes anmodning. Det hvide lærred var på det tidspunkt fyldt med striber af kul, som kunstneren gned på piskeren hver gang. I den Q&A der fulgte, kom smertefulde og forvirrende spørgsmål frem: Hvorfor synes vi som sorte, at det er så ubehageligt, når det er en hvid mand eller kvinde, der holder piskeren? Hvorfor har vi som sorte, undertrykte mennesker så dårlig samvittighed over at vise vrede offentligt? Hvor længe skal vi blive ved med at tale om eftervirkningerne af afrikansk slaveri? Hvem kan hævde at holde piskeren med nogen legitimitet? Hvem er det 'autentiske' sorte og afrikanske diaspora-subjekt?

Mange af disse spørgsmål kan forblive åbne, som de har været lige siden vi har trodset fortielsen af den koloniale magtmatrix i forbindelse med sorte oplevelser og erfaringer. Men før jeg går videre med diskussionen af disse ideer om marronage som en modstandens psykogeografi, vil jeg gerne citere en definition fra Agustín Lao-Montes, en afro-colombiansk dekolonial tænker, da den føles tæt på min egen oplevelse som medlem af den caribiske diaspora:

Hvis det verdenshistoriske felt, som vi nu benævner den afrikanske diaspora, som en betingelse for spredning og som en fortrængningsproces, er grundlagt på former for vold og terror, der er centrale i moderniteten, betegner det også et

kosmopolitisk projekt om at artikulere de afrikanske folks forskellige historier, samtidig med at der skabes translokale intellektuelle/kulturelle strømninger og politiske bevægelser. (Lao-Montes 55)

I sin kombinerede opmærksomhed på både afrikanske og caribiske historiske narrativer har den dominicanske kunstner Teresa María Díaz Nerio, bosiddende i Amsterdam, konstant polariseret kønnede dramatiseringer i begge ender af spektret, på den ene side den despotiske hyper-virilitet hos den diktatoriske figur, og på den anden den tragisk udnyttede nøgenhed hos Sara Bartman, objektiveret grænsende til det absurde. Fastfrosset i et landskab af episke dimensioner ledsages disse historiske ekkoer også af omhyggeligt manuelt arbejde. Jeg er ofte blevet spurgt om billedet af Sara Bartman er en skulptur, og kunstneren har virkelig skabt kostumet med tydelige tredimensionelle hensigter.

Throne of Gold og *Trujillo's Island* fra 2007 illustrerer beretninger fra historien, som Díaz Nerio primært har hørt fra historiske og velkendte kilder, og senere brugt meget tid på at researche. I disse to performances kommenterer hun den hyper-maskulinitet, der er indlejret i en autokratisk figur. Skildringerne undgår overforsimplinger gennem efterligninger eller parodier, men forlader sig på en hieratisk modus, som også findes i stregheden i *Hommage à Sara Bartman*, en hyldest til den sydafrikanske khoisan-kvinde, der blev udstillet i Europa i begyndelsen af 1800-tallet som en del af de *freakshows*, der var så populære i perioden. I 2002 blev hun anerkendt som nationalhelt takket være sorte feministers aktivisme og Nelson Mandelas direkte intervention.

I en radikal ny udvikling forvandles disse performancers iscenesatte paralysen til dans og spoken word i performance-foredraget *Ni 'mamita Ni 'mulatita*. I sin analyse af den hyper-seksualiserede 'mulata' og den 'trofaste tjener' eller 'mamita' i den cubanske film *Yambaó* fra 1957 beskriver Díaz Nerio, hvordan disse figurer dukkede op i Cuba under kolonialismen og blev symboler på nationalistiske fremstillinger efter uafhængigheden. Mens Díaz Nerio veksler mellem at danse rumba, vise passager fra filmen og læse op fra sin analyse, afviger hun fra hypotesen om, at:

Disse roller er så rodfæstede i caribiske kvinders opfattelse af sig selv, at det i høj grad påvirker deres valg af social adfærd. På den anden side tager hvide europæere

disse stereotyper for givet, hvilket på længere sigt bidrager til videreførelsen af den vildledende fremstilling af caribiske kvinder og forhindrer i denne sammenhæng deres adgang til andre områder af livet i Vesten. (Díaz Nerio)

Filmen foregår på en plantage i 1850'ernes Cuba og portrætterer og har rumbadanseren Ninón Sevilla i hovedrollen... Sevilla spiller rollen som en 'mulata' ved navn Yanbaó, en personificering af Ochún, kærlighedsgudinden i den cubanske yoruba-religion og en maroon-heltinde opfostret og trænet af sin bedstemor, Caridad, i et sikkert rum i form af en hemmelig grotte. Hendes figur brunsminket, en almindelig praksis i denne populære genre inden for mexicanske film fra 1940'erne og 50'erne, kendt som "Rumbera cinema", en inkarnation af en kategori som Díaz Nerio har kaldt *Light Skin Blackmestizas* (Lyshudede sort-mestizer). Den tæmmede, slavebundne 'mamita' eller den hyper-seksualiserede forførelseske 'mulatita'-stereotyp spillet af disse skuespillerinder findes stadig den dag i dag, og Jennifer Lopez' hyper-medieeksponerede 'hot latina' er et relevant eksempel. Som Kamala Kempadoo siger:

