



Stik, skær, brænd

Sprækken som (kunst)historisk berøringspunkt i værker af Carla Zaccagnini, Annarosa Krøyer Holm og La Vaughn Belle

10. marts 1914 gik Mary Richardson ind på National Gallery i London og angreb Diego Velázquez' *Venus del espejo* (1647-51) med omkring syv hug fra en kødøkse, før hun blev overmandet af museets sikkerhedsvagt. "Yes I am a suffragette. You can get another picture, but you cannot get a life [...]", proklamerede Richardson, imens hun roligt lod sig føre bort fra gerningsstedet, som man kan læse i *The Times'* dækning af hændelsen.¹ Richardson var en af de engelske militante stemmeretsforkæmpere, der siden 1903 havde været organiseret i Women's Social and Political Union (WSPU). Suffragetterne organiserede demonstrationer og aktioner af mere eller mindre voldelig karakter såsom at ødelægge butiksvinduer, hælde syre i postkasser og stemple "Votes for Women" på de nationale mønter. Alt sammen for at sætte fokus på kvinders manglende stemmeret, og sidenhen også som protest mod behandlingen af fængslede stemmeretsforkæmpere. I 1913-14 angreb suffragetterne værker og artefakter i engelske museumssamlinger med økser og knive, og kampen for retten til at bestemme over egen krop og identitet udspillede sig herefter, foruden på gaderne og i de britiske aviser og retssale, også på museerne. Da suffragetten Mary Wood – et par måneder efter Richardsons angreb på Velázquez' *Venus* – kom for retten for et andet voldeligt angreb mod et kunstværk, sagde hun: "I have tried to destroy a valuable picture because I wish to show the public that they have no security for their property nor for their art treasures until women are given the political freedom."² For suffragetterne var

<

Annarosa Krøyer Holm: *Telt*, 2015, gips. Foto: Annarosa Krøyer Holm. Installationsfoto fra Den Kongelige Afstøbnings-samling.

de engelske museumssamlinger med andre ord ikke blot neutrale steder for en objektiv historiefortælling. Disse aktioner peger snarere på, at kunsthistorien – dens objekter, dens institutioner og dens fortællinger – er et sted, hvor kampe om synlighed, historie og identitet bliver udkæmpet.

Denne artikel vil tage tråden op fra suffragetternes voldelige aktioner mod kunst. Det sker gennem en læsning af tre nyere værker, der skærer, brænder og stikker sig ind i forskellige hvide og hvidlige flader: Carla Zaccagninis genskabelse af suffragetternes stik og snit i *Elements of Beauty* (2012), Annarosa Krøyer Holms *Telt* (2015) – en 2,5 ton tung teltform udført i gips og delvist kløvet på midten – og La Vaughn Belles brændemærkede papirværker *Cuts and Burns (The Sentinels)* (2016). Det er tre værker, der har et æstetisk fællesskab i arbejdet med farven hvid og i de konkrete sprækker, som bryder værkernes overflader. Det er værker, der ikke kun laver “historiske rids”, idet de forholder sig til (kunst)historiske begivenheder, men som også *ridser i historien* – og i det, der i det følgende vil blive udfoldet som kunstmuseet og kunsthistoriens “hvidhed”. Denne artikel vil se på de forskellige historiske begivenheder, der fungerer som orienteringspunkter i de tre værker, og på, hvordan disse historier kan læses i relation til de institutionelle rammer, som de interagerer med. Det er artiklens pointe at vise, hvordan værkerne indskrives vold og smerte som grundlæggende elementer i (kunst)historien.

Et vigtigt udgangspunkt for analysen er, at historien ikke kan indordnes i et før, nu og efter.³ I stedet er værkerne såvel som artiklen i sig selv et udtryk for det, kunsthistoriker Mathias Danbolt kalder for *touching history*.⁴ Dvs. en tilgang til tidens udstrækning, hvor fortiden ikke nødvendigvis er noget, der er overstået, men kan bruges – “røres” – i nutiden for derigennem at pege på en ny, mulig fremtid. For netop det at røre ved historien – at lade fortiden genopstå og påvirke os i nutiden – skaber en “[...] performative historiography that attends to the presence of the past in the present and to the desire for creating affective connections across time”.⁵ Denne artikel vil argumentere for, at sådanne affektive forbindelser kan skabes gennem stikket, snittet og brændemærket – og at forbindelserne ikke er fastlåste, men kontinuerligt forandres og undslipper en fast betydning.⁶

En hvid kunsthistorie?

Begyndelsesvis er det nødvendigt at definere, hvad kunstmuseet og kunsthistoriens “hvidhed” er. Begrebet er her hentet fra kunsthistoriker Jeff Werners artikel “Antique White”, hvori han argumenterer for, at kunstmuseet og dets diskurser er blevet *hvidvasket* fra nyklassicismen og frem til i dag:

[...] art museums' whiteness springs primarily from their construal of both white art and the white body as the norm, and their praxis of instituting, establishing, and reproducing whiteness. The fact that museums of art are also often literally white, inside and out, is not without significance in this context.⁷

