

PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT NR. 25 2021

SORTHED

PERISKOP

NR. 25 2021

SORTHED

Temareaktion:

Nina Cramer
Emil Elg
Anna Vestergaard Jørgensen

Periskop udgives af:

Foreningen Periskop – Forum for kunsthistorisk debat
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Kunsthistorie
Københavns Universitet
Karen Blixens Vej 1
2300 København S
info@periskop-tidsskrift.dk
periskop-tidsskrift.dk

Redaktion:

Karen Benedicte Busk-Jepsen
Maria Fabricius Hansen
Charlotte Hauch
Signe Havsteen
Rikke Zinck Jensen
Anna Vestergaard Jørgensen
Lise Margrethe Jørgensen
Michael Kjær
Janna Lund
Lejla Mrgan
Miriam Have Watts

Abonnement (to udgivelser, inkl. forsendelse): Institutioner: 400 kr. / Private: 220 kr. / Studerende: 160 kr.

Løssalg: 150 kr.

Peer review: Bidrag af Helene Engnes Birkeli, Elizabeth Löwe Hunter, Camilla Klitgaard Laursen, Jan-Therese Mendes, Bart Pushaw og Christine Horwitz Tommerup har været gennem double-blind peer review.

Omslag: Jeannette Ehlers og La Vaughn Belle: *I am Queen Mary*, 2017 (detalje). 3D-skitse i Artec Studio.

Korrektur: Tekstbureauet Cirkumfleks

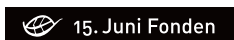
Grafisk tilrettelæggelse: Charlotte Hauch/ICONO

Tryk: Specialtrykkeriet Arco

Periskop nr. 25 udgives med støtte fra:

**NY
CARLSBERG
FONDET**

NEW CARLSBERG FOUNDATION



Landsdommer V. Gieses Legat

B
BECKETT-FONDEN

STATENS KUNSTFOND

© Copyright 2021 forfatterne og Periskop

ISSN 0908-6919

Indhold

Temaintroduktion	
NINA CRAMER, EMIL ELG OG ANNA VESTERGAARD JØRGENSEN	5
<i>DIS BODY: POETICS OF SELF-AESTHETICS</i>	
SALL LAM TORO	12
Rose dækker bord	
ANNA VESTERGAARD JØRGENSEN	20
Den svarte «barnepiken» og rasismens melankoli	
HELENE ENGNES BIRKELI	28
Carving Out Spaces of Possibility. An Interview with Ayana Omilade Flewellen	
NINA CRAMER	46
<i>E³: Exploration, Evolution, Effectuation. Exploring the evolution of Virgin Islands identity thru history, fashion, photography and fabric</i>	
CHALANA BROWN	56
Blackness at the Edge of the World. Making Race in the Colonial Arctic	
BART PUSHAW	60
<i>Uden titel</i>	
ERNEST MANCOBA	76
“This Silence is like an Invisible Wall that Needs to be Shattered and Broken” An Interview with Jupiter Child	
MARRONAGE	78
Diasporiske perspektiver på racialiseringens kolonialitet i Danmark	
ELIZABETH LÖWE HUNTER	88
The Value and Uses of Blackness. A Conversation with Denise Ferreira da Silva	
SARAH EL-TAKI, EMIL ELG OG NINA CRAMER	112
Som et suk i natten. Vilhelm Hammershøis mørke mesterværk	
CAMILLA KLITGAARD LAURSEN	120
Karen Blixens Plads. Bemærkninger om flyvning, ikke-flyvning og plads	
EMIL ELG	138
<i>Syner</i>	
MIKAS LANG	148

The Familiarly Grotesque. The Afterlife of Colonial Fantasy JAN-THERESE MENDES	150
Hvorfor født slavegjort! Om overvejelserne bag en titelændring CHRISTINE HORWITZ TOMMERUP	156
Det hvide blikks dominans LEA HEE JA KRAMHØFT	170
Familie og spøgelse. Et interview med Mikas Lang EMIL ELG	178
BIDRAGYDERE/CONTRIBUTORS	192
I nærheden af billedet MINDEORD OVER JENS TOFT (1944-2021)	196

TEMAINTRODUKTION

Sorthed

På Rosenborg Slot i København hænger en række malerier, der viser forskellige scener fra Christian 5.s såkaldte karruseller. Billederne, der gengiver de “beredne våbenlege og hesteballetter, som fik navn efter rytternes cirkulerende bevægelser på banen”, antages at være produceret omkring 1690, men de er usignerede, og det vides ikke med sikkerhed, hvilken kunstner der har lavet dem (Tipsmark 2020).

På værkerne ses forskellige personer, der udfører forskellige øvelser og indtager forskellige positurer til hest. På et af billederne ses Christian 5. eksempelvis siddende på en muskuløs sort hest, der rejser sig på bagbenene, imens kongen roligt og autoritativt holder en forgyldt lanse i sin højre hånd og kigger til siden, ud mod beskueren. Et andet billede fremstiller en rytter, som er i færd med at støde til en lille ring med sin røde lanse. Og et forløb sammensat af to malerier viser ryttere, der leger en slags fangeleg, hvor én rytter kaster en kugle eller en bold efter en anden rytter, som så prøver at undslippe, og som holder sit skjold på ryggen som beskyttelse.

Men midt imellem ringridning, boldspil og fangeleg er der også andre, mere voldelige billeder. Eksempelvis er der billedet af kongens søn – kronprins Frederik (4.) – som har spiddet en sort persons hoved med sit sværd, og som i sin højre, handskeklædte hånd stolt holder både sværd og hoved højt op i luften. Der er billedet af Christian 5., som gør klar til at affyre sin pistol imod selvsamme hoved – nu placeret, så det står lydigt afventende på en sokkel. Og så er der flere billeder med beslægtede øvelser, som involverer det samme eller lignende hoveder, og som det ikke er nødvendigt at beskrive yderligere her.

“De kongelige karruseller ved Christian 5.s hof var ofte arrangeret som teaterlignende forestillinger med indbyggede fortællinger og farverige kostumer,” og et af forestillingens centrale elementer var, at deltagerne skulle “støde med lanse og kaste med spyd mod stående figurer af træ eller hoveder af papmaché” (Tipsmark 2020). Figurerne eller fjendebillederne kunne antage forskellige udtryk,

men som værkerne på Rosenborg indikerer, var det ikke unormalt, at rytterne rettede deres angreb – med sværd, lanse, spyd og pistol – mod repræsentationer af sorte kroppe, der altså var en central del af “legen”.

Denne leg med sorthed, som Toni Morrison ca. 300 år senere i sin skelsættende bog af samme navn kaldte for *Playing in the Dark* (1992), er en af grundene til, at vi har valgt at lave dette temanummer. For legen er desværre ikke slut. Endnu. Den blev muligvis indstiftet i det 17. århundrede, der også var århundredet, hvor Danmark (dengang Danmark-Norge) begyndte de imperiale ekspansioner, der resulterede i forter, handelsposter og kolonier i Indien, Vestafrika, Caribien og Nordatlanten, men den sluttede ikke i det århundrede. Og den leges fortsat den dag i dag.

Da vi i 2018 kontaktede *Periskops* faste redaktion og foreslog nærværende temanummer, var det blandt andet, fordi vi havde en klar følelse af, at det kontemporære kunstfelt i Danmark fortsat er gennemstrømmet af denne sammenfiltrering af antisorte repræsentationer, vold og leg. Vi var forundrede over at se hvide kunstnere bruge mere eller mindre afklædte, sorte personer og performere som kontrasterende staffage i deres værker, fx som skøjteløbere på catwalks af is eller som tjenestefolk arbejdende med hvidt stof.¹ Vi var forundrede over at se danske forfattere og kunstnere, som fortsat i det 21. århundrede stolt og eksplicit insisterer på at undersøge deres egen hvidhed og/eller seksualitet ved på forskellige måder at begå overgreb mod sorte personer.² Vi var forundrede over at se hvide kunstnere gøre brug af *blackfacing*.³ Og så var vi, ikke mindst, forundrede og desillusionerede over gang på gang at konstatere medielandskabets og kritikerstandens insisterende, racistiske støtte til sådanne praksisser og repræsentationer. Temanummeret udspringer således af et ønske om at adressere et antisort repræsentationelt felt, der efter vores overbevisning spiller en væsentlig og problematisk rolle i både ældre og nyere dansk kunsthistorie og visuel kultur.

En af inspirationerne for vores arbejde med sorthed i et historisk perspektiv i dette nummer er Charmaine Nelsons undersøgelser af den sorte model i vestlig kunst.⁴ Gennem en kritisk læsning af repræsentationer af sorte kvinder i den vestlige kunsthistorie spørger Nelson (2010, 12), hvordan den vestlige, visuelle kultur (som hun læser som en blandt mange former for kolonial diskurs) har været med til at udbrede og forme, men også at *skabe* kategorien sorthed.

Selvom Nelsons fokus ikke som sådan er en dansk eller nordisk kontekst, er spørgsmålet ikke mindre vigtigt her. Ikke mindst i kølvandet på de senere års forøgede interesse for dansk kolonihistorie på universiteter, museer, i aktivisme

og i den bredere offentlighed. I dette nummer skriver **Helene Engnes Birkeli** om racismens melankoli og N.P. Holbechs maleri af den afrocaribiske barnepige Nedy. I et interview fortæller arkæolog **Ayana Omilade Flewelling** om sit arbejde med at undersøge hverdagslivet og beklædningspraksis hos den afrocaribiske befolkning på St. Croix. Fotograf **Chalana Brown** deltager også i samtalen med sit perspektiv på unges brug af madrastekstil i US Virgin Islands i dag. **Christine Horwitz Tommerup** skriver om en buste af Jean-Baptiste Carpeaux samt om institutionelt ansvar og titler i relation til denne buste, og **Anna Vestergaard Jørgensen** skriver om Astrid Holms maleri *Rose dækker bord*, om biografi og (koloniale) arkiver.

Det forøgede fokus på sorthed peger også i retning af et institutionelt ansvar for, hvad der bliver udstillet og forsket i, og den voksende institutionelle interesse er ikke uden problemer og paradokser. Som Temi Odumosu (2019) peger på, kan kortvarige udstillingsprojekter ikke ændre de fundamentale strukturer af ulighed, som institutionerne er udtryk for. En lignende pointe fremskriver Aruna D’Souza i bogen *Whitewalling*, som handler om protester mod hvide US-amerikanske museer og udstillingssteder, der på forskellig vis praktiserer antisorthed. Med begrebet *whitewalling* peger D’Souza (2018, 9) på de fysiske såvel som ideologiske mekanismer, hvormed museer forsvarer deres hvidhed. I dette nummer skriver **Jan-Therese Mendes** om obskøne figurer fra den hvide koloniale fantasi, her eksemplificeret med et værk af svenske Nathalia Djurberg og Hans Berg, imens **Lea Hee Ja Kramhøft** behandler beslægtede problemstillinger i den hvide kunstinstitution i forbindelse med en performance af den danske kunstnerduo Hesselholdt & Mejlvang.

At udgive dette nummer af *Periskop* er selvfølgelig i sig selv udtryk for en institutionaliserende bevægelse, som giver anledning til en række spørgsmål og rejser forskellige problemstillinger. Eksempelvis er det vigtigt ikke at overse, at *Periskop* har adresse ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab på Karen Blixens Vej, og det er værd at overveje, hvad denne situering betyder for tidskriftet – både i forhold til det nærværende nummer, men også mere overordnet. I sit bidrag reflekterer **Emil Elg** over den nye Karen Blixens Plads ved KU’s humanistiske fakultet og spørger til, hvem pladsen egentlig giver plads til.

Noget, som temanummeret her ikke adresserer direkte, men som også er relevant, er, hvordan disse spørgsmål rækker ud over “kunstens” institutioner. Her tænker vi eksempelvis på den store samling af afrikansk skulptur, der befinder sig på Nationalmuseet, ikke mindst pga. samlerne Carl og Amalie Kjersmeier, der i første halvdel af det 20. århundrede samlede omkring 1.400 skulpturer fra især

Vest- og Centralafrika. Skulpturer, som de bl.a. indsamlede på en rejse til den daværende koloni Fransk Vestafrika i 1931-32 (Grossman 2019). Samlingen er bl.a. blevet undersøgt gennem dens inspiration for kunstnere som Sonja Ferlov Mancoba (se fx Aagesen og Bogh 2019, 58-64), men står i sig selv stort set uformidlet hen på Nationalmuseet. Samme museum ejer desuden også en række af Benin-bronzerne, som i 1897 blev plyndret fra kongedømmet Benin af briterne og senere endte på forskellige europæiske museer (Ogbebor 2021).⁵ Bronzernerne er i dag omdrejningspunkt for en massiv kritik af den fortsættelse af koloniale privilegier, som de manglende tilbageleveringer af stjålne genstande er udtryk for – en kritik, der især har været rettet mod museer i Tyskland og England. I København virker Benin-bronzerne til at leve et endnu stille og hengemt liv.

Sorthedens komplicerede placering i dansk kunsthistorie kommer også til udtryk i måden, hvorpå forskellige sorte kunstnere har forhandlet deres relation til majoritetssamfundets repræsentationelle mulighedsrum, herunder adgang til kulturelle og økonomiske ressourcer. Afroamerikanske kunstnere som William H. Johnson og Walter Williams, der i hhv. 1930'erne og 50'erne søgte tilflugt fra US-amerikansk statsracisme, oplevede Danmark som et (relativt) socio-økonomisk og kunstnerisk frirum (Whitmire 2020). I dette nummer skriver **Bart Pushaw** om Johnson og den samiske grafiker John Savio for at undersøge forbindelsespunkter og modsætninger mellem sortthed og *indigeneity*.

Den sorte sydafrikanske kunstner Ernest Mancoba migrerede ligeledes til Paris og derefter til Danmark for at undslippe det britiske koloniregime i Sydafrika. Men på trods af, at Mancoba i løbet af sit ophold i Danmark aktivt deltog i CoBrA-bevægelsen, positionerede gruppens ideologi ham som repræsentant for en forestilling om “det primitive” snarere end som kunstner på lige fod med bevægelsens hvide medlemmer (Smalligan 2010). Vi bringer i dette nummer et tryk, som **Mancoba** oprindeligt udgav sammen med essayet “Den afrikanske kunstner” i tidsskriftet *Hvedekorn* i 1952. En artikel, der forsøger at fremskrive kvaliteterne ved “afrikansk kunst”, men som samtidig placerer afrikansk skulptur i et lidt fastlåst modsætningsforhold til vestens skønheds- og fornuftsidealer. Fælles for Johnson, Williams og Mancoba er, at den danske reception af deres praksisser og forbindelser til Danmark er blevet marginaliseret i dansk kunsthistorisk skrivning, udstillings- og indsamlingspraksis.⁶

I generationerne siden de sorte modernister er der vokset et bredt felt af kunstnere, kuratorer, forfattere og andre kulturarbejdere fra den afrikanske diaspora frem i Danmark. Flere af kunstnerne går i dialog med politiske og æstetiske

bevægelser, der på forskellig vis centrerer sortthed, såsom afropessimisme, afro-futurisme, queer/afrofeminisme, *black radical thought*, afropæisk dekolonial æstetis og panafrikanisme. I dette nummer kan man finde værket *DIS BODY: POETICS OF SELF-AESTHETICS* af **Sall Lam Toro**, der skaber en dekolonial erindringsramme omkring sorte queer kroppe i diaspora. **Jupiter Child** fortæller i et interview med kollektivet **Marronage** om sin kunstneriske praksis, der bl.a. udfordrer kolonial amnesi og fortielsen af sort modstand. Desuden gengiver forsiden af dette nummer en detalje fra en digital skitse til **La Vaughn Belle** og **Jeannette Ehlers'** monument *I am Queen Mary* (2018). Og så præsenterer publikationen også både digte af og et interview med **Mikas Lang**, der foruden at være forfatter arbejder med at oversætte andre vigtige sorte tænkere og digtere til dansk. I forhold til netop oversættelse beskæftiger **Elizabeth Löwe Hunter** sig i sin artikel med udfordringen med at oversætte *blackness* til sortthed samt de forskellige betydninger, begrebet har i hhv. en US-amerikansk og dansk kontekst.

Ud over dette nummer kan man orientere sig i danske og nordiske udgivelser, der beskæftiger sig med eksempelvis exceptionalisme og benægtelse af kolonialisme og antisort racisme,⁷ oversættelse af *black studies*-teori og andre værker, der behandler antisortthed i sammenhæng med andre former for vold,⁸ samt publikationer, der forholder sig mere generelt til sortthed i kunst og visuel kultur.⁹

I *Peau noir, masques blancs* skriver Frantz Fanon: "I Europa har negeren en funktion: At repræsentere dårlige følelser, basale drifter, sjælens mørke sider. I *homo occidentalis'* kollektive underbevidsthed symboliserer negeren – eller, hvis man foretrækker det, farven sort – ondskab, synd, elendighed, død, krig og sult." (1952, 154, vores oversættelse). Sortthed har som bekendt en stærk metaforisk kraft, der er svær at slippe fri for, men som ikke altid eksplicit knytter sig til det raciale.¹⁰ I dette nummer skriver **Camilla Klitgaard Laursen** om den sorte farve i Vilhelm Hammershøis *Job*. Et interview med **Denise Ferreira da Silva** udforsker derimod ikke sortthed som farve, men som metode – dog uden at forlade sortthed som racialiseret kategori.

Sortthed er strakt ud mellem det metaforiske og det materielle, det kunstige og livserfaringen. Vi ønsker med dette temanummer af *Periskop* at skabe en analytisk ramme, der kan bruges til at sammentænke forskellige lokale, kulturelle begivenheder og værker, der har sortthed og antisortthed som omdrejningspunkt. Vi håber, at udgivelsen kan blive en platform for en mere kritisk og informeret diskussion af antisortthed og sortthed i samtidskunsten og i kunsthistorien.

NOTER

- 1 Vi tænker bl.a. på Hesselholdt og Mejlvangs performances *THIS MOMENT is the BEGINNING* (2019), vist på Thorvaldsens Museum, og *Desire for Domination* (2017), vist på Overgaden Institut for Samtidskunst, samt Kirsten Justesens installation og performance *ICE RINK, BLACK MALE, ICE HOCKEY STICK* (2013).
- 2 Her tænker vi bl.a. på Jørgen Leths *Det uperfekte menneske* (2005) og dele af Christina Hagens forfatterskab, fx *Jungle* (2017). Også et værk som Lilibeth Cuenca Rasmussens *Absolute Exotic* (2005) kan nævnes her.
- 3 Her tænker vi bl.a. på Madame Nielsen og Christian Lollikes *Black Madonna* (2018).
- 4 Også Denise Murrell (2018) har skabt fokus på oversete modeller i kanoniserede værker såsom Laure, der bl.a. optræder i Edouard Manets *Olympia*. Opmærksomheden på Murrells arbejde har bl.a. været stor pga. de to udstillinger, der udløb af hendes forskning: *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today* på Wallach Art Gallery (2018-19) og *Le Modèle noir, de Géricault à Matisse* på Musée d'Orsay (2019). Også bogserien *The Image of the Black in Western Art* (Harvard University Press, 2010-) bør nævnes her.
- 5 To af bronzerne (i dag ejet af Dresden Etnografiske Museum) er i år vist på udstillingen *Kirchner og Nolde – til diskussion* (SMK, forår/sommer 2021).
- 6 I Danmark har Ernest Mancoba bl.a. haft soloudstillinger på Københavns Kunstforening, Fyns Stifts Kunstmuseum og Silkeborg Kunstmuseum (1977) samt Århus Kunstmuseum og Holstebro Kunstmuseum (1969). William H. Johnsons værker har bl.a. været udstillet på Johannes Larsen Museet (2015); se også Karin Meisls bog *Nærmere solen: Holcha og William H. Johnsons liv* (1998).
- 7 Vi tænker bl.a. på antologien *Afro-Nordic Landscapes: Equality and Race in Northern Europe* (2014) redigeret af Michael McEachrane og temanummeret af tidsskriftet *African and Black Diaspora*, "Nordic Reflections of African and Black Diaspora" (2014), redigeret af Lena Sawyer og Ylva Habel. Se også *Friktion* #10, "Sorshed" (2016).
- 8 Vi tænker bl.a. på antologien *Sorshed* (2018) med danske oversættelser af centrale tekster inden for og omkring afropessimistisk teori, oversættelsen af Achille Mbembes *Nekropolitik og afkolonisering af universitetet* (2019) og udgivelsen *Vi vil mere end at overleve: Opgør med en antisort verden* (2020) redigeret af kollektiverne Diaspora of Critical Nomads og Marronage, der diskuterer afropessimismens relevans for sociale bevægelser i Danmark. Se også tidsskriftet *Kritiker* #56, "Herskerens nordiske hus" (2020), der præsenterer intersektionelle analyser fra det nordiske litterære miljø med udgangspunkt i den afroamerikanske lesbiske og feministiske tænker Audre Lorde's essay "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House" (1984) og Mikas Langs oversættelse af Frank B. Wilderson III's digte i *På tværs af historier* (2020).
- 9 Vi tænker bl.a. på det svenske tidsskrift *Paletten* #312-313 (2018), som behandler kontemporær sort kunst og teori, *BAT: Bridging Art + Text* (2018), der undersøger afrodiasporisk kunst, performance og spiritualitet, samt temanummeret "Archives that Matter" i *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling* (2019), der sætter fokus på de arkiviske forbindelser mellem US Virgin Islands, Ghana og Danmark.
- 10 Det er her også værd at pege på tænkninger, som forsøger delvist at løsrive sorshed og mørke fra termernes raciale konnotationer (se fx Danbolt 2014; Edwards 2016).