Disse to primære sorte feminine stereotyper er blevet identificeret som specifikke for den caribiske region under slaveriet. Den første trak på overordnede europæiske opfattelser af afrikanere som 'slaver af natur' og definerede slavekvinder som passive, undertrykte, underdanige, resignerede arbejdere, og den anden fokuserede på sort kvindelig seksualitet og seksuelle funktioner, hvorved ideer om slavekvinder som seksuelt promiskuøse, "grusomme og forsømmelige som mødre, upålidelige som hustruer" og umoralske blev udbredt.⁷

Ved at drage disse heteronormative parametre i tvivl giver Díaz Nerio skabelsen af viden fra en sort kvindes perspektiv et tiltrængt rum og hylder samtidig de afrikanske forfædres selvopofrelse. I sin optræden i Nikolaj Kunsthal i København, under BE.BOP 2014. SPIRITUAL REVOLUTIONS AND THE 'SCRAMBLE' FOR AFRICA, spillede hun *clapsticks*, et cubansk rumbainstrument, der markerer rytmen, mens publikum finder deres pladser. Klædt i gult, den farve der identificerer Ochún som gudinden for kærlighed og floder, ringede hun på forskellige tidspunkter med klokker

7 Kamala Kempadoo (2000). *Gender Race and Sex, Exoticism in the Caribbean*. <http://www.desafio.ufba.br/gt5-003.html>. Citeret fra Díaz Nerio



Fig. 4.

Teresa María Díaz Nerio. *Ni 'mamita Ni 'mulatita*, 2013

Foto: Ingrid Mur





Fig. 5.

Barbara Prézau-Stephenson. *The Fréda Circle*, 2013
Lydfilm, 5 min. Haiti: Royaume de ce monde, Jacmel.
Dokumenteret af Maksaens Denis.

for at påkalde loa'erne. Hen mod slutningen, som en afsluttende dekoloniserende gestus, fjernede Díaz Nerio fra sin hals en *iruke*, en hellig hestehaleamulet som benyttes i den cubanske yoruba-religion, men som i dette tilfælde var lavet af hendes eget hår og blandet med guldblade og en nazar boncuğu, et tyrkisk hængesmykke med et ondt øje. Ved at svinge denne interkulturelle amulet over tilskuernes hoveder, mens hun hviskede en beskyttelsesbesværgelse, opstod et øjeblik intim samhørighed i de ånders navn, der er en del af hendes hverdag i Amsterdam.

Den haitianske voodoo-pendant til Ochún er Erzulie Fréda. I Barbara Prézau-Stephensons *The Fréda Circle* (2013) bliver myten om den forførende Erzulie Fréda fremmanet af syv kvinders voodoosang, mens de broderer blomsterblade på et gennemsigtigt slør på fem meter i diameter. Dette værk, som er en hyldest til kvindelighed og solidaritet, var oprindeligt tænkt som en spirituel og emotionel støtte til kvinder, som mistede deres partnere i

jordskælvet, og dets grundlæggende komponenter, spoken word og broderi, benyttes også i *The Fabrication of the Creole Woman* forevist på Yale University i 2014. Seks kvinder (inklusive Prézau-Stephenson) lavede blogindlæg på forhånd om syningens rolle i deres familie. Efter at have overvejet og delt disse historier samledes de, og hver især havde de medbragt stykker af stof hjemmefra. Dette værk, dedikeret til Audre Lorde, er en multimedie-performance-oplevelse dokumenteret i tekst og billeder, der siger virkelig meget om genfortolkningen af socialpolitiske fejlopfattelser på tværs af racerelaterede klasseskel, alt imens det faciliterer tiltrængte helbredende rum på øen og andre steder.

En anden loa hyldet med vedholdende dekolonial stamina er Mami Watta, også kendt som Santa Marta la Dominadora, som er den mest populære af alle loa'er i det dominikanske voodoo-panteon,⁸ giver af materielle goder, personlig magt og skønhed, den som opnår umulig kærlighed, gift med Sankt Elias, Baronen af Kirkegården. Charo Oquet er født i Santo Domingo og bosat i Miami og blev bekendt med Santa Marta i bålet af de skræmmende petró-væsner fra Batey La Ceja, i suset fra gagá, en dominikansk-haitiansk fejring af foråret i de tidligere sukkerrørsplantager kendt som *bateyes*. Sammenstillingen af afrikansk-inspirerede elementer og vestlig kanonisk æstetik har været konstant i Oquets malerier, skulpturer, videoer og performances. I en kraftfuld og modig gestus erklærer Oquet sig ikke bare legitim arving til sin afrikanske byrd, men udnytter samtidig muligheden for at placere den tredobbelte antilliske religiøsitet, der omgiver hende i Miami på samme niveau, og trodse de kulturelle grænser mellem haitianske og dominikanske diasporasamfund. Endvidere

