

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM

18

Fire noter om sort kunst: Autoritet, kritik, subjektivitet og adskillelighed

Denise Ferreira da Silva

I samme serie

- 01 Mustafa Dikeç, *Æstetik og skabelsen af fælles verdener*, 2021
- 02 Bojana Kunst, *Feministisk omsorgspolitik og nærheden mellem kunst og liv*, 2021
- 03 Cecilia Sjöholm, *Virkelighedssans: Hannah Arendt om Kant og æstetik*, 2021
- 04 Nishant Shah, *Falske fremtider: Morgendagen gennem computernetværkets filtre*, 2022
- 05 Linda Hilfling Ritasdatter, *Crisis Computing*, 2022
- 06 Nora Sternfeld, *I det postrepræsentative museum*, 2022
- 07 Emma Sofie Brogaard, Mathias Overgaard, Frederik Tygstrup, *Fremtrædelsens æstetik og politik*, 2022
- 08 Solveig Daugaard og Cecilie Ullerup Schmidt, *Vi skriver sammen*, 2022
- 09 Josefine Wikström, *Kan det strukturalistiske subjekt danse?*, 2023
- 10 Siegfried Zielinski, *Varianter af fælles handling i kunsten*, 2023
- 11 Kristoffer Gansing, *Hjemmedyrket, outsourcet, organiseret*, 2023
- 12 Shannon Mattern, *Reparationsmanualer*, 2023
- 13 David Lloyd, *Repræsentationens endeligt og kunstkritikkens almene subjekt*, 2024
- 14 Shannon Jackson, *Økologisk tid i tidsbaseret mediekunst*, 2024
- 15 Julia Bryan-Wilson, *At pynte på Madalenas tråde*, 2024
- 16 UFOLab, *Historicizing the Work of UFOLab Artist Collective Around Transnational Adoption*, 2024
- 17 Annett Busch, *Materiale, montage — Et brev til redaktøren*, 2024
- 18 Denise Ferreira da Silva, *Fire noter om sort kunst: Autoritet, kritik, subjektivitet og adskillelighed*, 2024

Denise Ferreira da Silva

Fire noter om sort kunst

Autoritet, kritik, subjektivitet og adskillelighed

Oversat fra engelsk af Shadi Angelina Bazeghi efter

Four Notes on Contemporary Black Art

Authority, Criticality, Subjectivity, and Separability

© Denise Ferreira da Silva

Forord af Nina Cramer

Redaktion ved Shadi Angelina Bazeghi, Solveig Daugaard

og Cecilie Ullerup Schmidt

© Kunsten som Forum, Københavns Universitet 2024

© Billedkunstskolernes Forlag, Det Kongelige

Danske Kunstakademi 2024

Layout og omslag: Eckardt ApS, 21221281.dk

Tryk: Tarm Bogtryk a/s

Sat med Arnhem

Papir: Munken Lynx, 100g/240g

ISBN: 978-87-7945-060-8

1. udgave, 1. oplag

Printed in Denmark 2024

**NY
CARLSBERG
FONDET**

NEW CARLSBERG FOUNDATION

Kunsten som Forum er støttet af Ny Carlsbergfondet

Denise Ferreira da Silva

Fire noter om sort kunst: Autoritet, kritik, subjektivitet og adskillelighed

På dansk ved Shadi Angelina Bazeghi

Billedkunstskolernes Forlag

Det Kongelige Danske Kunstakademi 2024

Forord

I min forskning i den sorte diasporas kunsthistorie i Danmark har den brasilianske filosof Denise Ferreira da Silvas tænkning været af stor betydning. Helt centralt i Ferreira da Silvas filosofiske arbejde står hendes afdækning af, hvordan racial og kolonial vold er uadskilleligt knyttet til moderne vestlig tænkning fra oplysningstiden og fremover og desuden grundlæggende for de eksisterende globale magtstrukturer.

Ferreira da Silva praktiserer blandt andet en metode, hun kalder for sort feministisk po/etik (*Black Feminist Poethics*).¹ Denne metode tydeliggør, hvordan det moderne subjekt (som Ferreira da Silva betegner som 'det transparente jeg') er karakteriseret ved sin adskillende, dominerende og udnyttende måde at være i verden på. Fordi det moderne subjekt konstituerer sig selv ved at gøre sorthed til mål for både

¹ Se f.eks. Denise Ferriera da Silvas tekster 'Toward a Black Feminist Poethics: The Quest(ion) of Blackness Toward the End of the World,' *The Black Scholar* 44:2, 2014 og 'In the Raw,' *e-flux*, 2018, <https://www.e-flux.com/journal/93/215795/in-the-raw/>.

symbolsk og fysisk vold, bliver sorthed et sort feministisk po/etisk redskab til at blotlægge de racistiske forudsætninger bag moderne tænkning, men også til at frembringe andre former for erfaring og viden, der undslipper det modernes kategorier. En vigtig pointe hos Ferreira da Silva er således, at racisme ikke er et spørgsmål om eksklusion, som kan afhjælpes gennem inklusion. Hun er i stedet interesseret i, hvordan sorthed undergraver selve principperne bag moderne tænkning. Netop derfor engagerer Ferreira da Silva sig i at tænke med sorte forfatteres og kunstneres værker.

I nærværende tekst, *Fire noter om sort kunst*, beskæftiger Ferreira da Silva sig med receptionen af sorte kunstneres værker, der under de gængse fortolkningsrammer, som den moderne tænkning har sat, er særligt sårbare over for at blive læst som umedierede vidnesbyrd om sort identitet fremfor som kunstnerisk arbejde. Hun observerer, hvordan det moderne subjekt antager sin egen autoritet inden for det æstetiske felt, som vi blandt andet kender det fra det desinteresserede subjekt bag Kants æstetiske smagsdom, og reproducerer det moderne raciale regime gennem de måder, det forsøger at afgrænse kunstværkers betydning. Derfor argumenterer Ferreira da Silva imod en kunstreception, der har til formål at definere og fortolke. Ferreira da Silvas opfordring til at forlade fortolkning er dog ikke en bevægelse henimod formalisme. I stedet formidler hun en måde at skrive om kunst på, hvor hun behandler kunstneres 'nægtende gestusser,' hvor kunstnere 'nægter at give udtryk for sorthed på de foreskrevne måder,' eller nægter at bruge

'analytiske, fortolkende greb eller begreber, der appellerer til (og smigrer) publikums kritiske læsefærdighed.' Ferreira da Silva undersøger med andre ord kunstværker, som afviser det moderne subjekt (i dette tilfælde kunsthistorikeren, kunstkritikeren eller publikum).

For at undersøge hvordan de problemer, Ferreira da Silva peger på, også sætter sig igennem når nordisk kunstkritik møder kunstnere og kurators nægtende gestusser, vil jeg nu diskutere to artikler fra platformen *Kunstkritikk*. I 2018 udgav *Kunstkritikk* Anthea Buys' forsøg på at interviewe kuratorholdet bag den 10. Berlinbiennale – Gabi Ngcobo, Nomaduma Rosa Masilela, Serubiri Moses, Thiago de Paula Souza og Yvette Mutumba – forud for åbningen.² Efter at have beskrevet sine vanskeligheder med at få fat i kuratorerne til et interview, gengiver Buys den korte e-mail Q&A, som hun til sidst fik i stand. I løbet af denne Q&A sætter kuratorerne gentagne gange spørgsmålstejn ved rammesætningen af Buys' spørgsmål. For eksempel, når Buys spørger, 'Vil I sige, at jeres kuratoriske orientering er dekolonial, eller relaterer sig til begrebet om det dekoloniale (snarere end det postkoloniale)?' svarer de kort, 'N/A,' den engelske forkortelse for *not applicable*, ikke relevant.

På baggrund af den korte udveksling fastslår Buys, at biennalekuratorernes 'afvisning af at deltage i interviewet

2 Anthea Buys, 'The Revolution May Not Be Scrutinised,' *Kunstkritikk*, 28.05.2018, <https://kunstkritikk.se/the-revolution-may-not-be-scrutinised/>.

afspejler en nægtende og konfronterende tone.' Hun fortsætter: 'Det er en paternalistisk gestus, som også er dybt – hvordan skal jeg sige det? – uproduktiv. Den opretholder et fejlagtigt intelligenshierarki, som er grundlaget for både gamle og nye former for koloniserende viden og faktisk for alle former for fordomme.' Buys' angreb på kuratorteamet kulminerer i hendes tolkning af deres påståede 'nægtende og konfronterende tone' som et tegn på 'en tydelig mangel på interesse og omsorg: for kuratorfaget, ja, men endnu vigtigere for kunstnerne og værkerne, som er i centrum af dette økosystem.' Buys afslører sig hermed som en såret kunstkritiker, der ikke kan få den slags svar, hun selv ønsker at dirigere kunstkritikken efter. I stedet for at give sig til at stille andre spørgsmål, også til sin egen praksis eller sit eget ubehag, forsøger hun at delegitimere kuratorerne som uansvarlige.

Jeg ser Buys' tekst som et eksempel på, hvordan nægtelse udfordrer en kunstkritik, der forventer, at kuratorer og kunstnere 'oversætter' deres praksisser for at gøre dem lettere at bedømme eller forbruge – et problem Berlinbiennalens kuratorer endte med at diskutere i deres udstillingskatalog:

[Gaby Ncobo]: Vi er her ikke for at uddanne folk i postkolonialitet eller dekolonialitet. Vi nægter at tilbyde dette som en service – at uddanne, at hjælpe med at afkode, at korrigere. Her er det vigtigt at lytte til Toni Morrisons budskab om, at racisme forhindrer dig i at gøre dit arbejde. Det fastholder dig i at skulle forklare...

