

## LÆSERBREV FRA MILJØET (OM *WHITE NIGGER/BLACK MADONNA* OG *BECOMING ANIMAL*)

*De Indfødte har ikke nogen sans for Kontraster, Navlestrengen mellem dem og Naturen er ikke helt overklippet.*<sup>1</sup>

I sit forsvar for det racistiske teaterstykke *White Nigger/Black Madonna* (*Politiken* d. 21/5/18) skriver forfatter Josefine Klougart:

De måtte bare stå skoleret overfor de selvbestaltede dommere. Miljøet afviser at forstå værket som kunst, hvor udsagnenes udsigelsespunkt jo er et andet end i et læserbrev. Som Wilson siger: "Man kan ikke adskille kunst og virkelighed, når man vælger at behandle sorthed". Dermed gives nogle emner særstatus, og man afviser vigtigheden af, at vi som samfund har en fri kunst, der kan undersøge verden æstetisk.

Forfatteren omtaler her et seminar, som blev afholdt i forlængelse af forestillingen. Kort om uddragets forskellige positioner og personer: det indledende "de" henviser til teaterstykkets skabere, Madame Nielsen og Christian Lollike. De "selvbestaltede dommere" – "miljøet" – er den gruppe mennesker, som andetsteds i Klougarts tekst omtales som den "radikale identitetspolitiske fløj"; en fløj der, som forfatteren billedligt skriver, "slår ned på kunstnere som Nielsen". Og Michael Wilson, Fulbright Fellow på Københavns Universitet, der citeres i uddraget, og som talte ved seminaret, er i forfatterens fortælling en del af dette "miljø", en del af denne radikale "fløj". Han er, skriver Klougart:

En afroamerikansk intellektuel, der med selverklæret "videnskabelig" immunitet kunne udlægge teksten og én gang for alle konkludere, at en plakat med titlen "White Nigger/Black Madonna" var et "skolebogs-eksempel" på racistisk motiveret vold.

I kronikken "De eneste stemmer, der forsøges undertrykt i debatten om 'Black Madonna', er de sorte stemmer, når de taler om deres egen menneskelighed og værdighed" (*Politiken* d. 8/6/18) kommenterer Wilson bl.a. på Klougarts indlæg, og som han påpeger, er en betragtelig del af hendes skildring af det omtalte seminar upræcis. Et forhold, der sandsynligvis skyldes, at hun ikke selv deltog i arrangementet. Han skriver:

Klougart forlader sig på andenhåndskilder fra seminaret og bygger sit indlæg på fejlagtige oplysninger fra tidligere artikler, hvis pointer hun overdriver i en skarp kritik af et arrangement, hvor hun slet ikke var fysisk til stede.

Det er her nødvendigt at nævne, at jeg – ligesom Klougart – ikke selv var tilstede ved seminaret, som jeg derfor heller ikke er i stand til at sige noget om. Hvad jeg imidlertid *kan* og vil sige noget om er Klougarts tekst – også den funktion og de udsagn, som i teksten tilskrives Wilson.

Et af disse udsagn lyder, som vi så indledningsvis, således: "Man kan ikke adskille kunst og virkelighed, når man vælger at behandle sorthed". Det er et udsagn, der forarager Klougart, fordi det, som hun skriver, giver "emnet" sorthed "særstatus" og på den måde er en afvisning af eller måske endda et angreb på den frie kunst. Og kunsten er, fastslår forfatteren, "(...) netop kendetegnet ved dens transcendentale karakter".

I et særligt aggressivt og patroniserende afsnit betitlet "Man evner ikke at læse verden nuanceret" taler forfatteren om "miljøets" manglende evne til at lytte. Hun skriver:

