
Visuel ignorance og vidensødelæggelse

Artiklen undersøger tre samtidige kunstprojekter, der kritisk adresserer skabelsen og ødelæggelsen af viden. Gennem analyser af værker af Nora Al-Badri, Morehshin Allahyari og Trevor Paglen, og i forlængelse af agnotologiforskningen, undersøges forskellige former for visuel ignorance, der udfordrer etablerede vidensstrukturer og åbner for nye perspektiver på, hvordan viden og uvidenhed forstås i dag.

MAJA BAK HERRIE

Adjunkt, ph.d.

mbh@cc.au.dk

ORCID 0000-0003-4412-9896

Institut for Kommunikation og Kultur
Aarhus Universitet
Danmark

ABSTRACT

Visual Ignorance and the Destruction of Knowledge

This article examines the concept of *visual ignorance* and its role in the creation and destruction of knowledge in contemporary society. Through analyses of three art projects by Nora Al-Badri, Morehshin Allahyari, and Trevor Paglen, the article explores how visual strategies can challenge dominant knowledge structures in an age shaped by generative AI, disinformation, and political manipulation. The selected artists critically engage with the ways in which knowledge is obscured, erased, or reconstructed. Through my analyses, I argue that ignorance is not a passive void but an active, political force that shapes what is seen – and what remains hidden.

Introduktion

Vi lever i en tid, der af flere er blevet beskrevet som *post-truth*; hvor videnssamfundet med dets velkendte institutioner og hierarkier er under afvikling (Stiegler, 2015), og hvor informationsmæssig krigsførelse, politisk spin og AI-fabrikerede *fake news* udviser grænserne mellem viden og ikke-viden (Pinto, 2024; Pasquinelli, 2023).¹ I denne artikel vil jeg undersøge tre samtidige kunstneriske projekter, der forholder sig til skabelsen og ødelæggelsen af viden. I *The Post-Truth Museum* (2021-23) anvender den tysk-irakiske kunstner Nora Al-Badri *deepfake*-teknikker til at lægge falske ord i munden på tre europæiske museumsdirektører. I *تعلط هام* (*Baara'n, Moon-faced*) (2022) skaber iransk-kurdiske Morehshin Allahyari AI-genererede, ikke-kønnede portrætter ud fra historiske portrætmalerier fra Qajar-dynastiet (1786-1925). Med skulpturen *Palladium Variation #4* (2023) genskaber amerikanske Trevor Paglen et af de objekter, som blev brugt af den amerikanske efterretningstjeneste i 1960'ernes elektroniske krigsførelse til visuelt at vildlede fjendtlige sensorsystemer. De tre projekter har til fælles, at de beskæftiger sig kritisk med viden og vidensproduktion på den ene side og den omfattende introduktion af AI på den anden. De kredser alle tre om en form for "visuel ignorance", er mit argument; en strategisk iscenesat tvivl eller uklarhed, som kommer til udtryk på tre forskellige måder. I denne artikel undersøger jeg, hvordan disse forskellige former for ignorance kan give nye perspektiver på vidensbegrebets muligheder og begrænsninger i dag.

Vi kender til billedødelæggelse, til ikonoklasternes bevidste destruktion af billeder, monumenter og symboler, historisk såvel som aktuelt (Thorsen, 2023; Lütticken, 2009), men hvordan kan vi forstå den destabilisering, undergravning og til tider direkte ødelæggelse af viden, der i dag synes allestedsnærværende? Fra vidensmarkedets kvanti-

ficering og metrikfiksering over platformøkonomiens opmærksomhedsoptimering til politisk manipulation, desinformation og målrettede angreb på vidensinstitutioner ses en udvikling, hvor viden ikke længere er en fælles referenceramme, men i stigende grad fragmenteres og instrumentaliseres som et strategisk våben. I samme åndedrag kan det dog også fremhæves, hvordan viden – med modsat fortegn – destabiliseres, undergraves eller ødelægges med netop opbyggelighed i sigte: Hvordan opgør med f.eks. eurocentriske, modernistiske dikotomier mellem det civiliserede og det eksotiske, eller ophævelser af kønnede og racialiserede hierarkier og vurderingskriterier er en nødvendig del af kunsthistoriefeltet i dag. “Post-videnssituation” udgør som problemkompleks ikke udelukkende en epistemologisk krise (Preciado, 2020), men rummer også et potentiale for at gentænke, hvordan viden og u-viden forstås og skabes i dag. Det er dette problemfelt, jeg med artiklen her ønsker at bevæge mig ind i.