8 "Santa Marta: Hun er en af de store djabs (djævl) fra Santo Domingo. Santo Domingo er et mystisk land, det samme land som Haiti. Hun arbejder med en slange, når hun kommer frem. Hun har slangen overalt. Slangen fungerer ligesom Damballa Flambeau, men er varmere end La Flambeau. Den er større. Bizango kan ikke stoppe hende. Sanpwel kan ikke stoppe hende. Santa Marta har et barn. En djab som aldrig røber sit navn. Kun hans kone kender det. Ånden lytter kun til ham. Hvis han sagde til hende: 'Gør det ikke,' så ville hun ikke gøre det. De er på en bro, eller noget ligesom et stykke af et bjerg. De kontrollerer det. Ingen kan komme tæt på. Ingen haitianer har nogensinde haft denne ånd. Hvis nogen har, har jeg aldrig set det. Jeg så den i en drøm. Jeg ser den altid i en drøm." (Pierrot Barra citeret i Cosentino 27)



Fig. 6. *Performance, Santo Domingo, Den Dominikanske Republik*
Charo Oquet. *Mami Watta*, 2007

udfordrer Oquet de vestlige kanoners fragmentariske tilgang til forholdet mellem kunst og spiritualitet, som udgrænser sådanne praksisser under betegnelser som 'folklore', som står uden for kunstmarkedet. Charo Oquet svømmer mod strømmen med en vedholdenhed, der kun kan beskrives som heroisk, og afmonterer derudover også til stadighed de klasseskel, der er så fremherskende og synlige i vores caribiske samfund, i særdeleshed hvad angår raceopdeling. I en episode af *Mami Watta*-serien nedsænker hun sig i et svømmebassin, med ejernes billigelse, efter improvisation og interaktion med forskellige miljømæssige elementer og det publikum, der er så væsentlig for hendes praksis.

En komponent i denne serie var at vende op og ned på de uskrivne regler for opførsel i en skønhedssalon ved at bruge det samme element, en rød paryk for at give frisørerne *Mami Watta*'s kraft. Endvidere hævdede hun den eneste haitianske ansattes status i klinikken, en ansat der blev åbenlyst

drillet af sine kolleger, og gav hende den samme fodbehandling, som medarbejderen tidligere havde givet kunstneren, også med den røde paryk som markør af de hegemoniske tanker om selvet og Den Andens vekslende og konstruerede natur. På denne måde favner Oquet, i lighed med de andre kunstnere omtalt her, det etiske imperativ ved *marronage* ved at afmontere kolonialitetens undertrykkende hierarkier. Slavelandsbyernes frihedsbevægelse hyltes igen i en sang om udfrielse, der evindeligt overvinder den kontrol med vores subjektiviteter, der ubønhørligt institutionaliseres af den koloniale magtmatrix.

Den sociale mosaik af religiøs tro, ritualer og healing har været en integreret del af den i Bronx bosiddende dominikanske kunstner Nicolás Dumit Estévez' praksis siden 2001, især i hans ikoniske værk *La Papa Móvil*, som blev fremvist på III International Theatre Festival i Santo Domingo.⁹ Det var hans første lokale optræden, efter at han var flyttet til det traditionelle diaspora-landemærke for mange dominikanere: New York City. Tolv år senere har hans karakteristiske interaktive tilgang til performancekunst krystalliseret sig i *C Room*, det tredje værk fremvist på øen efter hans afrejse.

Som en kollektiv genopførelse i en karnevalskontekst kan *C Room* opfattes som både en tilbagevendende til og en epistemisk drejning af kunstnerens langvarige beskæftigelse med det offentlige rum. For eksempel forvrængede *La Papa Móvil* Den Dominikanske Republiks officielle religion, katolicismens praksisser, mens *C Room* har fundet inspiration i det, der er kendt som folkereligiøsitet eller dominikansk voodoo, som den dag i dag er officielt forbudt – "en krænkelser af den offentlige anstændighed" – og således en strafbar, kriminell aktivitet.¹⁰

9 Efter *La Papa Móvil* begav Estévez sig i 2003 ud på en række pilgrimsrejser, som fik titlen *For Art's Sake*. Som et ekko af *El Camino de Santiago de Compostela*-pilgrimsfærden i Spanien, hvor katolske pilgrimme tager til Sankt Jakobs relikvarium. Estévez' sekulære version førte ham til museer i New York, hver gang med en ny bodsøvelse (på knæ, gå baglæns), mens han udbredte 'Ordet' – om kunst. Projektet rejste spørgsmål som kunsten som ritual, kunstneren som symbol på sekulær religion, museets rolle i den moderne verden og kuratorens legitimerende figur.