LITTERATUR

- Agostinho, Daniela, Katrine Dirckinck-Holmfeld og Karen Louise Grova Søylen (red.). 2019. Temanummer "Archives that Matter. Infrastructures for Sharing Unshared Histories". *NTiK*, 8 (2).
- Bazeghi, Shadi Angelina (red.). 2020. "Herskerens nordiske hus". *Kritiker* nr. 56.
- Bindman, David og Henry Louis Gates, Jr. (red.). 2010-. *The Image of the Black in Western Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- Bolt, Mikkel og Jakob Jakobsen (red.). 2018. *Sorthed*. København: Forlaget Nebula.
- Danbolt, Mathias. 2014. "Dormancy. Notes on Sleep, Criticality, and the Poetics of Suspension in and around Henriette Heise's *Darkness Machines*". I *Not now! Now! Chronopolitics, art & research*, red. Renate Lorenz, 144-171. Berlin: Sternberg Press.
- Diaspora of Critical Nomads og Marronage (red.). 2020. *Vi vil mere end at overleve: Opgør med en antisort verden*. København.
- D'Souza, Aruna. 2018. *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts*. New York: Badlands Unlimited.
- Edwards, Adrienne. 2016. *Blackness in Abstraction*. New York: Pace.
- Eistrup, Michelle og Annemari Brogaard Clausen (red.). 2017. *BAT: Bridging Art + Text*. Vejby: Hurricane Publishing.
- Fanon, Frantz. 1952. *Peau noir, maques blanc*. Paris: Éditions du Seuil.
- Friktion* #10. Oktober 2016. "Sorthed".
- Grossman, Wendy A. 2019. "The Kjersmeier Collection of African Art, the Danish Avant-Garde and the Construction of Photographic Meaning". I *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-1950*, redigeret af Benedikt Hjartarson, Andrea Kollnitz, Per Stounbjerg og Tania Ørum, 121-144. Boston: Brill.
- Habel, Ylva og Lena Sawyer (red.). 2014. "Nordic Reflections of African and Black Diaspora". Temanummer, *African and Black Diaspora: An International Journal*, 7 (1).
- Hammarén, Maja (red.). 2018. *Paletten* nr. 312-313.
- Mancoba, Ernest. 1962. "Den afrikanske kunstner". Oversat af Troels Andersen sammen med Mancoba. *Hvedekorn*.
- Mbembe, Achille. 2019. *Nekropolitik og afkolonisering af universitetet*. Oversat af Gustav Johannes Hoder. København: Aleatorik.
- McEachrane, Michael (red.). 2014. *Afro-Nordic Landscapes: Equality and Race in Northern Europe*. New York: Routledge.
- Meisl, Karin. 1998. *Nærmere solen: Holcha og William H. Johnsons liv*. Kerteminde: Johannes Larsen Museet.
- Morrison, Toni. 1992. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Murrell, Denise. 2018. *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today*. New York: Yale University Press.
- Nelson, Charmaine. 2010. *Representing the Black Female Subject in Western Art*. New York: Routledge.
- Odumosu, Temi. 2019. "What Lies Unspoken: A Remedy for Colonial Silence(s) in Denmark". *Third Text*, 33 (4-5): 615-629.
- Ogbebor, Enotie. 2021. "We call for restitution". I *Kirchner and Nolde. Expressionism. Colonialism*. Stedelijk Museum Amsterdam, SMK og Brücke-Museum Berlin.
- Smalligan, Laura. 2010. "The Erasure of Ernest Mancoba: Africa and Europe at the Crossroads". *Third Text*, 24 (2): 263-276.
- Tipsmark, Kasper Steinfeldt. 2020. "Christian 5.s kongelige karruseller". Online: <https://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/christian-5s-kongelige-karruseller/>
- Whitmire, Ethelene. 2020. "Landscapes of the African American Diaspora in Denmark – An Imaginary Exhibition". *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling*, 8 (2): 84-91.
- Wilderson III, Frank B. 2020. *På tværs af historier*. Oversat af Mikas Lang. København: OVO press.
- Aagesen, Dorte og Mikkel Bøgh. 2019. "Sonja Ferlov Mancoba: Figuren, stemmerne og rummet". I *Sonja Ferlov Mancoba. Maske og ansigt*, red. Cecilie Høgsbro Østergaard, 26-121. København: SMK.



SALL LAM TORO

On the Processes of //

DIS BODY: POETICS OF SELF-AESTHETICS

A decolonial remembrance lens to rethink the black diasporic queer body(-ies)

The departure?

What is our pre-colonial history

and

which part of that history has survived colonization?

Which part is de-colonial?

Multi-location: Senegal, Cape Vert, Angola, Mali, South Africa, DR Congo, Yoruba and Brazil

But first, what is queer here?

Queer here is **Blackness**; this is where it begins.

A reflection of the impulses of Olurum, Olurum, Olurum, Olurum

The entire cosmos is reflected in a mirror of the human body in motion as we, walking embodiments of their consciousness

Those,

the impulses of Olurum,

Obatalá,

Zambiô,

the zeroth gender

Queer is the androgynous black

double,

triple,

quadruple euphoria //dysphoria

male within female

female within male

the nameless within body

the body within merged code

this code being language yet,
energy

Remembrance

Heterosexuality has been mistakenly universalized as *African*

BUT

Haven't we always been queer?

I remember through the soil I step in

Yet queer is not translation,

We had our own language

GÓOR-JIGÉEN // GÔR DJIGUÉNE

This is an umbrella **term** of the Wolof language meaning “men-women” and describing persons who are perceived as being transgender, homosexual, bisexual, or too effeminate. Broqua. “**Góor-jigéen**,” 172. ostracizations of people with variant gender and sexual identities in their nation. Oct. 19, 2019

Men who sleep with men

Women who sleep with women

Gender fluid body

Transness

Gayness

Tribbing

Gender inversion – said the French colonialists

The Dogon of Mali

Represented by an inverted sex

The penis is femme

The clit is masc

Inverted sex to whom?

Gender is outlived though the spiritual

The Dogon praises
and embody
their own formation of androgyny
and intersex(-uality)
devoting their lives to the evocation of Nomo deity,
a hermaphrodite Piscean creature with a fish torso and tail

Tchindas came out officially since 1998 in Cape Vert,
I was only 8 but had no idea they existed,
nor that I was like them
They were born from the holy mother Tchinda
Andrade, a trans-femme that came out at the
carnival celebrating queers in Cape Vert
adopted *Tchinda* as a localized gender,
a black one from the islands

black organic technologies with their own historicity
breaking dualisms
attuning body with ancestry
breaking social contracts

We are the Tchindas Tchindas
Tchindas
Of Cabo Verde
Dancing in the third, fourth, fifth, sixth
Zeroth gender
Dancing in the eternal transness
Eternal, eternal
Transness, eternal transness

We are Ngomo
The Ngomo
Ngomo, Ngomo

Ngomo from Mali in the skin of the Dogon

Or the Kalunga

Kalunga

Kalunga

From Angola // Angola

Kalunga from Angola

Or the Góor-jiéen

Góor-jiéen

Góor-jiéen

From Senegal

Sangomma

Sangomma

Sangomma

From the Zulu in South Africa

Lugbara // Lugbara // Lugbara

In the Democratic Republic of Congo

Vibrating // Vi-brating // Vi-bra-ting energetic

Energe-tic // transness /// vibrating /// energetic

Transness //

vibrating transness // energetic // trans-ness

Transness // vibrating // energetic // transness

Transness vibrating // energetic transness // vibrating transness // energetic // transness

Vibrating energetic transness // vibrating // energetic transness // transness

I say transness

I say not trans

I say transness ~~not trans~~

I say transness // say not // trans //transness

I say ~~not transness~~ // trans //

I say transness // not trans // I say not // trans

Trans // say transness // say trans
Trans-ness // trans // transness

Endless transitions
Transitions // endless
Endless transitions
Transitions are endless
Transitions are // endless
Transitions are // endless
Transitions are // endless
Are transitions endless

Orientations // re-orientations //
transitions //of transness

Orientations // ruptures //
re-orientations //ruptures //
//ruptures // configurations // figurations
of ruptures

//re-orientations // transitions
Orientations not // trans // transness
//not trans // transness //reorientations
of trans // orientations of trans //
ruptures of trans //energetic transness//
vibrating transness // energetic //
transness

Reclaiming pre-colonial // precolonial //
spiritual

Reclaiming pre-colonial // queerness //
spiritual // queerness // queer-ness //
queer // reclaiming // transness //
spiritual // precolonial // queerness
//reclaiming // transness //

Reorientations of transness //
re-inventions // of queerness

Of queer

Of queerness

//of transness

Reclaiming // pre-colonial // reclaiming
pre-colonial // spiritual // reclaiming
spiritual // reclaiming precolonial

Reclaiming precolonial // claiming
spiritual // pre-colonial // spiritual

Pre-colonial spiritual // spiritual
pre-colonial // queerings // reclaiming
queering //reclaiming queering

Reclaiming queering // reclaiming
spiritual queering

Reclaiming // precolonial spiritual
queering // reclaiming spiritual queering

Queering // precolonial // reclaiming

Reclaiming

Precolonial

Precolonial

Queerness

Queerness

Precolonial queering //reorientations of
queerness // of transness // of queerness
// vibration // of queerness // vibrating
energetic // energetic // trans

Not // trans

*ness

Trans

Transness

In the now // now //now// right now

Not //

Reclaiming in the now

Now

Transness // reclaiming spiritual // in
the now //precolonial // right now //

Precolonial

//spiritual transness // in the now

Vibrating //now //

energetic

Transness // transness // reclaiming now

Spiritual // the now

Pre-colonial // right now

Pre-colonial // spiritual

transness

In the now

Vibrating // now // energetic transness //
transness // reclaiming now // now

Now //

spiritual // Sangomma

Ngomo //

Sangomma //

Ngomo // Sangomma / now // Mali /now

Mali /now

Now // Angola

Now // queering pre-colonial //

transness

Vibrating //

Transness // transitions of
transness

Intuition of Trava

Transviado (a /e /x)

Transness

1 Retrieved from Wikipedia. The term goor-jigéen was introduced to me by
Christophe Broqua (2017) <https://journals.openedition.org/socio/3063>



Rose dækker bord

På min opslagstavle hænger et print af Astrid Holms maleri *Rose dækker bord* [1] i halvdårlig opløsning.¹ Der har det hængt i en årrække. For det er ikke første gang, jeg forsøger at skrive om maleriet, om de tråde, det trækker, forbindelseslinjer mellem Danmark og Skt. Thomas, på tværs af 100 år. Hver gang fingrene har ramt tastaturet, har jeg dog oplevet en tøven, og i stedet for at skrive er jeg begyndt at undersøge: Hvem er *Rose*? Hvor på Skt. Thomas rejste Astrid Holm? Har hun lavet andre værker derfra? Hvad er der på bagsiden af maleriet? Hvad fortæller værket egentlig? Det er, som om jeg, siden jeg lærte maleriet at kende omkring 2015 og første gang følte en trang til at skrive om det, *aldrig rigtig har vidst nok*. Når jeg igen sætter fingrene til tastaturet for at skrive om *Rose dækker bord*, så er det ikke, fordi jeg har fundet ny, banebrydende viden om hverken værket, modellen eller kunstneren. Jeg ville ønske, jeg kunne skrive et essay om, hvem *Rose* var. Om hendes liv, hendes navn, hendes arbejde og drømme. Det kan jeg ikke, i hvert fald ikke endnu. I stedet vil jeg forsøge at tilgå materialet på en ny måde, som det, det egentlig altid har været for mig: en række spørgsmål, en undren, et arbejde at tænke sammen med. Det vil formodentlig altid blive ved med at være et forsøg. Et forsøg på at nærme sig. Og netop det forsøgsvis, det uprøvede, er grunden til, at dette portræt af *Rose* er så vigtigt. Ikke kun for mig personligt, men også for faget kunsthistorie.

Skt. Thomas

Rose dækker bord er malet på Skt. Thomas, en del af det daværende Dansk Vestindien, i 1914. Det forestiller en kvinde, *Rose*, der iført en stor, rosa kjole er ved at dække et bord: blomsterbuket i vase, frugtopstillinger med bl.a. en ananas. Fra venstre side falder et stærkt lys ind på opstillingen og fanger især farverne i *Roses* kjole, ind i det intime rum, som udgør maleriet, som sad maleren, og nu den, der ser på værket, med til bords. Maleriet er skabt af Astrid Holm, der d. 12. maj 1914 ankom til Skt. Thomas med Ø.K.'s fragtdamper S.S. Samui. I en dansk kontekst havde Holm en perifer rolle, idet hun aldrig blev en del af den kanon af mandlige kunstnere, der regerede på den danske kunsts scene på den tid.² I Paris var hun en del af det nordiske avantgardistiske miljø og studerede formodentlig, i hvert fald en overgang, på Matisse's maleskole. At især Matisse var hendes kunstneriske forbillede, kommer til udtryk i Astrid Holms bearbejdning af farveflader i sine malerier; det er farverne, der bygger malerierne op i næsten flade rum, selvom det aldrig bliver lige så fladt som Matisse's værker. Og så er Astrid Holm inspireret af Matisse i sine motiver, i de *steder*, hun maler: Collioure, Bretagne. Hvor Matisse rejste til Marokko og Algeriet og malede haitianske modeller i sit atelier, så er det dog et andet koloniale dominansforhold, der viser sig i Holms maleri: den dansk-vestindiske forbindelse.

[1] Astrid Holm: *Rose dækker bord*, 1914.
Olie på ugrunderet lærred, 97,7 x 79 cm.
Statens Museum for Kunst.



Det er muligt at danne sig et indtryk af, hvad Holm ellers har malet fra sit ophold på Skt. Thomas. Efter hjemkomsten udstillede Astrid Holm nemlig på Den Frie Udstillingsbygning på en fællesudstilling med Jais Nielsen. *Rose dækker bord* var det dyreste af Astrid Holms værker på udstillingen. I værkfortegnelsen fra udstillingen fremgår titler som *Udsigt fra mit Hus paa St. Thomas*, *Udsigt fra Delinois' Hill* og *Kalvefolden ved Frenchman's Bay*, der alle er malerier [2]. Ligeledes har Holm haft udarbejdet en række akvareller med titler som *St. Thomas By*, *Hasselt Island* og *Bluebeard's Hill, Tegning*.³ Titlerne giver et indtryk af de forskellige steder på Skt. Thomas, som Astrid Holm har befundet sig: Charlotte Amalie, Frenchman's Bay, Delinois' Hill, Nordsiden af Mafolie, Hasselt Island, Bluebeard's Hill, "Fortet". På Det Kgl. Bibliotek findes der en skitse af havnen i Charlotte Amalie, malet med udsigt ud mod havneløbet (Abildgaard 2019, 132). Det landskab, som Astrid Holm synes at have været interesseret i, har i lige høj grad

været landskaber og bymiljøer samt huse. Fra de internationale auktioner kan man desuden se, at der for en række år siden blev solgt et værk fra Skt. Thomas med udsigt over havnen i Charlotte Amalie. Ud fra det grå og grynede billede, der kan søges frem på nettet, ser det stilistisk ud til at lægge sig tæt op ad Astrid Holms værker fra havnen i Collioure.

Hvad var Astrid Holms interesse i at male *Rose*? I sin ansøgning om støtte fra Kunstakademiets rejsestipendie til rejsen til Vestindien skriver Holm, at "Understøttelsen søges særligt for at blive sat i stand til at holde model og udføre større dekorative arbejder [...]"⁴. Er det mødet med *Rose*, som stipendieansøgningen foregriber? Betyder det, at *Rose* blev betalt? Stod hun model til mere end dette ene maleri, hvis hun blev "holdt som model"? Hanne Abildgaard skriver, at man må "[...] gå ud fra, at det ikke først og fremmest var et ønske om at arbejde efter sorte modeller, der lå bag rejsen" (2019, 121). Det er vanskeligt, uden kildemateriale fra Holm selv, at finde ud af, hvorvidt

13)	Fisk	150 Kr.
14)	Foraar, Bretagne	100 —
15)	Stille Vejr, „	75 —
16)	Heste ved Stranden	150 —
17)	Rose dækker Bord	600 —
18)	Blomster i et Vindue	500 —
19)	Bordet ved Havedøren	400 —
20)	Kalvefolden ved Frenchman's Bay	400 —
21)	St. Thomas' Havn	350 —
22)	Udsigt fra mit Hus paa St. Thomas	350 —
23)	Kilden i Skoven	200 —
24)	Skitse	75 —
25)	Foraar, St. Thomas	300 —
26)	Banantræ	100 —
27)	En Vase med Blomster	200 —
28)	Udsigt fra Delinois' Hill	250 —
29)	Badende Kvinder	150 —
30)	Blomster	150 —

— 6 —

[2] Side fra Astrid Holm. *Jais Nielsen*, udstillingskatalog fra Den Frie Udstilling, 1915.

det var en primær intention eller ej at male sorte modeller, men med et værk som *Rose dækker bord* bliver det tydeligt, at det i hvert fald var en af de ting, der kom ud af rejsen. Og kunne det egentlig ikke have været et primært ønske for Holm? Holm er i hvert fald ikke den eneste i tiden, der portrætterer sorte modeller. Jais Nielsen arbejdede sammen med modellen Euphrasie i Paris, ligesom også Vera Nilsson – Holms nære veninde og kollega – portrætterede sorte modeller.⁵

I bogen og forskningsprojektet *Posing Modernity* fokuserer Denise Murrell (2018) på de modeller, der har været overset i kunsthistorien, primært hos Matisse og Manet. Hvad, spørger hun, repræsenterer – “poserer” – sorte modeller som Laure i Manets *Olympia*? Konklusionen er: modernitet. Murrell (2018, 4) argumenterer for, at skiftet i den måde, hvorpå de sorte modeller afbildes – fra “eksotisk Anden” til en del af hverdagslivet – er en del af det, der gør moderne kunst moderne. Hvorfor ikke se Astrid Holms værk som en del af samme bevægelse

mod “moderniteten”, som hendes lærer, Matisse, ifølge Murrell er en del af? Hvor det selvfølgelig er umuligt at sige, præcis hvad Holms *intention* har været med sin rejse, så er *Rose dækker bord* det eneste bevarede maleri fra rejsen til Skt. Thomas i offentlig eje, så selvom hendes ønske ikke først og fremmest har været at male sorte modeller, så er det det, der står tilbage: *Rose*.

Roses maleri

Denise Murrell tager udgangspunkt i det berømte *Olympia*, som det er svært ikke at se referencer til i Astrid Holms *Rose*. Manets maleri indeholder to personer, hvoraf den ene er Laure, tjenestepigen, der holder en buket blomster. Som Murrell (2018, 56) viser, er maleriet et tegn på modernitet, fordi det peger ind i det moderne byliv med en voksende gruppe af frie sorte fra de franske kolonier – en af disse altså Laure. *Rose* mimer på mange måder Laure: Blomsterne er i samme blå, røde og hvide nuancer, og selvom farven er langt mere afdæmpet, er

også Lares kjole rosa. Men hvor Laure præsenterer sin blomsterbuket for Olympia, så er den hvide kvinde i Holms maleri trådt ud af lærredet; Holm er selv den hvide kvinde, for hvem den sorte kvinde arbejder. Ligesom *Olympia* er udtryk for et magthierarki, er også *Rose dækker bord* det. Og hvor Manet malede bylivet og den parisiske kunstscene ind i sit maleri, så er Astrid Holm – måske især set i tråd med hendes værker fra Bretagne og Collioure – på vej *ud af* storbyen. *Rose dækker bord* er malet på Skt. Thomas, der med sine 10.678 indbyggere⁶ ikke har været en hovedstad for Astrid Holm, der kom næsten direkte fra Paris. På den måde lægger Holms malerier fra Skt. Thomas sig måske i højere grad op ad kunstnere som Matisse og Gauguin's "søgen væk", omend der samtidig er en reference ind i Manets skildring af bylivet; der er stadig bygninger i de få værker fra Skt. Thomas, det er ikke ren natur.