Werner skriver i forlængelse af institutionskritiske tekster som kunstkritikeren Brian O'Dohertys "Inside the white Cube", der beskriver, hvordan hvide gallerirum er designet med det helt specielle formål at slette enhver form for kontekst: "[...] the outside world must not come in."⁸ Werner udvider begrebet om det hvide gallerirum ved at koble det til en generel – om end problematisk – opfattelse af hvid som en neutral farve.⁹ Den hvide farve smelter sammen med idéen om kunsten som en magtinstitution, hvorfra "Andre" er blevet udelukket pga. køn, race, seksualitet, klasse eller andre (ikke-hvide, ikke-normative) identitetsmarkører. Eller som Danbolt beskriver det: "The metaphorical connection between blank slates, new beginnings, and willful forgetting is central to the colonial imaginary."¹⁰ Der er således en tæt kobling af museet som "hvid" institution og museet som kolonial institution. En kobling, der understreger, at hvid netop *ikke* er neutral – og at museet *ikke* er neutralt – men at *hvidheden* er en mekanisme, der bruges til at udelukke det, der er blevet set som anderledes fra museet.

I denne artikel vil jeg analysere tre værker, der skaber sprækker og revner i netop en hvid farve *inden for* institutionelle rammer og institutionelle historier. Et centralt undersøgelsesspørgsmål for artiklen er derfor også, hvordan det er muligt at undgå dikotomier som kunst/ikke-kunst, mand/kvinde, hvid/ikke-hvid, indenfor/udenfor i en sådan analyse. Med kunsthistoriker Amelia Jones' ord vil jeg spørge: "How to give attention to inequities without thinking in binary structures?" Dvs. hvordan kan værker som disse være med til at formulere en kritik af museet som en hvid magtinstitution, når de på samme tid er en del af selvsamme institution både tematisk og gennem udstillinger? Det følgende er et forsøg på at gen- og modlæse kunstmuseet og kunsthistoriens hvidhed.

Stik

Carla Zaccagninis *Elements of Beauty* består af en udstillingsdel, der har været vist i forskellige institutionelle kontekster¹¹, samt en kunstnerbog. På forsiden af bogen står titlen "Elements of Beauty", men forvrænget i midten af ordene, som om nogen havde skåret et langt snit gennem bogen. Snittet går igen som figur i hele Zaccagninis projekt – både narrativt og æstetisk – bl.a. i den dramatiske,

litterære indledning til bogen, hvor snittet ligeledes er omdrejningspunkt. Her hører vi om Richardsons føromtalt angreb på Velázquez' Venus: "She looked at it for a few minutes before letting the cleaver she had hidden up her sleeve slide into her hand. She then slashed the canvas several times."¹² I kunstnerbogen er siderne fyldt med kopierede avisudklip, der beskriver suffragetterne og deres aktioner, men som også forholder sig til flere af medlemmernes fængslinger og retssager – og senere sultestrejker i fængslerne. Ved siden af disse avissider finder man fotografier af suffragetterne og billeder af de malerier, der blev stukket og hugget i. Farven hvid er et element, der løber som en rød tråd i *Elements of Beauty*, og det bliver til, hvad man med kunstner og forfatter David Batchelors ord kan kalde for en *insisterende* hvidhed.¹³ Den er overalt og er ikke til at undslippe. I bogen er omslag såvel som alle sider hvide med undtagelse af den sorte maskinskrift og de sort-hvide avisudklip. Flere sider er helt hvide med undtagelse af en enkelt sort ramme, der markerer værkerne, som suffragetterne ødelagde – helt uden at gengive dem fotografisk. Samme greb går igen i den føromtalt udstillingsversion af *Elements of Beauty*. Her er blot de hvide sider skiftet ud med hvide vægge, og de sorte rammer er større. I modsætning til suffragetternes stik i billedfladen, hvor motivet stadig kunne ses bagved, så har Zaccagnini fjernet værkernes motiver helt. Til udstillingsdelen er der lavet en audioguide, hvori to kvindestemmer fortæller om suffragetternes aktioner, om værkerne, angrebene og de generelle forhold for kvinder i begyndelsen af det 20. århundrede. Således orienterer kunstnerbogen og audioguiden beskueren af de hvide "tomrum" mod de billeder og aktioner, der ikke som sådan er til stede i installationen. *Elements of Beauty* er O'Dohertys hvide kube vendt på hovedet: Der er ingen objektbaserede værker, men en hel masse kontekst.

Ligesom suffragetterne var meget bevidste om at skabe en bestemt fortælling om dem selv gennem bl.a. deres nedskrevne erindringer, som historiker Laura Mayhall har beskrevet¹⁴, så er det også en bestemt version af fortællingen om suffragetterne, som Zaccagnini arbejder med. En central pointe for værket, og en pointe, som titlen *Elements of Beauty* også selv peger på, er, at det foruden en narrativ historie også er en æstetisk og affektiv historie. For Zaccagnini arbejder ikke kun med suffragetternes narrativ, hun genskaber også suffragetternes helt fysiske aftryk, snitsår. I værket *My hieroglyphs on Velazquez's Venus will have a lot to express to the generations of the future* har hun genskabt Richardsons snit på Velázquez' Venus på et stykke hvidt papir [I]. Snittene fylder det nederste højre hjørne, og idet Velázquez' oprindelige motiv ikke er til stede – kun det hvide papir – er det snittene selv, der kommer i fokus. Det, der i Zaccagninis værk synes at være skønhedens elementer, er snittene selv – de sprækker i kunsthistorien, som