10 Lov 391 af 20. september 1943 blev udstedt under Trujillos diktatur. Ifølge den var praktiseringen af afrikansk baserede religioner ulovlig, og på trods af aktiv modstand fra intellektuelle og kunstnere, gælder den stadig i dag.

Haitiansk og dominikansk voodoo blev de magtfulde religioner, de er nu, i befrielseszoner, hvor nytillkomne fra det afrikanske kontinent lærte, ved at prøve sig frem, at kommunikere med skovens beboere, regnen, floderne og klipperne, med hjælp fra afrikanske ånder og camoufleret under det katolske billedsprogs formynderskab. Den oprindelige tanke bag *C Room*¹¹ var at efterligne et dominikansk voodoo-konsultationslokale, som kunstneren selv havde set, da han voksede op i Santiago de los Treinte Caballeros. Som han selv siger:

Om noget kan jeg huske den overraskende naturlighed, hvormed jeg som barn forstod, at en mand eller en kvinde, uanset deres seksuelle identifikation, kunne bestiges og besættes af en loa af ubestemt køn. Kort sagt var nogle af hestene, det vil sige folk, der tog imod ånder, min første introduktion til *queerness*, før det begreb blev alment udbredt i den akademiske verden og før jeg var bekendt med den dobbelte betydning af ordet på engelsk. Det afrocaribiske alter var der, hvor jeg blev bekendt med performancekunstens uendelige muligheder og indviet som kunstner, der kunne have friheden til at vende ting på hovedet, ikke kun Sankt Antons litografi, men også kønsrollerne.¹²

”Mysteriernes tjener” kanaliserer loa’ernes eller åndernes spirituelle imperativer og inkarnerer en tredobbelt rolle som præst/inde, healer og orakel, og legemliggør således selve kulten (Peguero Guzmán, 213). Denne ubestemmelighed, såvel som fraværet af dyrefringer, templer og et hierarki

11 Den første komponent af oplevelsen fandt sted på Museo Folklórico Don Tomas Morel i Santiago de los Treinta Caballeros i Den Dominikanske Republik den 26. januar 2014. På den tid var museet midlertidigt lukket for publikum på grund af et traumatisk tab af en del af samlingen. I begyndelsen af tresserne grundlagde Don Tomas Morel, en dominikansk folklorist og samler, et museum i sit hjem, som blev det primære opbevaringssted for genstande fra Santiago de los Treinta Caballeros. Samlingen tog form af et eklektisk arkiv – fra gamle køkkenredskaber, der dokumenterede livet på landet, til to autentiske præcolumbianske genstande, udstillet side om side med moderne replikker. Centralt i udstillingen var en større samling karnevalskostumer og masker. Museet er stadig rystet af tabet af de fleste af de udstillede genstande på grund af en ansats hærværk, men er dog et forfriskende sted til Santiagos kulturelle hukommelse.
Nicolás Dumit Estévez’ erklæring om *C Room* (manuskript).

12 Fra et foredrag af kunstneren ved arrangementet ”Gender and the Caribbean Body”, 28. april 2014, arrangeret af CUNY Diversity Projects Development Fund and Barnard College. Manuskript.

af religiøse autoriteter, er andre elementer, der karakteriserer dominikansk voodoo som en blanding af kardecisk spiritisme og haitiansk voodoo.¹³

I løbet af *C Rooms* otte timer var Estévez på samme tid kunstner, performance-facilitator og spirituel katalysator. Gæsterne kom ind gennem den bagerste del af Museo Folklórico Don Tomás Morel og ind i det eneste lokale, denne knuste indfødte havde at tilbyde. Som et spejlbillede af institutionens i bund og grund kaotiske atmosfære installerede Estévez alle mulige rekvisitter, som gæsterne kunne bruge til at lave deres egen karnevalsfigur. Gæster, som også var performancekunstnere, medbragte deres egne rekvisitter. På et bestemt tidspunkt blev Estévez opmærksom på, at hans kollegers *savoir-faire* og beherskelse af karnevallet måtte føre an og blev dermed et ekko af den dominikanske voodoos karakteristiske fluiditet. Resultater blev dokumenteret fotografisk og på video og blev efterfølgende i al hemmelighed indsat som tavse femsekunders reklamer på to lokale tv-kanaler i løbet af en periode på 3 eller 4 dage. Denne anden komponent overlappede karnevallet og nationale uafhængighedsfejring, hvorved grænsen mellem liv og kunst blev udfordret, samtidig med at den bidrog til at modvirke patriotiske diskurser med karnevallets iboende *queerness*.

Kunstnerens konklusion på *C Rooms* epistemiske drejning er koncis: Karnevallet er både en åbning og en malstrøm; det sluger ethvert forsøg fra 'kunstens' side på at indføre en dagsorden. Ved at favne denne selvindlysende sandhed, fortsætter Estévez med at udvide sine ambitioner om at skabe rum til interaktion, hvor 'kunstens' medfødte voyeurisme neutraliseres, eller rettere opløses totalt.