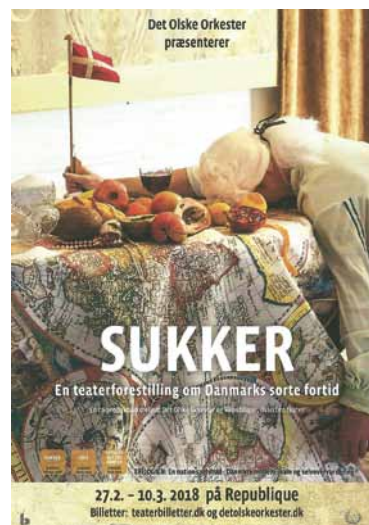
At kunne erfare kunst, at kunne bevæges ved den og tage imod det prisme af muligheder for nye måder at tænke og se på, forudsætter selvfølgelig, at man åbner sig mod det andet, man står over for. Jeg synes, reaktionerne [miljøets reaktioner på *White Nigger/Black Madonna*] vidner om en alvorlig mangel på vilje eller evne til netop det. Om en farlig mangel på det, man måske kan kalde "menneskeligt gehør", altså

en mangel på en form for sensibilitet, der gør, at man kan og vil forstå karakteren af og intentionen bag et udsagn [...].

Man skal altid spidse ører, når et menneske siger om et andet menneske, at det mangler noget "menneskeligt". For hvis et menneske mangler noget menneskeligt – i dette tilfælde det klougartske "menneskelige gehør" – hvor stiller det så overhovedet dette menneskes menneskelighed? Et menneske *uden* "menneskeligt gehør" er, tror jeg, lidt mindre menneske end et menneske, der evner eller besidder denne specielle, humane musikalitet.

I det følgende vil jeg med mit menneskeøre forsøge at lytte til det af Klougart refererede udsagn om kunstens sammenfald med virkeligheden, når det kommer til spørgsmålet om sorthed.

En dag for nogle måneder siden "modtog" jeg et postkort fra det trøstesløse danske teater. Postkortet fandt mig på en café, hvor det stod – omgivet af andre postkort med andre motiver og andre produkter – i en af de postkortholdere, der er at finde på stort set alle københavnske caféer [1]. Kort om motivet: en mand med en gammeldags, hvid paryk sidder/ligger med ansigtet ned mod et bord dækket af et verdenskort. Manden holder om et lille Dan-



[1]

nebrog, der ved siden af tropiske frugter og et vinglas står på bordet, hejst i en miniaturreflagstang. Yderst i billedets venstre side ses noget sukker; en henvisning til det hvide ord, der med versaler står skrevet henover billedet: SUKKER. Ordet viser sig, når man orienterer sig yderligere, at være titlen på et teaterstykke, som blev præsenteret på Republique i begyndelsen af 2018. Forestillingens undertitel lyder: "En teaterforestilling om Danmarks sorte fortid". Og på kortets bagside kan man læse et handlingsreferat, hvor det oplyses, at stykket behandler "et af de sorteste kapitler i danmarkshistorien".

Postkortet er – for nu at gengive Klougarts gengivelse af den "selverklæret videnskabelige, afroamerikanske intellektuelle" – et "skolebogs eksempel" på en sammen-smeltning af racial sorthed og metaforisk sorthed. Det er et eksempel på det totale sammenfald mellem såkaldt "virkelig" sorthed og såkaldt "kunstig" sorthed.

Den sorthed, der er tale om i teaterforestillingens undertitel samt i handlingsreferatet, skal selvfølgelig forstås som den velkendte billedlige sorthed, man taler om, når man eksempelvis taler om "sort arbejde" eller siger "det ser sort ud". Det er det gamle, metaforiske slægtskab mellem det sorte og det dårlige, det onde og det usande. Men denne talen om "Danmarks sorte fortid" og "et af de sorteste kapitler i Danmarkshistorien" er samtidig også – sammen med titlen, selvfølgelig – en henvisning til trekanthandlens økonomiske struktur, det er en henvisning til den slavegjorte, sorte krop. Og man kan på den måde med rette takke folkene bag Republiques reklamekampagne for så tydeligt og indiskutabelt at illustrere følgende fakta: 1) racial sorthed er metaforisk, og 2) metaforisk sorthed er racial. Sagt lidt anderledes: distinktionen er ubrugelig; den er ubrugelig og aldeles farlig, men den er ikke af den grund uvirkelig, for den lever i bedste velgående, hvilket Klougart fint illustrerer.