[1] Carla Zaccagnini:
*My hieroglyphs on Velázquez's
Venus will have a lot to express
to the generations of the future*,
2012, snit på papir. Foto: Malmö
Konsthall.

suffragetterne har skabt – og ikke Velázquez' maleri. I Richardsons angreb mod Venus var det selve symbolet på skønheden, der blev stukket ned; men gennem Zaccagninis værk åbnes for en anden læsning af skønhed – en skønhed, der opstår i volden, i affekten og i de tegn, denne form for vold efterlader. Snittene er så at sige spændt ud mellem suffragetternes ødelæggelser af malerier *nu og her* og Zaccagninis genskabninger af selvsamme stik i et andet “nu og her”. Derved kan snittene ikke fæstnes i én bestemt tid, men eksisterer i flere tidsligheder på samme tid. *My hieroglyphs on Velázquez's Venus will have a lot to express to the generations of the future* tager sin titel fra Richardsons tekst “Letters of Fire”¹⁵ og peger i sig selv på en feministisk bevidsthed om generationer og tidslighed. Zaccagninis værk kan både siges at fuldføre Richardsons “forudsigelse”, idet “hieroglyfferne” her bruges i fremtiden; men Zaccagnini udskyder også “fremtiden” ved at overtage udsagnet direkte. *My hieroglyphs...* tager tråden op fra en tidligere feministisk praksis, Richardsons, men indskriver den i nye, institutionelle kontekster (kunstnerbogen, udstillingen), hvorved nye betydningslag føjes til de oprindelige snit, der i sig selv er snittet i det ældre maleri, og så fremdeles. Det snitsår, som Richardson i sin tid stak i Venus, er i bogstaveligste forstand stadig åbent i Zaccagninis genskabelse.

Skær

I Den Kongelige Afstøbningssamling i København har Annarosa Krøyer Holm rejst et telt med en lang sprække halvvejs ned igennem skulpturen i hele dens længde [2].¹⁶ Den trekantede form, der er støbt i 2,5 ton gips, relaterer kunstneren selv til feltantropologens telt gennem titlen og en kort værktekst. Her kan man læse, hvordan idéen til teltet kommer fra et fotografi af antropologen Bronislaw Malinowski, der arbejder i sit telt i Trobrianderne ved Ny Guinea under 1. verdenskrig. På fotografiet skaber Malinowskis trekantede telt en formmæssig ramme om mødet mellem antropologen og de mennesker, han skriver om. Og netop formen er helt central i sammenhæng med afstøbningssamlingen. Samlingen, hvis historie går tilbage til 1740 og Kong Christian 6.s kunstscole, blev oprindeligt brugt som en studiesamling, hvor kunstnere og kunstaspiranter kunne lære af de antikke mestre. Som bl.a. kunsthistoriker og museumsinspektør ved Den Kongelige Afstøbningssamling Henrik Holm har peget på, så blev samlingen, der med tiden overgik til Statens Museum for Kunst, siden nedprioriteret og "sendt på lager" – helt bogstaveligt til Vestindisk Pakhus, hvor samlingen endnu står i skrivende stund. Som den udbredte brug af afstøbningssamlinger i hele Europa viser, så var det formen, der var i centrum. Gipsen gjorde det forholdsvis enkelt at få adgang til hovedværker i kunsten, som ellers befandt sig i andre lande. På akademierne og for de kunstnere, der samlede afstøbninger privat, udgjorde samlingerne en slags formforråd, som kunstnerne kunne lade sig inspirere af og efterfølge – i overensstemmelse med kunsthistoriker og arkæolog Johann Joachim Winckelmanns toneangivende, nyklassicistiske tanker om den antikke kunst som det ideal, der skulle efterleves.¹⁷ Det var ikke vigtigt, om et værk var originalt, men at det *gengav* den ideelle original. Den hvide farve, gips har, blev set som neutral baggrund for formen, og antikke skulpturers bemaling er blevet overset (hvis ikke ligefrem fortrængt og udgrænset) i store dele af kunsthistorien.¹⁸

Telt er en skulptur, der konkret indgår i afstøbningssamlingen og mimer den gennem materialet gips; men skulpturens skarpe kanter og massivitet er en markant kontrast til de andre af afstøbningssamlingens gipsafstøbninger, der står med deres menneskelige og organiske, næsten bløde kroppe. Der, hvor teltet potentielt skulle have skabt ly for dem, der måtte befinde sig inde i teltet, er den trekantede figur i stedet "skåret" halvt igennem. Det får de to sider af teltformen til at stikke spidst op i luften, som to bjergtoppe med en kløft i midten, hvis man betragter skulpturen fra en af de to ender. Krøyer Holms skulptur leger med teltet som form og idé – noget, der orienteres mod ved hjælp af den meget bogstavelige titel og rammesætningen med Malinowski-fotografiet. Men skulpturen



[2] Annarosa Krøyer Holm: *Telt*, 2015, gips. Foto: Annarosa Krøyer Holm. Installationsfoto fra Den Kongelige Afstøbningssamling.

er mere end bare en teltform, for den karakteristiske trekantsform er også i høj grad præget af sprækken i midten. I det følgende vil jeg se på Judy Chicago og Miriam Schapiros tidligere teoretisering over "sprækker" i kunsten som et andet muligt berøringspunkt for *Telt*. En læsning, som Krøyer Holm ikke selv peger på i introduktionen til skulpturen.