[Serubiri Moses]: Som kuratorer synes jeg, at vi ofte bliver skubbet i den retning: 'Forklar! Vær akademisk! Kom med din teori!' eller 'Giv os din præmis!', du ved? Vi skal hele tiden forklare folk, hvad det vil sige at være sort eller afrikansk eller at være politisk [...] vi nægter at indordne os under det samme krav, som er blevet stillet igen og igen: 'Forklar dig! Hvem er du, og hvad laver du her?'³

I tråd med kuratorholdets samtale, og i modsætning til Buys' påstande, udgør nægtelse i sig selv en form for omsorg, som i vid udstrækning praktiseres og teoretiseres af sorte feminister. For eksempel er Ferreira da Silva medlem af Practicing Refusal Collective, hvorfra adskillige begrebsdannelser om nægtelse i relation til samtidskunst er udsprunget. Et andet af kollektivets medlemmer, Tina Campt, beskriver nægtelse indenfor sort visuel kultur som 'en beslutning om at afvise de vilkår for indskrænket subjektivitet, man bliver præsenteret for' i en antisort verden.⁴

3 Disse uddrag er fra Gabi Ngcobo, Nomaduma Rosa Masilela, Serubiri Moses, Thiago de Paula Souza og Yvette Mutumba, 'Curatorial Conversations', *We Don't Need Another Hero*. Berlin: Distanz, 2018.

4 Tina Campt, 'Black visibility and the practice of refusal,' *Women & Performance*, 25.02.2019, <https://www.womenandperformance.org/ampersand/29-1/campt>. Campt skriver dette på baggrund af sin oplevelse af netop den 10. Berlinbiennale, Buys afviser som manglende omsorg.

Et andet medlem, Rizvana Bradley, udtaler: 'Jeg vil nægte fortolkningsmetoder, hvis ultimative formål er at sætte kunstgenstanden i arbejde.'⁵ I forlængelse af dette kollektive projekt indgår nægtelse også som en vigtig komponent i Ferreira da Silvas intervention i den moderne tænkningens onto-epistemologiske regime, hvor hun arbejder med at finde ord, der ikke accepterer grænsedragning, hierarkisering og (æstetisk) domsfældelse.

Et andet eksempel på, hvordan nordisk kunstkritik håndterer nægtelse, er Claudine Zias anmeldelse af J.G. Arvidssons udstilling *Yours to Keep* (2023) på Galleri Nicolai Wallner.⁶ Arvidssons materialer og motiver, samt deres fotografiske forlæg, relaterer sig til hans levede erfaring som transnationalt adopteret fra Etiopien til Sverige og del af den sorte diaspora i Norden, hvilket, som Zia bemærker, ikke blev udfoldet i udstillingsteksten. Faktisk er hendes hovedkritik af udstillingen den uklarhed, hvormed galleriet introducerede det, hun kalder for Arvidssons 'tydelige andethed', for et hvidt publikum: 'Hvordan kan den hvide beskuer eksempelvis forventes at kunne producere sin egen fortolkning af værker, der handler om den sorte

erfaring, formidlet gennem et personligt perspektiv?' Ved at centrere en hypotetisk hvid beskuer, og kritisere udstillingens mangel på fortolkningsredskaber, der kunne imødekomme denne beskuers behov, retter Zias anmeldelse sig efter forventninger om tilgængelige repræsentationer af sort erfaring. Zia noterer godt nok, at 'nogle af værkerne virker til at være interesseret i at omdefinere forestillinger om sorthed,' men uddyber ikke hvilke forestillinger om sorthed, eller hvordan Arvidsson udfordrer dem. Hendes anmeldelse forsømmer til dels de refleksioner, der kan opstå ved at blive i spændingen mellem det, Arvidssons værker tilbyder og det, de nægter at tilgængeliggøre.

På grund af udstillingens kommercielle kontekst rejser *Yours to Keep* spørgsmålet om, hvordan Arvidssons værkers u/tilgængelighed for fortolkning påvirker deres salgbarhed. Det er uklart for mig, hvordan Ferreira da Silvas nægtelsesbegreb forholder sig til kunstverdenens økonomiske strukturer. Men hvis jeg skulle fortsætte med at tænke med hendes begreb, ville jeg foreslå, at Arvidssons nægtelse af at lade galleriets formidlingsmateriale offentliggøre holdepunkter for (biografisk) fortolkning ligger i forlængelse af hans måde at skabe sorte figurer på, som er både konfronterende og fortrolige.

I værket *Getatcho* er en figur fra et pasfoto tegnet med sort oliekridt på en collage af brune kuverter, den slags der bruges til at beskytte værdifulde dokumenter. Drengens blik er gennemtrængende, men hans ansigtstræk er slørede, som ved sortnede områder på et fotografi, hvor

5 'Rizvana Bradley in conversation with Jennifer Krasinski,' *November*, 03.2024, <https://www.novembermag.com/content/rizvana-bradley>.

6 Claudine Zina, 'Neutralt Blik?' *Kunstkritikk*, 6.09.2023, <https://kunstkritikk.se/neutralt-blik/>.

detaljerne er gået tabt på grund af undereksposering.⁷ I *U is for Us (night)* (se s. 15) danner en sort tavle baggrunden for silhuetterne af to figurer i en båd, tilbagevendende beskyttende skikkelser i Arvidssons praksis, som her er skåret ud af lærred. Figureerne er så mættede af lys, at de svæver mellem nærvær og fravær, som efterbilleder – synsindtryk der varer ved, efter at eksponeringen for det oprindelige billede er ophørt.⁸

Da jeg besøgte *Yours to Keep*, opstod en sårbar og tillidsfuld samtale med Arvidsson om, hvordan hans gentagelser af bestemte motiver og hans værkers sammensatte materialitet afspejler det forhold, at minder uundgåeligt forvandles i tidens løb, også i den kunstneriske proces. Fundne materialer og tætte lag af pigment skaber fremkaldelser af personer og scener fra Arvidssons liv uden at blotlægge dem.⁹ Arvidssons nægtende gestusser gjorde ikke hans udstilling uvedkommende. Tværtimod, som min gode

ven og kollega Mai Takawira skrev: 'Selvom *Yours to Keep* ikke decideret er henvendt til os, mærker vi afsenderens overvældende generøsitet, da vi træder ind i rummet, og vi gør vores bedste for at tage imod.'¹⁰

I *Fire noter om sort kunst* deler Ferreira da Silva, hvordan hun har taget imod fire kunstners nægtende gestusser. Hun positionerer sig som kunstnernes sammensvorne og beskriver sit engagement med deres værker som et *call and response* med deres invitationer. Dette kommer til udtryk ved, at hun tager afsæt i kunstnernes egne udsagn. Ferreira da Silva nærmer sig disse kunstneriske praksisser som 'kommentarer,' et begreb, der antyder en relationel interaktion, hvortil hun bringer sine egne noter og annotationer.¹¹ Hendes læsninger afføder en række nøglebegreber for hendes videre tænkning, herunder adskillelighed (oversat fra det engelske *separability*), spekulativ åbning, sort feministisk sensibilitet, afsignifikation, rematerialisering, bogstavelighed, det ukategoriske og det sorte førstepersonperspektiv.

Ferreira da Silvas begreber er ikke nemme løsninger (hvad er, for eksempel, forholdet mellem det spekulative

7 Her tænker jeg på begrebet *crushed black* fra Tavia Nyong'o, *Afro-fabulations: The Queer Drama of Black Life*, New York, NYU Press, 2018, s. 47.

8 Jeg bruger begrebet efterbilleder i forlængelse af Krista Thompson, *Shine: The Visual Economy of Light in African Diasporic Aesthetic Practice*, Durham: Duke University Press, 2015, s. 14.

9 Her refererer jeg til fremkaldelse som fotografisk metafor og afrodiasporisk erindringspolitisk strategi i Celine Szabó, 2024, *Fremkaldelser*, OVBIDAT.

10 Upubliceret tekst, 2023.

11 Se Christina Sharpes teoretisering af noter i *Ordinary Notes*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 2023 og annotationer i *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham: Duke University Press, 2016.

og det bogstavelige?), men jeg lader mig inspirere af dem til at genoverveje, hvordan jeg tænker med sorte kunstnere, som arbejder i Danmark, og med deres praksisser. At tage udfordringen fra Ferreira da Silvas tekst op er for mig at finde måder at nægte at indtage eller prioritere det moderne subjekts position. Jeg bliver hjulpet på vej af BIPOC-cen- trerede grupper, der skaber rammer for at gå i dialog med kunstnere og tage sig tid til at møde deres praksisser dér, hvor værkernes betydning ikke er direkte tilgængelig. Hvor målet ikke er at opnå en definitiv fortolkning af en praksis, men at undersøge i fællesskab hvad den gør det muligt at forestille sig, hvilke spørgsmål den giver anledning til at stille. At lære af nærværende tekst af Ferreira da Silva kunne også være at finde måder, hvorpå man kan støtte kultur- arbejdere, aktivister, og andre fra den globale majoritet, når deres nægtende gestusser fører til modreaktioner fra en skrøbelig hvid (kunst)verden. For nægtelse af den koloniale, raciale, cisheteropatriarkalske matrix må nødvendigvis være andet og mere end et teoretisk begreb.

Nina Cramer



J.G.Arvidsson, *U is for Us (night)*, 2023
Blandede materialer på tavle, 118 x 118 x 2,5 cm.