Så hvem er *Rose*? En virkelig person, må man antage, men også en malerisk undersøgelse. Malingen er malet på i det, der i værkets tilhørende tilstandsrapport, udført af SMK's konservatorer ved erhvervelsen, kaldes et "tyndt dækkende farvelag". Lærredet er ugrunderet, og flere steder er det stadig synligt. I forgrunden har vi selve stillebenet – bordet, der er ved at blive dækket: der er en ananas, et fad med frugter, service og ikke mindst en stor buket røde blomster i en brun vase. Bag ved bordet ses så hende, hvis arbejde betyder, at bordet er dækket: *Rose*. Mest af alt ser vi faktisk hendes rosa kjole. En rosa kjole, der er bygget op af fede, pastøse strøg af flere forskellige farver. Højlyset er ikke skabt af hvid, men er bygget op af mintgrønne toner – mest iøjnefaldende er den lille trekant af grønt lys forrest på *Roses* bryst. Den rosa farvemasse – den flerfarvede rosa farve – dækker det meste af *Roses* krop. Ud over kjolen, den massive, lyserøde form, er *Roses* arme og ansigt synlige. Men ikke synlige på samme måde. Armene er malet akavet op, der er noget helt galt med proportionerne, og den arm, der går om bag blomstervasen, forsvinder næsten ud i ingenting. Det er, som om Astrid Holm har villet male *Rose*, men for alt i verden villet undgå de arbejdende hænder. *Rose dækker bord* er Astrid Holms arbejde, men det skjuler, bogstaveligt talt,

Roses eget arbejde. Hendes hænder forsvinder om bag vasen og bordet. *Roses* kropsholdning er tydeligt orienteret mod bordet, men var det ikke på grund af titlen, så ville man ikke nødvendigvis se *Rose* som arbejdende, men som en del af den stillestående opstilling, det "stille liv".

Også ansigtet er svært at tyde; malet i forskellige nuancer af brun, der næsten falder i ét med baggrundens ligeledes brune farver. Ser *Rose* ned på blomstervasen, eller er øjnene lukkede? Selv helt tæt på er det svært at se; øjet udgøres kun af en sort markering med penslen. Hvad der til gengæld er synligt, er den måde, hvorpå den rosa farve næsten spejles fra kjolen og i *Roses* kinder, næse og læbe. Her er det ikke de grønne farver, der fungerer som en slags højlys som på kjolen, men derimod den rosa farve selv. Det kan næsten se ud, som om ansigtet lyses op af farven. Sammenlignet med blomsterbuketten, som *Rose* er ved at arrangere, nærmest knitrer den rosa kjole af farve. De røde blomster er malet med forholdsvis enkle penselstrøg uden større bearbejdning af farvespillet, og selvom de hvidere blomster med en blå maling popper mere ud, så er det ingenting i sammenligning med det farvespil, der er i *Roses* kjole: lilla, lyserøde, grønne nuancer. På sin vis bliver *Rose* gennem kjolens farveeksplosion en del af blomsterbukken; dens forlængelse eller måske endda det *egentlige* blomsterflor i maleriet. Der, hvor kjole og buket mødes, har Holm ligefrem malet kjolen *ind over* buketten. Set helt tæt på finder der en opløsning sted mellem kjolens og buketkens sfære.

Roses arkiv

Hvilke arkiver kan man søge efter *Rose* i? Det første, umiddelbart oplagte spor at forfølge ville være Astrid Holms arkiver. Problemet er, at disse ikke findes. Breve til og fra hende, skrifter m.m. er i stedet spredt ud over forskellige andre arkiver, gemt i mandlige kollegaers efterladte papirer eller i større, kunsthistoriske arkiver: Kvindelige Kunstneres Samfund, Kunstakademiets. Her spiller problematikken omkring køn ind. Som Hanne Abildgaard (2019, 15-16) peger på, så har der, fordi Astrid Holm var kvinde, ugift og barnløs, ikke været nogen til at samle hendes arkiv – det samme skete for mange af hendes kvin-

Number of families or housekeeping on the property.	Names of all persons residing on the property. Children not christened are put down as 'boys' or 'girls'.	Males.	Females.	Where born.	If not born in the Danish West India Islands, year of settlement there.	Age, the completed year.	Religion or the church that the person attends.	Married, unmarried, widower, widow, divorced.	Relative state in the family.	Each person's title, office, trade, living.	Deaf and dumb, blind, idiot, insane, suffering from leprosy or elephantiasis.	Observations concerning temporary absence from the Island and other remarks.
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.
1	Rosa Hatchett.		1	St. Thomas	Sister	35	Lutheran	unmarried	Sister	Trener		
	Gustave Hatchett.	1		debo	Brother	27	debo	debo	Brother	Saileer		
	James Peterson.	1		debo	Brother	23	debo	debo	Brother	Chert		
1	Julia White		1	Tortola	1908	45	Methodist	unmarried	Mother	washer		
	Frances White	1		debo	1910	22	debo	debo	Daughter	Servant		
	Melita White	1		debo	1902	18	debo	debo	debo	Trener		
	Rose Ham	1		debo	1907	23	debo	debo	Niece	Servant		
	Clemencia White	1		debo	1910	20	debo	debo	debo	washer		
Alfred Harrigan	1		debo	1908	13	debo	debo	Son	Coalworker			
1	James Rapsaac	1		Tortola	1878	43	Methodist	unmarried	Father	Coalworker		
	Amalia Rapsaac	1		debo	1910	20	debo	debo	Daughter	Symstress		
1	Emile Steele	1		St. Thomas		27	Roman	unmarried	husband	Saileer		
	Sarthe Goodridge	1		debo		17	Marivian	debo	wife	Servant		

St. Thomas 2^d Feb 1911
V. St. Jorde
G. V. Armanie

<
[3] Passagerliste for ankommende skibe til Skt. Thomas, U.S. Virgin Islands, The National Archives at Washington, D.C.

er det i skrivende stund ikke muligt at konsultere arkiverne i Washington. På den måde er arkiver også i bund og grund utroligt skrøbelige steder, afhængige af politiske og sociale udviklinger.

En anden mulighed er at gå uden om Astrid Holm og søge direkte efter *Rose* i arkiverne for Skt. Thomas. I 1911 var der eksempelvis en folketælling i Dansk Vestindien. I optællingen blev der registreret navn, køn, fødselssted (evt. år for bosættelse i Dansk Vestindien), alder, religion, civilstand, familierelation, arbejde eller titel, sygdomme, observationer [4]. I denne folketælling fremgår 18 kvinder med navnet *Rose*:⁷

[4] Opslag fra folketællingen i Dansk Vestindien 1911 med navnet *Rose Ham*. Skt. Thomas, Charlotte Amalie, Dronningens Kvarter, s. 754. Rigsarkivet, København.

I Charlotte Amalie, Dronningens Kvarter:

Rose Constance Kjeldsen, født på Tortola, 26 år
Rose Bastian, født på Skt. Croix, 38 år, husholderske
Rose E. Van Putten, født på Skt. Eustatius, 25 år, husholderske
Rose Hatchett, født på Tortola, 15 år
Rose Ham, født på Tortola, 23 år, tjenestepige

I Charlotte Amalie, Kongens Kvarter:

Søster Rose Gertrude, født i Amerika, 36 år
Rose Conner, født på Anguilla, 36 år, tjenestepige
Rose Thomas, født på Anegada, 7 år
Rose Ingram, født på Skt. Thomas, 54 år, vaskekone
Rose Faris, født på Skt. Croix, 48 år

I Charlotte Amalie, Kronprinsens Kvarter:

Rose Ann Smith, født på Skt. Eustatius, 58 år, vaskekone

Rose Mitchel, født på Skt. Thomas, 64 år, syerske

Rose Hodge, født på Jost Van Dyke, 74 år, sælger

I Skt. Thomas' landdistrikter:

Rose Zeng, født på Skt. Thomas, 1 år

Rose Smith, født i Tulta(?), 47 år, arbejder

Rose Adam, født på Skt. Thomas, 43 år

Ann Rose Berry, født på Skt. Barthélemy, 27 år, vaskekone

Rose Escobado, født på Tortola, 36 år

På trods af alle de forbehold, der måtte være (nogle af navnene er muligvis hvide kvinder, eftersom man ikke registrerede "race", *Rose* i maleriet kan sagtens være flyttet til Skt. Thomas efter 1911, *Rose* er ikke et lille barn eller en gammel kone), så lister jeg her alle navnene, for at de ikke blot forbliver et tal (18) i folketællingen. For det tilfælde, at *Rose* måske er iblandt. Fødestedet har jeg taget med for at vise den store mobilitet internt i Caribien. Hvert navn og hver oplysning synes at gemme på en historie og en skæbne, men det er ikke folketællingens opdrag at fortælle. Det er at gøre regnskab, at tælle. Derfor lister jeg også navnene her for at pege på, hvor lidt oplysninger sådanne koloniale arkiver egentlig rummer. Hvor uendeligt begrænsede de er. De lokker med viden og dybde, men giver uendeligt lidt.

Saidiya Hartman (2008, 2) skriver om koloniale arkivers begrænsninger: Det er bestemte personer og elementer, der er gemt i arkivet, og nogle personer vil for altid blive gemt og glemt i arkivet. Selvom Hartman skriver om arkiver direkte relateret til slavegørelse og slavehandel, så er hendes pointe vigtig, også i forhold til andre koloniale arkiver, for hvad er det, man nogensinde vil kunne finde i arkiver, der er skabt for at gøre mennesker til tal og opgørelser, ikke til levende væsener? Omvendt kan de koloniale arkiver gemme på vigtige informationer, der ikke er at finde andre steder, som bl.a. Charmaine Nelson har vist i sin læsning af efterlysninger af bortløbne slavegjorte mennesker som en slags komplicerede og voldelige portrætter.⁸

Jeg overvejer: Hvilke andre dele af de koloniale arkiver ville kunne indeholde oplysninger om *Rose*? Findes der breve fra Astrid Holm fra Skt. Thomas? Hvor? Hvad indeholder "Anmærkning 80"? Skrev eller malede *Rose* selv? Hvor er hendes arkivalier?

Afsluttende bemærkninger

Jeg præsenterede engang mit arbejde med *Rose dækker bord* og Holms øvrige værker fra Skt. Thomas på et forskningsseminar på Københavns Universitet. Jeg blev efterfølgende spurgt, hvorfor jeg ikke i stedet beskæftigede mig med nogle af de kunstnere og kunstværker, der er mere information om, som f.eks. Emilie Demant Hatts, der ligesom Astrid Holm rejste til Jomfruøerne, og som jeg havde nævnt i mit oplæg. Det er ikke et dumt spørgsmål, men i løbet af de år, jeg har forsøgt at skrive om *Rose dækker bord*, er jeg blevet stadig mere optaget af at beskrive det ufærdige kunsthistoriske arbejde, værket er en del af. Samtidig er det de seneste år blevet stadig mere tydeligt, at der er et fornyet fokus på, hvem de sorte modeller i den europæiske kunsthistorie er; der er et behov for en viden, der ikke har været før i faget.⁹ Men hvad er det for en viden, man håber at finde? Som jeg håber at finde? Når jeg her skriver den kontinuerlige mangel på viden frem, er det for at påpege, hvor central en del af det koloniale projekt usikkerhed og ikke-viden er. For mig at se krystalliserer *Rose dækker bord* dette stadige arbejde med at forstå og opklare, uden at der kan findes en egentlig løsning eller et egentligt resultat. Eller, sagt på en anden måde: Det at arbejde med det kolonihistoriske er en konstant øvelse i at fremskrive uvidenhed og tvivl.

NOTER

- 1 Værket blev erhvervet til Statens Museum for Kunst i 2008.
- 2 Den primære kilde til Astrid Holms liv og værker er Hanne Abildgaards publikation fra 2019, der er baseret på et stort arkivarbejde med at finde oplysninger om en kunstner, der egentlig var skrevet ud af den danske kunsthistorie (Abildgaard 2019). *Rose dækker bord* er desuden genstand for en større analyse i den upublicerede ph.d.-afhandling "Kvinder, sindssyge og populærkultur: Dansk modernisme omkring Første Verdenskrig" af Inge Lise Mogensen Bech (Aarhus Universitet 2019).
- 3 På efterårsudstillingen i Aarhusforeningen (1918) udstillede Holm derudover værker som *Udsigt over St. Thomas' Havn og Doktorens Duer. St. Thomas*. På mindeudstillingen for Astrid Holm i Kunstforeningen 1939 fylder motiver fra Skt. Thomas ligeledes en del blandt de udstillede værker. Her nævnes bl.a. værker som *Papegøje i vindue, Vestindien* og *Udsigt over havet, St. Thomas*.
- 4 Kunstakademiets arkiv. Gengivet i Abildgaard 2019, 121.
- 5 På udstillingen i 1915, hvor Jais Nielsen og Holm udstillede sammen, viste Nielsen to malerier med titlen *Studie af dansende Neger I+II*, så *Rose* har ikke været den eneste sorte model i denne udstilling, omend den eneste navngivne. Abildgaard (2019, 157-161) berører i sin bog om Astrid Holm tilstedeværelsen af sorte modeller i København og nævner bl.a. William Campbell, der formodentlig har været model på Ernst Goldschmidts kunstskele, ligesom hun foreslår, at et af Vera Nilssons portrætter fra 1915 muligvis kan være af Hamilton Jackson.
- 6 <https://www.virgin-islands-history.org/timeline/sidstefolketaelling-paa-danske-besiddelser-vestindien/> (sidst tilgået 13. december 2020).
- 7 Rigsarkivet: "Danmarks Statistik: Folketælling 1911, Vestindien". Arkivet er digitaliseret og kan findes her: https://cs.sa.dk/archive_series/43 (sidst tilgået 12. december 2020).
- 8 Charmaine Nelson, "Fugitive Slave Advertisements and/as Portraiture". Forelæsning holdt på Københavns Universitet 28. maj 2018.
- 9 Natasha A. Kelly, der fokuserer på modellerne Milly, Nelly og Sam, som flere af Die Brücke-kunstnerne portrætterede, har udtalt, at en af de største udfordringer for kunsthistorien i det 21. århundrede er at finde ud af, hvem de sorte modeller er (interview i forbindelse med udstillingen "Kirchner & Nolde: Til diskussion" (SMK og Stedelijk Museum Amsterdam 2021)). Se også Natasha A. Kellys (2021) arbejde med Milli, Nelly og Sam, som arbejdede for Ernst Ludwig Kirchner. Også bogserien *The Image of the Black in Western Art* (Harvard University Press) skal nævnes som en vigtig gennemgang af sortehed i vestlig kunsthistorie.

LITTERATUR

- Abildgaard, Hanne. 2019. *Astrid Holm & Co*. Hellerup: Øregaard Museum.
- Hartman, Saidiya. 2008. "Venus in Two Acts". *Small Axe* 12/2 (26): 1-14.
- Kelly, Natasha A. 2021. "The Social Context of Art: Black Bodies as Seismographs of Colonial (Dis-)Order". I *Kirchner and Nolde: Expressionism. Colonialism*, 156-61. München: Hirmer Verlag.
- Murrell, Denise. 2018. *Posing Modernity. The Black Model from Manet and Matisse to Today*. New Haven: Yale University Press.



Den svarte «barnepiken» og rasismens melankoli¹

Inntil ganske nylig var dansk-norsk kolonihistorie lite synlig i det nordiske ordskiftet, og flere har til og med beskrevet det som en kulturell amnesi (Andersen 2013, 57–76). Niels P. Holbechs (1804–89) maleri *Lille Marie på Nekys arm* utfordrer denne stillheten ved å visualisere kolonialismens nære relasjoner som både konkrete og følbare [1]. Samtidig som det dyrker frem ulikheter, fremstiller maleriet også «den Andre» som legemliggjort og individualisert. Den malte relasjonen mellom de to uttrykkes i berøring som et spill mellom motsetninger, der overflater møtes som inversjoner av hverandre, og dette har implikasjoner for gullalderens forestilling om Danmark som et «hvitt» og homogent rom. Fra puffermene på Nekys kjole til den krumme ryggen til barnet, fyller figurene nærmest hele rommet i Holbechs komposisjon. Møysommelig jevne fargetoner gjør malingstrøkene usynlige og skaper skarpe, smidige skygger og former som nærmest presser seg frem fra overflaten. Holbechs dobbeltportrett er preget av ambivalens. Begge figurer ser ut til å motstå klar emosjonell tolkning: Nedy bærer et forsiktig halvsmil, synlig ved rynkene som strekker seg langs kinnet, mens hun titter usikkert til høyre for bilderammen. Maries hevede øyenbryn og halvåpne munn virker som om hun er på randen til å lage lyd, men tilskueren får allikevel lite innblikk i hennes følelsestilstand.

Fotografiet av Arannetha James og et barn i Lachmann-familien ble tatt i 1907 på St. Croix og fremkalt fra glassplate [2]. Bildet ble trolig tatt av barnets far, som sannsynligvis også har fremkalt originalbildet i mørkerom.² Som ansatt av Carl Lachmann, direktøren for Den Vestindiske Sukkerfabrik på Bethlehem-planta-

<
[1] Niels P. Holbech: *Lille Marie på Nekys arm*, 1838. Olje på lerret. Nationalmuseet, København. Foto: Peter Danstrøm (Lisens: CC-BY-SA).



[2] *Barnepige med barn på skødet*, ca 1905–10. Fotografi på papir, ca 24,3 x 21 cm. Upper Bethlehem, St. Croix. Avfotografering av Ole Lachmanns original, tatt av Niels Elswing. Nationalmuseet, København.

sjen, reiste Arannetha også tre ganger til Danmark med familien for å ta hånd om deres barn. Senere ble bildet inkludert i Nationalmuseets vestindiske samlinger under kategorien «befolkning», og originalen ble avfotografert av museumsinspektør Niels Elswing i 1964. Det er trolig i denne avfotograferingen at barnet på bildet har fått en lysere og tilslørt effekt, som muligens kommer fra en mørkeromsteknikk kalt «dodging», der en del av bildet får kortere eksponering. Arkiveringen av fotoet som en nærmest etnografisk dokumentasjon bygger opp under bildets rasegjørende formidlingsevne. Mens bildet registrerer to virkelige mennesker i en kompleks relasjon som er ukjent for oss, iscenesetter det historisk vedvarende forestillinger om den svarte barnepiken og det hvite barnet.

I det som følger vil jeg utdype hvordan Holbechs maleri skaper en spenning mellom to kropper som blir konstruert som ulike. Avslutningsvis vil jeg sammenligne maleriet med fotografiet av Arannetha James og Lachmann-barnet, og hvordan det fotografiske arkivet omformulerer de samme kontrastene gjennom fotoets virkemidler.

Melanin og melankoli

Den rasegjorte avgrensingen mellom barnepike og barn mener jeg gir utslag i en grunnleggende melankoli og sorg. Opprinnelsen til begrepet melankoli kommer fra antikkens humoralpatologi, utbredt helt til 1700-tallet i Europa, der et over-skudd av svart galle (som én av de fire legemsvæskene) forårsaket depresjon. Ifølge denne teorien var det generelle fargeutslaget hos mennesker hverken en essensiell egenskap eller begrenset til huden, men et resultat av et mer eller mindre ideelt blandingsforhold i kroppen (Fend 2016, 144–145). I de danske tekstene som jeg trekker frem her, derimot, er svarthet anatomisk definert som en egenskap som umuliggjør følelser (West 1793) eller som en markør for slavegjorte som kun økonomiske ressurser (Oxholm 1797).

Jeg er derfor mer interessert her i hvordan postkolonial teori har mobilisert melankoli som beskrivende både for europeiske nasjoners tap av sine imperier og for et samfunn preget av kolonialismens rasisme og ulikhet (Gilroy 2006; Winters 2016). Anne Anlin Cheng påpeker at når barn opplever at noen må avvises som rasegjorte «andre», bæres et grunnleggende tap inn i fortellingen

om jeget, som et «melankolsk forhold» (Cheng 1997, 51; Seshadri-Crooks 1998, 370). Denne melankolske syklusen av sorg kommer til uttrykk gjennom emosjonell, symbolsk og fysisk vold, og definerer hele det «rasepregede landskapet» som sykkelig (Cheng 1997, 52–54; Fanon 2008). Melankoli kan derfor sies å prege bildene fra tre perspektiver. Fra de rasegjorte barnepikene som er fremmedgjort i det hvite hjem og senere avvist også av barnet som internaliserer det skjeve maktforholdet; fra barnet med sitt tap av barnepiken som en fullverdig morsskikkelse; og sist som en kvalitet bildene i seg selv innehar og overfører til beskueren.