Kussekunsten – måske bedre kendt på engelsk som *Cunt Art* eller *Central Core Imagery* – opstod i 1960'erne og 1970'erne blandt kunstnere som Chicago, Carolee Schneemann, Hannah Wilke og Schapiro. I teksten "Female Imagery", som blev publiceret i 1973, skrev Schapiro og Chicago om denne kunst, der var centreret omkring mere eller mindre eksplicitte vulvaformer som blomster, trekanter og sprækker, der ofte stod som metafor for det, de kaldte "den kvin-

delige krop” og “den kvindelige seksualitet”.¹⁹ De skriver endvidere i artiklen om denne kunst, at

to be a woman is to be an object of contempt, and the vagina, stamp of femaleness, is devalued. The woman artist, seeing herself as loathed, takes that very mark of her otherness and by asserting it as the hallmark of her iconography, establishes a vehicle by which to state the truth and beauty of her identity.²⁰

I Schapiro og Chicagos tekst er kussekonsten en form for opgør med den devaluering af kvinden, som de mente eksisterede. For Schapiro og Chicago var målet med denne kunst tydelig: at insistere på en kvindelig erfaring af verden. For dem var det ikke et spørgsmål om at lave simple billeder af det kvindelige køn, men derimod en insistens på den kvindelige kunstners synsvinkel og den erfaringshorisont, som de mente var særlig for kvinden – både i og med at de som kunstnere formgiver og skaber billeder ud fra deres sanseerfaringer som kvinder, men også at den kvindelige betragter ser og afkoder det på anden vis end mænd, netop fordi de som kvinder har – og deler med hinanden – en anden sanseerkendelse: “It is our hope that female perception of reality, as it is beginning to be described, will enrich our language, expand our perceptions and enlarge our humanity.”²¹

Læst i rammen af Chicago og Schapiros “Female Imagery” kan *Telt* ses som en skulptur, der tager udgangspunkt i netop hullet, sprækken, revnen – et billede på en sanselig perception af verden i modsætning til afstøbningssamlingens metafysiske skønhed, der er skabt for øjet og ikke for kroppen. En samling, der er udtryk for en historie, hvori kvinden ikke har kunnet agere som subjekt, men har været objekt for mandens blik, hvis vi følger argumentationen i “Female Imagery”.²² Således kan teltskulpturen ses som udtryk for en – i bogstaveligste forstand – knejsende stolthed over det kvindelige køn i en samling skulpturer, hvor eksempelvis *Venus fra Milo* gemmer sit køn bag sine hænder.

Alligevel var og er det i sig selv også problematisk at tage udgangspunkt i en essentiel forståelse af kvinden, sådan som Schapiro og Chicago gør i deres tekst; for hvad vil det overhovedet sige at være kvinde?²³ Den essentielle forståelse af kussekonsten forudsætter desuden, at der kan sættes lighedstegn mellem en persons køn og en persons kunstneriske udtryk. Det er derfor relevant at se på Amelia Jones’ genlæsning: “We need to attend to the brute materiality of the cunt works – their clear evocation of bodily forms – [...] In short, we need to open up the queerness of these cunts.”²⁴

Ser man *Telt* som en *queer* kusseform, kan det åbne for en anden relation mellem beskueren og skulpturen, mellem beskueren og afstøbningssamlingen. Afstøbningssamlingens øvrige skulpturer har hver sin identitet som eksempelvis havgud, kærlighedsgudinde og kriger. Identiteter, der transcenderer gipsafstøbningernes materialitet. Følger vi Jones' læsning af kussekunsten, så er *Telt* derimod ikke udtryk for en bestemt *identitet*, en bestemt arketype – det er et telt, men det er også ikke et telt – i stedet er skulpturen udtryk for en kropslig *identifikation*.²⁵ Forskellen på begreberne “identifikation” og “identitet” underbygger her den processuelle, destabiliserende læsning, som jeg mener, værket lægger op til. Med andre ord er *Telt* ikke et billede på en andens krop, men en krop i sig selv, som min egen krop kan identificere eller disidentificere sig med. Der opstår en relation mellem beskuer og værk, netop fordi *Telt* ikke (kun) er et billede, men også en massivitet og form. Sagt med Jones' ord:

While classic fetishism requires the flattening and reduction of the body into a picture or containable object [...] the most effective cunt artworks reach out to us, soliciting all sorts of potential recognitions, identifications, and disidentifications through their material evocation of relations among bodies and things, bodies and pictures.²⁶

Det er måske først og fremmest på den måde, man kan tale om sprækken i forlængelse af kussekunsten. Ikke fordi det *er* et billede på det kvindelige køn, men fordi sprækken *rækker ud* mod beskueren, lige så meget som den rækker tilbage i tid. Den rækker ind i den historie, som afstøbningssamlingen er en del af, og den rækker tilbage til Malinowskis teltstudier. Den rækker tilbage til Chicago og Schapiros tekst – og ind i Jones' genlæsning af samme. Skulpturen bevæger både mig som beskuer, der fysisk går rundt om den, men bevæger mig også på den måde, at jeg må opfatte samlingen anderledes – og dermed også den kunsthistorie, som samlingen er et tegn på. Samlingen er derfor ikke bare ét tegn, men en betydning sat i bevægelse.²⁷ *Telt* kan læses som et telt, men det kan også læses som en kusseform eller som noget helt tredje. Skulpturen unddrager sig derigennem at blive låst fast i en bestemt betydning eller en bestemt identitet, mens dens sprækkede trekantsform åbner for en relation til beskueren, der går gennem den sansende og følede krop og ikke kun gennem intellektet.