Fire noter om sort kunst: Autoritet, kritik, subjektivitet og adskillelighed

DENISE FERREIRA DA SILVA

Introduktion

Der er ikke tale om et enkelt centralt budskab. Sproget benyttes her som ét medie blandt mange andre, men det, der kommer til udtryk, kan ikke komprimeres til sprog eller udtømmes sprogligt. Man må gå ind i det, bevæge sig rundt, betragte, læse, lytte og lugte til det. Hvis man er tålmodig, villig til at tune ind på forskellige kanaler og indstillet på at blive ved med at tænke over tingene, vil det før eller siden samle sig til et hele.¹

¹ Dette siges i et interview som en kommentar til en udstilling i anledning af, at Adrian Piper modtog Käthe Kollwitz-prisen i 2018, <https://www.frieze.com/article/i-still-do-believe-they-want-me-dead-interview-adrian-piper>, senest tilgået august 2024.

Hvad ville der ske, hvis vi, i stedet for at lede efter værkets intrinsiske eller særskilte betydning, tilgik det på samme måde som Adrian Piper foreslår? Hvad ville der ske, hvis beskueren eller museumsgæsten opfattede værket som en eksistensform, der kan høres, betragtes, læses og lugtes til? Hvis man, i stedet for at forsøge at begribe og forstå eller forklare værket, blot tog det til sig, hengav sig til det og ventede sammen med det for at se, om betydningen før eller siden ville tone frem? Hvad ville der ske ... Selvom man kalder denne tilgang for det ene eller andet, hvis det overhovedet er nødvendigt med en betegnelse, kan man alligevel ikke få den til at passe ind i den konventionelle kunstkritik eller kritisk-teoretiske analyse; denne tilgang er umiddelbart ikke i tråd med en nogen som helst retning inden for kunstkritikken og heller ikke i overensstemmelse med den gængse opfattelse af begrebet kritik. For hvis det kritiske – i kunstkritik eller kritisk analyse – handler om at identificere og blotlægge fundamentet, det rationelle princip, der ligger til grund for et bestemt videnssystem, og hvis kunstkritik handler om at vurdere et værk i henhold til det rationelle princip, er det så let som ingenting at kombinere de to analysetilgange, hvis man ser bort fra, at begrebet 'rationel' antages at blive benyttet på samme måde, have den samme betydning og henvise til den samme procedure i begge tilfælde.²

2 Tilfældigvis gælder det samme for mange versioner af kritisk teori og understøtter dens evne til at forklare og intervenere

Den anbefalede tilgang afviger fra alle de aspekter, der anses for en del af kritikkens opgave, fordi den udfordrer netop det, der kobler de forskellige aspekter til hinanden, og som kan betegnes som en slags mental gestus, der rummer æstetiske, analytiske og teoretiske udsagn. Denne mentale gestus, vurdering eller bedømmelse antager og instituerer på en gang en betydning, såvel som en kontekst og noget i retning af egen produktion, nogle redskaber til egen præsentation, opfattelse og forståelsesramme. Den mentale gestus – som konstituerer konteksten, målgruppen og råmaterialet for de værker, der har inspireret den forslåede tilgang – forudsætter bogstaveligt talt jeg-tænker figuren, altså *det transparente jeg* (i dets mange forklædninger, som menneske, menneskehed, subjekt og subjektivitet), som et æstetisk, videnskabeligt (analytisk eller teoretisk) objekt eller som en etisk (moralisk) dom, og hermed også det onto-epistemologiske regime, der har domineret verden i godt og vel de sidste to hundrede år.³

Fire noter om sort kunst består af en del spekulationer inspireret af værker, hvor der arbejdes med formelle

i 'det sociale liv'. Denne fodnote er vigtig, fordi mit forslag er relevant for kritik, kunstkritik og kritisk teori.

3 Her referer jeg selvfølgelig til den kantianske forståelse af domsfældelse, som den præsenteres i Immanuel Kant, *The Critique of the Power of Judgement*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

interventioner mod en forudindtaget autoritet, eftersom disse værker nægter, på eksplicit eller implicit vis, at give udtryk for sorthed på en måde, der er foreskrevet. Jeg har i denne sammenhæng særligt fokus på, hvordan disse bevægelser i kraft af deres formelle gestus gør oprør og konfronterer den idé, der har været rammen om repræsentation siden oplysningstiden, det vil sige kulturelle forskelle. Jeg kaster desuden et blik på den historiske og videnskabelige gengivelse af disse forskelle. Denne idé, som stadig dyrkes alle vegne, fører til en sensibilitet – og en subjektposition svarende til kunstkenderen – der ikke er i stand til at se værkets konfrontation med det transparente jugs koloniale, raciale, cisheteropatriarkalske matrix som en del af værkets æstetiske udtryk. Den læser konsekvent værker med den slags konfrontationer som etnografiske eksempler.

Hver af de fire noter består af en eksperimenterende tilgang til kunstkritik, som jeg kalder en læsning, hvor jeg beskæftiger mig med at registrere en tænkning sammen med de respektive kunstnere og værker på tre forskellige måder. Den første note drejer sig om Simone Leighs værk, *Sovereignty*, der blev udstillet på den amerikanske pavillon ved Venedig Biennalen 2022. Det er først og fremmest en kortlægning af terrænet og dernæst en beskrivelse af kunstnerens interaktion med kunstkenderne. I den anden note tager jeg udgangspunkt i en samtale med den sorte britiske feministiske danser, filminstruktør og performance-kunstner, Zinzi Minott. Jeg ser på, hvordan udsagn i førstepersonsperspektiv gennem en tematisk bearbejdning

af eksempelvis historie og erindring forstyrrer subjektiviteten, det vil sige figuren i centrum af det æstetiske felt. Den tredje note består af min læsning af den brasilianske kunstner Paulo Nazareths værker, hvor jeg peger på en formel gestus, bogstavelighed, en konkret måde at skabe figurer på ved at omdanne kritiske redskaber til råmateriale. I den fjerde note funderer jeg over den brasilianske danser, billedhugger og forfatter Iagor Peres' eksperimenter med forskellige materialer og koncepter. Jeg udleder begrebet, ukategorisk, som kan anvendes deskriptivt i arbejdet med at udforske formelle interventioner. Det er også et udtryk for min tilgang til Peres' praksis. En tilgang, der tillige kan betegnes som en form for *call and response*, eftersom jeg bevæger mig sammen med – og låner fra – det, den enkelte kunstner opfordrer mig til at tænke.

Jeg kan forstå på de umiddelbare reaktioner på Biennalen, at der er givet udtryk for bekymring i forhold til radikaliteten. Jeg er nødt til at sige, hvis du ikke har læst noget som helst af Saidiya Hartman eller Hortense Spillers. Hvis du ikke ved det mindste eller aldrig har hørt om Negritude, og hvordan det hænger sammen med surrealisme. Hvis du ikke ved, hvem Senghor er, eller hvad han har at gøre med kunstverdenen. Hvis du aldrig har brugt tid på at finde ud af, hvem der var eller ikke var til stede på FESTAC 77. Hvis du ikke ved det mindste om kritisk fabulation. Hvis du ikke aner, hvad jeg mener, når jeg refererer til 'In The Wake' [sic]. Hvis du aldrig har beskæftiget dig med uafhængighedsarkitektur. Hvis du ikke ved, hvorfor Pauline Lumumba gik topløs gennem gaderne i Kinshasa [sic]. Hvis du ikke aner, hvem Katherine Dunham er, eller hvad hendes forskning går ud på, men betragter dig selv som velbevandret i Maya Derens arbejde, der var ansat som hendes sekretær. Hvis ordene 'Sort feministisk tænkning' overhovedet ikke minder dig om bestemte begreber. Hvis 'Dave the Potter' ikke siger dig noget. Hvis du ikke har tænkt over betydningen af Sharifas uregerlige køkken, da hun legemliggjorde Uhura i mit videoværk, og du heller ikke ved, hvad et køkken er. Hvis ordene 'Dogon statuer' ikke kalder noget som helst frem på lystavlen. Hvis det eneste du ved om Benin-bronzerne er, at Europa har stjålet dem. Hvis du på henkastet vis anvender ord som etnisk, eksotisk og stamme-relateret og stadig tror, at det er nyttige ord at bruge. Hvis du ikke ved, hvad jeg henviser til, når jeg taler om 'A Question of Power'.

Hvis du synes, jeg er mærkelig, når jeg siger, at jeg har for travlt med at slibe min østerskniv. Hvis du aldrig har hørt om folkedrabet på Herero- og Namaqua-folkene. Så mangler du den basale viden for at kunne værdsætte den radikale gestus i mit arbejde. Og i stedet for at forklare alt det her gang på gang, har jeg i al høflighed sagt, at jeg anser sorte kvinder som min primære målgruppe.⁴



Simone Leigh, *Façade*, 2022. Thatch, steel, and wood. Dimensions variable. Satellite, 2022. Bronze, 24 feet × 10 feet × 7 feet 7 inches) Courtesy the artist and Matthew Marks Gallery. Photo by Timothy Schenck. © Simone Leigh

4 Dette er et opslag på Simone Leighs instagram @simoneyvet-leigh.

Når jeg læser Simone Leighs værk i lyset af denne kritiske udtalelse om samtidskunstens kunstenderfigur, finder jeg en formel gengivelse af nægtelsen – både i hendes udsagn (kunstkritikken mangler de kritisk-intellektuelle redskaber til at forstå hendes værker) og i det, som hun bringer ind i samtidskunsten (sorte feministiske kritiske redskaber), ligesom hendes æstetiske formsprog formår at udføre det samme i det 'sanselige' (i sansernes og forestillingsevns delte hjørne), som de teoretiske redskaber, udtænkt af sorte feministiske tænkere som Hortense Spillers, Saidiya Hartman og Christina Sharpe, som hun er inspireret af, udfører i det 'begrebslige' (i forestillingsevns og begrebsliggørelsens delte hjørne). Det her stod klart for mig, da jeg for første gang så Leighs værk, den første gang jeg stoppede op for at tænke over, hvad jeg skulle sige om værkets udsøgte form. Og det eneste ord, der syntes mig at være passende, var ordet *hvordan*⁵. Ikke forstået som et spørgsmål, men som vejen til at beskrive et værk, der nægter, og som snedigt undgår og underminerer et svar på eller antydning af, hvad det i grunden nægter eller hvorfor, ethvert svar, der ville behæfte værket med koordinater, det vil sige, et umiddelbart og naturligt udtryk for sorte kvinders erfaringer, historie eller identitet.⁶