Når jeg skriver, at man bør takke folkene bag teaterreklamen, så skyldes det, at den sorthumoristiske tydelighed, de har valgt at kommunikere med, er atypisk. For det er faktisk ikke så ofte, at nogen så offentligt og åbenlyst intentionelt tillader sig at føre den sorte krop tilbage til det uoverskuelige hav af negativ betydning, som



[2]

traditionelt set – hvert fald i en europæisk sammenhæng – knytter sig til det sorte.

Et eksempel på noget ligende kan ses på forsiden af Berlingske fra d. 31 marts sidste år [2]. På forsiden er der to store historier, placeret over/under hinanden. Den øverste og største historie har et citat som rubrik: “Jeg kom til Europa for at få et bedre liv”, står der. Til højre for udsagnet ses en sort mand. Manden lader til at være siddende (den nederste del af hans krop er ikke synlig). Han er skaldet og ser på en og samme tid både stor og lille ud. Stor i kraft af kropsbygning, håndens størrelse målt mod den sort-hvid-stribede kop, han drikker fra. Lille i kraft af udtryk og holdning. Han ser beklemmt og usikker ud, holdningen er duknakket og kroppen sammenbøjet, lukket. Han kigger – med det man kalder for et tomt blik – i retning af, men langt forbi, en underrubrik som læser: “Flygtninge med asyl i andre EU-lande rejser til Danmark for at tjene penge. Mike fra Nigeria har brugt tre-fire somre på at samle flasker i Danmark”.

Min interesse for forsiden skyldes relationen mellem fotografiet af den nigerianske mand og så rubrikken til forsidens anden store historie, der er placeret på sidens nederste tredjedel. Denne rubrik lyder: “Flere bliver sortlistet i sundhedsvæsenet”. Og i manchetten uddybes det, at:

En ny opgørelse fra Styrelsen for Patientsikkerhed viser, at der i dag er over 300 læger, sygeplejersker og andre ansatte i sundhedsvæsenet, som har mistet deres autorisation. Det skyldes en lovstramning, som blev gennemført sidste sommer.

Den sorthed, der er tale om her, lader ikke umiddelbart til at have noget at gøre med Mikes hudfarve. Den tilhører en anden historie og er en henvisning til de i underrubrikken omtalte læger og andre inden for sundhedssektoren, der har fået frataget autorisationen. At være sortlistet er her at have mistet retten til at praktisere, men det betyder ikke, at man befinder sig på en liste, der *faktisk* er sort, ligesom det ikke betyder, at man er skrevet op med sort skrift. Den sorthed, der er tale om, er den velkendte uskyldige og metaforiske sorthed, som jeg nævnte ovenfor i forbindelse med *Sukker*; men hvor det i teatrets formidling var tydeligt, at sammenfaldet mellem det metaforiske og det raciale var tilsigtet, så er det langt sværere at afgøre i Berlingskes forsidekomposition. Dog kan man – uden at skulle ud i for meget motivforskning og gætværk angående redaktionens aktive valg og bevidste hensigter – konstatere, at 1) en fra et pladsmæssigt perspektiv betragtelig del af avisforsiden er udgjort af fotografiet af “Mike”, den nigerianske flaskesamler, og at “Mike” er det, man normalt kalder for sort. Og 2) umiddelbart under billedet af den sorte mand bruges sortheden som metafor for negativitet: sundhedspersonalet har *mistet* deres autorisation, og det er *dårligt*, at de har mistet den.

Berlingske-forsiden udgør altså ikke som Teater Republics reklamepostkort et skoleeksempel. For det er her langt sværere “definitivt” at afgøre, om den anvendte metaforik er racial. De forskellige sorthedstyper overlapper måske, forskellen imellem dem nivelleres måske i nogen grad, men det er sværere at fastholde dette overlap eller denne udfladning, og det er svært at gennemskue i hvilken grad, der “bare” er tale om “tilfældigheder”.

Uafgørligheden er imidlertid fuldkommen ligeegyldig, for det væsentlige er, at “Mike” uanset hvad lades op med metaforisk betydning, imens sortelistens metaforiske sorthed hvert fald i en vis udstrækning suger næring fra

en reel krop. Og avisforsiden giver, omtrentligt ligesom det var tilfældet med teaterforestillingens undertitel, derfor et fint indblik i, hvordan sorthed konstrueres, og hvorfor sort aldrig "bare" er en hudfarve eller "bare" en metafor.