Et værk, der falder uden for det, som Huey Copeland betegner "performancekunstens minderige historie"¹⁴ er den i Miami bosiddende Adler

13 Der er forskellige opfattelser af den dominikanske voodoos oprindelse. Nogle, som for eksempel Fradique Lizardo, hævder, at idet den spanske koloni Saint-Dominique, i dag Den Dominikanske Republik, modtog afrikanske slaver før Haiti, kommer dominikansk voodoo før den haitianske.

14 "Tilsammen udgør Guerriers flanøragtige billeder fra slutningen af 1990'erne til nu en særegen artikulation af imagistisk praksis, der står i modsætning til både nutidigt farvefotografi i stort format, som stræber efter tableauets omsluttende effekt, og til performance-dokumentationens minderige historie, muligvis seriens tætteste analogi med hensyn strukturelle fundamentet [...] Hvad vigtigere er, er

Guerriers *Is What Chomsky Said about Prometheus (Nine to Five)* fra 2001, en tredelt video med en habitklædt mand med en mappe i hånden. Han venter ved et busstoppested, går hen ad gaden, går ind i en bygning, besøger et cafeteria. Men hans aktiviteter begynder klokken 21, når det er mørkt og byens centrum ligger øde hen. Det er ganske afgjort en opfattelse hos en immigrant, der ser sig selv som en del af scenen og ikke som vedhæng; der er en stærk fornemmelse af værdighed og selvrespekt i dette perspektiv. Ifølge Guerrier var filmen baseret på tre jazzkompositioner: Charles Mingus' "Haitian Fight Song" (1955), Duke Ellingtons "Fleurette Africaine (African Flower)" og The Modern Jazz Quartets "Valeria" (1972) (Zorach, 80). "Haitian Fight Song" er den, der er tættest knyttet til ovennævnte sekvenser af filmen, hvor ideen om situationisternes flanør forbindes med de maroon-ledere, der udtænkte og gennemførte den første succesfulde slaverevolte. Denne særlige type opmærksomhed, der ligger i tilstedeværelsen af en sort krop i bylandskabet repræsenterer både en overskridelse og en bekræftelse af væren. I Guerriers hjemland Haiti overskrider unge mennesker også umarkerede klasse- og raceskel ved at blive nutidige *pa gen pwogram*, som trods fremherskende tanker om tilhørsforhold knyttet til offentlige rum, som for eksempel de strande, der indtil for nylig kun var tilgængelige for eliten, og gaderne i Pétion-Ville, som i dag er lige så socialt mangfoldige som de traditionelt fyldte områder i det centrale Port-au-Prince. Denne forskydning af landskabers 'legitimitet' dømmer ethvert forsøg på social manipulation til fiasko. Den sorte krops illegalitet er en de facto umulighed i Haiti, og absurditeten ved kriminaliseringen er det, der sørger for, at den haitianske revolutions arv til stadighed er relevant

der i hans praksis ikke noget indledningsvist mål, der ansporer til aktion eller reaktion, hvilket adskiller hans arbejde både fra performancekunst i bred forstand, og også fra indflydelsesrige modeller for afrikansk diasporisk urban intervention, proklameret på det sorte subjekts visuelle genkendelse fra unavngivne forbigasserende. I modsætning til Stanley Brouwns anmodninger om hjælp til at finde vej i 1960'ernes Amsterdam, Adrian Pipers udklædning som fremadstormende sort mand i 1970'ernes Cambridge eller William Pope.Ls ynkelige og sølle kravleture gennem 1980'ernes Manhattan, virker omfanget af og ambitionen med Guerriers bevægelser i rum mindre som vidnesbyrd om samfundets raceopdeling og mere som det ukendte terræns virkninger på hans egne, subjektive tilbøjeligheder i et givet øjeblik" (Copeland 44).

som påmindelse over for situationer som Ferguson m.m. I Haiti har den sorte krop i landskabet en dekolonial historie, der er så ægte som den kan være, en levende og trodsig erindring, der konstant og smertefuldt er blevet bortvisket af den kanoniske historiografi, som omtalt tidligere i forbindelse med Michel-Rolph Trouillots studier.

Slaveefterkommerne frigjorde sig aldrig fuldstændigt fra det koloniale samfund. I Haiti og andre caribiske *palenques* samt i Colombia, var den totale afskaffelse af slaveriet en integreret del af den fremtid, som ledere og indbyggere forestillede sig, og mange kilder bærer vidnesbyrd herom (McFarlane 142). For at overleve var slaveefterkommerne nødt til at lave nye kort, nye orienteringsstrategier og nye spiritualiteter, alle knyttet til det fælles mål om at sikre overlevelse. Plantagen var til stadighed et undertrykkelses sted og en konstant påmindelse om deres prekære situation. På samme måde er museet et sted, som afropæiske dekoloniale kunstnere besøger primært for at skaffe forsyninger og en gang imellem at imødekomme et ønske om deres tilstedeværelse. Quinsy Garios kampagne *Zwarte Piet is Racism*, som blev præsenteret på MACBA i Barcelona som en del af udgivelsen *Transfigurations: Curatorial and Artistic Research in an Age of Migrations* fra 2014 er et strålende eksempel på, hvordan modernismens såkaldte sekulære imperativ blev afmonteret på dets egen hjemmebane.