5 Ferreira da Silva, Denise, 'How"', *E-Flux*, Issue #105, december 2019.

6 Dette udsagn skal læses i relation til Tina Campts kommentar til Leighs arbejde, der har 'kapacitet til aktivt at skabe vores

'Hvis du ikke ved...', siger kunstneren til kritikere, der insisterer på at ignorere både teoretiske og æstetiske greb, 'så lad være, fordi værket, mit værk, dette værk henvender sig ikke til dig'. Det handler ikke om, at der er noget særskilt ved værket, men om et vidensapparat, som kritikerne og offentligheden er en del af (og som kunstneren og den intellektuelle tradition, som hun er en del af, sætter spørgsmålstegn ved). For offentligheden opfatter ikke hendes værker og konceptuelle referencer som noget, der umiddelbart kan betragtes som kunstnerisk. 'Hvis du ikke ... kan du ikke' handler lige så meget om en ikke-viden som en form for viden. Simone Leighs udtalelser og værker, såvel som de øvrige kunstværker, som jeg tænker i og med her, formår at udfordre denne forudindtagede autoritet, som både er indbildsk (fordi den tror, at den ved alt og derfor ikke behøver at læse op på tingene) og arrogant (fordi den udtaler sig kritisk, uden at kritikken indeholder så meget andet end opremsning af antropologiske almindeligheder om sorte eller om afrikanske kulturelle former). Selvom det indimellem kan udpeges direkte, opererer denne autoritet

egget blik – et Sort blik, som kræver aktive former for engagement, snarere end passiv betragtning eller konsumering – som kræver, at beskueren er på arbejde som vidne. Det er et arbejde med at udholde ubehag og stå ansigt til ansigt med det.' Fra Tina Campt, *Black Gaze*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2021, s. 153. Oversat af den danske oversætter.

for det meste inden for termer og redegørelser, der er mobiliseret i deskriptive eller reflekterende (kritiske) udtalelser. Det skyldes, at autoriteten hviler på to komponenter i en kontekst, som er opstillet af selve udsagnet: på den ene side er udsagnet indlejret i ordbogen, det vokabularium, som kritikken har adgang til, og som er konstitueret på en sådan måde, at det ikke kan undgå at frembringe en sort subjektivitet (tilhørende den sorte kunstner og en postuleret sort offentlighed) inden for rammerne for den antropologiske og sociologiske viden, der har produceret den; på den anden side er den indlejret i institutionerne, hvor den sorte kunstner som regel ikke er repræsenteret.⁷ Det er som om, den sorte kunstner er en særlig gæst, hvis arbejde med at afmontere sort underkastelse er en eksotisk tilføjelse, som kan bringe (etisk) værdi med sig, men det forventes ikke at have en virkning. De sorte kunstnere forventes ikke at kunne – eller rettere kan ikke – rekonstituere det æstetiske felt og dets institutionelle opbygning, fordi de ikke rigtig hører til.

I Simone Leighs praksis ser jeg en formel gentagelse af nægtelse, både i forhold til hendes udtalelser og det, hun bringer med sig ind på kunstscenen. Jeg mener dog ikke, at Leighs kunstværker er formalistiske, som var de konceptuelle redskaber. For nu at skille tingene ad på traditionel vis udfø-

rer hendes æstetiske formsprog det samme i det 'sanselige' (i sansernes og forestillingsevns delte hjørne) som de teoretiske redskaber, der er udtænkt af sorte feministiske tænkere, der inspirerer hende, udfører i det 'begrebslige' (i forestillingsevns og begrebsliggørelsens delte hjørne).

Lad mig uddybe det ved at inddrage værker fra *Sovereignty*, udstillet i den amerikanske pavillon under Venedig Biennalen 2022.⁸ Det interessante i denne sammenhæng er for mig at se Leighs udsagn om, at værkerne skal være med til at skabe et publikum for sort feministisk tænkning. Jeg ønsker derfor at se på, hvordan værkerne virker forstyrrende, fordi de afslører kunstkenderens forudindtagede position, det vil sige det transparente jeg, som det optræder i det æstetiske felt. Hendes udtalelse er en opfordring – en imperativ interpellation ('hvis du ikke har ... kan du ikke') – til kunstkenderen eller beskueren (om det nu er publikum, kritiker, kurator eller en anden kunstner) om at reflektere over noget grundlæggende inden for det æstetiske felt. Der er med andre ord tale om kritikernes benægtelse og offentlighedens ringe interesse i sorthedens former (teoretiske, æstetiske, historiske), og det minder på sin vis om kunstkenderens *transparente* position. På denne måde inviterer hun os til

7 Se Fred Moten, *In the Break*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, s. 233-254.

8 De nævnte billeder kan findes på Leighs webside under titlen *Sovereignty* på <https://simoneleighvenice2022.org/sovereignty/>, senest tilgået august 2024.

at spekulere over, hvordan den desinteresserede (æstetiske) dom fra en person med ringe interesse – hvad enten det drejer sig om en kritiker, kunstner, beskuer, kurator, galleri- eller museumsdirektør – er helt igennem medieret af forvrængede 'betydninger' af Sorthed og Afrikanskhed, baseret på antropologiske, historiske og æstetiske arkiver.

Leighs konfrontatoriske anvendelse af materiale fra arkiverne kan både ses som en nægtelse af en enkel attribuering af identitet og repræsentabilitet samt en synliggørelse af sorte kvinders historie, praksis (inklusive det intellektuelle) og æstetik. Man får en god fornemmelse af, hvordan hun formelt set bærer sig ad med alt det, når man sætter sig ind i, hvad hun har udtalt om egen praksis. For eksempel kan man i 'Super Nature', som er en kort tekst fra 2008, finde en nøgle til at forstå hendes intervention i samtidskunsten. I forhold til hendes installationer står der skrevet, at '[m]aterialerne indsamles, dekoreres, arres for at forstærke eller afmontere det etnografiske objekts orientalistiske markeringer.⁹ Nøglen hænger her tydeligvis sammen med verbet; at 'afmontere' objektets betydning, dvs. at befri objektet for den videnskabelige ('etnografiske') signatur. Som beskuer bliver man inddraget i denne afmontering gennem måden, hvorpå de forskellige *materialer* (ler, kaurisnegle og bast) og (arkitektoniske [afrikanske]

og fysiske [Sorte]) *udtryksformer* er sat sammen, hvilket de fleste kritikere og kulturskribenter i mainstreammedier konsekvent har overset. En kritiker har eksempelvis skrevet følgende om *Sentinel*: 'Leighs 7 m høje bronzeskulptur, der er baseret på D'mba hovedbeklædninger og formet som en kvindelig buste, tårner sig op over de besøgende ved ankomst' Denne kritiker påstår i øvrigt, at 'Leighs værker udforsker den sorte kvindelige krop og forestillingen om den afrikanske diaspora – sådan som den er blevet portrætteret og brugt af andre. Men selvom objektet trækker på *velkendte former*, giver Leigh det sit eget twist ved at blæse det op i skala.'¹⁰ Kritikeren forholder sig slet ikke til Leighs egen beskrivelse af værket og arbejdet med at afmontere netop disse forestillinger. Alt, hvad læseren kan konkludere, er, at Leighs 'eget twist' består i at fremstille det 'velkendte' objekt (såsom den sorte kvindelige buste) i et større format!!

Leighs kunstneriske greb er et udtryk for en sort feministisk sensibilitet (det sanselige + det intellektuelle som uadskillelige), som man kan få indblik i, hvis man lægger mærke til, hvordan hendes arbejde (både under skabelsen og i kraft af selve værkerne) ikke kun består i at pille 'betydninger' fra hinanden, men også i at genskabe betydninger,

9 Simone Leigh, 'Super Nature', *Small Axe*, 25 (12:1), februar 2008, s. 121.

10 'Venice Biennale 2022-The Must See Pavilions in the Giardini' *The Art Newspaper*, 19. april, 2022, <https://www.theartnewspaper.com/2022/04/19/venice-biennale-2022-the-must-see-pavilions-in-the-giardini>. Senest tilgået august 2024. Min kursivering.

der er afgørende for (antropologiske) produkter. Der er tale om en intervention i kunstens arkiver (afrikansk kunst), vidensarkiver (antropologisk viden) og historiske arkiver (koloniale og postkoloniale referencer): som hun udtalte ved åbningen af den 59. Venedig Biennale, 'at opfinde, hvad der måske mangler i arkiverne, at få tiden til at kollapse ... at udforme tingene på en måde, der afslører noget mere sandt end det faktuelle'. For det er netop disse velkendte 'betydninger' som hun bruger som materiale og udsætter for sin afmonterende teknik. Disse antropologiske (kulturelle) og sociohistoriske (stereotypiske) betydninger ændres gennem hendes praksis, som ifølge Leigh er inspireret af Saidiya Hartmans kritiske fabulation.¹¹ I sin egen version af kritisk fabulation kombinerer Leigh gennem arbejdet med vidensarkiver og historiske arkiver, materielle og immaterielle former; en gestus, der kræver, at beskueren også må gøre sin del af arbejdet (kritisk, reflekterende) via egen sensibilitet, når hun konfronteres med stereotype repræsentationer af Sorthed, det afrikanske, og de *velkendte* 'betydninger,' der er dybt forankret i hendes forestillingsverden.