Hvorfor kan man ikke adskille kunst og virkelighed, når det kommer til sorthed? Man kan aldrig adskille kunst og virkelighed, sådan som Klougart og hendes diskurs gerne vil det, men når man i særlig grad ikke kan adskille kunst og virkelighed fra hinanden, når man har med sorthed at gøre, så skyldes det, at den sortes (u)virkelige sorthed altid allerede i forvejen er et hvidt værk, et hvidt kunstværk. Derfor føles det voldeligt, når en hvid gerne vil udføre sortheds-eksperimenter i frihedens navn: fordi det, at "negeren" overhovedet er "neger" (og slave) – som blandt andre Frank B. Wilderson III og Toni Morrison har vist – i udgangspunktet er resultatet af den hvides behov for frihed, den hvides behov for at ekspandere sin frihed, for at "prøve grænser af".<sup>2</sup> Man får, med andre ord, lyst til at spørge: hvornår stopper det? Vi lever allerede i en realisering – en virkeliggørelse – af jeres fiktion, så når I siger til os, at vi ikke forstår fiktion, at vi ikke forstår kunsten, at vi ikke forstår metaforen og dens overførsler, bliver vi gale.

Et underligt sted i *Den afrikanske farm* skriver Karen Blixen: "De Indfødte har af Naturen kun lidt Følelse for Dyr [...]".<sup>3</sup> Jeg siger om stedet, at det er underligt, fordi Blixen hele vejen igennem romanen sammenligner "de indfødte" med netop dyr ("Den gamle mørke, klarøjede afrikanske Indfødte og den gamle mørke, klarøjede Elefant, de ligner hinanden, de staar paa Jorden, tunge af alle de Indtryk af Verden omkring dem, som langsomt er blevet samlet op og ophobet i deres dunkle Sjæle, de er selv Træk i Landskabet").<sup>4</sup> De indfødte er i hendes tekst som dyr, men de forstår samtidig ikke dyret. Eller måske er det ikke så underligt? Måske forudsætter dyrets definition netop et menneske... og som forfatteren andetsteds skriver om afrikanerne: "[...] Navlestrengen mellem dem og Naturen er ikke helt overlippet". Man skal være helt udenfor dyret for at kunne se dyret. Og muligvis gør noget lignende sig gældende for den sorte, der ikke har

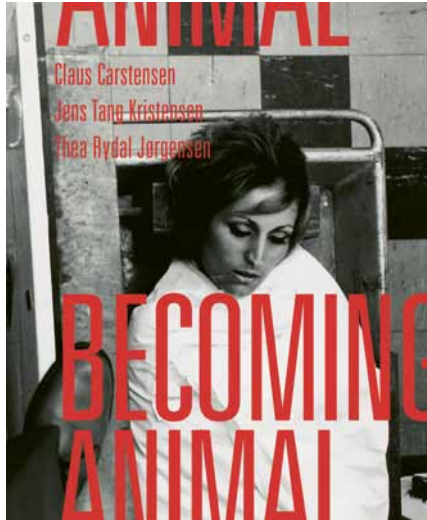
det "menneskelige gehør", der skal til for at forstå Klougarts frie kunst: maleriet går ikke på museum, det er der allerede. Vi forstår ikke kunsten, fordi vi er kunsten. Men vi vil ikke være kunst, vi vil være mennesker, og derfor er vi ikonoklaster. Klougart insisterer; føromtalt seminar er, skriver hun, en anden akt til *White Nigger/Black Madonna*, og med en næsten pervers insisteren fastholder hun den "afroamerikanske intellektuelle" i fiktionen: "I denne anden akt blev hovedrollen spillet præcist og rystende godt af gæstende ph.d. ved Københavns Universitet Michael Wilson".