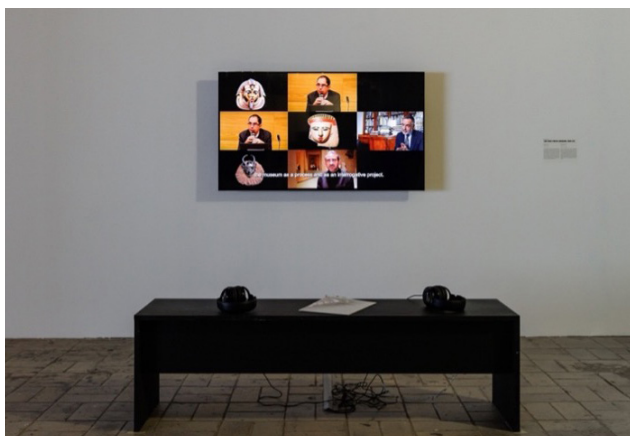
Med udgangspunkt i *agnostologien*, et relativt nyt (idé)historisk felt (Proctor og Schiebinger, 2008; Oreskes og Conway 2010; McGoey 2019; Kourany og Carrier 2020) og en spirende kunsthistorisk tilgang, som bl.a. er beskrevet af Caroline A. Jones (2024) som studiet af den deliberative, kulturelt fremkaldte uvidenhed eller tvivl, vil jeg undersøge de tre kunstneriske projekter og måderne, hvorpå de forhandler såvel skabelsen som ødelæggelsen af viden.² Jeg vil i første omgang benytte Robert N. Proctors begrebsdistinktion (2008), men vil også gå videre og foreslå en æstetisk læsning af de tre kunstneriske projekters henvendelsesform. Artiklen bygger således ikke kun videre på agnotologien (med et beskedent æstetisk supplement til teoriudviklingen), men skal også – snarere – ses som et forsøg på at skrive ikke alene tabet af viden, men også produktionen af u-viden frem i aktuel kunsthistorie, ikke mindst i en tid, hvor det epistemiske spiller en stadigt større rolle i og omkring samtidskunsten og dens institutioner (Holert, 2020). Bidraget her er således ikke historiografisk, sådan som agnotologiske studier ofte er det. I stedet ønsker jeg at undersøge, hvordan såvel skabelsen som ødelæggelsen af viden spiller ind i aktuelle kunstpraksisser, samt hvordan brugen af teknologi, i særlig grad generativ AI, i denne sammenhæng spiller en central rolle.

Forfalsket ignorance

I videoværket *The Post-Truth Museum* undersøger Nora Al-Badri, i samarbejde med ingeniørerne Irem Kaftan, Alberto Pennino og Sergey Prokudin, grænserne mellem virkelighed og fiktion i afkoloniseringsdebatten i og omkring de etnografiske museer. Med brug af deepfake-teknikker skabt med generativ AI lader Al-Badri ledende profiler fra British Museum, Musée du Louvre og Preußisches Kulturerbe fortælle om de nylige ændringer, “de” har sat i søen i lyset af kritikken af de såkaldte verdensmuseer: Den tidligere direktør for British Museum, Hartwig Fischer, udtaler uden tøven, at han ønsker “radikalt at omdefinere kunstens og museernes rolle”, den tidligere direktør for

Musée du Louvre, Jean-Luc Martinez, proklamerer, at “alle de vellønnede stillinger på kunstinstitutioner skal overføres til dem, der bærer arven af den vold, der er blevet begået gennem århundreder”, og præsidenten for Preußisches Kulturerbe, Hermann Parzinger, erkender, at “Humboldt Forum er [et] etisk uforsvarligt [sted]”, hvorfor han nu vil tage det på sig at returnere alle stjålne genstande og omdanne museet til flygtningeboliger.³

Al-Badris værk går således i dialog med to tendenser, der for tiden fylder en del i samtidskunstsfæren; den ene retter sig mod det “universelle” museums omdiskuterede position mellem “verdenskulturarv” og imperialistisk tyveri, mens den anden har at gøre med de etiske dilemmaer, der følger med indførelsen af generativ AI, herunder deepfakes.⁴ Det ikke er nyt, at kunstnere udfordrer museernes ret til at eje og udstille andres artefakter eller stiller spørgsmålstegn ved, hvem der har autoritet til at repræsentere og fortolke disse genstande. På samme måde er Al-Badri heller ikke den første, der udpeger, hvordan generativ AI kan anvendes til at manipulere billeder og narrativer og herigennem diskutere spørgsmål om autenticitet, repræsentation og identitet. Ved at trække på begge debatter samtidig, krydsbefrugter Al-Badri dog strategisk kritikken af museernes koloniale arv med aktuelle diskussioner af desinformation og digitalt tyveri (Hicks, 2024): *Deepfakede* direktører kappes om at genoprette den knækkede tillid hos Al-Badri, alt imens de faktiske udstillingsrum i f.eks. Humboldt Forum i Berlin, trods omfattende kritik og modstand, fortsat huser en større gruppe stjålne Benin-bronzer (Humboldt Forum 2024).⁵ Det er i denne manøvre, Al-Badris projekt for alvor får kritisk brod. Ligesom det er her, hvor det synes nærliggende at spørge, hvori ignorancen egentlig består, eller måske snarere, om den deliberative manipulation af fakta, som lægges for dagen i de deepfakede interviews, i højere grad bør forstås som en institutionskritisk aflæring af museernes egne strategiske vildledninger end som et egentlig (identitets)tyveri.



ILL.1 — Nora Al-Badri, *The Post-Truth Museum*, 2021-23, stillbillede fra video. Installationview: Kunst-Werke Contemporary. Gengivet med kunstnerens tilladelse.

I introduktionskapitlet til bogen *Agnotology: The Making and Unmaking of Ignorance* lancerer Robert N. Proctor en variant af ignorancebegrebet, der kan bruges til at undersøge Al-Badris deepfake-manøvre nærmere. I kapitlet fremhæver Proctor, at ignorance ikke altid blot er fraværet af viden, men også kan bruges som en strategi for modstand imod eller direkte afvisning af farlig eller destruktiv viden (Proctor og Schiebinger, 2008, p. 20). "Historien er fuld af omgørelser", (*undoings*) skriver han, og den bevidste afståelse, afvisning eller unddragelse – den tilsigtede *u*-viden – kan i visse tilfælde være en form for resistens. "Hvis viden er magt (hvilket den nogle gange er, men ikke altid)", fortsætter han, "så kan nedbrydningen af visse former for magt kræve genindførelsen af områder af uvidenhed – og dermed afmagten – på dette område" (Proctor og Schiebinger, 2008, p. 22). Der er altså tale om en form for ignorance, der kan forstås som en afvisning af den viden eller de vidensformer, som af den ene eller anden grund holdes for vedtaget.