Kunsthistoriker Temi Odumosu (2018, 23) trekker frem Arannetha James' samtidige fravær/nærvær, som et tapt historisk subjekt:

Marked in spite of the archive's reluctance to claim her as a subject.

[...]

It is a digital reproduction of a photograph of a photograph from a negative, etched by light in a camera, many moons ago.

So this image is a fugitive one.

A ghosting.

An attempt to call presence, out of absence.

Odumosu påkaller en type historisk sorgarbeid for James og andre kvinner som er glemt i arkivet, og hvis eneste spor er lagt igjen i bilder som dette. Jeg vil bygge videre på Odumosus generelle betraktninger om den såre spenningen mellom nærvær og fravær, men foreslår en annen lesning av fotografiet. Der Arannetha er fremstilt som en fysisk tilstedeværelse, gjennom et visuelt fokus på hennes hud og hårtekstur, er det i Nationalmuseets reproduksjon heller barnet som er konstruert som et spøkelse. Med bakgrunn i Holbechs maleri mener jeg dette kommuniserer spesifikke ideer om svarthet som en bærende kroppslig tilstedeværelse satt opp mot en skjør hvithet (og dermed også i overført betydning, nasjonen Danmark).

Neky

Mangelen på biografisk kontekst kompliserer tolkningen av bildet av Marie og Neky. Vi vet at Marie var Holbechs egen datter, og merkelappen som fulgte med bildet da det ble tatt inn i samlingen til Nationalmuseet i Danmark bemerker at Neky tjente som «Negerbarnepige» i huset til Hans Birch Dahlerup (1790–1872) i København (Antonsen 1991, 13). Hans Birch Dahlerup, som var admiral i den danske flåten, tilbrakte en periode i de vestindiske koloniene i 1813 og igjen i 1826–27 (Topsøe-Jensen 1933–44). Det virker trolig at Neky var med tilbake til

København etter en av disse turene, selv om hun ikke er nevnt i selvbiografien hans (Birch Dahlerup 1909). Kontakten mellom familiene Holbech og Dahlerup, på den andre siden, kan spores i de utgitte dagbøkene til Ursula Dahlerup (1840–1925), Maries yngre søster og Birch-Dahlerups svigerdatter (Ursula Dahlerup 1989). I regnskapsboken til Niels Holbech har maleriet tittelen *Lille Marie paa Nana Nekys Arm/Knæstykke 1838*, men Ursula Dahlerup beskriver maleriet kun som «Negerinden med Barnet» (Dahlerup 1989, 327–329). Portrettet forble i familiens eie helt til 1991, da det ble gitt til Nationalmuseet.

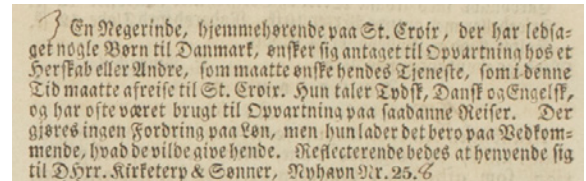
Neky skal ha kommet fra Dansk Vestindia (det nåværende US Virgin Islands), muligens St. Croix.³ Øya ble kjøpt fra Frankrike i 1733 og utgjorde den siste delen av Danmark-Norges karibiske kolonier, som også besto av St. Jan og St. Thomas. Vestindisk-Guineisk Kompagni engasjerte seg i den atlantiske slavehandelen mellom de danske fortene i nåværende Ghana, og de vestindiske koloniene. Sukker, bomull og tobakk ble dyrket ved hjelp av slavegjort arbeid overbrakt fra Vest-Afrika, og St. Croix vokste til å bli et betydelig senter for produksjon for det internasjonale sukkermarkedet i løpet av 1700-tallet. Det nittende århundret var preget av en rekke slaveopprør, som førte til avskaffelsen av slaveriet i de danske koloniene i 1848. Det danske koloni-prosjektet var også stadig mindre profitt-bringende som følge av fallende sukkerpriser og utfallet av Napoleonskrigene. Etter økende imperialistisk press i oppløpet til første verdenskrig, solgte Danmark øyene til USA i 1917.

Det er heller ikke visst om Neky var slavegjort eller fri. Historiker Per Nielsen (2009, 122) fremholder at tidlig på 1800-tallet beskrev begrepet «slave» generelt tvangsarbeidere, som oftest hvite, mens «Neger» eller «Negerinde» ble brukt om slavegjorte mennesker med afrikansk opprinnelse, spesielt afro-amerikanere. Det som kompliserer disse begrepene, er at frie vestindiske kvinner regelmessig averterte arbeidskraften sin og refererte til seg selv, eller ble referert til, som «Negerinder». Nielsen (2015, 146) forteller selv om «Negerinder» som tjenestegjorde hos hvite familier som reiste til og fra Dansk Vestindia etter frigjørelsen i 1848. Utifra disse betraktningene er det derfor lite vi kan si sikkert om Nekys livssituasjon som fri eller slavegjort.

I Hans Birch Dahlerups memoar *Mit Livs Erindringer* (1909, 139–161), blir en amme nevnt ved to anledninger, i 1831 og 1834. I den siste episoden blir hun beskrevet idet hun bærer forfatterens avdøde spedbarn på armen (Birch Dahlerup 1909, 161). Om dette er Neky eller ikke, er ikke lett å anslå. Det er ikke umulig, da «amme» og «barnepike» ble brukt om hverandre for å beskrive denne rollen, og begge ble brukt om svarte kvinners arbeid (Nielsen 2015, 147). Det er allikevel slående at hun enten utelates, eller at hennes identitet som svart og

vestindisk hverken blir nevnt i Ursula eller Hans Dahlerups gjenfortellinger. Hennes rolle i familiene blir, i det minste litterært, benektet og avvist.

I flere annonser i *Kjøbenhavns kongelig alene privilegerede Adressecomptoirs Efterretninger* (senere *Adresseavisen*) fra første halvdel av 1800-tallet avrettes vestindiske kvinners arbeid som barnepiker. I en annonse fra 1835 trekkes det frem at hun behersker flere språk og har erfaring fra lignende reiser [3]. Selv om den er fortalt gjennom annonseformen og skrevet i tredjeperson, fremstiller den for oss et unikt perspektiv på tvers av Atlanterhavet, der barnepikene har et visst handlingsrom idet de fremsetter lønnsvilkår for reisen. Barnepikene måtte ha en intim og inngående forståelse av europeisk kultur og samtidig fremtre og forhandle i sin posisjon som «underdanig» i hierarkiet (Gutierrez-Rodriguez 2014, 50). Holbechs maleri av Neky og det ambivalente forholdet mellom henne og Marie peker spesielt mot denne kontrastfylte bevisstheten.



En Negerinde, hjemmehørende paa St. Croix, der har ledsaget nogle Børn til Danmark, ønsker sig antaget til Opvartning hos et Højskab eller Andre, som maatte ønske hendes Tjeneste, som i denne Tid maatte afreise til St. Croix. Hun taler Tydsk, Dansk og Engelsk, og har ofte været brugt til Opvartning paa faadanne Reiser. Der gjøres inaaen Fordring paa Løn, men hun lader det bero paa Vedkommende, hvad de vilde give hende. Reflecterende bedes at henvende sig til Hørr. Kirkefaterp & Søner, Nyhavn Nr. 25. 6

[3] Utklipp av *Kjøbenhavns Kongelig alene privilegerede Adressecomptoirs Efterretninger*, 4. august, 1835. Det Kgl. Bibliotek, København.

«Mor/barn»-portretter

Niels P. Holbech ble født på fregatten *Maria Constantia* på en reise mellom Calcutta og København, til foreldre som begge var sjøfolk i den danske handelsflåten (Dahlerup 1989, 40). Holbech ble student i Det Kongelige Danske Kunstakademi i en alder av femten år og ble undervist av Christian August Lorentzen (1749–1828) og Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783–1853) (20). I 1819 inviterte Bertel Thorvaldsen Holbech til et opphold ved hans kunstnerresidens i Roma, der han ble en del av et miljø med kunstnere som skulle bli toneangivende i den såkalte «gullalderen» i dansk kunstliv. Holbech spesialiserte seg som portrettmaler, for det meste i tjeneste av Danmarks over- og middelklasse. Hans *Portrett av en ung kvinne i en blå kjole med gullbrolje* (1835) viser at Holbech allerede hadde utarbeidet det grunnleggende komposisjons- og stilformatet han brukte i portrettet av Neky og Marie. Anna Schram Vejlbj (2015, 80) diskuterer i en artikkel om C.W. Eckersbergs portretter måten den danske maleren forhandlet mellom det ideelle og det individuelle på, i forhold til nyklassisismens idé om at sannhet befinner seg i, eller akkurat under, form.

Nyklassisismens malere, under påvirkning av Johann Joachim Winckelmanns kunstteori (1717–68), privilegerte i stor grad form over farge, men antok hvit for å være normen for representasjon av mennesker. Den koloniale virkeligheten som preget København på 1800-tallet har viktige implikasjoner for hvordan vi tolker Holbechs investering i overflate og form, spesielt i et portrett som forestiller to personer som er rasegjort ulikt. Den danske kolonivirksom-

heten økte langs kysten av Vest-Afrika i tiårene etter slavehandelens slutt i 1803, og den danske stat hadde omfattende låneavtaler med plantasjeeiere i Dansk Vestindia (Hopkins 2013, 352). Handelsskip losset sukker, bomull, korn og byggematerialer i Vestindisk Pakhus (bygget i 1780–81) i Christianshavn like ved Amalienborg slott; vestindiske produkter ankom hovedstaden med potensial for å fore og berike nasjonen.

Nekys «levende» nærvær side om side med Marie i Holbechs portrett skaper en visuell kontrast som utfordrer normen i den danske gullalderens malerier, der hvithet virker innesluttende og homogeniserende. Et illustrerende eksempel er Eckersbergs *Modelstudie* fra 1833. I motsetning til tekstilene som brettes, fordeles og krølles rundt henne er modellens kropp iøynefallende glatt og avgrenset. Selv om disse bildene er radikalt forskjellige i emne og sjanger, er Eckersbergs studie viktig i måten den iscenesetter en forestilling om det private og hjemlige som et bilde av Danmark på (Struck 2015, 100–123; Hatt 2017, 230). Eckersberg skaper en samtale mellom det lille rommet og huden som fremhever modellens hvithet, og Danmark som en tilsvarende «liten» og sammensluttet nasjon (Naum og Nordin 2013, 1–15) Dette står i skarp kontrast til Maries hud som fragmenteres mot Nekys hånd. Dermed skapes en visuell kontrast mellom de to skikkelsene som slår sprekker i Danmarks forestilling om et homogent nasjonalt rom.

På Holbechs tid var familieportretter populære uttrykk for klassehierarki og kjønnsideal, gjennom et fokus på moderlighet og barneoppdragelse, blant annet kjent fra Eckersbergs *Det Nathansonske familiebilde* (1818) (Steiner 2014, 90–92; Nørregård-Nielsen 1983, 157). Overklassens og borgerklassens frykt for revolusjon og tap av dominans drev denne kulturelle «besettelsen» med hjemmet på tvers av Europa og i koloniene, og den var også svøpt i ideer om rase-renhet (McClintock 1995, 132–181; Stoler 2002, 79–112). For å tolke portrettet av Neky, er det viktig å trekke en linje mellom denne normative billedgjøringen av den hvite familien og den underliggende koloniale tenkningen om reproduksjon.

I den karibiske konteksten sto brystmelk og morskap i sentrum av debatter om reproduksjonen av slaveriet og det man så på som materielle raseforskjeller (Morgan 2004, 71–105; Dorlin 2009). Marcus Wood skriver at: «[...] this black milk sustained the progeny of the slave power, which is to say the blood of fertile black women, turned into milk, built up the bodies of the white infants who had been propagated by the slave power.» (2013, 2). Svarte kvinners omsorg ble kynisk misbrukt, og samtidig både dehumanisert og mistenkeligjort (Cowling m.fl. 2017, 223–231; West og Knight 2017, 42–59; Turner 2017, 232–250). Saidiya Hartman (2016, 67–69) fremholder at den slavegjorte kvinnen og hele kroppen

hennes utgjorde selve kjernen i slaveriets «maskineri», og at det var nettopp i rollen som barnepiker og hushjelper at den grove rasistiske og seksualiserte utnyttelsen fortsatte etter at slaveriet formelt var slutt.

Psykoanalytikerens Didier Anzieu (1989) vektla hvordan hud som organ både kommuniserer og beskytter, og videre spiller en viktig rolle i barns formasjon av identitet og ego i møte med verden. Mor var for Anzieu (1989, 38) primærobjektet, hvis fysiske omsorg gir barnet en følelse av trygghet og sammenslutning. I en haptisk form for speiling lærer barnet gradvis hvor grensene går mellom barnet selv og omverdenen (36-38). Et maleri fra Holbechs reiser i Italia, *Ung kvinne med to barn og gammel kone med en ten, i baggrunden byen Nettuno* (1831) [4], viser mor og barn i en normgivende posering der kvinnens bryst blir fremhevet av kjolen og det pekende barnet. Holbechs maleri av Neko produserer også et bilde av en slik «omkransende» omsorg, på tross av de ambivalente uttrykkene. Nekys krumme hånd støtter barnet og stabiliserer stillingen hennes. Bildet maner frem en moderlig kropp: Mariens runde bakdel stikker ut som en forlengelse av Nekys bryst. Anzieus psykoanalytiske modell er dermed utilstrekkelig her, da den ikke tar høyde for ikke-biologiske morsskikkelser der både klasse og rase strukturerer relasjonen.



[4] Niels P. Holbech: *Ung kvinde med to børn og gammel kone med en ten, i baggrunden byen Nettuno*, 1831. Olje på lerret, 62,2 x 50,3 cm. Thorvaldsens Museum, København.

Barnepiker som overgangsobjekter?

I årtiene etter slaveriets slutt i Dansk Vestindia (1848) og salget av øyene til USA, ble vestindiske ammer og barnepiker sentrale i romantiserte fortellinger om Danmarks kolonier som et tapt paradisi (Vollquartz 1903; Lindquist 2014, 59). Benektelsen av de grove arbeidsvilkårene som eksisterte i Dansk Vestindia etter slaveriets slutt ble altså spesielt investert i kolonialismens mest nære og sosialt sårbare skikkelse (Tyson 1995, 135–160). I Ingeborg Vollquartz' bok *Glade Barnedomsdage i Vestindien* (1903, 8) er den vestindiske barnepiken beskrevet som en omfavnende morsskikkelse både fysisk og emosjonelt. Hun kler om og synger «smukke Negersange» for barna ved leggetid, og symboliserer slik en idé om kulturell overføring som begrenset til de karibiske koloniene og i en ubestemmelig fortid.

Måten omfavne og grep (av gjenstander) er satt i fokus i Holbechs portrett, finner videre gjenklang i Donald W. Winnicott sin studie *Playing and Reality* (1971, 5):

When symbolism is employed the infant is already clearly distinguishing between fantasy and fact, between inner objects and external objects, between primary creativity and perception. But the term transitional object, according to my suggestion, gives room for the process of becoming able to accept difference and similarity.

For Winnicott (1971, 8–11) fungerer overgangsobjektet som en imaginær beholder som barnet har noe, men ikke fullstendig, kontroll over. Som gjenstander for fantasi, etablerer overgangsobjekter skillet mellom jeget og verden. Maries rangle, som hun griper hardt, kan representere småbarnets individuelle og seksuelle utvikling, og videre, hennes kulturelle identitet. Dette var en populær leke gitt til europeiske barn i borgerklassen, der korallhåndtaket også fungerte som tyggeleke (Telemark Museum 2014). Håndtaket finner gjenklang i Nekys perlekjede i korall, som tilsvarende var vanlige i bruk på Benin-kysten, spesielt i Igbo-samfunn (Buckridge 2004, 23). Disse detaljene fremholder fantasier om Danmark og dets koloniale sammenkobling med Vestindia og Afrika. Maries sølvrangle er plassert ved siden av Nekys individualiserte gullringer.

Gullsmykkene peker muligens til Danmarks slavehandelspost ved det som den gang ble kald Gullkysten, dagens Ghana, i Vest-Afrika. I en akvarell fra tidlig i 1840-årene av Wulff Joseph Wulff, en jødisk og dansk byråkrat ved Fort Christiansborg, er hans kone Tim Tam/Sara Malm skildret iført et utvalg av gullsmykker, ringer og øreringer som ligner Nekys (Ipsen 2015, plate 1). Der Tim Tam/Sara Malm tilhørte en afro-europeisk middelklasse i Vestafrika, finnes også arkivaler som peker på at kvinner fra arbeiderklassen i Dansk Vestindia har brukt gullsmykker (Yanique m.fl. 2019, 29 om benevnelsen av gullsmykker i fengselsrapportene fra Fireburn-opprøret i 1878).

Her kan vi lese bildet på to forskjellige måter: Neki som et overgangsobjekt for Marie, som lærer å internalisere koloniale relasjoner gjennom de symbolske materialene satt mot hverandre, eller som et spor av Nekys eget uttrykk for en sammensatt identitet gjennom utsmykningene og hodeplagget. Selv om sjalet (også kalt et *foulard*) og den rutete hodekluten var kjent som «Martinique-klær», ble de populære på tvers av Karibia etter den franske revolusjonen, som uttrykk for tilhørighet og kreolisering (Cozart Riggio 2004, 64–66; Skeeahan 2015, 106–110). Svarte kvinner i Dansk Vestindia ble i slutten av 1700-tallet pålagt å bruke hodeskjerf i madras-stoff som Nekys, for å forhindre dem fra seksuelt samkvem med hvite menn, men kvinnene utviklet etter hvert et intrikat hemmelig språk for å kommunisere gjennom knuter og former (Odewale 2017, 29).

Berøring

Også i avbildningen av selve hudoverflaten, der bildet skildrer berøring, oppstår det en spenning mellom de to, som understøtter disse forskjellene. Fingrene i Maries lille og lubne hånd møter og hviler på håndleddet til Neki. Tommelen er spent som om den stryker, og alle fingrene virker å utforske overflaten av Nekys hud. På nært hold, derimot, ser vi at overflatene er forskjellige og kontakten mellom dem forhindres. For å forstå denne konstruksjonen av ulikhet, er det viktig å anerkjenne måten den biologiske og politiske rasismen var nært sammenbundet på, i Danmark og Dansk Vestindia.

Dannelsen av rase som konsept i Dansk Vestindia gikk parallelt med den juridiske berettigelsen av slaveriet, formalisert i Gardelins slavelov fra 1733 og senere da plantasjeieren Richard Haagensen erklærte i 1758 at «Deres sorte hud vidner om deres ondskab» (Hall 1992, 41). Det utbredte seg i et hierarkisk system, stort sett fordelt mellom «svarte», «fargede» og «blanke» og fulgte deretter en skala fra slavegjort til fri (Simonsen 2003, 257). Kart og plantegninger fra Dansk Vestindia fra 1700- og 1800-tallet viser at den konseptuelle kontrasten mellom svart og hvit var sentral i prosjektet for å kontrollere befolkningen (Birkeli 2020, 22–23). Allikevel var nærkontakt mellom slavegjorte og slaveholdere en essensiell, dog sterkt regulert, del av kolonisamfunnet, spesielt for dem som var slavegjort i de hvites hjem. Svarte kvinners rolle i vasking og hjelp med dobesøk etablerte hierarki gjennom nedverdiggelse, men ga dem også tilgang til overklassens kropp på sitt mest sårbare. Denne kontakten ble både ansett som ærefull og privilegert og samtidig mistenkeliggjort av den hvite overklassen (Simonsen 2003, 265). Den svarte kvinnen var derfor tvetydig posisjonert i det hvite hjemmet: nær og allikevel bærende på potensialet for å snu maktforholdet, og dermed samfunnet, på hodet.

I Danmark, som andre steder, ble årsaken og lokaliseringen av menneskelig variasjon diskutert i både vitenskapelig og estetisk litteratur (Lafont 2017; Fend 2016). I 1841 publiserte kirurgen Sophus August Wilhelm Stein (1797–1868) en håndbok i anatomi for studenter ved Det Kongelige Danske Kunstakademi i København. Han ble utnevnt til professor i anatomi ved akademiet i 1835, og holdt regelmessig forelesninger der han formidlet ideene sine (Bricka 1902, 371–372). I introduksjonen til håndboka noterte Stein (1841, 4) at:

Endeligen bør kunstneren gjøre sig bekjendt med overfladens, især hudens og haarenes, forskjellige Farve og Beskaffenhed efter climatiske Forhold, saavelsom ogsaa med den Indflydelse Aldersperiodene have saavel paa disse, som paa Legemets Former, Proportioner, dets hele Holdning og Udtryk i Almindelighed [sic.].