Hvad er det helt præcist, som Leigh formår? Det, der sker i værket, og som værket består af, er en række transformationer, der foregår, ikke gennem en diskurs eller ved at

11 Simone Leigh i 'Zendaya and Simone Leigh are Going Beyond Beauty', interview af Thelma Golden, *Garage Magazine* #17, 7. september 2019.

omstøbe (ændre) de velkendte former, men ved at omdanne dem til råstof via diverse medier og materialer. Det er for eksempel tilfældet med *Façade* (selve pavillonen er rematerialiseret med træ, raffia, osv.) såvel som *The Last Garment* (en rematerialisering af et racistisk billede af Jamaica, afbildet på postkort – vaskekonen), der er en bronzeskulptur. De andre skulpturer er et udtryk for yderligere rematerialiseringer inde i den rematerialiserede amerikanske pavillon og påberåber sig betydninger, som suveræniteten har bragt med sig, og som i denne sammenhæng handler om kontrol, forstået som skabelse og betydningsdannelse. Tag f.eks. vandmelonene, som er en del af repertoire af symbolsk vold (stereotyper) mod sorte mennesker, der i Leighs skulptur bliver transformeret til en støbeform for overdimensionerede kaurisnegle, som indgår i repertoire af økonomisk vold (slaveri) mod sorte mennesker.¹²

Hvad angår de skulpturer, der er udstillet indenfor i pavillonen, er den formelle gestus modsat gestussen i *Façade*, som er forudsætningen for en transformation af *the masters*

12 Som Nicole J. Caruth fremhæver, så indgyder Leigh gennem skulpturering og opbygning af formerne sine egne synspunkter og æstetik i skulpturerne, så de bliver totalt transformeret og tilbyder nye referencerammer. Citeret i Alex Greenberger, 'How Simone Leigh Sculptures Centering Black Women Brought Her to the Venice Biennale', *Artnews*, 19. oktober 2020, <https://www.artnews.com/feature/simone-leigh-who-is-she-why-is-she-famous-1234574361/>. Senest tilgået august 2024.

house til et uafhængigt domæne for sort feministisk tænkning, der kan bane vejen for andre. Når kvindefiguren, der vasker tøj, støbes i bronze, er det et udtryk for en *Sovereignty* [da. *suverænitæt*], der udøves som en kritisk (formel intellektuel) bearbejdning af historiske eller personlige arkiver, som postkortet er en del af eller kan indgå i. Herudover udfordrer Leighs skulpturer selve rammerne for (Venedig Biennalens), hvad der defineres som noget, der hører til, hvad der anses for kunst (skulptur i bronze), og hvad der ikke hører til, såsom de materialer, som Leigh anvender: keramik, raffia, kaurisnegle, ler og den sorte feminisme og den sorte femmes former. Som udtrykt i et interview fra 2019: 'Jeg vil nok beskrive kaurisneglehusene som stand-in for den kvindelige krop eller en krop i al almindelighed, eller en repræsentation af fravær såvel som nærvær.'¹³ Fraværet har for mig at se ikke så meget at gøre med indhold; det handler ikke om udelukkelse af afrikanske og Sorte former fra kunstscenen. For som Leigh påpeger, har vestlige kunstnere (primært hvide, europæiske, cismænd) trukket inspiration (såvel som indhold og form) fra afrikansk kunst i mere end ét århundrede. Derfor kan *fraværet* ikke anses som materielt (indhold), men som

formelt, både på et konceptuelt (manglende anerkendelse [eng. *acknowledgement*] af sorte feministiske kritiske redskaber) og på et æstetisk niveau (de afrikanske former og materialer betragtes ikke som rigtig kunstneriske). Som det fremgår af anmeldelsen af Leighs værk, er selv samtidens 'politiske bevidste' kunstkere (kritikere, kunstnere, publikum eller galleri- og museumsdirektører), ergo de mennesker, der allerede har kendskab til interventioner, der konfronterer den koloniale, raciale, cisheteropatriarkalske matrix, endnu ikke i stand til at opfatte 'velkendte' Sorte og afrikanske udtryksformer som andet end *koordinater* (antropologiske eller historiske genstande), hvis inkludering (eller repatriering) ellers ville kunne tage hånd om og udbedre en kolonial eller racial uretfærdighed, hvad enten det nu drejer sig om stjålne genstande eller misrepræsentation.

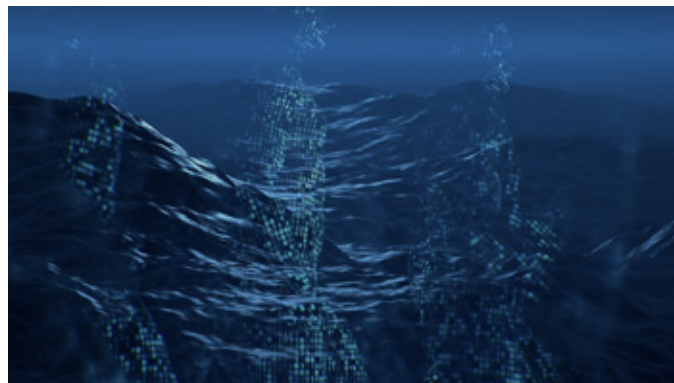
13 'Simone Leigh, 'Now on the Spotlight, Contemplates the Theme of Invisibility', *The Art Newspaper*, 24. april 2019, <https://www.theartnewspaper.com/2019/04/24/simone-leigh-now-in-the-spotlight-contemplates-the-theme-of-invisibility>. Senest tilgæet august 2024.

Ophavsforstyrrelse [eng. ancestral interference] er et raseri eller en vrede, som er større end din egen vrede, en smerte større end din egen smerte, det er følelsen af at være udmattet af en kamp, du kun lige har påbegyndt. Det er følelsen af at marchere i en evighed, at skrike fra et sted dybt inde i, der ikke tilhører dig. Det er følelsen af at frygte for dit liv, kæmpe for dit liv. Det er at stå på kanten af havet og høre stemmer, der råber og beder dig om ikke at give op. Det er at være en del af en vandring, der har stået på i århundreder, og mærke tyngden af hvert eneste skridt, der nogensinde er blevet taget. Det er at blive styrket af dine forfædres evne til at bygge noget op, oven på at have mistet alt, igen, igen og igen.¹⁴

Et gennemgående træk ved værker af sorte samtidskunstnere, et træk som efter min mening har generativ kraft, og som resonerer med Rizvana Bradleys teser om sort æstetik, er værkernes spekulative åbenhed, som indimellem er drevet af en eksplicit, men for det meste af en implicit iscenesættelse af en direkte konfrontation med moderne repræsentation.¹⁵

¹⁴ Zinzi Minott, *Fi Dem III, Ancestral Interference*, Spike Island, <https://www.spikeisland.org.uk/programme/digital-commission/zinzi-minott/>. Senest tilgået august 2024.

¹⁵ Se herom i Rizvana Bradley, *Anteaesthetics*. Stanford: Stanford University Press, 2023.



Zinzi Minott, *The Jumpers*, 2020

© Zinzi Minott. All Rights Reserved, DACS 2024

Sammen med og uadskilleligt fra deres æstetiske karakteristika, som jeg fremhævede i min gennemgang af Simone Leighs praksis, rummer værkerne også forstyrrende teoretiske elementer, der henviser direkte til den metafysiske og onto-epistemologiske kontekst, hvori selve kunsten, som vi kender den i dag, opstår. Lad mig uddybe det med udgangspunkt i Zinzi Minotts værk; især i forhold til hvordan værket beskæftiger sig med begreber som subjektivitet, temporalitet, historie og hukommelse.

Når Zinzi Minott spørger 'Hvilken slags slave ville jeg have været?', underbygger sortheden (i dens kategoriske og historiske modi) denne spekulative øvelse på trods af tidsomvendingens reelle umulighed. I en samtale, vi

havde tilbage i 2020, understregede hun, hvordan denne u/mulighed, at rejse i tiden, alligevel findes som en spekulativ mulighed for kunstneren, ikke mindst på grund af den måde sorthed fungerer på som en historisk referent.¹⁶ Som mange har påpeget, er den person (i en juridisk-etisk forstand), som sorthed historisk set henviser til, slaven, det vil sige en måde at leve på som et menneske, der ikke kan betragtes som subjektivitet.¹⁷ 'Jeget' i Minotts spørgsmål findes i arkiverne, og som Hortense Spillers og Saidiya Hartman har mindet os om, er det er en jeg-position, som altid allerede er besat, fordi jeget allerede befinder sig i en bestemt position på grund af den totale vold (både den aktuelle vold og truslen om den). Historisk set er Slaven, betragtet som N* [eng. *Negro*], bare en vare, en økonomisk ting; som formuegenstand (ejendom) er hun en juridisk ting; hun er til stede på denne måde i arkiverne, i aviser, skøder og testamenter. Det gælder selvfølgelig også hendes digte og romaner, erindringer og essays, for uagtet om hun er en slavegjort eller fri forfatter, så vidner hendes værker om de politiske (juridisk-økonomiske) forhold, hvorunder de er blevet til. Derfor kan vi hverken afkræve eller pålægge

dem subjektivitet. Det er vigtigt at bemærke, at vi heller ikke kan beklage os over denne utilgængelighed, hvilket er en indsigt, som Minotts spekulative tænkning forærer os. Ville jeg have været en slave, eller havde jeg været en slave – som et spekulativt førstepersonsudsagn – er ikke forskellige fra *havde jeg ikke været en slave*. Begge udsagn indikerer noget, der ikke er sket. I det ene tilfælde fordi jeget er positioneret fremad i tiden, og i det andet tilfælde fordi jeget befinder sig i en position fri for slaveri. I begge tilfælde er det overskridelsen af sekventialitet – som er nøglen til enhver fremstilling af bevidsthed eller selvbevidsthed, både Descartes', Kants, Hegels og endda Deleuzes – der afgrænser tænkningen.