Når Al-Badri lader centrale europæiske museumsdirektører fortælle om vold og imperialisme, om appropriering af kulturarv og om strukturel ulighed i museumssektoren, introducerer hun paradoksalt nok en ignorance, der ikke alene underminerer den etablerede viden (om f.eks. samlingsobjekterne og deres ophav), men potentielt introducerer en ny kontekst for at forstå, hvad denne viden også implicerer: Når Hermann Parzinger i Humboldt Forums egne videointerviews lover løbende "cirkulering" og "udveksling" af Benin-bronzerne, for at fastholde deres udstillings- og tilhørssted i Berlin, tager han del i opretholdelsen af den vidensøkonomi, som muliggjorde ejerskabsforholdet i første omgang. Det er dette, Al-Badri – ved at vride Parzingers ansigt og lægge ord i hans mund – går i clinch med. Ved at lade ham "løse" de koloniale problemer, han via sit embede er officiel repræsentant for, synes hun at aflyse den ikke-performativitet, der ellers knytter sig til mange antiracistiske udsagn (Ahmed, 2006; Hicks, 2024): Tendensen til at love (f.eks. diversitet eller afkolonisering i fremtidige udstillinger) uden samtidig *at gøre*. I Al-Badris video er der ingen undskyldninger eller søforklaringer, ingen flugtveje eller maskeringsmuligheder, men derimod udelukkende praktiske løsningsforslag, som f.eks. at omdanne Humboldt Forum til flygtningeboliger. *Omgørelsen* (the *undoing*) består således i at fratage direktørerne muligheden for at forblive synligt *u*-vidende og dermed *u*-implicerede i de adskillelsesprocesser, de institutioner, de repræsenterer, tager del i. Performativiteten er her ikke så direkte som i nogle af Al-Badris tidligere værker, som f.eks. *The Other Nefertiti* (2015), hvor busten af Nefertiti i Neues Museum i Berlin uden tilladelse blev 3D-skannet, for senere at blive delt online som en såkaldt torrent-fil – en type fil, der bruges til at distribuere store datamængder via decentrale netværk – og gjort offentligt tilgængelig under en Creative Commons-licens, der giver andre lov til at bruge og videreformidle materialet frit under visse betingelser. Senere blev den digitale kopi udstillet som en del af *OFF Biennale Cairo*. Her var artefaktets tilbagevenden, gennem den digitale reproduktion, konkret. *Omgørelsen* er i *The Post-Truth Museum* ikke håndgribelig – men den manifesteres ikke desto mindre som et stærkt billede, der

sætter sig fast på nethinden: Den spørger, helt grundlæggende, til de strukturer, der muliggør “verdensmuseets” institutionelle opretholdelse.

I bogen *Potential History: Unlearning Imperialism* skriver Ariella Aïsha Azoulay om omgørelsesfiguren (*undoing*) som et led i en mere omfattende aflæring (*unlearning*) af de destruktive processer, som har muliggjort imperialismens mange former i første omgang. Hun skriver:

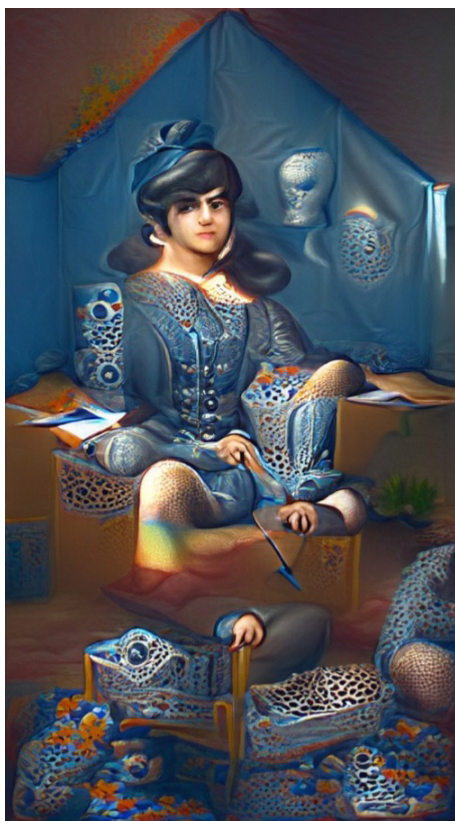
At aflære imperialisme er at aflære de ødelæggelsesprocesser, der har muliggjort den: Den viden, de normer, procedurer og rutiner, gennem hvilke verdener ødelægges, for at mennesker kan blive borgere i en differentieret styret politisk enhed. At aflære det differentielle princip er nødvendigt for at forbinde det, som imperialismen grundlæggende adskiller – det vil sige at bygge bro over den normaliserede kløft mellem de ‘andre’, der er blevet frataget deres ejendom af imperialismen, og den materielle manifestation (i institutioner og infra-/strukturer) af den imperialistiske splittelsesmekanisme, der uden skelnen besidder vores verden. (Azoulay, 2019, p. 11)