Brænd

Som feministiske teoretikere såsom Griselda Pollock har påpeget, så har kunsthistoriens indbyggede strukturer været med til at udgrænse eller helt udelukke kvindelige kunstnere fra den traditionelle kanon.²⁸ Men ikke kun kunstnere er blevet overset, også historier er udeladt i den hvide historiefortælling, hvilket La Vaughn Belle arbejder med og peger på i sin værkproduktion. I eksempelvis værkserien *Cuts and Burns* [3] gør hun det, der i dansk kontekst længe har været en "usynliggjort" kolonihistorie synlig. En historie, der bl.a. er blevet udeladt fra den gængse danmarkshistorie, fordi den ikke passede ind i fortællingen om Danmark som en lille, overset nation.²⁹

I *Cuts and Burns (The Sentinels)* har Belle stukket og brændt et sirligt mønster af små huller i et hvidt papir. Papiret har foldet sig lidt på grund af bearbejdningen, og hullerne er let brunede i kanterne. Værkernes snit og brændemærker refererer til slave- og arbejderoprør såsom Fireburn, der fandt sted på St. Croix i 1878. Her blev macheten og ilden, der ellers fungerede som arbejdsredskaber, der tjente kolonimagten, vendt mod selvsamme magt, idet de blev brugt som våben og til at brænde bygninger ned. Danmark havde officielt afskaffet slaveriet i 1848, men de tidligere slavegjorte var forpligtet til fortsat at arbejde på plantagerne under slavelignende forhold og kunne kun skifte plads én gang om året, d. 1. oktober. Forholdene var forfærdelige, og d. 1. oktober 1878 blev det til et stort arbejderoprør, hvor det meste af Frederiksted samt omkring 50 plantager og plantageejendomme blev brændt ned.³⁰ I Belles værker genopstår historien i nutiden ved at pege på den visualitet og materialitet – sporene efter Fireburn – der stadig eksisterer nu og her. Mønstret kan nemlig både ses som en reference til selve oprøret og som en reference til arkitekturen i Frederiksted, hvor husene i dag er præget af rigt udskårne snedkerpartier med kniplingsmønstre, der var populært omkring 1878 – og hvorved byens arkitektur vidner om, hvor mange huse der måtte (gen)opbygges efter oprøret.

I skrivende stund er to af Belles værker fra serien *Cuts and Burns (The Sentinels)* udstillet på Det Kgl. Bibliotek, hvor de indgår i udstillingen "Blinde vinkler. Billeder af kolonien Dansk Vestindien". En udstilling, hvis erklærede formål er at vise og give mulighed for at få øje på det, der netop kan være vanskeligt at se i et arkiv som Det Kgl. Biblioteks, hvis man vil undersøge forholdet mellem Dansk Vestindien og Danmark. I udstillingen er der protokoller, kort, smukke prospekter, malerier og postkort, der viser den danske koloni; men de slavegjorte og arbejderne, der arbejdede under slavelignende forhold, kan være svære at få øje på – og hvis de er afbilledet, er det i et romantiserende og eksotisk perspektiv. Derfor har det også været en central pointe for udstillingens kuratorer Sarah Giersing, Mathias



[3] La Vaughn Belle: *Cuts and Burns (The Sentinels)*, 2016, huller og brændemærker på papir. Foto: La Vaughn Belle.

Danbolt og Mette Kia Krabbe Meyer at invitere samtidskunstnerne Nanna Debois Buhl, Jeannette Ehlers og Belle til at vise værker, der kan gøre opmærksom på det, der er udgrænset fra billedernes synsfelt, og de “blinde vinkler” i den traditionelle reception og brug af billederne. Altså, hvordan billederne – med den dekoloniale teoretiker Walter Mignolos ord – kun viser forsiden af den ellers “mørke side af Vestens moderne historie”.³¹ Som kuratorerne bag udstillingen skriver: “Vi fortæller om billedernes synspunkt og verdenssyn, og vi peger på deres blinde vinkler.”³² Belles værker fungerer i udstillingen som en alternativ vej ind i historiefortællingen. Smerten, der har været en del af kolonimagtens udbytningssystem, er som sådan ikke til stede i billederne af smukke plantager, men i Belles værker, der præsenteres side om side med disse billeder, dannes en affektiv forbindelse til tidligere oprør, der derved bliver synlige og taktile.

Belle bruger endvidere bevidst sine værker som afsæt for at diskutere og gøre opmærksom på den kolonialisme som det, der i dag hedder US Virgin Islands, stadig er en del af. Det sker bl.a. gennem en række artist talks, interviews og debatarrangementer, som Belle har deltaget i under et residency i Danmark i efteråret 2017, men også på hendes blog, hvor hun deler tanker og fortællinger, som værkerne væver sig ind i.³³ I den henseende kan Belles *Cuts and Burns (The Sentinels)* ses som en fortsættelse af Fireburn-oprøret, idet hun gennem værkerne – og den platform for social interaktion, som de giver – gør opmærksom på, at US Virgin Islands’ nutid ikke kan skilles fra historien.