Da vi talte om 'Hvilken slags slave ville jeg have været?', fremhævede Zinzi Minott en forbindelse mellem de to nævnte muligheder ved at referere til en gruppe mennesker, der kaldes 'afhoppere' [eng. '*jumpers*'] – de tilfangetagne, der sprang ud fra slaveskibene, og som døde i Atlanterhavet. Dem, hvis rester (som partikler), med Christina Sharpes ord stadig er en del af planetens vandlandskaber.¹⁸

Hvilken form for tænkning bliver muliggjort i forlængelse af de mange spekulationer, som Minotts praksis giver anledning til? Hvad vil der ske, når afhopperne påberåbes af os, som ikke nedstammer fra dem, men fra dem, der

16 'In Conversation: Zinzi Minott, Denise Ferreira da Silva, and Joan Anim-Addo', 10. november 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=5-nr1JrDfmw>. Senest tilgået august 2024.

17 For at følge dette argument, se Denise Ferreira da Silva, *Unpayable Debt*, Berlin: Stenberg, 2022.

18 Christina Sharpe, *In the Wake*, Durham: Duke University Press, 2016, s. 19.

gennemførte overfarten og blev gjort til slaver? Hvad vil der ske med os, når sorthed minder os om de tilfangetagne som afdøde spøgelser som et molekyle, et atom, som kroppen består af, en elementarpartikel, som alting består af? Hvad der end bliver muligt at tænke, og som dermed bliver en del af dette nu (på symbolsk plan), vil formentlig overgå det, som voldens arkiv giver os adgang til. Det arkiv, der understøtter kravet om transparens, og hvor tavshed er det eneste svar på Zinzi Minotts spørgsmål. I hvert fald når spørgsmålet anråber en person, der kan svare på det fra en udsigelsesposition, som en sort kunstner kan indtage i førstepersonsperspektiv. Men som Minotts værker viser, behøver kunstneren heldigvis ikke at lade sig begrænse af arkivernes indhold: De historiske og antropologiske arkiver og deres optegnelser er ikke andet end råmateriale, som kan udsættes for re/de/kompositoriske interventioner.

Fi Dem serien inviterer til en slags re/orientering, der i bund og grund er et mentalt (etisk og analytisk) skifte i et temporalt perspektiv. I *Fi Dem*, *Fi Dem II*, *Fi Dem III* og *Fi Dem IV*, figureret som materiel bevægelse – idet referencerne til døde tilfangetagne og blod kalder på re/de/komposition – finder jeg en reference til ophav, der åbner op for muligheden for reversibilitet, frem for en udfoldelse af sekventialitet, som den lineære tidsopfattelse dikterer. Hvis sorthed forbliver en historisk referent, kan det ikke frembringe det, der er forudsætningen for en æstetisk erfaring, altså subjektiviteten, for Slaven i førstepersonsperspektiv befinder sig altid allerede i en bestemt juridisk og

økonomisk position – som en materiel referent for en specifik juridisk-økonomisk enhed; sorthed som en egenskab ved en krop (ikke ved en kropstype, hvilket det kategorisk ellers knyttes til, men i en tæt organisk sammensætning) genkalder de for længst døde, formødrene, både dem, der ikke ville blive, som ikke kunne have været (afhoppere), og dem, der ville og blev det (spøgelser).

Ved at fremhæve den forudbestemte position, især fordi Subjektivitet kun kan opstå, hvis den beskyttes i og med sin urform (dvs. den patriarkalske figur som ægtemanden, faderen, ejeren, bosætteren) som det juridisk-økonomiske subjekt, læser jeg sorthed i Minotts værker som en sorthed, der er i færd med at generobre det, der for det transparente jeg er givet som erindring og historie. At genkalde, hævde og tage et ophav på sig, som ikke handler om slægtskab – blodsband, kulturarv, DNA eller organisk/biologisk arvemasse – omfatter i Minotts praksis selve kroppen/hendes krop, det slægtskab, der består af kroppens råmateriale (til dels 13 milliarder år gammelt), og som allerede og altid er en re/de/komposition af andet råmateriale, der både udgør og opretholder en krop, der ville have været en slave, udfører dette arbejde, som et stillbillede eller et billede i bevægelse, der forvrænger de historiske dokumenter.

III

*Alle immigranter er politisk landsforviste.*¹⁹



Paulo Nazareth, *Sem título*, da série Notícias de América, 2012
Courtesy of the artist and Mendes Wood DM, São Paulo, Brussels,
Paris, New York. Copyright of the Artist

19 Dette afsnit er tidligere udgivet som en del af essayet: Denise Ferreira da Silva, 'After It's All Said' i Alex Ganterfeld, Gean Moreno og Paulo Nazareth, *Melee*, München: Hirmer Verlag GmbH, 2021.

I et interview i *Keen On Magazine* i 2014 adresserer Paulo Nazareth en af de vigtigste globale problematikker i vores samtid.²⁰ Han italesætter den på en ligefrem og direkte måde, men i hans kunstneriske praksis er de samme tema-tikker præsenteret i brudstykker, og dele af hans kritiske udtalelser, det vil sige selve kritikaliteten, er omdannet til råmateriale. Han har eksempelvis beskæftiget sig med, hvordan forskellige befolkninger – sorte og brune menne-sker – er fordrevet fra deres hjem i de tidligere europæiske kolonier, Latinamerika, Afrika, Sydøstasien, østaterne i Stillehavet og det Caribiske Hav. Han minder os om den juridiske og økonomiske – og ikke kun den etiske og huma-nitære – betydning, når han påpeger, at 'hvis disse lande [USA og Europa] ikke ønsker illegal indvandring, så må de lade være med at fremme politisk ustabilitet og under-trykkende økonomiske politikker i perifere lande.'²¹ Det er på en direkte, men dog langt fra simpel måde, Nazareth beskæftiger sig med disse forhold (herunder samtidens flygtningekrise), og han minder os dermed om den histo-riske kontekst og de globale efterdønninger.

20 Paulo Nazareth, 'To Represent and to Serve', interview af Lumi Tan, *Keen On Magazine*, 2014, <https://www.pipaprizet.com/2020/05/read-the-interview-with-paulo-nazareth-from-mendes-wood-dm/>. Senest tilgået august 2024.

21 Ibid.

Jeg er i denne sammenhæng interesseret i værkets direkte konfrontation med en kritisk sensibilitet, som opretholdes af kulturelle forskelle (et racialiseringsredskab) – en sensibilitet, der hører til det transparente jeg – en dominerende sensibilitet, som ikke opfatter anti-koloniale og anti-racistiske udtryksformer som æstetiske, ergo en sensibilitet, der konsekvent læser disse udtryk som etnografiske eksempler. I og med præsentationsformen og kompositionsstrategien griber han aktuelle politiske forhold an ved at konfrontere og underminere diverse forsøg på at læse værket og værkets hensigt som blot resultatet af kulturforskelle. I kraft af gentagelser, humor, en sund dosis sælsomhed og en påtrængende nødvendighed, fordrer Paulo Nazareths performances, fotografier, skulpturer og installationer en sensibilitet, der kan rumme alt det, der findes, ud over hvad der er blevet sagt og gjort i forhold til kolonial- og racemæssig vold, og som også siger noget om, hvordan de forskellige former for vold tjener den globale kapitalisme.

Hvert enkelt værk er en sammensætning af elementer, der viser den totale og symbolske vold mod sorte og indigene befolkninger, såvel som deres modstands- og overlevelsestrategier. Gennem genstande, som er indsamlet (under internationale og transkontinentale vandringer) eller skabt (skulpturer, videoer eller tegninger), opløser Nazareths performance og installationer skellet mellem det flygtige/henkastede og det monumentale/formelle på en måde, der gør anvendelsen af bestemte elementer fra

kritisk raceteori, anti-kolonial eller anti-kapitalistisk tænkning overflødige og ligefrem skadelige. Et eksemplarisk værk er hans bidrag til udstillingen *Indigenous Voices* i den latinamerikanske pavillon under den 56. Venedig Biennale, som blev kurateret af Alfons Hug.²² Udstillingen rummede værker af kunstnere fra 16 lande, med fokus på truede indigene sprog, herunder Nazareths lydinstallation, hvor han og nogle Guarani-Kaiowá børn gentager bestemte ord på portugisisk og kaiowá. Da jeg læste Nazareths beskrivelse af værket (citeret ovenfor) og hans tanker om egen praksis, undrede jeg mig over, hvordan kritikere og publikum på biennalen havde reageret på disse umiddelbart usammenhængende værker, i både form og indhold: På den ene side lydværket, hvor man bl.a. kan høre Nazareth gentage diverse ord på to forskellige sprog, uden at det fremgår af værket, hvordan det hænger sammen med pavillonens overordnede tema. Der er tale om ren præsentation og en sidestilling af to forskellige sprog, uden at der etableres et hierarki mellem sprogene, som de indigene børn og Nazareth taler. På den anden side er der i beskrivelsen af værket redegjort for den historiske, seneste og samtidige koloniale (totale) vold mod indfødte individer og befolkningen.

22 Lyd og tekst tilgængelig på <https://universes.art/en/venice-biennale/2015/tour/latin-america/paulo-nazareth-text>. Senest tilgået august 2024.