\*

Det ideologiske begreb om fri kunst og frigørende kunst, der styrer og strukturerer Klougarts tekst, er også et gennemgående motiv/problem for *Becoming Animal* [3]. Som filosofen Raymond Tallis henrykt skriver i publikationen: "Art is above all a celebration of our freedom [...]".<sup>5</sup> Og begrebet er – som hos Klougart, Nielsen og Løllike – bundet op på en – i dette tilfælde mere skjult – racial bevægelse mellem det sorte og det hvide.

*Becoming Animal* er som nævnt en publikation, men det er også to udstillinger: en udstilling på Den Frie i København og en udstilling på Museet for Religiøs Kunst i Lemvig. De følgende, kortfattede bemærkninger, som slutter mit læserbrev, vedrører dog primært publikationen, der, som vi informeres om, ikke skal opfattes som et udstillingskatalog, men snarere som en selvstændig udgivelse, "[...] a publication that could stand as an independent anthology and visual essay rather than a standard catalogue".<sup>6</sup> En publikation, der, læser vi i forordet, rejser omfattende spørgsmål: "What world orders have been depicted? What ideas do we use to distinguish ourselves from animals? In what ways can art contribute new perspectives on our existence?"<sup>7</sup>

I essayet "Animality – An Art of Mobile Borders and Inversions", som er en af publikationens ti tekster (foruden forordet og de kommentarer, som løbende knyttes til samlingens omfattende og ofte smukke værkinventar), skriver Ron Broglio, professor ved



Forsiden af bogen *Becoming Animal*, Carstensen m.fl. (red.), 2018. [3]

Arizona State University, at: “Our animality is a dark background by which our civility is revealed”.<sup>8</sup> En noget triviell konklusion, der dog trods alt ikke er helt repræsentativ for kompleksitetsniveauet i den tænkning, Broglio udfører i sin Agamben-inspirerede undersøgelse af grænsen mellem menneske og dyr. For kort forinden bemærkningen om det civiliseredes tilsynekomst i relief til mørket omtaler Broglio et værk af den tyske kunstner Andy Hope 1930 i følgende vendinger:

The light from the clearing normally illuminates. In the clearing things are brought to light, and seeing in the light is synonymous with understanding. Here in the light of the clearing we understand the world. In this artwork however, the light of the open field – the light of civilisation and understanding – backlights the animal such that we cannot see it clearly. We can only discern the creature’s outline. [...] We normally count on the enlightenment of the social realm, but in this case it casts a shadow, and there in the darkness is that which we cannot see.<sup>9</sup>

Som vi læser understreger Broglio i denne passage, at lys kan blive til eller resultere i mørke. Lys er synets forudsætning, men sommetider kan det blænde og kaste mørke områder af sig.

Kontrasten mellem lyset og mørket, mellem det sorte og det hvide, er en af de helt grundlæggende sokler i den tænkning, som *Becoming Animal* er bygget op omkring, hvilket kunstner og kurator på udstillingen Claus Carstensen også slår fast i den korte, introducerende tekst “Census (Body Count)”: “The colours of the book and the exhibition are primarily white against black and black against white.”<sup>10</sup> Men polerne i denne kontrastfulde iscenesættelse kan altså, som Broglio understreger, slå over i hinanden.

Et andet værk, Broglio nævner i sin tekst, er Christian Vinds *Hvis nu det lys, der er i dig, er mørke, hvor stort bliver så ikke mørket!*, hvor værktøilen står skrevet med hvid skrift på en mørk grund:

Vind plays with the darkness of a blackboard on which white chalk words and drawings are meant to illuminate the world with knowledge. Yet, what enables the white words is the black background always spectrally present.<sup>11</sup>

Lad os, inden vi fortsætter, repetere denne sigende sætning: “what enables the white words is the black background always spectrally present”. Og lad os så læse videre:

The title is drawn from the Biblical phrase of the gospels and plays upon inversions between light and dark. Such inversions are similar to the crossing of dividing lines between human animality and civility. Our animality is a dark background by which our civility is revealed.<sup>12</sup>