Viden er her omdrejningspunktet ikke bare for udvikling, men også *ødelæggelse*, ligesom udvikling her også kræver en afvikling og aflæring af uhensigtsmæssige vidensformer. Det, der optager mig, er, for det første, AI-Badriss strategiske skabelse af en visuel ignorance, der ikke bare udpeger, men direkte undergraver den vidensøkonomi, “verdensmuseet” og dets status og højtprofilerede direktioner ernærer sig ved. For det andet er det den særlige måde, hun gør det på; nemlig at udnytte en AI-teknik, der (med rette) er kritiseret for netop at frarøve den enkelte en egen autonom identitet (Sørensen, 2024), med det formål at omgøre en bestemt form for museal “viden”; en erratum, som vender sig mod det nye, ikke, som så mange andre AI-fænomener, med fortsat skelen til fremskridt og fremdrift, men via et opgør med det gamle.

Underliggjort ignorance

For at forstå potentialet i denne omgørelses- og aflæringsfigur, vil jeg dykke ned i Moreshin Allahyaris projekt *تعلط هام* (*Baara'n, Moon-faced*) fra 2022, som er en serie af videofragmenter skabt med generativ AI – nærmere bestemt ved hjælp af en såkaldt CLIP-tekstencoder kombineret med en VQGAN-model. CLIP (Contrastive Language-Image Pretraining), der kobler tekst og billede ved at aflæse deres indbyrdes betydninger, mens VQGAN (Vector Quantized Generative Adversarial Network) er en billedgenereringsmodel, der kan skabe visuelle fortolkninger ud fra sådanne sproglige input. Ifølge Allahyari selv var målet med projektet at forstyrre visuelle repræsentationer af køn i iransk kulturhistorie med udgangspunkt i de nye teknologiske muligheder,

AI-billedgenerering introducerer (Allahyari, 2023). Titlen på serien stammer fra adjektivet *تعلط هام*, der på farsi betyder “med måneansigt”, og som tidligere blev brugt til at beskrive en form for skønhed, der ikke var differentieret af køn, men som i dag næsten udelukkende bruges til at beskrive kvindelig skønhed (Najmabadi, 2001). En lignende udvikling kan ses i portrætmalerier fra Qajar-dynastiet (1781-1925), hvor både mænd og kvinder i den tidligste del af perioden blev afbildet med lignende ansigtstræk og kropsformer, og hvor de indimellem optrådte i erotiske scener, hvor kønnene var ubestemte eller tvetydige. Mod slutningen af 1800-tallet begyndte Qajar-portrætkunsten dog at adskille kønnene mere, ligesom mere feminiserede skønhedsidealiser vandt frem. Som historikeren Afsaneh Najmabadi bemærker, kan denne udvikling skyldes flere faktorer, herunder naturalismens indflydelse fra europæisk kunst, introduktionen af fotografiet (og med dette opfattelsen af realisme) samt kvinders øgede synlighed i det offentlige rum (Najmabadi, 2001, pp. 91-92). For Allahyari blev denne udvikling mod mere adskilte kønsrepræsentationer udgangspunktet for en større kunstnerisk undersøgelse. Ved at fodre VQGAN+CLIP-modellen med Qajar-malerier og specifikke, målrettede stikord, har Allahyari forsøgt at omgøre eller ophæve portrætternes kønsdifferentiering og vestliggørelse og “gøre dem queer igen”, som hun selv formulerer det (Allahyari, 2023). Resultatet er en række subtilt-skiftende *glitched* billeder med den samme portrætmæssige forankring; en diffus men figurativ spejling – et drømmesyn måske – akkompagneret af et tilsvarende ubestemt-flydende tar-spil skabt af Mani Nilchiani.



ILL. 2 — Moreshin Allahyari, *تعلط هام* (*Baara'n, Moon-faced*), 2022, stillbillede fra video. Gengivet med kunstnerens tilladelse.

Ødelæggelsen af viden er her en noget anden end hos Al-Badri. Snarere end at bryde med eller ødelægge tidligere begreber eller videnshierarkier, gennem f.eks. en visuel gennemtvungning af en mere inklusiv museumspolitik, som hos Al-Badri, går Allahyari nænsomt-reparativt til værks (Sedgwick, 2002). Her er ikke tale om hårdhændet omstødning – men om en visuel afprøvning; en flimrende dagdrøm, der spørger: Hvordan kunne en ikke-vestliggjort iransk billedkultur (have) se(t) ud? Modsat den form for ignorance, som mødes hos Al-Badri – som i høj grad læner sig op ad korrektivets form (ignorance forstået som modstand) – markerer den form for ignorance, der mødes hos Allahyari, snarere et stadie inden den problematiske eller destruktive viden opstår.