Ved at fordømme volden, uden at fortolke eller benytte sig af analytiske greb, blotlægger Nazareths værk det vedvarende forsøg på at udslette indigene folk, hans folk, på tværs af kontinentet. Der er ingen grund til at tro, at publikum ikke kan lægge to og to sammen. Dog er jeg i tvivl om, hvorvidt publikum opfattede værket som andet end en kulturelt betinget (latinamerikansk, brasiliansk, indigen, sort) form for udtryk. At selve Venedig Biennalens egen præsentationsform med nationale pavilloner lægger op til den slags læsninger, er både relevant og irrelevant i forhold til min pointe. Det, jeg ser i dette værk, (og andre af hans værker) er et modsvar, hvor der er taget højde for, at Venedig Biennalens struktur gør den slags læsninger sandsynlige (eftersom de er overdetermineret af selve Biennalens form). Ved at sidestille de to sprog, billedet af børnene, der poserer som medlemmer af Brô Mc's, en populær indigen rapgruppe,²³ og ved at beskrive den fortsatte totale vold mod de indigene befolkninger og individer i både Nord-, Syd- og Mellemamerika, uden at fortolke det eller benytte analytiske greb, der kan signalere en kritisk stillingtagen, står de enkelte dele af Nazareths lydværk for det, de er; de repræsenterer hver især et aspekt af indigen eksistens, af overlevelse

23 Se Isi de Paula, 'Brazilian Indigenous Brô MC's Use Rap as a Tool to Break Issues', Stocktown, 30. september 2015, <http://stocktown.com/brazilian-indigenous-bro-mcs-use-rap-as-a-tool-to-break-issues/>.

under konfrontation med den vedvarende koloniale vold: sprogene (kaioiwá og portugisisk), den musikalske genre (hip hop) og en statssanktioneret eller statsautoriseret vold.

Nazareth nægter, så vidt jeg kan se, at benytte sig af betydningsmarkører, der hører til den herskende, kritisk-raciale diskurs, i sin fremstilling af den koloniale og raciale vold. Men hvordan skildres volden i så fald, hvordan modstår værket at blive opfattet som kunstnerens forsøg på at give udtryk for kulturelle forskelle? Det sker efter min mening ved, at både Nazareths krop (i hans film og performances) og de objekter, som indgår i værkerne (indsamlet og skabt), kun repræsenterer sig selv, dvs. ingen af de sædvanlige markører for betydningsdannelse, hverken metaforer eller metonymi, anvendes i forbindelse med at indkapsle materialet (hans krop og objekter), i forbindelse med at omforme den koloniale og racemæssige underkastelse eller i forhold til de redskaber, metoder og strategier, der tages i brug for at tilintetgøre den.

Jeg vil mene, at bogstavelighed kan anses som en passende betegnelse for en billedskabende praksis, som er selvreferentiell, dvs. en praksis, der ikke minder om noget andet i form (metafor) eller som indhold (metonymi). Jeg anvender betegnelsen for at indkapsle en kompositionsstrategi – for så vidt en yderst formel procedure – der forstyrrer betydningsdannelsen (nægtelsen af at betyde noget ud over det, der siges, fordi udsagnet allerede er betydningen), og hvormed værket sættes fri fra enhver artikulation af den moderne diskursive orden. Det bunder i bogstaveligheden,

der (kontraintuitivt, må jeg tilføje) giver Nazareth mulighed for at arbejde med anti-koloniale og anti-racistiske udsagn, der undslipper repræsentationens greb, fordi værkerne ikke er afhængige af billedskabende modaliteter (metonymi og metafor) eller benytter sig af analytiske, fortolkende greb eller begreber, der appellerer til (og smigrer) publikums kritiske sans. Bogstaveligheden fungerer, vil jeg mene, fordi værket tager form som en *fraktal* assemblage, der både indekserer de koloniale/raciale voldshandlinger og overlevelsestrategier på forskellige niveauer: som sprog, juridisk vold, i forhold til den individuelle krop, og i dette specifikke værk også som kollektiv udtryksform, der ligeledes anvendes af andre (sorte) befolkninger, udsat for total vold, såsom rapmusikken.

IV

Fra det usynlige til det usigelige, de øjeblikke, hvor vores opmærksomhed er rettet mod det, der ikke kan ses, og hvor vores evne til at opfatte andre størrelser, som også påvirker os, skærpes. At beskæftige sig med det usynlige er en måde at reflektere over, hvordan vores hverdag også er påvirket af andet end det, der fysisk set omgiver os. De størrelser, der redefinerer og betoner de miljøer, som vi befinder os i (eller er blevet fordrevet til?). Forholdet til det usynlige er langt mere komplekst end nogen logisk organisering af verdensordenen. Det er en øvelse, der også tvinger os til at se disse størrelser som kroppe, der er i stand til at agere og modificere ikke bare vores relationer, men hele miljøet.²⁴

Der er noget, der altid har optaget mig ved denne proces, og det er fortsættelsen af en bevægelse i rummet. Jeg fordybede mig i en periode i dans og performance, og det førte til en bevægelse, der satte min krop i gang og fik den til at bevæge sig på en definitiv måde.

(...) At tænke på fortsættelsen af noget, som jeg har placeret i rummet på en bestemt måde, og hvordan det holder op med

24 'Ali Entre Nos Um Invisível Obliterante', tilgængelig på Platform EhChoO.org, <https://ehcho.org/conteudo/ali-entre-nos-um-invisivel-obliterante>. Senest tilgået august 2024.

kun at være til som noget, jeg har placeret, når det finder sin egen plads. Og når det gennemgår denne transformation, er det til i verden i kraft af sig selv, og genskaber sig selv et sted, der er forskelligt fra det sted, hvor jeg placerede det. Måske har det slet ikke længere noget med mig at gøre. Der findes ingen formel for, hvad det er, hvor det ender, eller hvornår det bliver til noget andet. Vi befinder os altid i et relationelt felt. Afhængigt af perspektivet ændrer dette objekt eller denne levende ting sig i forhold til mig.²⁵

Da jeg første gang stødte på Iagor Peres' arbejde, da jeg så billederne af *Pelematerial*, som var en del af hans online udstilling, *Ali Entre Nos Um Invisible Obliterante* [da. *Der, mellem os, en tilintetgørende usynlighed*] på EhChO.org, og da jeg et par måneder senere stod over for et af de værker, der indgår i serien, fik jeg indtryk af, at værket slet ikke opfordrede mig til at spekulere over hvad, hvorfor, med hvilket formål eller hvilke midler.²⁶ Til gengæld stod jeg



Iagor Peres, *No Title #3*, 2019, skinmaterial (cocoa pouring, pva glue, hot water, cold water, bain-marie and time) and iron, from the series *Structures for denses fields* 2018. Image courtesy of the artist.

25 Interview med Iagor Peres, 'É preciso que voce seja um corpo frequentador de um outro corpo,' Monica Coster, *Revista Desvio*, 4. oktober, 2022. Tilgængelig på https://issuu.com/iagorperes/docs/_preciso_que_voc_seja_um_corpo_frequentador_de_o. Min oversættelse. Senest tilgået august 2024.

26 En længere version af denne tekst blev publiceret i *PIPA Prize Catalogue* 2023, tilgængelig på https://www.pipafoundation.com/wp-content/uploads/2023/12/catalogo_2023_para-web_compressed.pdf. Senest tilgået august 2024.

endnu en gang over for et værk, der ubønhørligt bad de kritiske kunstkere – det vil sige publikum, kuratoren, kritikeren, der måske bryster sig af at være bevidst om de spørgsmål, som rejses af et kritisk apparat, der adresserer subjektets koloniale, raciale cisheteropatriarkalske matrix – om at lægge vores kritiske overvejelser på hylden og i stedet rette opmærksomheden mod selve eksperimentet. Det foruroligende ved værket er, at det nægter – og kunstneren naturligvis i endnu højere grad – at blive gjort til genstand for viden, til noget man kan blive fortrolig med og bruge som genstand for forståelse eller behandle som et objekt, man kan lære at værdsætte.

Ikke desto mindre forundres jeg til stadighed over, hvordan værket gengiver sorthed, hvordan værket gør, hvad det gør, det vil sige fremgangsmåden, som jeg vil betegne for ukategorisk: det gengiver sorthed på eksperimenterende vis, uden at definere eller afgrænse den. Hvordan værket bærer sig ad med dette – det siger jeg velvidende, at Peres ville sige, at fremgangsmåden ikke blot er en del af værket, men selve værket – hænger sammen med, hvordan der arbejdes med begreber som krop, objekt og genstande. Når nu kunstneren har kaldt mig for sin medsammensvorne, er det vigtigt for mig at inddrage ham i læsningen. Ikke for så at bruge denne læsning som et bevis, men som et aspekt af Peres' værk. For så vidt er jeg på farten, i luften, som man siger, mens jeg skriver dette. Og eftersom jeg af galleriet, museet, biennalen eller kunstpublikationen er betroet kunstkenderens rolle, er jeg lettet over, at værket inviterer mig til at spekulere.

Når man ser på Peres' værker fra de seneste ni år, er sammenhængen mellem hans performancekunst og skulpturer svær at overse. Hvad der til gengæld står hen i det uvisse, i hvert fald for mit vedkommende, handler om, hvorvidt der findes et begreb, der kan indkapsle enten den ene del eller begge dele af hans virke. Hverken hans performances eller skulpturer lader sig navngive eller kategorisere, og det indikerer noget Peres har italesat for nylig. Det faktum, at sorthed gennemsyrrer hans praksis både i indhold og form (som et begreb), der indfanger den kontekst, som modtagelsen af værkerne indgår i, siger noget om, at hans performance og skulpturer også fungerer som indspark i den koloniale, raciale og cisheteropatriarkalske kontekst, hvori vi møder dem. Det er akkurat dette spændingsfelt, der efter min mening opstår, når værkerne på hver deres måde omformer kroppe, objekter og genstande, idet de henleder offentlighedens opmærksomhed på, hvordan de er blevet til, hvordan deres eksistensvilkår – et udtryk, der var synonym for liv i det 19. århundrede – konstituerer deres eksistens. Og som Peres har understreget, inkluderer det også kunstnerens vilkår. 'Kontinuiteten af en gestus i rummet' kan lige så godt være et andet navn for eksistens, når det betragtes i bevægelsernes felt.