Det bør i forbifarten bemærkes, at Vinds tavle-værk og Broglios læsning på en meget direkte måde relaterer sig til den udgave af *Becoming Animal*, som Den Frie lagde rum til, hvad citatet fra Carstensen ovenfor også

indikerer. For her var alle udstillingsvægge malet sorte. Og Broglio fortsætter sin undersøgelse ved 'filosofisk' at spørge til denne sorthed: "[...] what if our civility, our light, is a darkness as well? In other words, what if human society exerts the brute power of animality".<sup>13</sup> Spørgsmål, der kort efter resulterer i et forsøg på at omformulere det sted i Matthæusevangeliet, som Vind har hentet sin tekst fra: "We might retitile the work thus", foreslår han, "If then the Human within you is Animal, How Great is That Animality".<sup>14</sup>

Mørket repræsenterer altså her, som så ofte, det bestialske, men bestialiteten – det er en af *Becoming Animal's* pointer – kan og bør i visse tilfælde opfattes som noget "positivt", fordi den udgør en position, der muliggør rationalitetskritik. Eller som Carstensen, der gennemgående i publikationen gør sig mange tanker om døden og menneskets dødelighed, skriver: "The Fall of Man created the knowledge of death. Deliverance from that consciousness entails becoming animal again".<sup>15</sup> At blive dyr (at blive mørk) kan altså – ligesom oplysningen, der, som Kant skriver i sin berømte tekst *Besvarelse af spørgsmålet: Hvad er oplysning?*, er "menneskets udgang fra dets selvforskyldte umyndighed" – være en form for frigørelse.

Men som kunsthistoriker Jens Tang Kristensen påpeger i artiklen "The Animalised Avant-Garde" kan det så sandelig også være det modsatte:

Animalisation in its most aggressive form escalated around the First World War, but culminated during the Second World War, when the Nazis persistently described Jews as rats, insects and pigs – seen, for example, in the anti-Semitic film *The Eternal Jew*, released in November 1940.<sup>16</sup>

Efter at have peget på den nazistiske dyregørelsespraksis henviser Kristensen til et kontemporært eksempel:

It should also be noted that this kind of designation of the other through symbolic animalisation can also be identified in the language of a large number of populist politicians today. In 2013, Brian Mikkelsen,

former Danish Minister of Justice and Minister of Culture, described Eastern European workers coming to Denmark as grasshoppers, claiming, "We can't have a grasshopper model, where some grasshoppers, in this instance Eastern Europeans, descend on the field, suck all the energy out of it, then jump on to the next field."<sup>17</sup>

Og på baggrund af denne betragtning drager han følgende konklusion:

All sections of the population thus have the potential to be stigmatised and made analogous to the animals that humans eradicate, slaughter and devour.<sup>18</sup>

Kristensen viser, at dyregørelse og dyrebliivelse i kunsten altid vil være politisk. Så langt så godt. Men når dette faktum er etableret, bliver man – og særligt i forlængelse af bemærkningerne ovenfor – nødt til at spørge til, *hvilken* politik, der er på spil; politisk *hvordan*? Kristensen foretager i teksten en næsten morsom feberredning på vegne af 'hele' *Becoming Animal*; dette projekt, der i allerhøjeste grad er en hyldest til kunstens påståede transcendens, dens potentiale til overskridelse. For dyregørelsens uundgåelige politiske aspekt falder ikke i god jord hos fortalere for kunstens transcendens, der normalt nødtigt ser, at det *generelle* besmudses af det *partikulære*. Kunsten befinder sig som bekendt ifølge denne tænkning i sin egen sfære, og det skal den for Guds skyld (nej for Kunstens skyld og ifølge Klougart også for samfundets skyld, hvilket i øvrigt er et underligt selvmodsigende element i hendes talen om kunstens frihed) have lov til. Så hvad gør vi, når vi ikke kan undgå det politiske? Kristensen svarer: vi gør det politiske universelt. *Alle* kan, konkluderer han, blive udsat for dyregørelse. Vupti, problemet er løst, kunsten kan fortsætte sit transcendent liv.