I sin artikel skriver Proctor således om en anden form for ignorance end modstandens; en form han kalder lokal eller medfødt (Proctor, 2008, p. 4) og tilskriver en “regenerativ kraft”. Det er en form for ignorance, som kan “give brændstof til vidensmaskinerne”, som han formulerer det, fordi den minder os om alt det, vi endnu ikke ved (Proctor, 2008, p. 5): En art videnskabernes *terra incognita*; kortets endnu-ikke-optegnede arealer. Selvom denne form for ignorance kræver en vis portion forsigtighed – ikke mindst på grund af dens tætte forbindelse til en egentlig dyrkelse af “naivitet” og “primitivitet” (en faldgrube Proctor desværre slet ikke tager stilling til) – mener jeg alligevel, at den rummer forklaringskraft i forhold til Allahyaris projekt. En central del af projektet handler således om, ved hjælp af generativ AI, at forestille sig potentielle veje, den visuelle kulturhistorie *kunne* have taget. I et interview med Mashinka Firunts Hakopian i *Art Papers*, beskriver Allahyari den proces, hvorigennem hun udviklede billederne i samspil med VQGAN+CLIP-modellen:

Med det AI-bibliotek, jeg brugte, ønskede jeg at undersøge, hvordan jeg kunne samarbejde med maskinen om at omgøre og reparere denne vestliggørelsens historie. Det er selvfølgelig et tveægget sværd, fordi jeg også arbejder med et bibliotek, der i sig selv er meget domineret af vestlige data og vestlig historie. Og fra dataene til det materiale, der trækkes på visuelt, samt de arkiver, der bruges, er [maskinen] åbenlyst domineret af det globale nord. (Allahyari, 2023, up.)

For at afbøde nogle af konsekvenserne ved disse indbyggede skævheder, forsynede Allahyari løbende modellen med udvalgte Qajar-malerier, hun “ønskede omgjort”. Det “var næsten som om, vi [modellen og jeg] trænede hinanden”, forklarer hun i interviewet, ligesom hun peger på, hvordan hun igennem hele forløbet forsøgte at “arbejde med AI som en omgørelse[sproces], som en aflæring” (Allahyari, 2023).

I modsætningen til Al-Badris videoværk, rummer Allahyaris bevægelige billedserie dog ikke et klart formuleret opgør, men snarere en række forsøg på at give sprog til en mod-visualitet; eller en visualitet, der kunne have været (Mirzoeff, 2011). Hvor Al-Badris værk synes at demonstrere omgørelsesfiguren som en art visuel manifestation,

er den billedlige undersøgelse hos Allahyari langt mere tvivlende: Hendes billeder er uskarpe, fulde af *glitches* og ufuldstændigheder, der vidner om deres tilblivelsesform (Bak Herrie, 2025). Deres vidensødelæggelse – og opgør – er diskret, underlig endda, i sammenligning med Al-Badris. De præsenterer stadiet inden visualiteten tager form, inden vestliggørelsens indtog, mens Al-Badris deepfakes kiler sig ind lige der, hvor konflikten får politisk potens.

Bevæbnet ignorance

Hvor Al-Badri og Allahyari lader tvivlen forblive en synlig del af deres projekter – gennem f.eks. bevarelsen af en række *glitches* og *clues* om AI-teknikkens indblanding i skabelsesprocessen som hos Allahyari – repræsenterer Trevor Paglens *Palladium Variation #4* en mere direkte og ildevarslenende form for vildledelse. Her er der ingen omgørelse eller reparation i sigte: *Palladium*-skulpturen er ikke et håbefuldt korrektiv, og værket installerer hverken performative løsningsforslag eller *queerende* transformationer. Derimod præsenteres en glat, metallisk skulptur, hvis kølige uigennemtrængelighed vækker minder om såvel efterkrigstidens luft- og rumfartsindustri som minimalistisk kunst (Paglen, 2024).

Værket er en del af et større projekt, som Paglen kalder *You've Just Been Fucked Up by Psyops*, som består af en samling af udstillinger, der inkluderer videoværker og skulpturer, en performance-forelæsning og essay-serien "Society of the Psyop", udgivet i *e-flux* hen over efteråret 2024. Med det militær-industrielle kompleks som omdrejningspunkt må projektet betegnes som grundlæggende videns-kritisk: Vildledningen eller vidensundergravningen er her hverken konstruktiv eller kunstnerisk, men tilskrives alene den amerikanske efterretningstjenestes aktive bekæmpelse af sine modstanderes sensoriske systemer. Paglens projekt må således i højere grad betegnes som en *udpegning* end et egentligt korrektiv, ligesom mellemværendet med ignorancebegrebet – og vidensødelæggelsens æstetiske form – derfor også er et andet end hos Al-Badri og Allahyari.



ILL. 3 — Trevor Paglen, *PALLADIUM Variation #4*, 2023, rustfrit stål og spejlfolie. 60 cm × 180 cm, udstillingsview. Gengivet med tilladelse fra Trevor Paglen, Altman Siegel, San Francisco og Pace Gallery.

Palladium-skulpturen, hvis navn stammer fra et hemmeligholdt elektronisk krigssystem skabt af CIA, er inspireret af historien om en særlig slags elektronisk krigsførelse (electronic warfare). Under den kolde krig begyndte det amerikanske militær og efterretningstjeneste at skabe en særlig slags objekter, der havde til formål at manipulere med fjendtlige sensorsystemer (Paglen, 2024). En sådan manipulation kunne tage mange former: Fra direkte fjernelse af rivaliserende sensorer til mere subtile vildledninger – f.eks. at få objekter til at dukke op, forsvinde eller opføre sig uregelmæssigt eller at skabe digitale illusioner af forskellig art.