Hvad hvis disse 'forhold til det usynlige' er det samme som det, vi forstår som eksistens? Når kunstneren udtaler sig om sit værk, fortæller han os ikke kun om sit forhold til værket, men også om hvordan den 'kontinuitet', der opstår i rummet, altid bevirker, at værket forbliver ufærdigt,

under tilblivelse – eftersom det modificeres af temperatur, lufttryk, luftfugtighed, støj, lys, neutrinoer og *sort stof*, og så videre – eller for at bruge Peres' egne ord; det forbliver i live. Kroppe, objekter og genstande er blot en fortsættelse af en gestus fra kunstnerens side, der i første omgang per-formede/præ-formede værket, og herefter en videre bevægelse af per-formancen/formationen af alt det synlige eller usynlige, som den deler rummet med. Hvordan kan man skrive om et værk, når man ved, at kunstneren allerede har sagt alt, hvad der er at sige om det? Fortsættelsen af en bevægelse i rummet er en opfordring til at rette fokus mod det uadskillelige, også når det kommer til bevidstheden, subjektet og det enkelte individ. I Peres' arbejde er medvirkenhed [eng. *implicancy*] ikke en besked til den enkelte kunstner (publikum, kurator, interviewer, kritiker). Den opstår i stedet, når kunstneren delagtiggør os i det, der sker med materialerne, som kunstobjektet består af. Det er kunstobjektet, når det skaber kontinuitet af en bevægelse i rummet, der under indflydelse af sine eksistensvilkår – det vil sige, idet det ændrer sig i rum/i tid – sætter rammerne for, hvordan kunstneren kan blive en del af værket. Når jeg tænker over kontinuitet på denne måde og på Peres' fremgangsmåde, kan jeg ikke undgå også at tænke over følgende to ting: På den ene side, kan man ikke, når man betragter/rører ved noget, selv når det er ubevidst, lade være med at undre sig over, om man (det menneskelige væsen) også bliver berørt af det, der har været en del af tingen-i-sin-væren. På den anden side,

og som en konsekvens deraf, kan man kun undre sig over, om ens sansning (syn, berøring, lugt, hørelse, smag) af tingen-i-sin-væren forpligter den til en kontinuerlig bevægelse i rummet, hvori den eksisterer. I begge tilfælde er det naturligvis også nødvendigt at spekulere over, hvordan tingen-i-sin-væren, i forhold til mekanismer vedrørende den koloniale, raciale, cisheteropatriarkalske matrix, også påvirker sin egen bevægelse.

Langsomt, men sikkert, håber jeg at have ført denne læsning af Peres' praksis, som nu også er en fortsættelse af hans virke, hen imod det, som bliver forstyrret af hans arbejde, nemlig to centrale relationer i det æstetiske felt; forholdet mellem kunstneren og værket og forholdet mellem kunstneren og værket. Sådan som det kan lade sig gøre, sådan som det er muligt at nå frem til det singulære i Peres' eksperimentelle praksis, det vil sige en praksis, der intervenserer ved at konfrontere (og dermed afsløre) den koloniale, raciale, cisheteropatriarkalske matrix, er efter min mening et eksempel på det, der måske i kraft af den beskyttede plads, som det har nydt i løbet af sine 200 år på banen, alene æstetikken synes i stand til at kunne rumme. Denne fremgangsmåde, som er lig selve værket, lader sig ikke kategorisere og bliver ved med at nægte enhver betegnelse. Og det sker ved at afmontere, hvad der findes i kernen af kategoriseringen – krop, objekt og genstand -, ved at gengive disse uden form, uden fasthed, i forlængelse af hinanden, det vil sige som bevægelse, eller, med Peres' ord, som fortsættelsen af en bevægelse i rummet.

Konklusion

Hvordan indtager man udstillingsrummet, går gennem udstillingens korridorer, uden straks at befinde sig i samme position som en *connaissanceur*? Når denne position afsløres, når dens reservoir af betydninger, dens grammatik, leksikon og betydningsmarkører er indlysende, toner noget andet frem, en *des/orientering*, som giver genlyd, forstærker kunstnerens intervention, fordi den umiddelbart afbryder ethvert forsøg på at begribe værkets betydninger; opløsningen i sig selv som repræsentation.

Det skyldes, at kolonialitet og racialisering konsoliderer den æstetiske subjektposition, den udsigelsesposition, som kunstneren, kuratoren, kunstkenderen og kritikeren råder over, og som aggregerer et kategorialt og historisk reservoir (termer, formuleringer, betydninger – såvel som billeder og lyde) af raciale betydninger, der træder ind i den æstetiske teksts komposition i det tyvende århundrede. En kompleks og kompliceret position, fordi den, ud over at være det æstetisk dømmende kantianske subjekt, der har det samme grundlag som videnskabens erkendende subjekt, også rummer det socialkritiske subjekt, marxist eller ej, velbevandret i den kritiske teori, det vil sige i det kritiske arsenal, der sigter mod kolonialitet, racialisering og den cisheteropatriarkalske matrix. Denne komplekse sameksistens fører til en del komplikationer. Jeg vil eksempelvis mene, at det kritiske subjekt oftest præsenterer sig selv som ikke-kantiansk eller endda anti-kantiansk kunst-

kender. Men ikke desto mindre bærer hans/hendes/deres inkluderende/dekoloniale/diversitetsbevidste udtalelser om værker eller kunstnere præg af kantiansk orientering, også når hans/hendes/deres påstande ikke er direkte baseret på Kants kosmopolitisme. Uanset hvordan denne orientering kommer til udtryk, så indikerer den en måde, som racialisering opererer på i subjektivitetens intrastruktur, hvilket på den ene side resulterer i en skrift, skrevet af det *transparente* subjekt, der ikke kan objektivere sig selv, fordi det opfatter verden som sin egen, og på den anden side en skrift, skrevet af de *påvirkelige* subjekter, for hvem refleksion altid allerede er forudindtaget i en verden, der er konstitueret af repræsentationer, opbygget med den raciale videns redskaber, mekanismer og konfigurationer af en politisk arkitektur, som de selv har været med til at opbygge.

Det handler i denne sammenhæng for mig at se om nægtelsens gestus – nægtelse af autoritet, subjektivitet, kritikalitet og adskillelighed – der kan konfrontere konstruktionen. At tænke med Simone Leigh, der afslører og udfordrer den forudindtagede autoritet, når hun påpeger, at langt de fleste, der befinder sig i positionen som kunstkender af samtidskunsten, ikke er i besiddelse af de nødvendige konceptuelle værktøjer til at begribe hendes værker, har ført til spørgsmål vedrørende æstetik, som jeg forhåbentlig kan skitsere, uden at reducere alt det, der bevæger sig ud over denne udfordring, og som værker, der konfronterer den koloniale, raciale, cisheteropatriarkalske matrix, også rummer. Man kan svært nærme sig disse kunstneriske

interventioner uden at anse dem som udtryk for eller aktualisering af bestemte historier, erfaringer og subjektiviteter. Dog er det ikke umuligt at læse dem som kunstneriske udtryk, der ikke blot har til hensigt at inddrage tidligere oversete perspektiver, men som i kraft af deres eksistens truer med at ændre æstetikens kernefelt.

Sagt på anden måde, intervenserer Minotts og Peres' værker – på det metafysiske og onto-epistemologiske plan – i forhold til to centrale begreber, subjektivitet og adskillelighed – ved at benægte grundlaget for vores tænkning gennem en gestus, der forstyrrer det rum, hvori de udfolder sig. En sådan gestus består nøjagtig i at betroe værket til det, som værket er komponeret af, og til det, der allerede er i spil, hvor værket kommer til at befinde sig. Mine spekulationer over værkerne bundler udelukkende i, at jeg tog imod kunstnernes invitation til at eksperimentere. Et sted, hvor kunstneren og kunstkenderen kan blive til en del af værkets eksistensvilkår, er måske også det sted, hvor det er muligt at spekulere over, hvordan man kan tænke væren uden vold. Ved dette overgangssted, som også rummer omgivelserne, grænserne for den moderne repræsentation og autoritet, der manifesterer sig på onto-epistemologisk vis, er det muligt at spekulere over en sensibilitet, der ikke næres af et jeg tænker, af det rigtige (transparente, formentlig kulturelt upåvirkelige, fordi universelt og transcendent) desinteresserede kunstkender-subjekt, og alt det, der er modelleret efter ham.



BILLEDKUNST
SKOLERNE

Det Kongelige
Danske Kunstakademi

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM



KØBENHAVNS
UNIVERSITET

Kunsten som Forum på tryk er en skriftserie med udvalgte tekster om kunstteori og -praksis, som på forskellig vis gentænker forholdet mellem kunsten og det sociale.

Formålet med serien er at styrke udvekslingen mellem kunstens teori og praksis og invitere en bredere kreds af kunstens interessenter – producenter, formidlere og publikum – ind i gangværende samtaler om kunsten og dens fællesskaber i bredeste forstand.

Serien er udgivet i et samarbejde mellem Kunsten som Forum, Ny Carlsbergfondets forskningscenter på Københavns Universitet og Billedkunstskolernes Forlag.





Billedkunstskolernes forlag



9 788779 450608