Ideene til utdanningsreformatoren og kunstsamleren Hans West (1758–1811) florerer også i omgangskretsen til Holbech i første halvdel av 1800-tallet. Etter to år som konsul i Brussel, hadde han mellom 1805 og 1820-årene sin egen kunstsamling som var åpen for publikum i København, med støtte fra prins Christian Frederik (1786–1848) (Svenningsen 2015, 199–210). West var også en nær venn av Holbechs velgjører, Bertel Thorvaldsen (Thorvaldsens Museum, u.å.). I 1780-årene, derimot, var West ansatt som rektor for utdanningsvesenet i Christiansted på St. Croix. Denne perioden resulterte i boken *Bidrag til Beskrivelse over Ste. Croix...*, der West (1793, 25) gjenga en da velkjent idé om at afrikaneres fremmedhet lå akkurat under hudoverflaten, i en substans som gjorde dem «abnorme» og «avskyelige» satt opp imot hvit hud som norm.

West spesifiserte ikke hva denne substansen besto av eller hvordan den ga farge til huden, men ideene hans var nært forbundet med debatter om svarthet som foregikk i Europa i løpet av 1700- og 1800-tallet, som nevnt i innledningen. Det var uenighet om *hvor* svarthet befant seg i kroppen, og hvordan den overførte farge. Standpunktene varierte mellom dem som mente hud og hår var en del av en generell humoralpatologi forbundet med klima, for eksempel Abbé Jean-Baptiste Dubos, Georges-Louis Leclerc og senere Petrus Camper, og dem som mente raseforskjeller måtte observeres i detalj i selve hudorganet (Fend 2016, 149–150). På 1800-tallet ble menneskelig biologisk variasjon i økende grad sett på som en del av geografisk tilhørighet (Bindman 2013, 83). Nekys individualiserte utseende passer ikke helt med Wests vulgære og «flate» beskrivelse. Nekys hud ligner Viktoria Schmidt-Linsenhoffs beskrivelse av Marie-Guillimine Benoists *Portrait d'une négresse* (1800): «[...] skin seems to be sensitive and transparent to sensations coming from inside or outside,» og gir en fornemmelse av et menneske som opplever og føler (Schmidt-Linsenhoff 2013, 333; se også Smalls 2004). De krummede sinoberrøde leppene til Nedy, med sine skygger og folder, gir ubestridelig uttrykk for en sinnsstemning.

Måten sanseintrykk ble formidlet på gjennom svartes hud ble også diskutert av innflytelsesrike danske kolonister og pro-slaveri-skribenter. Peter Lotharius Oxholm (1753–1827), kartograf og senere generalguvernør på St. Croix, skrev i 1797 et forsvar for plantasjeslaveriet som tilsvar til en kritiker som mente det danske koloniprojektet var et økonomisk nederlag. For Oxholm var slavehandelen nødvendig fordi påkjenningsene slavegjorte kvinner var under gjorde «naturlig forplantning» umulig. Han fortsatte: «Da forkølelser let fås, når alle svedhullerne er åpne, må deraf, især til visse tider, hos fruentimmerne forårsages skadelige følger» (1797, 57). Arbeidende hender er på lignende vis synliggjort i Holbechs portrett; fremheving av blodårer, rynker og fuktighet frembringer en

kropp som strever og agerer, så vel som opplever smerte og nytelse. For Oxholm, derimot, er den svarte kroppen kun verdsatt som en økonomisk ressurs, og den blir nektet sanselighet som en emosjonell egenskap.

Den mest markante fargen i maleriet er rød, fremhevet i Maries prikkete kjole, med gjenklang i korallkjedet til Neky og de velskildrede leppene hennes. Hendene hennes er dekket av virkningsfullt skildrede blodårer, og dette er kanskje detaljen som virkelig gir bildet sin taktile egenskap. De varierte tonene i Nekys hud står i skarp kontrast til Maries utseende. Dette er mest synlig der barnets og kvinnens armer og hender møtes: her virker det som Maries hud går i oppløsning og glir over i en disig overflate [5]. Mot den irrende røde kjolen er hudtonene hennes kjølige. Armene hennes har et blått anstrøk, som går igjen i øynene hennes samt i kjolen til Neky.

Hans West reduserte slavegjortenes smerte til fargetap i ansiktet, eller som et lignende uttrykk sier, å bli «hvit som et laken», i en grotesk beskrivelse av tortur (134). Ifølge Angela Rosenthal (2004, 571-580) var 1700-tallets portretterte hvite kvinner symbolske for en skjør nasjonalisme satt opp imot en brutal og mørk «annen». Maries hud, som ligner porselen, minner nettopp om Rosenthals (2004, 578) beskrivelse av rokokkoens blekhet som et fravær eller «rom» som har blitt tappet for farge. Hun fremholder videre at fokuset på hvithet i 1600-tallets visuelle kultur også var sammenbundet med fordrevet begjær for svarte tjenestefolk, minimerte som eksotiske «objekter». I løpet av 1700-tallet ble dette begjæret heller plassert i avbildningen av hvit hud, sett på som en gjennomslukt membran som tilkjennega glede og sorg, og forsterket gjennom bruk av rouge og rød maling (Rosenthal 2004, 582-86). Samtidig som hvit hud ble fremstilt som immateriell, ble unge hvite kvinner rasegjort som hovedbærere av emosjonell sårbarhet og uttrykksfullhet. Gjennom blodets synlighet, støttet dette bildet av hvit «renhet» opp under frykt for frigjøringen av slavegjorte og «raseblanding». Som en narsissistisk konstruksjon der en selv er usynlig norm, er den samtidig avhengig av en «annen» som kontinuerlig truer med å avvike hierarkiet (Garner 2007, 43-47). I maleriet til Holbech er hvithet konstruert som uskyldig og totalt avhengig av en svart kvinnes omsorg. Hvithet er her både altomfattende, i bildets danske og kunsthistoriske kontekst, og tilsynelatende sårbar og lettknuselig som porselen (Dyer 2013, 207-223; Pollock 1999, 257, Bhabha 1984, 129-132).



[5] Detalj av figur 1.

En brist i overflaten

Denne forestillingen om hvithet som en sårbar og forsvinnende kvalitet i motsetning til svarthet blir omformulert i fotografisk teknikk i fotografiet av Arannetha



[6] Detalj av figur 2.

James og Lachmann-barnet [6]. Dette peker mot hvordan institusjonell reproduksjon også har spilt en sentral rolle i fremstillingen av intime koloniale relasjoner. Lent til siden omfavner James barnet, og bruker sin høyre arm til å støtte henne opp. Spesielt spillet mellom hud og stoff artikulerer kjærlig nærhet i bildet: Med venstre hånd griper barnet en del av kjolen hennes. Arannethas venstre hånd har forsvunnet under barnets kjole, og gjennom det detaljerte blondstoffet kan vi såvidt skimte hud og kropp. Barnets vidåpne øyne konnoterer en slags skeptisk nysgjerrighet.

Barnepiken er skildret i en nærmest skulpturell tredimensjonalitet, spesielt hodet, satt opp mot en flat hvit bakgrunn. Håret hennes er arrangert i en sirlig frisyre som fremstår i en dyp svart farge. Huden hennes, derimot, reflekterer lyset fra venstre hånd og fremhever ansiktstrekkene hennes. Det flettede håret får gjenklang i stolen, som er laget i et intrikat, sirkulært flettemønster. Kjolen og barnet er satt i sterk kontrast. Dybde er bare såvidt ymtet frem i stoffets folder.

Barnets ansikt virker tilslørt av tåke. Denne uklarheten gjør kontrasten mellom de to sterkere. Ansiktet hennes trekker seg tilbake fra overflaten som en invers av barnepiken, og er nesten visket ut av bildet.⁴

Muligens har det blitt brukt en mørkeromteknikk i Nationalmuseets avfotografering av originalen som manipulerer eksponeringen av de to ansiktene på fotopapiret, kalt «dodging», da originalfotoet fremstiller barnet som betraktelig mørkere. «Dodging» innebærer at fotografen skjerner en del av det lyssensitive papiret når det blir eksponert gjennom negativet.⁵ Resultatet er at bildet blir lysere der det er skjernet, altså undereksponert. Det er derfor mulig at denne effekten ble brukt bevisst for å manipulere og fremheve forskjeller i hudfarge. Denne effekten gjør ikke bare at barnet ser hvitere ut, som kanskje var intensjonen, men også at det nærmest går i oppløsning mot barnepikens kjole og forsvinner. Om effekten er en følge av en skade eller utilsiktet forskjell i eksponering, er resultatet allikevel det samme.

I fotografiet av Arannetha og barnet er fotografiets teknikk sentralt i konstruksjonen av raseforskjeller. Det spøkelsesaktige barnet virker ikke-kroppslig, mens Arannethas ansikt reflekterer lys, og seeren inviteres til å betrakte overflaten. Det var blant annet en kjent praksis blant fotografer i Karibia på 1930-tallet å bruke fett på huden til svarte personer for å øke lysreflektiviteten (Dyer 2013,

97). I det hun beskriver som «glansens optikk» kobler Krista Thompson (2015, 178) skinnende overflater med svartes politiske synliggjøring i populærkulturen. Dette skimrende «overflatefokuset» fungerer i populærkulturen som en appropriasjon, eller erhvervelse, av tidligere koloniale bilder der glansen gjorde svarte kropper mer «salgbare» og forbandt dem direkte med eiendeler (Thompson 2015, 33). Glansen peker også tilbake på Nekys arm i Holbechs bilde, og understreker at denne billedgjøringen av svarthet var transhistorisk og transnasjonal, og gikk på tvers av kunstneriske media.

Christopher Pinney beskriver fotografiets overflate-fokus som en endelig avvising av opplysningstidens todeling av sjel og kropp, og en anerkjennelse av de spredte taktile sanseintrykkene som grunnleggende i menneskers verdensoppfatning (Pinney 2003, 208–216; Abel 2014, 93–123). Siden det alltid er definert rundt sine eksterne grenser, kan hudorganet hverken forme én enkelt opplevelse av eksistensen, eller et helt sammenhengende møte med en annen kropp (Derrida 2000, 5–6). Det medfører motsetninger som et «tredje rom» mellom det symbolske og det ekte, fasthet og fleksibilitet (Rosenthal og Vanderbeke 2015, 2). Bildet gir seeren kun en haptisk visualitet, eller en hentydning til berøring. Langs Arannethas kinn ser man et horisontalt arr, som bryter den ellers glatte overflaten. Selv om vi ikke kjenner til kvinnens historie, gir denne detaljen bildet et smertelig ymt om vold og traumer.

Hvithet, og spesielt hvitt overherredømme, som politiske konsepter har historisk sett ført med seg vold, død og fascisme. I fremstillingen av barn som et slags spøkelse, er det dermed rom for å tenke videre på dette som symbolsk for en forstyrrelse eller tap av «jeget» i et samfunn preget av rasisme. Både Arannetha og Nedy er skildret som fundamentalt annerledes enn de hvite barna de er avbildet med, og det hemmer også omfavnelsen deres. Barna, derimot, forsvinner eller går i oppløsning mot det mektige nærværet til barnepikene, og «hvithet» som en politisk dominerende posisjon benektes.

Disse to bildene er kun to eksempler på et gjentakende motiv fra Danmark og i koloniene. De vestindiske barnepikene, naturliggjorte og rasegjorte i sine omsorgsroller, vitner om bildenes egenskaper som kraftfulle ideologiske formidlere. Allikevel etterlater de også emosjonelle spor, der rasismens melankoli trenger frem og minner om kolonialismens ulegede sår. I Holbechs maleriske investering i hudoverflatene forblir relasjonen mellom dem uavklart gjennom posering, malerisk oppbygning og kromatiske forskjeller. I bildene oppstår en brist; i fotografiet, reproduisert på papir for andre gang, er to kropper satt i spenning. To mennesker er stilt som inversjoner av hverandre; den ene materialisert som en skulpturell skikkelse og den andre forsvinnende mot bakgrunnen. Denne

spenningen i begge bildene viser oss også til det motsetningsfylte trans-atlantiske rommet disse kvinnene måtte vise kjennskap til. Mens de selv er utvasket i det historiske arkivet, står billedgjøringen deres igjen som en brytning i fortellingen om det homogene hvite danske hjem.

Abstract

This essay traces the construction of difference in Danish visual culture as seen through the enduring image of the Black “nanny” and white child, focusing on Niels Holbech’s *Lille Marie på Neki’s Arm* (1838) and a photograph from the Upper Bethlehem plantation on St. Croix in the early twentieth century. I argue that visual media played a particularly potent role in delineating and enhancing what were perceived as intrinsic racial categories. The painting construes difference most strikingly where skin surfaces meet; blackness retains a shiny and defined composure and whiteness disintegrates. The photograph echoes this modality of black and white opposition, particularly in its reproduction for the National Museum of Denmark’s collection. Race was most powerfully materialised where the colonial bore upon the intimate, and these relations have particular afterlives in the visual archive of Danish colonialism.

Deler av denne teksten blir utgitt i det lengre kapitlet «Touching Difference: Race and Portraiture in Danish Colonial Space» i antologien *A Comparative Literary History of Slavery*, Vol. 1 (Amsterdam: John Benjamins Publishing, kommende).

NOTER

- 1 Takk til Mechthild Fend, Tamar Garb og UCLs forskningsmiljø for deres veiledning under masterstudiet mitt, da mange av ideene til denne teksten ble utformet, og til redaktørene av *Periskop* 25 og Karianne Hansen for grundig og opplysende redigering.
- 2 Lachmann-familien var bosatt i St. Croix mellom 1903 og 1909 der de forsøkte å gjenoppreise sukkerplantasjevirkosomheten, og har ingen visst direkte kobling til slavetiden på øyene. Etterkommerne av Lachmann-familien er ikke enige i min lesing av fotografiet. Takk til Per Lachmann for informativ e-post korrespondanse 7. november 2020. Med takk også til Ingeborg Zacho Rath på Nationalmuseet i Danmark for hennes sjenerøse hjelp i forskningen på dette fotoet i juli og august 2016.
- 3 Jeg vil gjerne takke Louise Sebros for hennes hjelp i den innledende forskningen på dette maleriet.
- 4 Takk til Tom Farrington for identifiseringen av denne teknikken.

LITTERATUR

Primærkilder

Birch Dahlerup, Hans. 1909. *Mit Livs Begivenheder*, 1815–1848. København: Gyldendalske Boghandel.

Dahlerup, Ursula. 1989. *Baronessens Erindringer*, 1840–1925. København: Gyldendal.

Oxholm, Peter Lotharius. 1797. *De Danske Vestindiske Öers Tilstand ... i Anledning af nogle Breve fra St. Croix indrykkede i det Politiske og Physiske Magazin for Marts og April Maaneder 1797, hvortil er föiet Beskrivelse om Sukkerets Fabrikation med 4 Planer, etc.* København: Johan Frederik Schultz.

- Stein, Sophus August Wilhelm. 1841. *Haandbog i Menneskets Anatomie, udarbejdet med Hensyn til Maler- og Billedhuggerkonsten*. København: C.A. Reitzel.
- Thorvaldsens Museum. U.å. «Korrespondance mellem Bertel Thorvaldsen og Hans West.» 2. mai, 1810 – 13. mars, 1811. <https://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/dokumenter/korrespondance/west-hans>
- Vollquartz, Ingeborg. 1903. *Glade Barndomsdage i Vestindien*. Helsingør: Jens Møllers Forlag.
- West, Hans. 1793. *Bidrag til Beskrivelse over Ste. Croix med en kort Udsigt over St. Thomas, St. Jean, Tortola, Spanishtown og Crabeinland*. København: Friderik Wilhelm Thiele.

Sekundærkilder

- Abel, Elizabeth. 2014. «Skin, Flesh, and the Affective Wrinkles of Civil Rights Photography.» I *Feeling Photography*, redigert av Elspeth H. Brown og Thy Phu, 93–123. Durham: Duke University Press.
- Andersen, Astrid Nonbo. 2013. «'We have reconquered the Islands': Figurations in Public Memories of Slavery and Colonialism in Denmark 1948–2012.» *International Journal of Politics, Culture, and Society* 26: 57–76.
- Antonsen, Inge Mejer. 1991. "En generalguvernør og en negerbarnepike." I *Nationalmuseets Arbejdsmark* 50: 12–13.
- Anzieu, Didier. 1989. *The Skin Ego*. New Haven, Connecticut og London: New Haven Press.
- Bhabha, Homi. 1984. «Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse.» *October* 28 (Spring): 125–133.
- Bindman, David. 2013. «Subjectivity and Slavery in Portraiture: From Courtly to Commercial Societies.» I *Slave Portraiture in the Atlantic World*, redigert av Agnes Lugo-Ortiz og Angela Rosenthal, 71–88. Cambridge: Cambridge University Press.
- Birkeli, Helene Engnes. 2020. «Cutting the contact zone: race, temporality and history in Peter Lotharius Oxholm's map of St. Croix (1799).» *Object* 21: 7–29.
- Bricka, Carl Frederik. 1902. *Dansk Biografisk Lexicon*, vol. 16. København: Gyldendalske Boghandels Forlag.
- Buckridge, Steeve O. 2004. *The Language of Dress: Resistance and Accommodation in Jamaica, 1760-1890*. Jamaica: University of West Indies Press.
- Cheng, Anne Anlin. 1997. «The Melancholy of Race.» *The Kenyan Review* 19, nr. 1: 49–61.
- Cowling, Camilla, m.fl. 2017. «Mothering slaves: comparative perspectives on motherhood, childlessness, and the care of children in Atlantic slave societies.» *Slavery and Abolition* 38, vol. 2: 223–231.
- Cozart Riggio, Milla. 2004. *Carnival: Culture in Action: the Trinidadian Experience*. New York og London: Routledge.
- Derrida, Jacques. 2005. *Le toucher, Jean Luc Nancy/On Touching – Jean Luc Nancy*. Oversatt av Christine Irizarry. Stanford: Stanford University Press.
- Dorlin, Elsa. 2009. *La matrice de la race: Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*. Paris: Découverte.
- Dyer, Richard. 2013. *White*. Abingdon: Routledge.
- Fanon, Frantz. 2008. *Black Skin, White Masks*. Ovs. Charles Lam Markmann. London: Pluto Press.
- Fend, Mechthild. 2016. *Fleshing Out Surfaces: Skin in French Art and Medicine*. Manchester: Manchester University Press.
- Garner, Steve. 2007. *Whiteness: An Introduction*. London og New York: Routledge.
- Gilroy, Paul. 2006. «Colonial Crimes and Convivial Cultures.» Foredrag presentert ved konferansen *Rethinking Nordic Colonialism: Act 2*, Grønland, 21. april –14. mai 2006: 1–9.