I am Queen Mary er et andet kunstprojekt, der sætter fokus på Fireburn. At en af de helt centrale oprørsledere, Queen Mary – sammen med tre andre oprørsdronninger – sad i Christianshavns Kvindefængsel i København efter Fireburn, er noget, de færreste, der går rundt i København, er klar over; men det vil Belle sammen med Ehlers lave om på ved at rejse en syv meter høj skulptur af Queen Mary foran Vestindisk Pakhus, hvor den har fået en midlertidig placering.³⁴ Skulpturen, der har samme højde som kopien af Michelangelos *David*, der ligeledes står foran samlingen, viser en kvinde siddende på en stol³⁵ med en fakkel og en machete i hænderne – klar til at skabe flere “cuts and burns”. Med introduktionen af Queen Marys historie ved afstøbnings-samlingen tydeliggøres en mulig læsning af La Vaughn Belles praksis som en feministisk praksis: indskrivningen af oversete kvindelige kunstnere i den allerede eksisterende kanon. Her er det dog ikke en kunstner, men en historisk person, der repræsenterer et oprør med et vestligt hegemoni, som indskrives i kunstinstitutionen.

I am Queen Mary og *Cuts and Burns (The Sentinels)* er to meget forskellige projekter – det ene stort og bombastisk, det andet et sart og flygtigt stykke papir – men fælles for projekterne er det, at de indskrives i en tidligere historie i samtidskunsten og fortæller den på anden vis. I afstøbnings-samlingen bliver der nu plads til en “oprørsk” skulptur – en brun kvinde med magt, i modsætning til de gipshvide Venus-skulpturer, der gemmer sig for udefrakommende blikke i samlingen – og på Det Kgl. Bibliotek, blandt deres protokoller, bøger og papirværker, brænder Belle hul igennem til en historie om smerte og oprør. På samme måde som *I am Queen Mary*, så giver *Cuts and Burns* stemme og synlighed til en overset historie i udstillingsrummet. Og de gør det ved at arbejde gennem det arkiviske materiale per se: papiret.

Men hvad eller hvem er det, der brændemærkes? I *Cuts and Burns (The Sentinels)* er det helt konkret et hvidt stykke papir, der er blevet brændemærket. Brændemærket kan her ses som en reference til den bestialske metode, hvor slavegjorte blev brændemærket med deres ejeres initialer, så de altid kunne

genkendes. Brændemærkningen er således en måde at erklære ejerskab på. De sirlige “ar”, som papiret har fået efter Belles bearbejdning, har desuden visuelle referencer til det ikoniske fotografi *The scourged back*, som viser en mand, hvis ryg er fuldstændig arret efter piskning, og som var et billede, modstandere af slaveri brugte i USA. Samtidig kan hullerne i papiret meget konkret referere til smerten ved at blive overset – den samme smerte, som suffragetternes aktioner var en reaktion på. Denne “usynlighedens smerte” er særligt relevant at tage i betragtning ift. Det Kgl. Bibliotek – både pga. de manglende fortællinger og visuelle repræsentationer, som tidligere er blevet nævnt; men også fordi flere af arkiverne fra Skt. Jan, Skt. Croix og Skt. Thomas blev flyttet til Danmark ved salget af øerne til USA i 1917. Derved er historien i højere grad tilgængelig for den tidligere kolonimagt, mens den for de slavegjorte og arbejdernes efterkommere er blevet “usynliggjort”, fraværende og utilgængelig.³⁶ Belles værker kan derved også læses som en reaktion *imod* den hvide kolonimagts historiefortælling, og ligesom med Krøyer Holms gipstelt kan den hvide overflade af papiret her ses som en reference til kunstinstitutionens egen hvidhed – og den hvide historie, de er en del af. Det er med andre ord en flertydig smerte, der eksisterer i Belles stik og brændemærker, idet de både står som en fortsættelse af et oprør *mod* kolonimagten, men også viser den vold, der kontinuerligt finder sted, også i dag. Det er en åbning af historien gennem brændemærket, som indeholder smerte for alles vedkommende. Det er affektive udsigelser, der står som reaktioner på en historisk vold. Følelserne står ikke uden for kunstens rum, men er en del af det. Der er noget vredt og aggressivt ved den handling, det er at hugge og stikke, sådan som suffragetternes aktioner også pegede på. Som vist i denne artikel åbner værker som Belles, Krøyer Holms og Zaccagninis værker for en læsning af kunsthistorien, der har revner og sprækker mod det ubehagelige.