Det, der i denne sammenhæng er interessant ved Paglens *Palladium*-skulptur, er dens relation til en tredje form for ignorance, som adskiller sig fra de to diskuteret ovenfor. Snarere end at forekomme før eller som reaktion på en særlig form for viden, handler denne form for ignorance om den strategiske skabelse eller aktive konstruktion af ignorance (Proctor, 2008, p. 8). Her iværksættes kritikken imidlertid ikke som en art manifestation, som i Al-Badriss forfalskede modstand og Allahyaris underliggjorte gentænkning, men derimod i udpegningen. Paglen er ude efter at fremvise og udstille en særlig form for vidensødelæggelse, der rækker ud over værket; nemlig ud til de lukkede militærområder, f.eks. omkring Kirtland Air Force Base i det nordlige New Mexico, der op igennem i 1970'erne og 80'erne udførte hemmeligholdte militær-teknologiske eksperimenter. Her er der ikke tale om en ignorance, som mobiliseres til modstand eller gentænkning, men derimod om en aktiv skabelse af tvivl, der bevidst fastholder sin modtager i uvidenhed. Proctor beskriver denne proces som *agnogenesis*, det vil sige en form for ignorance, der ikke tager form som et videnshul, der skal udfyldes (f.eks. af videnskaberne), men som en aktiv fabrikation (Proctor, 2008, p. 11), der har til formål at virke i kraft af eller langs den tvivl, der skabes.

I det sidste essay i *e-flux*-serien, beskriver Paglen disse militærteknologiske objekters avancerede vildledningsevner og den manipulation af "sanseapparater" (menneskelige såvel som maskinelle), de var i stand til at tilvejebringe:

Palladium-systemet var designet til at skabe hallucinationer. Det fungerede ved at opfange sovjetiske radarsignaler, modificere dem og sende dem tilbage, så fjendens radar så præcis det, CIA ønskede. Teknikken gjorde det muligt at få fjendens sensorer til at "se" noget, der ikke var der – eller til at se noget, der så helt anderledes ud, afhængigt af systemet, der observerede det. Objekter kunne f.eks. ligne en flåde af bombefly på en tidlig varslingsradar eller en UFO, hvis de blev observeret fra et jord-til-luft-missilsystem. Hvis jagerfly blev sendt op for at finde objektet, kunne de støde på noget, der lignede en metallisk kube ophængt i en ballon. En pilot, der så et sådant objekt, ville måske tvivle på sin egen forstand og tøve med at rapportere det. Palladium var et tidligt eksempel på hybridteknologier, der blev designet til at udnytte både elektronisk og menneskelig sansning: At forene

psykologiske operationer med avanceret teknologi for at skabe våben, der kunne angribe både fjendens sensorer, udstyr og sind. (Paglen, 2024, up.)

Den militærteknologiske interesse er med andre ord sensorisk, og de avancerede våben er fremstillet med det formål angribe selve sansningen hos modstanderen. Det, der for mig at centralt her, er imidlertid ikke kun den deliberative fabrikation af sanseindtryk, men også den diversitet af modtagere, de henvender sig til: Jord-til-luft-missilsystemet, jagerflyet og piloten; sensoren og sindet. Ignorance er i mange tilfælde udtryk for en strategisk vildledning skabt af nogen med et bestemt formål, ved vi fra Proctor – men det er i høj grad også en “æstetisk henvendelse” til nogen. Et æstetisk supplement til agnotologiens udpegning af vildledningsstrategier (i f.eks. tobaksindustrien (Proctor, 2008) eller videnskaberne (Oreskes og Conway, 2010)) kunne derfor være en mere grundig undersøgelse af den præcise operationalisering af tvivl og usikkerhed; af medieringen og dens modtagere. Hvem er de, som ønskes vildledt, og hvilke midler skal bruges til at overbevise netop dem?

“Vores sansning er ikke fast eller objektiv”, skriver Paglen i sit *e-flux*-essay, “den er dybt relationel og formet af et netværk af påvirkninger: Minder, forventninger, kulturelle rammer og personlige subjektiviteter” (Paglen, 2024, up.). For at forstå, hvordan vildledning virker og overbeviser i praksis, er det relevant at undersøge den kontekst, der vildledes med udgangspunkt i: Hvad “forventer” et missilsystem – i modsætning til en pilot? Hvad vil være et plausibelt objekt at møde i himmelrummet over Havana, og hvad vil få mennesket i cockpittet til at tvivle på sin egen forstand? Hvem tror på UFO’er, og hvordan adresseres netop denne gruppe med størst mulig succes? Tilvejebringelsen er af viden – såvel som u-viden – er kontekstafhængig. Hvert radarsystem har sine huller, hvert menneske sine forudindtagelser: Et fupnummer narrer nogen, men ikke andre.

Vidensødelæggelsens subjekt og den visuelle ignorance

Vidensødelæggelsens modtagelse er et centralt tema i alle tre kunstneriske projekter beskrevet ovenfor. For Al-Badri er modtageren specifik, forstået på den måde, at hendes omgørelses- og aflæringsprojekt kritiserer en særlig museumstype, der beror på en bestemt samlings- og udstillingspraksis, der har sit udspring i en eurocentrisk vidensøkonomi. Med brug af deepfakes adresseres et videoformat, som ofte mødes i museumsrum med “lånte” genstande: *The talking head*, der forklarer om museets cirkulerings- og formidlingsstrategier (alt imens genstandene forbliver, hvor de er). Hvem er Al-Badris værk henvendt til? Hvem skal aflære noget, her? Måske den beskuer, der ellers ville have svært ved at forestille sig et anderledes museumsvæsen og en alternativ varetagelse af kulturarvs-genstande, kunne man hævde; måske den beskuer, som har brug for at se netop en prominent repræsentant fra direktionen fortælle om de forandringer,

der skal initieres, for, for alvor, at kunne tro på dem. Vidensødelæggelsens subjekt er her en idealfigur, der er tænkt ind fra start: Hvilke virkemidler får netop denne modtager til at bide på?