Vi er nødt til at se på nogle tal. Publikationens værkliste oplister 235 værker. 11 af disse værker – under 5 % – er lavet af kvinder. Til sammenligning tæller værklisten 24 af Carstensens egne værker. Men dette er muligvis ikke overraskende, når vi husker på, at *Becoming Animal* "[...]

is a manifestation of Carstensen's long-term research into attempts to explain human existence in art history", "[...] a unique tour de force in the thinking of Carstensen".<sup>19</sup>

Alle publikationens kunstnere er – med få undtagelser – hvide europæere. Og den bemærkelsesværdige proportionering spejles i udgivelsens artikler (9 ud af 10 – igen foruden forordet – er skrevet af hvide mænd). Universaliteten er her, som det så ofte er tilfældet, påfaldende lys og maskulin, og dette stiller måske en delvis forklaring på, hvordan det er lykkedes for kuratorerne og redaktørerne bag *Becoming Animal* nærmest fuldstændigt at forbigå de i et europæisk (og i nogen grad et globalt) perspektiv mest omfattende og voldelige bestialiseringer, som historien har skænket os: hekseprocessen og slaveriet. Voldstraditioner, der, som eksempelvis Silvia Federici har vist det, i meget høj grad kan og bør betragtes som helt afgørende for den nuværende verdensorden.<sup>20</sup>

Udeladelsen af slaveriet er i øvrigt så meget desto mere bemærkelsesværdig, når man tænker på, at den manøvre, der – som det var tilfældet i Broglios tekst, og som det overordnet er tilfældet i *Becoming Animal* – føjer det dyriske sammen med mørket, i allerhøjeste grad bør opfattes som et af slaveriets væsentlige, moralske fundamenter.

Den hvides forsøg på for en stund at undslippe sin lysende fornuft og civilisationen ved at gøre sig mørk er beslægtet med det, Toni Morrison i bogen af samme navn kalder for *Playing in the dark*. Og dette forsøg eller denne forhåbning – denne "leg" – er det, der driver både *White Nigger/Black Madonna* og *Becoming Animal*. Det er en frihedsleg, som altid leges på andres bekostning.

Lad os afslutningsvis vende tilbage til Christian Vinds *Hvis nu det lys, der er i dig, er mørke, hvor stort bliver så ikke mørket!*. Den sorte tavle udgør her scenen for et hamskifte, der kan forekomme overraskende fleksibelt og sågar måske endda emanciperende. Den er grunden, hvor en hvid logos annullerer sin egen hvidhed og samtidig tilsyneladende hylder mørket. Det er derfor værd at læse de udeladte og noget mindre elastiske linjer, der i Matthæus-evangeliet leder op til sætningen fra Vinds værk:

Øjet er legemets lys. Er dit øje klart, er hele dit legeme lyst; men er dit øje mat, er hele dit legeme mørkt.<sup>21</sup>

EMIL ELG

#### NOTER

- 1 Blixen, 1970, p. 143.
- 2 Se fx Morrisons *Playing in the dark* (Vintage, 1993), eller Wildersons artikel "Fængsels-slaven som hegemoniets (tavse) skandale" i antologien *Sortheid* (Nebula, 2018).
- 3 Blixen, 1970, p. 216.
- 4 Ibid., p. 320.
- 5 Tallis i Carstensen, Claus; Thea Rydal Jørgensen; Jens Tang Kristensen (red.), 2018, p. 82.
- 6 Carstensen, *ibid.*, p. 7.
- 7 Junge-Stevnsborg og Løventoft *ibid.*, p. 4.
- 8 Broglio, *ibid.*, p. 128.
- 9 Ibid.
- 10 Carstensen, *ibid.*, p. 8.
- 11 Broglio, *ibid.*, p. 128.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid.
- 14 Ibid.
- 15 Carstensen, *ibid.*, p. 7.
- 16 Kristensen, *ibid.*, p. 147.
- 17 Ibid.
- 18 Ibid.
- 19 Junge-Stevnsborg og Løventoft, *ibid.*, p. 4.
- 20 Federici, 1998
- 21 Matt. 6,22.

#### LITTERATUR

- Blixen, Karen: *Den afrikanske Farm*, Gyldendal, København, 1970
- Carstensen, Claus; Thea Rydal Jørgensen; Jens Tang Kristensen (red.): *Becoming Animal*, Hatje Cantz, Berlin, 2018
- Federici, Silvia: *Caliban and the Witch – Women, the body and primitive accumulation*, Autonomedia, 1998