- Gutierrez-Rodriguez, Encarnacion. 2014. «Domestic work – affective labor: On feminization and the coloniality of labor.» *Women's Studies International Forum* 46: 45–53.
- Hall, Neville T. 1992. *Slave Society in the Danish West Indies: St. Thomas, St. John, and St. Croix*. Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press.
- Hartman, Saidiya. 2016. «The Belly of the World: A Note on Black Women's Labors.» *Souls* 18, nr. 1: 166–173.
- Hatt, Michael. 2017. «Perspectives on Eckersberg.» *Art History* 40, nr. 1: 229–236.
- Hopkins, Daniel. 2013. *Peter Thonning and Denmark's Guinea Commission*. Leiden: Brill.
- Ipsen, Pernille. 2015. *Daughters of the Trade: Atlantic Slavers and Interracial Marriage on the Gold Coast*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Lafont, Anne. 2017. «How Skin Became a Racial Marker: Art Historical Perspectives on Race.» *Eighteenth-Century Studies* 51, vol. 1 (efterår): 89–113.
- Lindquist, Ursula. 2014. «West Indian women in Danish popular fiction.» *African and Black Diaspora: An International Journal* 7, nr. 1: 52–69.
- McClintock, Anne. 1995. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York: Routledge.
- Morgan, Jennifer. 2004. *Laboring Women: Reproduction and Gender in New World Slavery*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Naum, Magdalena og Jonas M. Nordin (red.) 2013. *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity: Small Time Agents in a Global Arena*, 1–15. New York: Springer.
- Nielsen, Per. 2009. «Enslaved Africans in Denmark and the Quest for Freedom.» I *Negotiating Enslavement: Perspectives on Slavery in the Danish West Indies*, red. Arnold R. Highfield og George F. Tyson, 119–128. St. Croix: Antilles Press.
- Nielsen, Per. 2015. *Fru Jensen og andre vestindiske danskere: Dansk-vestindiske sømænd, tjenestefolk og arbejdere i Danmark 1880-1920*. København: Nationalmuseet.
- Nørregård-Nielsen, Hans Edvard. 1993. *Dansk Kunst*. København: Gyldendal.
- Odehale, Alicia, Thomas H. Foster og Joshua M. Torres. 2017. «In Service to a Danish King: Comparing the Material Culture of Royal Enslaved Afro-Caribbeans and Danish Soldiers at the Christiansted National Historic Site.» *Journal of African Diaspora Archaeology and Heritage* 6: 19–54.
- Odumusu, Temi. 2018. «Loving in the colonial archive: a short meditation in three parts.» *Marronage*, nr. 1: 22–25.
- Pinney, Christopher. 2003. «Introduction: 'How the Other Half...'» I *Photography's Other Histories*, red. Christopher Pinney og Nicolas Peterson, 1–15. Durham: Duke University Press.
- Pollock, Griselda. 1999. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London og New York: Routledge.
- Rosenthal, Angela. 2004. «Visceral Culture: Blushing and the Legibility of Whiteness in Eighteenth-Century British Portraiture.» *Art History* 27, nr. 4 (september): 563–592.
- Rosenthal, Caroline og Dirk Vanderbeke. 2015. «Introduction.» I *Probing the Skin: Cultural Representations of Our Contact Zone*, red. Caroline Rosenthal og Dirk Vanderbeke, 1–12. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Schmidt-Linsenhoff, Victoria. 2013. «Who is the subject? Marie-Guillemine Benoist's *Portrait d'une négresse*.» I *Slave Portraiture in the Atlantic World*, red. Angela Rosenthal og Agnes Lugo-Ortiz, 315–343. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seshadri-Crooks, Kalpana. 1998. «The Comedy of Domination: Psychoanalysis and the Conceit of Whiteness.» I *The Psychoanalysis of Race*, red. Christopher Lane, 353–379. New York: Columbia University Press.

- Simonsen, Gunvor. 2003. «Skin Colour as Tool of Regulation and Power in the Danish West Indies in the Eighteenth Century.» *Journal of Caribbean History* 37, 2: 256–276.
- Skeehan, Danielle C. 2015. «Caribbean Women, Creole Fashioning, and the Fabric of Black Atlantic Writing.» *The Eighteenth Century* 56, nr. 1: 105–123.
- Smalls, James. 2004. «Slavery is a Woman: ‘Race,’ Gender, and Visuality in Marie Benoist’s *Portrait d’une négresse (1800)*.» *Nineteenth Century Art Worldwide* 3, nr. 1 (forår): <http://www.19thc-artworldwide.org/spring04/70-spring04/spring04article/286-slavery-is-a-woman-race-gender-and-visibility-in-marie-benoists-portrait-dune-negresse-1800>
- Steiner, Henriette. 2014. *The Emergence of a Modern City: Golden Age Copenhagen 1800-1850*. Dorset: Ashgate.
- Stoler, Laura Ann. 2002. *Carnal Knowledge and imperial power: race and the intimate in colonial rule*. Berkeley og London: University of California Press.
- Struck, Neela. 2015. «The Human Body: Between the Nude and the Naked.» I *Eckersberg*, red. Kasper Monrad, 99-121. København: SMK og München: Prestel Verlag.
- Svenningsen, Jesper. 2015. «Publicly accessible art collections in Copenhagen during the Napoleonic era.» *Journal of the History of Collections* 27, nr. 2: 199–210.
- Telemark Museum. 2014. «Rangle.» Digitalt Museum. 10. september 2014. <https://digitaltmuseum.no/011025225785/rangle>
- Thompson, Krista. 2015. *Shine: The Visual Economy of Light in African Diasporic Aesthetic Practice*. Durham: Duke University Press.
- Topsøe-Jensen, Th. 1933–44. «Hans Dahlerup.» Den Store Danske. http://denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Forsvar_og_politi/S%C3%B8officer/Hans_Dahlerup
- Turner, Sasha. 2017. «The nameless and the forgotten: maternal grief, sacred protection, and the archive of slavery.» *Slavery and Abolition* 38, vol. 2: 232–250.
- Tyson, George. 1995. «‘Our Side’: Caribbean Immigrant Labourers and the Transition to Free Labour on St. Croix, 1849-79.» I *Small Islands, Large Questions: Society, Culture and Resistance in the Post-Emancipation Caribbean*, redigert av Karen Fog Olwig, 135–160. London: Frank Cass.
- Vejlby, Anna Schram. 2015. «Face to Face: Ideal Beings.» I *Eckersberg*, red. Kasper Monrad, 77–99. København: SMK og München: Prestel Verlag.
- West, Emily og R.J. Knight. 2017. «Mother’s Milk: Slavery, Wet-Nursing, and Black and White Women in the Antebellum South.» *Journal of Southern History* 83, vol. 1 (februar): 42–59.
- Winnicott, D.W. 1971. *Playing and Reality*. London: Tavistock Publications.
- Winters, Joseph R. 2016. *Hope Draped in Black: Race, Melancholy, and the Agony of Progress*. Durham: Duke University Press.
- Wood, Marcus. 2013. *Black Milk: Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America*. Oxford: Oxford University Press.
- Yanique, Tiphanie, La Vaughn Belle, Tami Navarro og Haidiya Sewer. 2019. «Ancestral Queendom: Reflections on the Prison Records of the Rebel Queens of the 1878 Fireburn in St. Croix, USVI (formerly the Danish West Indies).» *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling* 8, nr. 2: 19–36.

NINA CRAMER

Carving Out Spaces of Possibility

An Interview with Ayana Omilade Flewellen

Archaeologist Ayana Omilade Flewellen is assistant professor in the Department of Anthropology at the University of California, Riverside as well as co-director of an archaeology project at the Estate Little Princess heritage site, an eighteenth-century sugar plantation on St. Croix, US Virgin Islands. Grounded in Black feminist theory, Flewellen's research attends to the constraints of the sources scholars rely on to learn about the lives of historical African Diasporic subjects: What do the sources reveal? What knowledges do they foreclose? What can be known and how? In this interview, Flewellen explains how dress – understood as a creative, performative practice that clashed with the colonial policing of Afro-Caribbean lives – provides particularly compelling insights into everyday negotiations of racial and gender ideology. Photographer Chalana Brown also joins the exchange, bringing perspectives on the present-day significance of madras cloth traditions in the US Virgin Islands that date back to the seventeenth century. This text is thus intended as a contribution to a larger conversation, taking place across disparate geopolitical contexts and institutional infrastructures, on the potential connections and frictions between archaeological, artistic and art historical approaches to visual and material culture pertaining to Afro-Caribbean people's lives under Danish colonial rule.

NINA CRAMER (NC): *Thank you for making time to speak with me today, Ayana. To give readers an impression of your work as an archaeologist, I would like to begin by asking you about the Estate Little Princess Archaeology Project on St. Croix, which is an ongoing project that you are involved in. Can you give an introduction to that site and the research being done there?*

AYANA OMILADE FLEWELLEN (AOF): The Estate Little Princess Archaeology Project was founded in 2016 and the first excavations took place in the summer of 2017.¹ I'm one of the co-directors of the project along with Justin Dunnivant, who is a postdoc at Vanderbilt University, and William White, who is an assistant professor at the University of California, Berkeley. Alexandra Jones leads the youth training program and she is the executive director of Archaeology and Community, which is a non-profit based in Washington DC, while Alicia Odewale, an assistant professor at the University of Tulsa, is the brain behind the artifact analysis lab.

The genesis of the project came from a collaboration between several nonprofit organizations. In the fall of 2015, Jay Haigler from Diving With a Purpose – a nonprofit dedicated to oceanic conservation and heritage preservation of submerged resources pertaining to the African Diaspora – reached out to Justin Dunnivant, who along with me is a co-founder of the Society of Black Archaeologists – a nonprofit dedicated to creating pathways for more archaeologists of color, specifically of African descent, to be in this field and also to promote community-engaged scholarship² – and asked him if there were any archaeologists interested in doing a terrestrial project on the island of St. Croix. Diving With a Purpose was interested in starting a community-based project that encompassed both maritime and terrestrial archaeology pertaining to the African Diaspora in collaboration with the Slave Wrecks Project – an international umbrella organization housed at the Smithsonian Museum of African American History and Culture in partnership with George Washington University. One of the reasons why they had an interest in St. Croix is because not a lot of archaeological work has been done on any of the US Virgin Islands pertaining to the era under Danish colonial rule that specifically asks questions regarding the lifeways of enslaved people.

Justin and I initially took several trips down to St. Croix with members of Diving with a Purpose and the Slave Wrecks Project on reconnaissance missions, to see what was possible on island. We set up meetings with community members that were doing heritage work on island, such as Frandelle Gerrard's organization Crucian Heritage and Nature Tourism (CHANT) and The Caribbean Center

for Boys and Girls, which does a lot of programming with youth on island. We met with stakeholders and really had intentional conversations about what they wanted to see on island regarding their heritage. A lot of them wanted opportunities for the youth to be involved with the work but they also wanted avenues for economic advancement for their children. And having an interest in both maritime and terrestrial archaeology meant that we were able to set up a project that not only catered to the desires of cultivating cultural stewardship on island, but also provided training for Black youth to get involved in maritime archaeology, which gave them the skills to do scuba diving and training, which on St. Croix has been a very large economic avenue of access that historically has excluded people of African descent. In addition, through the Estate Little Princess project, we have a yearly archaeology field school that runs for about a week in partnership with another nonprofit called Archaeology in the Community, which provides high-school-age youth on island the opportunity to come to the Estate Little Princess for an introduction to archaeological theory and method. They dig with us, they sift dirt to find artifacts, they wash them, catalog them, classify them, and help us catalog them. It's really designed, like I said, to help foster cultural stewardship on island. Every year that we go out to the site, we open up the space with a libation ceremony that is conducted by Dr. Chenzira Davis-Kahina, who is the director of the Caribbean Culture Center at the University of the Virgin Islands on St. Croix. In 2019, we were also able to have a public archaeology day where we invited members of the public to come out and see the work that we're doing, hold the artifacts, and provide us with memory maps of what the space looked like for some of them when they were youths, which also adds to the collective story of that space.

Our research questions center on the everyday lives of formerly enslaved and later free Africans at the Estate Little Princess, an eighteenth-century Danish plantation that cultivated sugar and was also a rum distillery. It was on the smaller side in comparison to other large-scale plantations like Estate Saint George or La Grange, which housed twice as many enslaved individuals at its height; the Estate Little Princess at its height housed about 147 enslaved individuals. We really focus on the enslaved village area of that site. Historical documentation tells us that there were about 15-25 coral structures that were built to house the enslaved labor force at the plantation. That's where our excavations have occurred, looking at how these domestic spaces were used, how shared space between the structures was used by enslaved and later free Africans, thinking about where folks cooked their food, what foods they ate, what sort of craft production they engaged in, what materials people had access to in terms of

ceramic goods. My own research focuses on clothing and adornment, and we've come across bone buttons and what we think is a hand-carved stone bead, but we haven't recovered a lot of adornment materials. Part of that is because we've been focusing on doing a large-scale survey of the enslaved village area to get an idea of the extent of the distribution of artifacts and we haven't focused specifically on the inside of domestic structures, which ordinarily is where you would find items pertaining to adornment.

NC: *Who has ownership of the artifacts that you find during excavations?*

AOF: The artifacts belong to whoever owns the land, and The Estate Little Princess is owned and operated by The Nature Conservancy. It's the home ground for The Nature Conservancy regional office, so they own that land; and therefore, they own the artifacts that are recovered from our excavations. We have a signed agreement with them that we can remove artifacts from the land and bring them to our home institutions to undergo further analysis for educational purposes. Right now, Alicia Odewale hosts the artifacts that have been recovered from the Estate Little Princess at the University of Tulsa because there isn't yet an adequate facility on island that can host the artifacts. We're hoping that in 2021-2022 those artifacts will be moved to my institution, the University of California, Riverside. And once a facility is created on island, they will be returned to St. Croix.

NC: *What kinds of artifacts have you encountered at Estate Little Princess and what can they tell you about the experiences of Afro-Crucians who lived there? I'm curious about the analytical frameworks you use to understand these artifacts' material properties and social-historical significance, how you date them and place them in a larger context.*

AOF: Generally, for colonial sites throughout the Americas, the easiest way to date a site is through the ceramics that are recovered from that site, because ceramic technology shifted throughout the seventeenth, eighteenth and nineteenth centuries. Once you get into the twentieth century, glass production becomes the heavier signifier of technological change over time. But for instance, at the Estate Little Princess, there are a wide variety of ceramics, which is really exciting. Because if you can imagine during the 1700s, the Caribbean was being carved up as different European powers were laying claim to different lands, and what Toni Morrison described as "pitched battles for God, king and land"

really took place in the water and on land.³ This often meant that the islands had restrictions on how and who they could get resources from. For instance, a British colony wouldn't readily be trading with Spanish colonies throughout the Caribbean. There is recorded documentation regarding the formation of provision land as requirements for plantations, partly because they could not guarantee that they could continue to bring in food to these different landscapes because of the blockades that were occurring throughout the Caribbean blocking trade to and from different lands. So, the Caribbean during that time was a reflection of the power struggles unfolding in Europe over the exploitation of Black bodies, the decimation of indigenous populations and the extraction of goods for wealth that lays at the foundation of those countries today.

But St. Croix was unique because it had open ports, which meant that the island was trading with several different European colonies and forces throughout its occupation. As a result, there are a wide variety of ceramics showing up on St. Croix, which gives a view into the access that not only Europeans had on the island, but also the access to goods that enslaved populations had.

Thus far we're hoping, through the analysis of ceramics recovered at the site, to be able to gauge things such as form; whether people were using plates or bowls, which would give an insight into what kinds of food people were eating and might indicate cultural affiliations, what people had access to and their adaptability to lack of resources. We're finding a mix of both European ceramics and Afro-Caribbean ware. We know that Afro-Caribbean populations were making their own ceramics throughout the island. And something we're looking forward to doing in collaboration with an organization called the Digital Archaeological Archive of Comparative Slavery is doing laser ablation on this low-fired earthenware to see the clay source of where the objects come from and to compare them to other Afro-Caribbean wares showing up on St. John or St. Thomas and other Caribbean islands. Because it would be interesting to know if there was an inter-island distribution or trade in these African-derived ceramics, or if it's even something larger than that; that there may have been a trade across various islands in the Caribbean, and that's just not something that's known to us yet. We're also looking forward to getting a zooarchaeologist to analyze the fauna to see what kinds of seafood people were eating. Those questions have yet to be answered but the data itself is being excavated to answer them.

Another really exciting point that we've focused on are the structures themselves. In the seventeenth and eighteenth centuries, a lot of structures were built using massive amounts of coral. We now know that coral populations are being decimated at increasing levels, but the work that Justin Dunnivant is

doing is thinking about how the harm toward coral reefs has a longer history; that throughout mining, generally carried out by enslaved populations, human interactions with water and coral have been decimating coral populations for centuries and have been leading to the erosion of coastlines, which causes more impactful hurricanes. So those are some of the broader questions that are being asked by scholars at the site as well.

NC: *In your article “African Diasporic Choices: Locating the Lived Experience of Afro-Crucians in the Archival and Archaeological Record” (2019), you describe the ethical-methodological implications of how thingification becomes “a point of slippage for archaeologists who come to study people through the materiality of their lived experiences. The space between studying things and the ‘thingification’ of the people we study is a space of moral and intellectual tribulation for archaeologists who study the African Diaspora.”⁴ Could you expand on this point?*

AOF: Prior to that quote, I talk about Jessica Marie Johnson’s work in “Markup Bodies: Black [Life] Studies and Slavery [Death] Studies at the Digital Crossroads”, where she brings up the thingification of Black people in the archive of the transatlantic slave trade.⁵ Throughout the 1970s and 1980s, there was this huge push to quantify the documentary evidence of how many enslaved people were brought across the Atlantic, how many calories they got in their diet – all of these ways to get at numbers rather than thinking through the process and conditions of African Diasporic life, which is what we’re ultimately trying to get at, through the limitation of the data available to us. For me, it always has to be at the forefront of our minds that we are dealing with past historical characters who were enslaved, who were assumed commodities, and who we do not want to do further harm or damage. And that informs the work of redress that we’re doing as we approach the archive, as we come to the archaeological record.

The tools at hand for us, like those of the digital humanities, can provide really fruitful new articulations of the connections between different sites. Like the Digital Archaeological Archive of Comparative Slavery that I’m affiliated with, through their work of providing an online space for artifactual material culture to be uploaded so that sites can be placed in conversation with each other – something that would have been impossible 10-15 years in the past. And this allows us to have conversations about the process and conditions of African Diasporic life on this side of the Atlantic. We are dealing with counts, numbers and weights of artifacts. That’s what the methodological practice is within archaeology. In terms of our analytical framework, we classify the attributes of different artifacts; that

information is uploaded into a database, and from there we can crunch numbers to get distribution maps of where different artifacts were found across the site, cluster maps, things like that. They can tell us really fruitful information. But the condition and the lives of the people who used those objects, for me, has to always be central to the interpretations that we bring forth.

Another thing I've been thinking through is the fetishization of Black imagery from the past. As someone who fell in love with stereographs and stereoscopes as part of my dissertation research, I started seeing that there are all of these portraits of Black women that are up for auction, for instance on eBay. And I've been trying to think through what it means to possess and to sell these images. It ties into this larger question of the thingification of people and only seeing them in terms of the value of what they can produce for your research, for your interpretation.

NC: *I think art historians often face a similar quandary. When analyzing forms of representation that have contributed to objectifying or commodifying African-descended people in artworks that are themselves commodities, the risk of colluding with anti-Black logic is present in a variety of ways. It's interesting that these academic disciplines, at least in their normative iterations, have similar limitations when it comes to the troubling relation between objecthood and personhood that coloniality has ascribed to many Black lives.*

AOF: Yes, we find ourselves situated within disciplines that are not equipped to talk about the complexities of Black life. Disciplines like archeology and anthropology were used for the codification of otherness and are not necessarily made for the exploration of the human or dwelling in the complexity of that. I feel like part of the problem arises because these disciplines weren't designed to facilitate this work. So some of us are constantly breathing new life and trying to carve out spaces of possibility so that we can actually do the work we've been called to do, which is to explore the lived conditions of people in the past.

NC: *One of the complex issues that your work grapples with, by virtue of your specialization in the study of sartorial practices, is understanding African Diasporic individuals' agency under conditions of material deprivation and political suppression as a result of enslavement and/or colonization. How do you approach the relationship between agency, embodiment, colonial domination and dress practices?*

AOF: The way that dress shows up for me is really pushing against the notion of frivolity that people often associate with dress. I remember when I first brought up that I wanted to look at dress among African Diasporic women in the former Danish West Indies, a Black woman colleague and scholar said to me, “They weren’t worried about how they were dressing, they were slaves”. People often think that enslavement was so unimaginably disparaging that people were not thinking about how to dress their bodies; it’s unimaginable for many people to have that conversation. And yet we have all of this imagery and all of these sources showing how it was quite the opposite. Among a variety of different people of African descent – whether they were free or enslaved or even within enslaved populations, whether they had some kind of skill or craftsmanship or some other kind of status attached to them – dress was important, even in the most constrictive of circumstances.

The act of dressing your body, whether coerced or not, was a daily practice. This is what makes it so central to formations of identity, rather than – or perhaps alongside – other forms of dress that oftentimes are provided more platform, like costume dress or Sunday best or carnival costume. I focus on the everyday practices of dress because I think it’s within those quiet moments that people were really navigating day-to-day struggles with racism, the threat of sexual violence and economic disenfranchisement. I think it’s in those daily practices and quiet acts that you can really see that at work and see the spaces of possibility for choice. I root my work in Black feminist theory because of its ability to situate the everyday as a site for the formation of knowledge and the ongoing construction of identity.

And dress has always been such a contested space. For instance, sumptuary laws were enacted in the former Danish West Indies to limit the ways that people could dress. They are some among many sumptuary laws that were enacted by a variety of European governments throughout the Americas to really try to dictate racial, class and status demarcations amongst populations in their various colonies. We can see these laws as ways that governments tried to control the ever-expansiveness of blackness at that time. And at the same time, we know that people were usurping those laws. A lot of work has been done around how these laws were enacted, criminalizing certain dress practices, but people weren’t really arrested for breaking them. But the law itself, the fact that it was even brought up, speaks to the social conditions and relationships between populations at the time. I always tell people, it’s not nothing, because if it was nothing, it wouldn’t have existed.