Gario begyndte sin performance-kampagne efter en telefonopringning fra sin mor. Hun var grædefærdig, fordi nogen havde kaldt hende *Zwarte Piet* på hendes arbejde. Quinsys mor er en dygtig kvinde med en utrolig elegant udstråling, som har opdraget sine to sønner til at blive stolte sorte mænd. Efter at være vokset op i Holland, som alle andre i den formodning, at racisme hørte fortiden til på samme måde som kolonialismen, og ud fra den anskuelse, at julen snarere er en kulturel end en religiøs højtid, kunne man måske have forventet sig noget andet af ham. Han kunne måske have sagt til sin mor, at hun skulle tage det roligt, købe noget rart og glemme det. I stedet gjorde han noget, som så mange andre aktivister i Holland har gjort før ham, dem som plantede frøene til det, der i dag er blevet det mest effektive kup mod det hollandske etablissements vedvarende benægtelse af dets strukturelle racisme. *The Black and People of Color in the Netherlands* har meget at fejre. Quinsy Garios bidrag er virkelig ekstremt betydningsfuldt på grund af sin multidimensionelle og dialogiske tilgang.

Jeg kan huske, at jeg var med til fejringen af slavehandelens ophør i Amsterdam i 2011, og jeg kan huske min umiddelbare reaktion på de T-shirts, der hang i en bod. Efter at jeg havde købt et par stykker, inviterede jeg Quinsy til BE.BOP 2012. BLACK EUROPE BODY POLITICS, og resten er, som man siger, historie. Det allermost sigende med denne kuratoriske improvisation er, at jeg aldrig før havde hørt om Zwarte Piet, og der var ingen forklaringer eller illustrationer af, hvad det var. Jeg behøvede blot at se en T-shirt, der stemplede et eller andet i Europa som racistisk. At læse det gjorde mig glad med det samme. Min reaktion er symptomatisk for, hvor vanskeligt det er at sige det ord i akademiske eller kunstneriske kredse på kontinentet. Den kendsgerning at denne diskussion nu har holdt sit indtog på museerne, illustrerer hvor alvorligt nogle institutioner forholder sig til dialogen med dekoloniale tanker. Endvidere er de uigendriveligt kristne, heteronormative og patriarkalske værdier, der er indlejret i figuren Zwarte Piet, blevet aldeles afsløret. Institutionaliseret *blackfacing* i Europa synger på sidste vers, og at bevidne denne historiske bedrift som medlemmer af de afrikanske og sorte diasporaer i Europa er særligt lægende.

Som barn af surinamske forældre født i Holland blev Patricia Kaersenhouts kunstneriske rejse en udforskning af hendes caribiske baggrund i relation til at vokse op i en vesteuropæisk kultur. Den senere tids interesse for performance har præsenteret et tryllebundet publikum for hendes radikale sorte forestillingsevne. Hendes performance *Stitches of Power. Stitches of Sorrow* fra 2014 er intuitivt artikuleret og kombinerer hendes langvarige interesse for (u)synligheder sammenstillet med levende billeder, lyd, tredimensionelle objekter og publikumsdeltagelse. Ved at afsløre den iboende vold i den tilsyneladende så uskyldige aktivitet at brodere, formidre hun triumferende de væsentligste kontroverser i epistemisk ulydighed. Narrativerne fra *The Continent of Black Consciousness* bliver indlejret viden i den halve time, hvor forskellige tilskuere bytter plads og broderer på et stykke stof som et permanent fælles minde. Kaersenhout selv broderer i sin egen stol. Stilheden er næsten rituel, mens Angela Davis' stemme kører i en sløjfe, så man hører hende igen og igen udfordre den journalist, der spørger til hendes holdning til vold. På gulvet vises en sekvens fra filmen *Cobra Verde* (1987), hvor en ung sort kvinde kommer op fra lasten af en slaveskib og står over for en nært forestående voldtægt. Atmosfæren er elektrisk.

Mod slutningen af hendes performance fremvises stofstykkerne. Kunstneren har broderet et skydevåben fremstillet af Heinrich Carl von Schimmelman, en tyskfødt dansk aristokrat, som ejede sukkerrørsplantager i Caribien, var aktiv i den transatlantiske slavehandel, især i Ghana, og var en af hovedkræfterne bag etableringen af Asiatisk Kompagni. Publikum, på den anden side, har tilsammen broderet et kæmpestort portræt af en antikolonial kriger, en Dahomey-amazone, som på skulderen bærer en af von Schimmelmans rifler, barbrystet og trodsig.