Afsluttende bemærkninger

Så hvad er det for hvide og hvidlige flader, der gennembrydes i Annarosa Krøyer Holm, La Vaughn Belle og Carla Zaccagninis værker? Det er materialer som gips og papir, men det er også den hvide *farve*. Sprækkerne i de hvide overflader er samlingssteder for forskellige historier og forskellige affekter. De hvide overflader kan ses som et billede på museumsinstitutionen – som jeg har gjort i denne tekst – men behøver ikke nødvendigvis være det. Og hvad er det for huller, sprækker og revner? Det er ikke muligt at lave én bestemt analyse af, hvad de *er* – i stedet viser artiklen, hvordan hullerne, sprækkerne og revnerne arbejder med åbningen på forskellig vis. Det er værker, der er åbne for betydningsdannelse, men som alligevel har forskellige orienteringspunkter. Kunsternes værker er

ikke som sådan pædagogiske, hvis vi her skal forstå pædagogisk som det, der *orienterer i en bestemt retning*.³⁷ Værkerne indeholder tegn, der både arbejder ind i institutionerne og deres fortællinger, men som også modarbejder dem. De drejer med andre ord i flere retninger og kan derved siges at åbne for muligheden af en mere *fordrejet* læsning af kunsten, dens institutioner og historier. Gennem artiklen har jeg således peget på forskellige indgange til at forstå sprækken som (kunst)historisk berøringspunkt. Det er sprækker, der "rører" ved fortiden for derigennem at pege på en ny, mulig fremtid. At beskæftige sig med historien, selv i små snit, kan være smertefuldt, men gennem snittene, brændemærkningerne, stikkene åbnes revner og sprækker, der muliggør nye, affektive forbindelser og fortællinger. Måske er netop det historiske ubehag en af de mulige fremtider for museumsinstitutionerne, som værkerne åbner for.

ABSTRACT

On the 10th of March 1914, Mary Richardson went into the National Gallery in London and attacked Diego Velázquez' *Venus del espejo* (1647-51) with around seven cuts from an axe before she was stopped by the museum guard. Richardson was one of the English suffragettes that since 1903 had been organized in Women's Social and Political Union. The suffragettes organized more or less violent demonstrations and actions in order to create focus on the lack of women's right to vote. In 1913-14 they attacked works and objects in English museum collections. Seen through the violent attacks by the suffragettes, museum collections appear as places where an ongoing fight for visibility, history, and identity exists. With the suffragettes' attacks in museum collections as a starting point, this article will analyze contemporary works of art that cut, slit, and burn different white surfaces in the museum space: Annarosa Krøyer Holm's *Tent* (2015), La Vaughn Belle's *Cuts and Burns* (2016), and Carla Zaccagnini's *Elements of Beauty* (2012). These are works that have an aesthetic connection through the white colour and through the very tangible incisions that break the surfaces of the works. These are works that not only engage different historical moments, but also make cuts in these histories. Through a reading of the works, the article seeks to ask how it is possible to (re-)read the museum's space as a place filled with violence and pain? This is done through a queer feminist and decolonial perspective.

NOTER

Dele af denne artikel er tidligere udgivet i kandidatspecialet *Anamorfe interventioner. En analyse af samtidskunstneres arbejde med museumssamlinger i performativitetsteoretisk perspektiv*. Kunsthistorie, Københavns Universitet (2015).

- 1 *The Times*, 11/3/1914, pp. 8-9, citeret i Zaccagnini, 2012, p. 59.
- 2 *The Times*, 5/5/1914, p. 8, citeret i Zaccagnini, 2012, p. 92.
- 3 Se fx Lorenz, 2014, p. 15.
- 4 Danbolt, 2013, p. 453.
- 5 Danbolt, 2013, p. 453.
- 6 Det affektive skal her forstås som et generisk begreb, der, som affektteoretiker Ann Cvetkovich skriver “[...] encompasses affect, emotion, and feeling, and that includes impulses, desires, and feelings that get historically constructed in a range of ways [...]” Cvetkovich, 2012, p. 4.
- 7 Werner, 2014, p. 59.
- 8 O’Doherty, 1986 (1976), p. 15.
- 9 Se bl.a. Dyer, 1997 for en generel introduktion til hvidhedsstudier samt Ahmed, 2004 for en kritik af hvidhedsstudier.
- 10 Danbolt, 2015, p. 283. Se også Chambers et al., 2014 og Mignolo, 2011 for en diskussion af museet som kolonial institution.
- 11 Denne artikel er skrevet ud fra visningen i udstillingen *Carla Zaccagnini och Runo Lagomarsino* på Malmö Konsthall, 21/3-24/5 2015.
- 12 Zaccagnini, 2012, p. 17.
- 13 Batchelor, 2000.
- 14 Mayhall, 2005.
- 15 Richardson, 1914.
- 16 *Telt* er efter afslutningen af redaktionen på denne artikel blevet destrueret.
- 17 Den Kongelige Afstøbningsamlings historie er bl.a. gennemgået grundigt i Zahle, 2012 og Jørnæs, 1970.
- 18 Se fx Østergaard, 2017.
- 19 Chicago og Schapiro, 2003 (1973), p. 40.
- 20 Chicago og Schapiro, 2003 (1973), p. 43.
- 21 Chicago og Schapiro, 2003 (1973), p. 43.
- 22 Chicago og Schapiro, 2003 (1973), p. 40.
- 23 Se bl.a. Amelia Jones’ diskussion af kussekonsten, 2012, p. 186.
- 24 Jones, 2012, p. 183.
- 25 Jones, 2012, p. 185.
- 26 Jones, 2012, p. 184.
- 27 For mere om afstøbningssamlingen som performativ se Holm, 2012 og Danbolt, 2015.
- 28 Se fx Parker og Pollock, 1981 og Pollock 1999.
- 29 Andersen, 2017.
- 30 Olsen, 2017.
- 31 Mignolo, 2012.
- 32 Danbolt, Meyer og Giersing, 2017.
- 33 www.lavaughnbelle.com.