NC: *Some of the material traces of African-descended individuals that you have analyzed for information on sartorial practices in the former Danish West Indies are advertisements for fugitive enslaved people. In preparation for our conversation today, I read some of the texts reproduced in Enrique Corneiro's book Runaway Virgins: Danish West Indian Slave Ads 1770-1848 (2019) and it was immediately apparent how much of the description is focused on injuries that people sustained as a result of enslavement. I would be interested to hear your thoughts on the fact that this kind of description was intermixed with information about attire and hairstyles – it seems to really bring into relief the way dress was inextricable from structures of subjection.*

AOF: When we speak about dress, people often automatically jump to clothing. And that's a three-dimensional supplement that is enclosed on the body. But dress also encompasses body modifications, whether they come through choice, through coercion, or through environmental impact. Those kinds of body modifications are also part of the conversations around dress. And you see that so clearly in these advertisements, how dress speaks to not only histories of enslavement, colonization, commodification, but further elucidates the extreme amounts of harm and violence that were so commonplace. Because the advertisements were commonplace. It was not extraordinary to talk about. When I look at the advertisements, I go through the whole newspaper, and the newspapers themselves are like eighteenth-century Twitter feeds, where sometimes they just report on the gossip that's happening around island. But so much can be thought through around the body, and around the color of skin in particular, through the newspapers.

For instance, in one of the editions I was looking at there were advertisements, but there was also a caution that one of the plantations on St. Croix had put up mantraps. They had lined areas of their cane alleys, the alleyways between different cane fields, with traps to catch runaway slaves. And it was commonplace. It was in the newspaper to let you know, as a planter and overseer – someone who had access to this newspaper, which meant you were able to read, which meant that you had a certain level of education – that this was happening so that you wouldn't get harmed. And you could tell your enslaved property to be cautious of it. So there is something around the everyday harm and threat to the Black body that so clearly comes out in the advertisements but is also spoken of with such ease throughout the newspapers, that you know that it was just an everyday occurrence. When looking at these sources, I consider what was and wasn't given thought.

You can also gauge, in the language used in the advertisements, shifts in racial ideology over time. One of the reasons I have been gathering advertisements is to think about what language was being used to classify Black bodies, what sort of gendered language was being used? How did it change over time? What sorts of clothing did people have access to? Is there a trend in what they were absconding with?

NC: *Within art history, close readings of sartorial elements are often performed in analyses of painted portraits, such as this portrait of Justina Antoine, a woman from St. Thomas, and the white Danish creole family in which she labored as a “nanny” – the same family who commissioned this painting by Wilhelm Marstrand in 1857 that was purchased at auction by the Danish National Gallery in 2017. Many things can be said about this painting, but the aspect I want to ask you about is the African Diasporic self-fashioning represented in it. Are there any elements of the figure of Justina’s self-fashioning that stand out to you?*

AOF: When I look at images like this, I go to Tina Campt’s work in *Listening to Images* (2017). I love her work. One of her chapters is on what she calls a “tense grammar”. She writes about anthropological representations of Black people during the late nineteenth century and twentieth century that are often just seen as images of coerced performance among individuals who were photographed but asks, what are the other stories that can be told around these images? And is there a way to have a conversation that brings up the limitations of the data source that we have access to – in this case, the painting – while also thinking through how the person that is featured is a full person who was navigating structures in particular ways and making sense of her life in particular ways? We might not have documentation to give us that information, but, certainly, we can imagine.

Specific kinds of femininity and notions around modesty also come up for me in this image with regard to the frock that she is wearing. I’m always amazed at the entrenched ideology around femininity, which meant that even women who were doing agricultural labor were wearing dresses out in the field, down to

Wilhelm Marstrand: *Portrait of Otto Marstrand’s Two Daughters and Their West-Indian Nanny, Justina Antoine, in the Frederiksberg Gardens Near Copenhagen, 1856-1857*. Oil on canvas, 89 x 67 cm. SMK – The National Gallery of Denmark.





<

Chalana Brown: *E³: Exploration, Evolution, Effectuation. Exploring the evolution of Virgin Islands identity thru history, fashion, photography and fabric*, 2021.

“In recent years, there has been a renaissance of cultural identity in the Virgin Islands, mainly headed by millennials. The tradition of wearing madras clothing and head ties, which have a symbolic meaning depending on how they are tied, was kept up by long-standing quadrille groups like the St. Croix Heritage Dancers and the Mongo Niles Quadrille dancers from St. Thomas. However, the modern outfitting and re-imagining of madras wear in the Virgin Islands is being effectuated by all residents. Local designers have started fashion lines utilizing the fabric. The revival of madras fabric has opened a dialogue in the Virgin Islands about our colonial past and its correlation to our present identity. We are further exploring the shared colonial experience with other nations and people of color in India and Africa. Bradley Christian, a cultural bearer in the art of headtie, and Mary Dema of the Christiansted Community Alliance worked with Senator Myron Jackson, a member of the 33rd Legislature and staunch advocate of arts and culture in the territory, to establish the Virgin Islands’ official madras in Bill 33-0226. The bill’s passing further promotes national pride and identity amongst our islands.”

CHALANA BROWN

the ankle. Also, how, especially for domestic servants at this time, the varying meanings behind the color white and purity and morality totally contradicted the ideology around Black women. And something Laurie Wilkie, a mentor of mine, played with was the intricacy of hook-and-eye closures; how it actually takes a very long time to put this clothing on and what that could mean for Black women who were in these rather precarious situations, of armoring the body. Even though we know that regardless of what Black women were wearing, there was always a threat of sexual-racial violence.

Also, when looking at this image, it brings up the work of an artist working on St. Croix, Chalana Brown. Chalana Brown works specifically with madras cloth, thinking through its historical context as being costume for the quadrille dance and what it means to reclaim that cloth as a source of cultural pride today.⁶ The cloth that makes up Justina's headwrap in this image has a long history that speaks not only to dress practices in the former Danish West Indies but also to the connections that the former Danish West Indies had with Denmark and West Africa, as well as Denmark's colonies in India, which is where they sourced that fabric from.⁷ There are so many conversations to be had about this fabric and the practices associated with it – not only keeping it in the past but also considering how Virgin Islanders are activating those narratives in the present and in the future to still talk about how women dress their bodies and express cultural forms through dress, cloth and head wrapping practices.

NC: *Your research brings together a variety of sources – archaeological artifacts, vernacular photography, print culture and other kinds of written archival material – to enquire into the dress practices of African-descended people in the former Danish West Indies, pre- and post-emancipation (in 1848). What potentials lie in combining these different kinds of sources?*

AOF: I feel like I always turn to Saidiya Hartman – her methodologies just make so much sense for wanting to be human while doing this work of seeking out other human experiences.⁸ She is one of many Black women historians who have talked about the limitations of the data sources that we have access to, whether archaeological or documentary sources. And drawing on their work, I really try to think through: How can I tell the most holistic, encompassing story of the past? I feel like being able to pull on many different sources that speak to a certain time period allows me to get close to that. But even with all of these sources, as Hartman brings up, the final leap of knowing the interior lives of these historical people is often still not within our grasp. Barbara Christian talks about how the

creative and literary fiction become spaces where Black women can seek out those interior lives that we cannot gain access to with all of the historical sources that we have at hand.⁹ But I still feel like I want to have as many sources as possible to tell these stories of life; how people even under the direst circumstances were still living. The data sources themselves, especially documentary sources, are so bent on maintaining the narrative that Black people are just commodities, are just objects to be consumed, that to strive to connect and to strive for redress is really to rupture those sources. And that's the work that we have to do. There is still a desire to present people as human and to present people as complex. And to revel in that complexity.

NOTES

- 1 See Dunnavant, Justin P., Ayana Omilade Flewellen, Alexandra Jones, Alicia Odewale, and William White. 2018. "Assessing Heritage Resources in St. Croix Post-Hurricanes Irma and Maria." *Transforming Anthropology* 26, no. 2: 157-172.
- 2 See Odewale, Alicia, Justin Dunnavant, Ayana Flewellen, and Alexandra Jones. 2018. "Archaeology for the Next Generation." *Anthropology News* 59, no. 1: 210-215 and Franklin, Maria, Justin P. Dunnavant, Ayana Omilade Flewellen, and Alicia Odewale. 2020. "The Future is Now: Archaeology and the Eradication of Anti-Blackness." *International Journal of Historical Archaeology* 24, no. 4: 753-766.
- 3 Morrison, Toni. 2008. *A Mercy*. New York: Alfred A. Knopf, 9.
- 4 Flewellen, Ayana Omilade. 2019. "African Diasporic Choices: Locating the Lived Experiences of Afro-Crucians in the Archival and Archaeological Record". *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling*, 8(2), 57.
- 5 Johnson, Jessica Marie. 2018. "Markup Bodies: Black [Life] Studies and Slavery [Death] Studies at the Digital Crossroads". *Social Text*, 36 (4 (137)), 57-79.
- 6 Quadrille is a traditional Afro-Caribbean dance of the Virgin Islands that is accompanied by quelbe music.
- 7 The Danish East India Company established trading posts in Tranquebar (1620–1845), Serampore (1755–1845) and Nicobar Islands (1756–1868) that facilitated the extraction and circulation of spices and textiles throughout global trading networks. Between the years 1659-1850, Denmark-Norway administered a series of trading posts and forts on the coast of West Africa that were central to the Danish involvement in the transatlantic trade in and displacement of enslaved African people to the Caribbean.
- 8 In texts such as "Venus in Two Acts" (2008) and *Wayward Lives, Beautiful Experiments* (2019), Saidiya Hartman develops critical methodologies for approaching the experiences of historical African Diasporic subjects through the limitations of extant archival sources, while maintaining a sensitivity toward the conditions of both historical individuals and the present-day researcher. These methodologies also build on Hartman's critique of the way the inclusion of Black people into the domain of liberal humanism has provided further ground for anti-Black violence and effacing of Black subjects – a problem she explores in texts like *Scenes of Subjection* (1997) and "Delia's Tears" (2010).
- 9 See Christian, Barbara. 1985. *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*. New York: Pergamon Press.



64/100. Floppla vi lever!

John Savio

Blackness at the Edge of the World

Making Race in the Colonial Arctic

John Savio's print *Hoppla, We're Alive!* is an uncomfortable image [1]. In a lush black-and-white tropical landscape of palm trees and rolling hills, jubilant figures dance, jump, kiss, and flail their arms. Their sharp black profiles evoke silhouettes. Closer inspection reveals insidious forms that are all too familiar. Drawing our attention is the figure on the bottom right corner of the image, the only human given any facial detail. Savio carefully carved the negative space in order to accentuate two features: the lips and the whites of the figure's eyes. By making visible these two specific details, Savio recalls the pictorial modes of exaggeration specific to blackface imagery: the juxtaposition of bright eyes and teeth with inflated lips and dark skin. Contorting their bodies into jagged, angular poses, these tropical dancers are racist caricatures of Black performance.

When I shared this print with a fellow art historian, he openly sighed. For my colleague, this particular vision of anti-Black racism proved disappointing because its maker was Sámi. John Savio was the first Sámi person to receive an art education and strive to become a professional artist. His legacy is a point of pride for communities in Sápmi, where it is the focus of a dedicated museum in Girkonjárga (Kirkenes). Outside of Sápmi, the works of John Savio constitute rare examples of historical Sámi art in the collections of Nordic museums (Grini 2014). The longstanding erasure of Sámi as artists and subjects from Nordic art histories compounds the delicate nature of critically considering what is at stake in the racialized imagery of *Hoppla, We're Alive!*

<
[1] John Savio, *Hoppla, We're Alive!*, ca. 1930-1938, woodcut, SavioMusea, Kirkenes. The artwork belongs to Saviomusea/Saviomuseum, Kirkenes, Norway.

Produced in Sápmi, *Hoppla, We're Alive!* brings Black and (non-African) Indigenous relationality beyond the spatial confines of the Americas, engaging instead the transcultural geographies of the Circumpolar North. Paying critical attention to this distinct geography can help locate the print within what Noelle Belanger and Anna Westerståhl Stenport (2016, 10) have called “the constitution of a history of Arctic color, which includes blackness at the center of polar representations”. They rightly conclude that the Arctic’s “long history of metaphorical ‘whiteness’” has obscured the relationships between Arctic resource extraction and the ships of enslavers (2016, 22-23). Elsewhere, Helga Hlaðgerður Lúthersdóttir (2015, 330) has demonstrated how the works of Black British directors John Akomfrah and Isaac Julien “creolize the notion of whiteness in Arctic imagery” in the twenty-first century. A pivotal, but lesser known contribution to this “creolization” of the Arctic is the legacy of William Henry Johnson, a United States artist who traveled in and painted Sápmi at the same time that John Savio created his vision of Blackness in the 1930s. Often affiliated with the Harlem Renaissance, Johnson lived in Scandinavia for some eight years, primarily in Denmark, but also traveling extensively across Norway and Sweden.

Scholars working at the intersection of Black and Native Studies have long sought to complicate and transcend such presumptions of solidarity, comparison, antagonism, and incommensurability between these groups. Tiffany Lethabo King, Jenell Navarro, and Andrea Smith (2020, 21) have recently advocated for taking an “otherwise stance on Black and Indigenous relationality,” one that is processual and full of “growing pains” as it strives towards a relationality that is “joyfully unbound” rather than fixed. This future-oriented focus provides an opportunity to break from the stable coordinates that may otherwise map the work of Sámi anti-Blackness or Black engagement in Sápmi. In other words, such an approach investigates the complexities of racial thought at work in Savio’s print or Johnson’s paintings without that critique being the sole end of the inquiry.

In what follows, I juxtapose John Savio’s woodcut with William H. Johnson’s Sápmi imagery in the hope of contributing to Tiffany Lethabo King’s (2019, 13) call for “configuring and enflashing the spaces and cracks where Black and Indigenous life caress each other”. In putting these two artists into conversation, I am less concerned with their potential influence on each other than with what their careful comparison may reveal about the relationship between Indigeneity and Blackness in the colonial Arctic. Doing so centers Sápmi as a site of what Katherine McKittrick (2016, 3) calls “Black Atlantic Livingness”, offering a mode of art historical practice that circumvents the enduring structures of Nordic settler

colonialism. In order to do so, however, one must first consider where Blackness and Indigeneity have historically collided in the Circumpolar North.

The Black Arctic and Sámi Explorers

Although white settler colonialism legally criminalized Black and Indigenous exchange, the Circumpolar North had long been a site of Blackness. In 1776, for instance, Copenhagen officials detained Isaac Hossama, a Black sailor traveling in the Davis Strait on the United States ship the *Windsor*, because of four sealskins he had in his possession. Hossama claimed that the sealskins were necessary provisions to survive the harsh Arctic climes for which he was unprepared, but the sealskins indicated an exchange with Inuit that operated outside of Danish colonial law. Hossama smartly explained he was born a “heathen” (*vild*), hoping that Danish racial prejudice could paradoxically exonerate him. Instead, it reinforced that his Christian profession framed his “transgressions” as conscious ones. As Karen Oslund (2016, 86) has demonstrated, Danish law treated such incursions—Hossama’s possession of just four sealskins—as illegal smuggling, aggressively persecuting “criminals” in order to shore up tenuous imperial sovereignty over Kalaallit Nunaat. Elsewhere, Kristin Loftsdóttir and Gísli Pálsson (2013) have charted the journey of Hans Jonatan, born the son of a white Danish man and enslaved Black woman on the Caribbean island of St. Croix, whose escape to Iceland circa 1805 demonstrates how Black fugitivity could set the North Atlantic as a site of liberation.

Over the course of the nineteenth century, white settler discourse imagined the Arctic through a frontier mentality, casting the region as a notoriously impenetrable landscape that resisted easy traverse. Polar explorations gained increasing currency with the establishment of the International Polar Year in 1882, fomenting international collaboration in Arctic and Antarctic research that continues to this day. Anti-Blackness featured prominently on these explorations, as blackface minstrelsy was a popular mode of entertainment on these explorer vessels (Blum 2019, 122-123). In 1909, a pivotal breakthrough would profoundly shape discourse about the relationship between race and polar exploration when parka-clad Matthew Henson planted the United States flag into the frozen earth of the North Pole. With the pivotal assistance of Inughuit guides Ooqueh, Ootah, Egingwah and Seeglo, the United States explorers Matthew Henson and Robert Peary described their “discovery” of the North Pole—they were actually still in Kalaallit Nunaat—as a triumph of American ingenuity and civilization. In 1912, Henson capitalized on his newfound fame and published a memoir titled *A Negro Explorer at the North Pole*. With an introduction penned

by Booker T. Washington, Henson's memoir adopted settler discourse to promote US Progressive-era ideals of racial uplift, casting himself as "a lowly member of my race, who had been chosen by fate to represent it, at this, almost the last of the world's great *work*" (quoted in Foy 2012, 20). As explored below, Henson's legacy as a Black explorer would come to bear implicitly and explicitly on William H. Johnson and his visual production.

In the decades between the establishment of the International Polar Year and the 1909 "discovery" of the North Pole, Sámi men would also play pivotal roles in Nordic desires to claim primacy over these struggles for discovery. Samuel Balto and Ole Nilsen Ravna accompanied Fridtjof Nansen on his 1888 "Greenland Expedition," the first successful European attempt to chart the interior of Kalaallit Nunaat. Given this success, Balto would later participate in the circumpolar trek that brought hundreds of reindeer and numerous Sámi families to Alaska in the 1890s. This history of Sámi exploration and polar travel—what Veli-Pekka Lehtola (2018, 7) has called the first generation of Sámi "going global"—directly affected the life of John Savio. His father, Per Savio, had joined the Southern Cross Expedition of 1898-1900, where he became the first person recorded to overnight on Antarctica, together with fellow Sámi Ole Must. One year after Per Savio returned to Sápmi, John Savio was born.

Carving Blackness in Sápmi: Approaching Savio's Satire

With the imprecise dating of most of the artist's oeuvre and little extant writing, it is difficult to make concrete conclusions about John Savio's imagery. Exacerbating the issue is the fact that this particular print exists at the intersections of two already marginalized histories: visual representations of Blackness in Nordic art and art histories that prioritize Sámi makers and their works. Perhaps in reaction to these lacunae, art historian Tuija Hautola-Hirvioja (2019, 251) has made a brief suggestion that the image under question could be "a satirical or ironic response" to the interwar prevalence of racial biology and eugenics, those pseudo-scientific practices that pathologized Sámi bodies, uprooted families, and fomented longstanding trauma. Such political and social contexts are crucial, but they do not address the issue that Savio's print brings to the fore: the collision of Blackness and Indigeneity.

According to Savio's friend and first biographer Hans Nerhus, the artist produced *Hoppla, We're Alive!* while living in Spållavuolle (Svolvær) in the early 1930s. Nerhus reproduced the image in his 1982 monograph on the artist, but refers to the image only briefly in relation to a hand-written caption. Savio's caption reveals that on one occasion, the image was a gift to Per Hiort, an old

middle school friend of the artist's from the area of Giehtavuotna (Kvæfjord), where they lived in 1919. Seen as an exchange between old schoolmates, the image as satire becomes more convincing. Yet, Savio's image was not a singular print, solely gifted to a friend in Oslo, but instead reproduced in multiple copies, now dispersed across multiple collections. The question at hand remains what, exactly, is the meaning of Savio's satire?

Recent scholarship on the primitivist modernism of the 1920s and 1930s often asserts the agency of racialized subjects by means of unpacking their conscious, calculated choices. Writing about Josephine Baker in *Second Skin*, Anne Anlin Cheng (2010, 52) reminds us that "the attribution of subversive intentionality on the part of Baker, as some critics are wont to give, does not get us away from the problem that, when it comes to the spectacle of the stereotype, execution and parody look uncomfortably similar". Art historian Mary Coffey's insights on a similar print by the Mexican artist José Clemente Orozco are striking in their relevance here. Analyzing Orozco's *Echate La Otra (Dancing Indians)* (1935), Coffey (2020, 237) argues that the artist used the worst stereotypes of indigenous Mexicans as impoverished alcoholics to create "an image of indigeneity that no consumer could find attractive." For Coffey (2020, 237), Orozco's "recourse to visual stereotype serves a critical purpose, in a sense driving home his point rather than tempering it to appeal to folkloric tastes".

Scholars know of one case when Savio voiced his opinion on such "folkloric tastes." When Savio exhibited some of his woodcuts in Paris in 1936, the journal *L'Illustration* asked the artist if tourists in Tromsø appreciated his images of Arctic life, he responded, "No. First and foremost, tourists want to have something primitive. Here if a German painter makes Negro art, it goes well for him. Tourists want to take home something that gives an impression that they have traveled to some unknown part of the earth" (quoted in Nerhus 1982, 81). Latent in Savio's commentary is a frustration that settler society renders his Indigeneity as never-modern, thus precluding his full participation as a professional artist. Given the fraught racial politics of *Hoppla, We're Alive!*, it is tempting to speculate on Savio's thoughts on the German appropriation of African art, but his connection between tourism and primitivism has more immediate relevance here.