Jeg vil gerne slutte med en stærkt illustrativ anekdote om vigtigheden af at etablere alternative arkiver over sort viden, som foreslået af Fatima El Tayeb på et møde om dekolonisering af museet, der blev arrangeret af Beatriz Preciado og fandt sted på kunstmuseet MACBA i Barcelona. El Tayeb var på talerstolen før mig, og som jeg som regel gør i mine taler, begyndte jeg med at vise et eksempel på videokunst fra en BE.BOP-kunstner. Ved denne lejlighed var det videooptagelser af *Stitches of Power. Stitches of Sorrow*. I den efterfølgende spørgerunde påpegede El Tayeb, hvor vigtigt det er at genkende stemmen, der talte på videoen. Symptomatisk nok var ingen blandt publikum, som alle var beskæftiget med at lære og studere dekolonial tankegang, i stand til at genkende Angela Davis' stemme, som sagde: "[Når] man taler om revolution, tænker de fleste på vold, uden at indse, at det virkelige indhold i ethvert revolutionært udfald ligger i principperne, i de mål man stræber efter, ikke i måden man når dem på." Det er et klassisk eksempel på, hvordan vores indre landskabers psykogeografi er blevet systematisk bragt til tavshed af vestlige narrativer, men også på, hvordan arven efter den væbnede maroon-kamp artikuleres af dem, der stadig den dag i dag opfattes som umulige subjekter i den koloniale magt-matrix' fire felter.

Allanna Lockward er forfatter, kurator, kulturproducent og dekolonial film- og billedforsker med base i Berlin og den Dominikanske Republik, med et publikum der breder sig til begge sider af den sorte Atlant. Hun har grundlagt Art Labour Archives, en platform i skæringspunktet mellem teori, politisk aktivisme og kunst. Hun er akademisk rådgiver for Trantsart Institute og tilknyttet Young Scholars Network Black Diaspora and Germany. 2012-14 initierede og arrangerede hun i bl.a. Berlin og København BE.BOP. BLACK EUROPE BODY POLITICS.

Fig. 7. Performance @ BE.BOP BLACK EUROPE BODY POLITICS.
SPIRITUAL REVOLUTIONS AND THE "SCRAMBLE" FOR AFRICA.
Nikolaj Kunsthal, København.

Patricia Kaersenhout. *Stitches of Power. Stitches of Sorrow*, 2014

Foto: Nikolaj Recke





SPIRITUAL REVOLUTIONS

Afropeic Bodypolitics and the 'Secularization' of Art

A Vodoun ceremony heralded the beginning of the end of Europe's savage capitalist enterprise in the Caribbean and elsewhere. According to Laurent Dubois we are all descendants of the Haitian Revolution and therefore accountable to its ancestry. In my presentation I will discuss how the liberation Pan-Africanist legacies of the maroon leaders that created the first Black Republic is present in some Afropean Decolonial Aesthetics/Aesthesis practitioners, such as Teresa María Díaz Nerio, Jeannette Ehlers, Quinsy Gario and Patricia Kaersenhout, as well as in other Caribbean (Diaspora) artists. Apart from the paradigmatic work of Renée Cox honouring the legacy of the Jamaican heroine Queen Nanny of the Maroons, who was their armed and spiritual leader, there is as well the radical legacy of Ana Mendieta who combined in her work some of the basic premises of maroon life, namely a permanent dialogue with nature and its spirits. Nicolás Dumit Estévez and Charo Oquet, for example, resonate with the spiritual legacies of maronage, consistently contributing to dismantle one of the most successful fallacies of modernity: the so-called 'secularity' of the arts. Furthermore, Miami-based Adler Guerrier revisits Charles Mingus' *Haitian Fight Song* in a film where his interpretation of the flâneur defies the painful erasure by colonial archives on the African continent and elsewhere on Black radical legacies. This particular type of awareness of a urban landscape as a space where the mere presence of a Black body represents both a transgression and an affirmation of being is reminiscent of the armed struggle spirit of those runaway warriors. In this sense, these artists are expanding the stamina of Decolonial Aesthetics/Aesthesis by focusing their attention on the forms of sensing and inhabiting the world that the modern/colonial order has suppressed.