I Allahyaris tilfælde skal modtageren også omgøre og aflære, men her er konteksten en anden. Også her er modtageren specifik, men ikke på samme måde som hos Al-Badri: Den visuelle kulturhistorie er iransk, og det glitchede drømmesyn er situeret i Qajar-billedverdenens kontrafaktiske historie. Den viden, der skal glemmes eller ødelægges, er i begge tilfælde vestliggørelsens viden, men vejene dertil er forskellige. "Ignorancens udbredelse er ulige fordelt", skriver Proctor (Proctor, 2008, p. 6), og derfor giver det ikke mening at operere med en art almenmodtager eller generel betydningsdannelse. Også u-viden er situeret, kunne man formulere det med Donna Haraway: For hvem er tvivlen produceret til, hvilken forståelseshorisont har denne modtager – og hvilke æstetiske virkemidler vurderede man som mest hensigtsmæssige til formålet? Begrebet visuel ignorance repræsenterer her et forsøg på at adressere netop denne konkrete, visuelle tilvejebringelse af tvivl og u-viden. Det handler ikke blot om fraværet af information, men om aktivt iscenesatte billeder, der producerer usikkerhed og destabiliserer etablerede eller autoritative læsninger. På samme måde som med vidensbegrebet, må også u-viden forstås hinsides transhistoriske eller universelle greb, der prioriterer linearitet over kontingens (Foucault, 2009). Og på samme måde som med skabelsen og udbredelsen af viden må også u-viden forstås som noget, der produceres indenfor en specifik historisk kontekst til en bestemt kognitiv-sensorisk modtagelse. Eller sat på spidsen: At forstå ignorancen alene som et fravær af viden – der nedbrydes og "kommes til livs" proportionalt med videnssamfundets fremskridt – er at reducere den til et analytisk vakuum uden egen betydningsfylde.

Med de tre ovenstående læsninger er det min hensigt at vise, at ignorance ikke blot er et tab eller fravær af viden – men at u-viden også kan produceres og fabrikeres, hvad end det er for at omgøre eller omskrive aktuelle politiske positioner og de vidensøkonomier, de indgår i (som hos Al-Badri), for at spekulere over alternative måder, en visualitet kunne have udviklet sig på (som hos Allahyari) eller for decideret at tildække eller skabe tvivl (som vist af Paglen). Ignorancen er i alle tre projekter visuelt iværksat med en særlig modtager in mente – og denne visuelle mellemkomst er central for at forstå ikke bare årsagen til vidensødelæggelsen, men også dens udbredelse og potentiale.

Når der tales om samtidskunstens epistemiske vending (Holert, 2020), overses ofte vidensbegrebets dialektiske modpart; tvivlen, ignorancen og den ødelagte viden samt det samspil, de to indgår i. Hvilken viden mangler, og er denne mangel nødvendigvis et udtryk for, at der skal skabes noget nyt, kunne man spørge med Al-Badri og Allahyari. Hvem betjener sig af vidensapparaterne, og hvordan forvalter de tilvejebringelsen af viden og u-viden, kunne man spørge med Paglen. I tæt forbindelse med disse spørgsmål står kunstnersubjektet og dets potentielle negering af kravene om yde- og fremstillings-

evne, der er indlejret i tanken om “vidensproduktion” og “vidensarbejde”, f.eks. som det kommer til udtryk i et felt som kunstnerisk forskning. Nok skabes der nye værker – nye genstande, nye udstillinger – men kunne disses formål indimellem, som hos Al-Badri og Allahyari, også være at annullere, destabilisere og ødelægge?