- 34 Skulpturen forventes rejst efter afsluttet redaktion på denne artikel, 31. marts 2018. Placeringen ved Vestindisk Pakhus er indtil videre midlertidig.
- 35 Stolen mimer den stol, som Black Panther-lederen Huey P. Newton sidder på i det ikoniske fotografi af ham.
- 36 Bastian, 2003.
- 37 Ahmed, 2010, p. 54.

LITTERATUR

- Ahmed, Sara: "Declarations of Whiteness: The Non-performativity of Anti-Racism" in *Borderlands e-journal*, vol. 3, nr. 2, 2004.
- Ahmed, Sara: *The Promise of Happiness*, Duke University Press, Durham, 2010.
- Andersen, Astrid Nonbo: *Ingen undskyldning: erindringer om Dansk Vestindien og kravet om erstatninger for slaveriet*, Gyldendal, København, 2017.
- Bastian, Jeannette A.: *Owning memory: how a Caribbean community lost its archives and found its history*, Contributions in librarianship and information science, nr. 99, Libraries Unlimited, Westport, 2003.
- Batchelor, David: *Chromophobia*, Reaktion Books, London, 2000.
- Chambers, Iain, Alessandra De Angelis, Celeste Ianniciello og Mariangela Orabona (red.): *The Postcolonial Museum*, Routledge, London og New York, 2014.
- Chicago, Judy og Miriam Schapiro: "Female Imagery" in Amelia Jones (red.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, London og New York, 2003 (1973), pp. 40-43.
- Cvetkovich, Ann: *Depression: a public feeling*, Duke University Press, Durham og London, 2012.
- Danbolt, Mathias: "Striking Reverberations. Beating Back the Unfinished History of the Colonial Aesthetic with Jeannette Ehlers' Whip it Good" in Amelia Jones og Erin Silver (red.), *Sexual Differences and Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*, Manchester University Press, Manchester, 2015, pp. 276-293.
- Danbolt, Mathias: "The Trouble With Straight Time: Disruptive Anachronisms in Pauline Boudry and Renate Lorenz's N.O. Body" in Gunhild Borggreen og Rune Gade (red.), *Performing Archives/Archives of Performance*, Museum Tusulanum Press, København, 2013, pp. 448-464.
- Danbolt, Mathias, Mette Kia Krabbe Meyer og Sarah Giersing: *Blinde vinkler, Billeder af kolonien Dansk Vestindien*, Det Kgl. Bibliotek, København, 2017.
- Dyer, Richard: *WHITE*, Routledge, London og New York, 1997.
- Holm, Henrik: "Gipskroppe som performance. Den Kongelige Afstøbningsamling set i et performativitetsspektiv" in Peter Nørgaard Larsen (red.), *SMK Art Journal 2010-2011*, Statens Museum for Kunst, København, 2012, pp. 16-35.
- Jones, Amelia: *Seeing Differently. A history and theory of identification and the visual arts*, Routledge, London og New York, 2012.
- Jørnæs, Bjarne: "Antiksalen på Charlottenborg" in *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, Thorvaldsens Museum, København, 1970, pp. 48-65.
- Lorenz, Renate: "Introduction" in Renate Lorenz (red.), *Not Now! Now! Chronopolitics, Art & Research*, Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna 15, Sternberg Press Berlin, 2014, pp. 14-24.
- Mayhall, Laura: "Creating the 'Suffragette Spirit'. British Feminism and the Historical Imagination" in Antoinette M. Burton (red.), *Archive Stories: Facts, Fictions, and the Writing of History*, Duke University Press, Durham, 2005, pp. 232-50.
- Mignolo, Walter: "Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum (1992)" in Doro Globus (red.), *Fred Wilson: A Critical Reader*, Ridinghouse, London, 2011.

- Mignolo, Walter: *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Duke University Press, Durham, 2012.
- O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles og London, 1986 (1976).
- Olsen, Poul Erik (red.): *Danmark og kolonierne, Vestindien, St. Croix, St. Thomas og St. Jan*, Gads Forlag, København, 2017.
- Parker, Rozsika og Griselda Pollock: *Old mistresses: women, art, and ideology*, Pantheon Books, New York, 1981.
- Pollock, Griselda: *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*, Routledge, London og New York, 1999.
- Richardson, Mary: "Letters of Fire" in *Women's Dreadnought*, 25. april 1914, p. 3.
- Werner, Jeff: "Antique White" in Jeff Werner (red.), *Blond and Blue-Eyed: Whiteness, Swedishness, and Visual Culture, Skiascope*, nr. 6, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg, 2014, pp. 59-99.
- Zaccagnini, Carla: *Elements of Beauty* (kunstnerbog), Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, Vitoria-Gasteiz, 2012.
- Zahle, Jan: *Thorvaldsens afstøbninger efter antikken og renæssancen: en komplet samling, Thorvaldsens Museum, København, 2012.*
- Østergaard, Jan Stubbe: "Farven vender tilbage. Et 'sandere billede' af antik skulptur" in *Periskop*, nr. 18, 2017, pp. 119-37.