Keywords: decolonial, slavery, Haiti, decolonial aesthetics, pan-African, maroon

LITTERATUR

- Alegría Pons, José Francisco og Soraya Aracena). *Gagá y Vudú en la República Dominicana*. Santo Domingo: Ediciones El Changó Prieto, 1993.
- Copeland, Huey. "Sinuous Coordination: On the Photography of Adler Guerrier." *Adler Guerrier: Formulating a Plot*. Miami: Pérez Art Museum, 2014.
- Benítez Rojo, Antonio. *The Repeating Island*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Boyce Davies, Carole. "12 Years a Slave fails to represent black resistance to Enslavement". *The Guardian* 10. jan, 2014.
- Brodber, Edna. *The Continent of Black Consciousness: On the History of the African Diaspora from Slavery to the Present Day*. London: New Beacon Books, 2003.
- Britton, Celia. *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1999.
- Cosentino, Donald J. *Vodou Things. The Art of Pierrot Barra and Marie Cassaise*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.
- Debord, Guy. "Introduction to a Critique of Urban Geography." *Les Lèvres Nues* 6 (1955). [forlag, sidetal?]
- Díaz Nerio, Teresa María. *Ni 'mamita' ni 'mulatita'*. Performancetekst. Manuskript, 2013.
- Dubois, Laurent. *Avengers of the New World: A History of the Haitian Revolution*. Boston: Belknap Press, 2005.
- El-Tayeb, Fatima. "The Forgotten Empire: Race, Colonialism, and German National Identity". *Who Knows Tomorrow*. Red. Udo Kittelmann, Chika Okeke-Agulu, Britta Schmitz. Köln: Walther König, 2010.
- Estévez, Nicolás Dumit. Forelæsning givet af kunstneren ved arrangementet "Gender and the Caribbean Body", 28. april 2014, tilrettelagt af CUNY Diversity Projects Development Fund and Barnard College. Manuskript.
- Gario, Quinsy. *Nets Have Many Holes*. Digtperformance. Amersfoort: Framers Framed, 2012.
- Hall, Stuart. *Cultural Identity and Diaspora. Framework* 36 (1989): 222-37.
- Jung, C.G. *Paracélsica*. Barcelona: Editorial Kairós, 1995.
- Lao-Montes, Agustín. "Hilos Descoloniales. Trans-localizando los espacios de la Diáspora Africana." *Tabula Rasa* 7 (2007): 47-79.
- Lockward, Alanna. "Saint Domingue Kins in the Continent of Black Consciousness." *Trenzando una Historia en Curso: Arte Contemporáneo Dominicano en el Contexto del Caribe*. Santiago De Los Treinta Caballeros: Centro León & JP Morgan, 2014.
- Lockward, Alanna. "Black Europe Body Politics: Towards an Afropean Decolonial Aesthetics." *Social Text, Periscope*, 15. juli 2013. sidetal?
- Lorde, Audre. "Age, Race, Class and Sex: Women Redefining Difference." *Sister Outsider*. Los Angeles: Freedom, 1984: 114-123.
- Malik, Amna. "Conceptualising 'Black' British Art Through the Lens of Exile." *Exiles, Diasporas & Strangers*. Red. Kobena Mercer. London: Iniva, 2008.
- McFarlane, Anthony. "Cimarrones and Palenques: runaways and resistance in colonial Colombia." *Out of the house of bondage: runaways, resistance and marronage in Africa and the New World*. Red. Gad Heuman. London: Cass, 1986: 131-151.

- Mercer, Kobena. "Cosmopolitan Contact Zones." *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic*. Liverpool: Tate, 2010: 48-57.
- Mignolo, Walter. "Decolonial Aisthesis and Other Options Related to Aesthetics." Alanna Lockward og Walter D. Mignolo (red.), *BE.BOP 2012: Black Europe Body Politics*. Berlin: Ballhaus Naunynstraße, 2012: 5-8.
- Mignolo, Walter & Tlostanova, Madina. "Global Coloniality and the Decolonial Option." *Kult* 6 (200): 134-136.
- Montano, Linda. *Performance Artists Talking in the Eighties*. Berkley: University of California Press, 2004.
- Oquet, Charo. *Gagá*. Honor Thesis Prof. Manuel Torres, Florida International University, 1999.
- Patterson, Tiffany Ruby og Robin D. G. Kelley. "Unfinished Migrations: Reflections on the African Diaspora and the Making of the Modern World." *African Studies Review*, 43.1 (2000): 11-46.
- Peguero Guzmán, Luis Alejandro. "¿Vudú Dominicano o Vudú en Santo Domingo?" *Boletín Americanista* 49 (1999): 211-31.
- Rice, Shelley. *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. New York: MIT University Press, 1999.
- Roach, Joseph. *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Santiago-Valles, Kelvin A. "'Race,' Labor, 'Women's Proper Place,' and the Birth of Nations: Notes on Historicizing the Coloniality of Power." *The New Centennial Review* 3.3 (2003): 47-69.
- Tate, Gregg (red.) *Everything But the Burden: What White People Are Taking from Black Culture*. New York: Broadway Books, 2003.
- Tejeda Ortiz, Dagoberto. *El Vudú en Dominicana y en Haití*. Santo Domingo: Edición Indefolk, 2014.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon, 1995.
- Zorach, Rebecca. "Place Becomes Sweet and Great. A Conversation with Adler Guerrier." *Adler Guerrier: Formulating a Plot*. Miami: Pérez Art Museum, 2014: 77-96.