LITTERATUR

- Ahmed, Sara: “The Nonperformativity of Antiracism” in *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*, vol. 7, 2006, pp. 104-126.
- Allahyari, Morehshin: “Morehshin Allahyari: A Jinn Rather than a Cyborg”, interview med Mashinka Firunts Hakopian, *Art Papers*, vol. 46, nr. 3, 2023.
- Azoulay, Ariella Aïsha: *Potential History: Unlearning Imperialism*, London, Verso, 2019.
- Bak Herrie, Maja: *Thinking Through Data: How Outliers, Aggregates, and Patterns Shape Perception*, Stanford CA, Stanford University Press, 2025.
- Bernecker, Sven, Amy K. Flowerree, og Thomas Grundmann (eds.): *The Epistemology of Fake News*, Oxford, Oxford Academic, 2021.
- Foucault, Michel: *Biopolitikkens fødsel: Forelæsninger på Collège de France, 1978-1979*, Hans Reitzel, 2009.
- Hannon, Michael: “The Politics of Post-Truth” In *Critical Review*, vol. 35, nr. 1-2, 2023, pp. 40-62.
- Hicks, Dan: “Get Real” in *Texte zur Kunst*, 6. september 2024.
- Holert, Tom: *Knowledge beside Itself: Contemporary Art’s Epistemic Politics*, Berlin, Sternberg Press, 2020.
- Jones, Caroline A.: “Agnotology” in *The Nordic Journal of Aesthetics*, vol. 67, Tobias Dias og Maja Bak Herrie (eds.), Aarhus, 2024, pp. 8-14.
- Kourany, Janet A. og Martin Carrier (eds.): *Science and the Production of Ignorance: When the Quest for Knowledge Is Thwarted*, Cambridge MA, MIT Press, 2020.
- Lütticken, Sven: *Idols of the Market: Modern Iconoclasm and the Fundamentalist Spectacle*, Berlin, Sternberg Press, 2009.
- McGoey, Linsey: *The Unknowers: How Strategic Ignorance Rules the World*, London, Bloomsbury, 2019.
- Mirzoeff, Nicholas: *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham NC, Duke University Press, 2011.
- Najmabadi, Afsaneh: “Gendered Transformations: Beauty, Love, and Sexuality in Qajar Iran” in *Iranian Studies*, vol. 34, nr. 1/4, 2001, pp. 89-102.
- Oreskes, Naomi og Erik M. Conway: *Merchants of Doubt: How a Handful of Scientists Obscured the Truth on Issues from Tobacco Smoke to Global Warming*, London, Bloomsbury, 2010.
- Paglen, Trevor: “Society of the Psyop” part I-III, in *e-flux*, vol. 147, 148 og 149, 2024.
- Pasquinelli, Matteo: *The Eye of the Master: A Social History of Artificial Intelligence*, London, Verso, 2023.
- Pinto, Ana Teixeira: “The Age of Unreason?” in *The Nordic Journal of Aesthetics*, vol. 33, nr. 67, 2024, pp. 90-103.
- Preciado, Paul B.: *An Apartment on Uranus*, London, Fitzcarraldo Editions og Semiotext(e), 2020.

- Proctor, Robert N., og Londa Schiebinger (eds.): *Agotology: The Making and Unmaking of Ignorance*, Stanford CA, Stanford University Press, 2008.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham NC, Duke University Press, 2002.
- Sonu, Debbie: "The Sociality of Post-Truth: Neoliberal Culture and Its Rationality" In *Canadian Social Studies*, vol. 50, nr. 2, 2018, pp. 28-32.
- Stiegler, Bernard: *States of Shock: Stupidity and Knowledge in the 21st Century*, Malden, MA Polity, 2015.
- Sørensen, Mette-Marie Zacher: "Deepfake Face-Swap Animations and Affect" in *Human Perception and Digital Information Technologies*, Tomoko Tamari (ed.), Bristol, Bristol University Press, 2024, pp. 195-212.
- Thorsen, Terne: "Ødelæggelsens billeder: Ikonoklasme som billedskabende protestsprog" in *K&K*, vol. 51, nr. 134-135, 2023, pp. 193-216.

HJEMMESIDER

- Allahyari, Moreshin: "تعلط هام / Moon-faced (2022)", 2025, <https://morehshin.com/moonfaced/> (tilgået 12. februar 2025).
- Humboldt Forum: "Temporäre Neukonzeption der Benin-Sammlung, 'Benin-Bronzen'", 2024, <https://www.humboldtforum.org/de/temporaere-neukonzeption-der-benin-sammlung/> (tilgået 12. februar 2025).
- Paglen, Trevor: "Palladium Variation #4" *Paglen Studio*, 2023, <https://paglen.studio/2023/05/10/palladium-variation-4/> (tilgået 12. februar 2025).

NOTER

- 1 Begrebet *post-truth* er i sig selv omdiskuteret (Hannon 2023; Bernecker, Flowerree og Grundmann 2021), mens selve diagnosticeringen af det aktuelle vestlige samfund som værende post-viden eller "post-truth" bl.a. er blevet kritiseret for dens tætte forbindelse til et neoliberalt tankesæt (Sonu 2018).
- 2 Begrebet *agnotologi* blev udviklet i 1990'erne, hvor Robert N. Proctor og Iain Boal formulerede termen som en reaktion på tobaksindustriens systematiske forsøg på at underminere videnskabelige studier af sammenhængen mellem rygning og kræft. De kombinerede det græske præfix *a-* (uden) og *gnosis* (viden) med suffikset *-logi* (studiet af), hvilket resulterede i termen "agnatologi." Termen blev dog senere ændret til "agnotologi" med reference til det græske *agnōsia* (uvidenhed) (Proctor 2008).
- 3 Alle oversættelser er forfatterens egne, medmindre andet er anført.
- 4 Eksempler på det første kunne være Mwazulu Diyabanzas "tyverier" af stjålne genstande fra Musée du Quai Branly og Afrika Museum i Berg en Dal – handlinger, der refererer til scener i *Black Panther* (2018) og den nigerianske film *The Mask* (1979) – eller Ilê Sartuzis udbytning af en mønt fra British Museum (Hicks, 2024). Eksempler på det andet kunne være Center for Political Beautys deepfake af den tyske kansler Olaf Scholz, hvor han opfordrer til et forbud mod det højreekstreme parti AfD (Alternative für Deutschland) (Hicks 2024). I en dansk kontekst kunne nævnes Kristoffer Ørums kontrafaktiske undersøgelser af dansk arbejderhistorie, hvor kendte politikere som f.eks. Anker Jørgensen "medvirker", eller kunstnerkollektivet Computer Lars' politiske deliberationer, hvor deepfakes indimellem anvendes.

-
- 5 For en mere grundig behandling af deepfaken i dens transgressive kontekst, se Sørensen 2024.