In 1929, the Swedish artist-cum-adventurer Ossian Elgström characterized Sápmi as a place of "barracks and a Wild West life of card-playing, drinking, and frequent brawling," where "streets and water lines, electric lights and a movie theater" appeared as "the realm of the Sámi narrowed" (quoted in Dubois 2014, 45). For Elgström, whom Hanna Eglinger (2021) has rightly characterized as one



[2] John Savio, *Rivals*, before 1938, woodcut, Wikimedia Commons.

of the most powerful proponents of “Arctic primitivism,” Sápmi is the new Nordic frontier, where a discourse about “cowboys and Indians” frames a settler-Native relationality where Swedish “progress” obliterates Sámi life. Yet, Savio’s cultural production features many such scenes of an urban Sápmi, whether Tromsø’s bustling town square, the dangling electric wires between crowded snow-covered rooftops, or drunk

men brawling in the street [2]. Savio’s description of the tourist desire for souvenirs of the “unknown” reflects a biased preference for his images of reindeer and Sámi herders in lieu of a gritty, urban Sápmi.

Savio’s use of the woodcut also stakes a claim about racial embodiment. The artist always faced a settler relationship to his work that interpreted any visual choice as informed by his identity. Long entangled with notions of authenticity, the woodcut’s handcrafted manufacture realized a physical engagement with the image that disrupted streamlined machine printing. By embracing roughly hewn grooves and cuts as tools of aesthetic expression, early twentieth-century artists framed woodcuts as the primitivist medium par excellence. Moreover, through signifiers of tropicity—the palm trees, the grass skirts—he displaces himself as maker from the colonial Arctic.

In an earlier attempt at grappling with this image, I suggested that Savio “revels in poking fun at the anthropological gaze of the state” (Pushaw 2021, 63). This reading was indebted to my interest in understanding Savio’s relationship with Nordic racial biology, but my view has now become more ambivalent. Building on Philip Deloria’s *Indians in Unexpected Places*, Sámi scholar Veli-Pekka Lehtola (2018, 8-9) has stressed the urgency of restoring modern subjecthood to Sámi in the early twentieth century. For Lehtola, key to realizing this modernity is honing one’s sensitivity towards the prevalence of “inter-ethnic politics” in evaluations of Sámi cultural production (2018, 11). In a 1974 speech, Alf Isak Keskitalo (1994, 17) espoused a similar idea, making clear how the “tendency [towards] politics on behalf of Sámi people [is] the most serious asymmetric blindness that can occur with ethno-scientists”. By reading Savio solely in line within Sámi cultural politics in the age of racial hygiene, one risks re-inscribing his Indigeneity in a way that obscures the worldview that made his invocation of Blackness possible in the first place.

In *Mapping Modernisms*, Elizabeth Harney and Ruth B. Phillips (2019) rightly emphasize how Indigenous artists have always already been “inside modernity,” a notion that Savio made clear in the clever title of *Hoppla, We’re Alive!* It has escaped the attention of scholars that this title is the name of a popular 1927 play by the German playwright Ernst Toller. Imprisoned for his role in a Soviet-backed rebellion in Germany, Toller penned many anarchist plays during his five-year incarceration. Partly autobiographical, the play *Hoppla, wir Leben!* mirrored Toller’s dismay at the complacency of his former revolutionary comrades in the Weimar Republic. As a headline in *The New York Times* declared, producer Erwin Piscator’s “startling modern stage technique” defined the play’s significance (Trask 1927, 4). Piscator had replaced static painted backdrops with dynamic film clips of World War I, newsweeklies, and official archives. The critic writing for *The New York Times* predicted that this use of film in modern theatre “will leave an indelible impression on the stage direction of the future” (Trask 1927, 4). In Norway, the paper *Arbeiderbladet* devoted a full front-page spread to the “revolutionary” play, stating, “With *Hoppla, wir leben!* Piscator broke a new path, swirling the spectators in a round dance [...] neither theatre, cinema, review nor newspaper, it was a combination of them all” (Olden 1927).

By invoking Toller’s anarchist avant-garde play in his title, Savio invites his viewers to grapple with the modernity of his tropical dancers, and by extension, himself as an artist. Through its title and subject matter, the image juxtaposes two different kinds of performance, avant-garde theatre and joyous dance. Through the dances of such luminaries as Josephine Baker, Féral Benga, and Prince Tito,

Black performative primitivism of the 1920s and 1930s epitomized modernism. Does Savio satirize this phenomenon? Conversely, could the print's title be a provocative gesture towards seeing Black performance as equally cutting-edge as Piscator's innovative staging? Enticingly ambivalent, the print refuses definitive interpretation.

Johnson as Painter-Explorer in Sápmi

By the time William H. Johnson first crossed the Arctic Circle in 1937, the geographies of Blackness had become radically unbound. As Jim Crow violence fomented the vast Northward migration of African Americans, the cultural production of the Harlem Renaissance espoused a vision of Blackness that was global and cosmopolitan. Pivotal to this new spatial imagination was the achievement of Matthew Henson, whose success at the North Pole in 1909 contradicted tenets of racial thought that intertwined climate and civilization. As Anthony S. Foy (2012, 22) has aptly explained, Henson's success despite "the extreme physical demands of the Arctic frontier" would come to embody "the race's mobility as it excelled despite the political, economic, and social limitations placed on it at home".

Johnson would have been acutely aware of Henson's legacy, partly because Black America routinely feted Henson as their own celebrity. Having moved to New York in 1918, Johnson enrolled as a student in the prestigious National Academy of Design, where he studied until 1926. During his tenure as an art student, he might have seen Matthew Henson, who delivered a speech at the popular America's Making Exposition of 1921 while "dressed in furs that he wore at discovery of the poles." (Chicago Defender 1921, 3). Chicago's premiere Black newspaper *The Chicago Defender* described Henson's appearance as a "special feature" of a day that included pageants and performances in a "program by Americans of Negro lineage" (1921). Those Arctic pelts that had once criminalized Black travelers in the eighteenth century had transformed into signifiers of Black achievement by the early twentieth century. Before Johnson ever left the United States, Henson's performative Arctic indigeneity had already modeled Black success on the global stage.

Johnson would deploy a similar performative Indigeneity when he lived in Denmark. He had met the Danish textile artist Holcha Krake in France in 1928, where Johnson cultivated a painterly style that Richard Powell (2011, 27) has evocatively described as "textured, energetic brushstrokes in tandem with a quaking, topsy-turvy perspective". The couple married in Kerteminde in 1930. In numerous interviews throughout the decade, Nordic newspapers

would routinely call him *Chinosmaleren*, the Chino painter, because Johnson told journalists that his father was Black and his mother was Native American (Powell 1991, 79-80). Originating from caste classifications in colonial Mexico, *chino* signified the offspring of a Black father and Native American mother, precisely the genealogy that Johnson touted. Art historian Richard Powell (1991, 5), Johnson's most thorough biographer and dedicated champion, has explained that Johnson was notably lighter skinned than the rest of his younger siblings, perhaps because "interracial connections—covert or overt, forced or free—had a far longer and broader history in South Carolina [where Johnson was born] than



[3] William H. Johnson, *Fisherman*, ca. 1930-1935, Hand-colored woodcut, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.

residents cared to acknowledge”. Powell neither confirms nor denies Johnson’s Indigenous roots, but what makes this heritage so fascinating is that Johnson seemed to discuss it only while he was living in the Nordic countries. By evoking a combined Native American and African heritage, Johnson recalls the trajectory of Edmonia Lewis, a nineteenth-century US sculptor of mixed Ojibwe and Black ancestry, who, like Johnson, advanced her professional career to a large degree in Europe. Whereas Lewis racialized her Neoclassical figures as white in order to distance her authorship from her multi-racialized self (Nelson 2007; Buick 2010), Johnson purposefully cultivated a mixed-race persona as a promotional strategy to lend credence to his use of a primitivist pictorial language. Both attained critical success for doing so.

Long before Johnson arrived in Sápmi, he had already espoused that “primitives can be found all over the world” (quoted in Powell 1991, 78). Much of his artwork in the early 1930s revealed that this primitivism pulsed throughout rural Denmark. He described the fishermen of coastal Katerminde as “wonderful, primitive people [...] who have preserved that which is characteristic in their nature; people in whom there is an element of tradition” (quoted in Powell 1991, 78). In his portraiture, Johnson distorted and exaggerated facial features, reversing modernism’s obsession with the primitive from the Black body onto white Danes [3]. Though scholars contend that Expressionism had lost its relevance in Danish art circles around 1923, their appraisals have not included

[4] Postcards assembled from Sápmi, ca. 1937, William H. Johnson Papers, Archives of American Art, Washington, D.C.



Johnson (Jelsbak 2019). American art historian Jacqueline Francis has argued that Expressionism's distorted aesthetics "resonated with an audience's internalized ideas about ineffable racial essences" in the interwar period (Francis 2012, 78). In this reading, the "ineffable racial essences" of Johnson's white Danes oozed from the thick, coagulated paints coating the surface of the canvas and the sharp angles of woodcuts.

In January 1935, Johnson and Krake traveled from Copenhagen to Oslo. After Krake had helped arranged an exhibition for Johnson at the Blomqvist Gallery, Johnson revealed that their plans were "to experience the *real* Norway" (Powell 1991, 93). They had planned to stay with Krake's family in Volda, arriving in the summer later that year. Powell's description of Johnson's two-year stay in the Volda region warrants some investigation. He writes, "Johnson's journey into the Scandinavian hinterland offered the artist a chance to celebrate his primitivist affinities for the north via his paintings of regional views and folk types [...] He tackled the primordial forms of western Norway not as an aggressive conqueror, but rather as an attuned spirit" (Powell 1991, 96-101). Powell's reading of Johnson's engagement of the Nordic landscape is indebted to a discourse of primitivism that influenced Anglophone writing on Nordic modern painting in the 1980s and 1990s. As I have argued elsewhere, this art historiographical tradition has reproduced an elevation of the "primitive North" that paradoxically conceals Sámi presence despite its centrality to settler colonial discourse (Pushaw 2019). Although the Volda region that Powell analyzes is not part of Sápmi, one must be aware of the pitfalls of understanding Johnson's Sápmi images through this analytical lens, since recent scholarship on the artist has devoted little attention to his Sápmi landscapes (Stokes-Sims 2011).

When Johnson painted *Midnight Sun, Lofoten* in 1937, he knew he was on Sámi land. A folder in the Archives of American Art at the Smithsonian Institute in Washington, D.C. contains a striking group of postcards that proves as much [4]. One postcard, labeled "På Fondalsbræen, Svartisen, Nordland," captures pointy peaks of glaciers, and black ice that has enveloped dark-colored stones. Adjacent to these angular mountains of ice is another photograph of three Sámi men standing in front of a boat at a harbor. This coastal area of Sápmi witnessed a longer legacy of integration between Sámi and Norwegian populations, working side by side as fishermen. Given Johnson's earlier interest in primitive fisherfolk, one might presume Johnson would have created similar images of Sámi fisherfolk in and around Lofoten, but his production in Sápmi was mostly devoid of people, focusing instead on angular landscapes bursting with color.



[5] William H. Johnson,
Midnight Sun, Lofoten, 1937, oil
on burlap, Smithsonian American
Art Museum, Washington, D.C.
© 2021. Photo Smithsonian
American Art Museum/
Art Resource/Scala, Florence.

In Johnson's 1937 canvas *Midnight Sun, Lofoten* [5], mountains spiral upwards in a rhythmic dance from frigid coastal waters into blazing fiery skies. These geological giants crest like waves that have petrified—each daub of pink, orange, and lilac a striation of the history of the earth—before crashing into the shore. While the topos of the unpopulated landscape often suggests Indigenous erasure, contemporary Sámi writing about these particular landscapes reveals a different narrative. In his defining 1910 *Muitalus sámiiid birra (An Account of the Sámi)*, available in English translation as early as 1919, Johan Turi (2011, 4) specifically writes about “the dangers of the coastal mountains.”

And these days the Sámi must keep their reindeer confined high up in the mountains or beneath summits where there are many perils for the reindeer. And it is perilous for people too, for the slopes and peaks are so high and between them ice sheets and crevasses since the very beginning of the world. Some of those [crevasses] are so deep that no one can find their bottom. [...] When it gets hot, the reindeer head up onto high glaciers where people cannot follow, and because of the mosquitoes and the heat they head even higher up the slopes and the reindeer who are highest kick loose some stones. And when one stone comes loose, many stones begin to roll and many reindeer are killed in this manner as well. And if a person is down below, it is the same danger for him as well”. (Turi 2011, 14)

Turi describes the landscape as a space traversable almost exclusively for other-than-human beings. Understanding such a perilous place, where Johnson “worked like a madman” and “climbed up and down every day to paint that view at night” (Powell 1991, 107), suggests an environmental danger wherein Johnson's act of Arctic painting reconstitutes Matthew Henson's Arctic exploration and “discovery.” Though Henson deployed settler discourse to demonstrate his supremacy over Inuit (Totten 2015, 63-65), Johnson's bravado painting in the color-bursting Arctic materialized a more lateral relationality. When a Norwegian paper ran the headline “A Man of Sioux Heritage with Blonde Wife at the Art Society Exhibition,” it reproduced a large photograph of Johnson standing before *Midnight Sun, Lofoten* (Adresseavisen 1937). Through his public assertion of Sioux ancestry, this African American painter of Sápmi created a critical framework for understanding his oeuvre as the very materials of Black and Indigenous relationality in the colonial Arctic: one as unbound as the radiant colors and expressive lines of his own painterly practice.

Abstract

This essay juxtaposes the anti-Black imagery of the Sámi printmaker John Savio (1902-1938) with images of Sápmi by the US artist William H. Johnson (1901-1970). Their critical comparison contributes to an approach that Tiffany Lethabo King calls “configuring and enfleshing the spaces and cracks where Black and Indigenous life caress each other.” By framing the production of both artists within a global history of Blackness in the colonial Arctic, I explore their mediations of a primitivist pictorial language as racialized subjects from distinct, yet intertwined positionalities.

BIBLIOGRAPHY

- Adresseavisen*. 1937. “Sioux-etling med blond frue i Kunstforeningen,” September 15.
- Belanger, Noelle and Anna Westerstahl Stenport. 2017. “The Politics of Color in the Arctic Landscape: Blackness at the Center of Frederic Edwin Church’s *Aurora Borealis* and the Legacy of 19th-Century Limits of Representation.” *Art Margins*, vol. 6, no. 2: 6-26.
- Blum, Hester. 2019. *The News at the Ends of the Earth: The Print Culture of Polar Exploration*. Durham: Duke University Press.
- Buick, Kirsten Pai. 2010. *Child of the Fire: Mary Edmonia Lewis and the Problem of Art History’s Black and Indian Subject*. Durham: Duke University Press.
- Cheng, Anne Anlin. 2010. *Second Skin: Josephine Baker and the Modern Surface*. Oxford: Oxford University Press.
- Chicago Defender*. 1921. “Matt Henson and Other Artists in Historic Pageant,” November 19, 3.
- Coffey, Mary. 2020. *Orozco’s American Epic. Myth, History, and the Melancholy of Race*. Durham: Duke University Press.
- Dubois, Thomas. 2014. “Borg Mesch: The Role of a Culture Broker in Picturing the North.” *Journal of Northern Studies*, vol. 8, no. 2: 45-70.
- Eglinger, Hanna. 2021. *Nomadisch – ekstatisch – magisch: Skandinavischer Arktisprimitivismus im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*. Paderm: Brill / Wilhelm Fink.
- Foy, Anthony S. 2012. “Matthew Henson and Antinomies of Racial Uplift.” *Autobiography Studies*, vol. 27, no. 1 (Summer): 19-44.
- Francis, Jacqueline. 2012. *Making Race: Modernism and “Racial Art” in America*. Seattle: University of Washington Press.
- Grini, Monica. 2014. “Historiographical Reflections on Sámi art and the Paradigm of the National in Norwegian Art History.” In *Sámi Stories: Art and Identity of an Arctic People*, edited by Charis Gullickson and Sandra Lorentzen, 49-67. Tromsø: Northern Norway Art Museum and Orkana forlag.
- Harney, Elizabeth and Ruth B. Phillips, eds. 2019. *Mapping Modernisms: Art, Indigeneity, Coloniality*. Durham: Duke University Press.
- Hautola-Hirvioja, Tuija. 2019. “Expressionism in Sámi Art: John Savio’s Woodcuts of the 1920s and 1930s.” In *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*, edited by Isabel Wünsche, 243-256. New York and London: Routledge.
- Jelsbak, Torben. 2019. “Expressionism in Denmark: Art and Discourse.” In *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*, edited by Isabel Wünsche, 191-205. New York and London: Routledge.
- Keskitalo, Alf Isak, 1994. *Research as an Inter-Ethnic Relation*. Rovaniemi: Arctic Centre, University of Lapland.

- King, Tiffany Lethabo, Jenell Navarro, and Andrea Smith. 2020. "Beyond Incommensurability: Toward an Otherwise Stance on Black and Indigenous Relationality." In *Otherwise Worlds: Against Settler Colonialism and Anti-Blackness*, 1-23. Durham: Duke University Press.
- King, Tiffany Lethabo. 2019. *The Black Shoals: Offshore Formations of Black and Native Studies*. Durham: Duke University Press.
- Lehtola, Veli-Pekka. 2018. "Our Histories in the Photographs of the Others: Sámi Approaches to Visual Materials in Archives." *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 10, no. 4: 1-13.
- Loftsdóttir, Kristin and Gísli Pálsson. 2013. "Black on White: Danish Colonialism, Iceland, and the Caribbean." In *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity: Small Times Agents in a Global Arena*, edited by Magdalena Naum and Jonas M. Nordin, 37-52. New York: Springer.
- Lúthersdóttir Helga Hladgerður. 2015. "Transcending the Sublime: Arctic Creolisation in the Works of Isaac Julien and John Akomfrah." In *Films on Ice: Cinemas of the Arctic*, edited by Scott MacKenzie and Anna Westerståhl Stenport, 325-334. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- McKittrick, Katherine. 2016. "Diachronic Loops/Deadweight Tonnage/Bad Made Measure." *Cultural Geographies* vol. 23, no. 1: 3-18.
- Nelson, Charmaine A. 2007. *The Color of Stone: Sculpting the Black Female Subject in Nineteenth-Century America*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nerhus, Hans. 1982. *John Andreas Savio. Same og kunster. En monografi*. Oslo: Form og farge.
- Olden, Caro. 1927. "Det revolusjonære teater. Toller—Piscator: Hoppla, wir leben." *Arbeiderbladet*, 24 Sep.: 1.
- Oslund, Karen. 2016. "Greenland in the center: what happened when the Danish–Norwegian officials met English and Dutch whalers in Disko Bay, 1780–1820." *Acta Borealia*, vol. 33, no. 1: 81-99.
- Powell, Richard J. 1991. *Homecoming: The Life and Art of William H. Johnson*. Washington, D.C.: National Museum of American Art.
- Powell, Richard J. 2011. "Trembling Vistas, Primal Youth: William H. Johnson's Painterly Expressionism." In *William H. Johnson: An American Modern*, edited by Teresa G. Gionis, 22-39. Washington, D.C.: Smithsonian.
- Pushaw, Bart. 2019. "Sámi, Indigeneity, and the Boundaries of Nordic National Romanticism." In *The Idea of North: Myth-Making and Identities*, edited by Marja Lahelma and Francis Fowle, 21-33. Helsinki: The Birch and the Star.
- Pushaw, Bart. 2021. "From 'Northern Dweller' to 'Distinguished Among His Race': The Transformation of the Nordic Colonial Subject, 1900-1935." In *Constructing Race on the Borders of Europe: Ethnography, Anthropology, and Visual Culture, 1850-1930*, edited by Marsha Morton and Barbara Larson, 51-68. London: Bloomsbury.
- Stokes-Sims, Lowery. 2011. "Johnson and the Semiotics of Landscape and Still Life." In *William H. Johnson: An American Modern*, edited by Teresa G. Gionis, 40-59. Washington, D.C.: Smithsonian.
- Totten, Gary. 2015. *African American Travel Narratives from Abroad: Mobility and Cultural Work in the Age of Jim Crow*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Trask, C. Hooper. 1927. "A New Ernst Toller Tragedy. 'Hoppla, Wir Leben!' Made Effective Use Through Use of Startling Modern Stage Technique." *The New York Times*, 11 Dec.: Section X, 4.
- Turi, Johan. 2011. *An Account of the Sámi*. Translated by Thomas A. DuBois. Chicago: Nordic Studies Press.

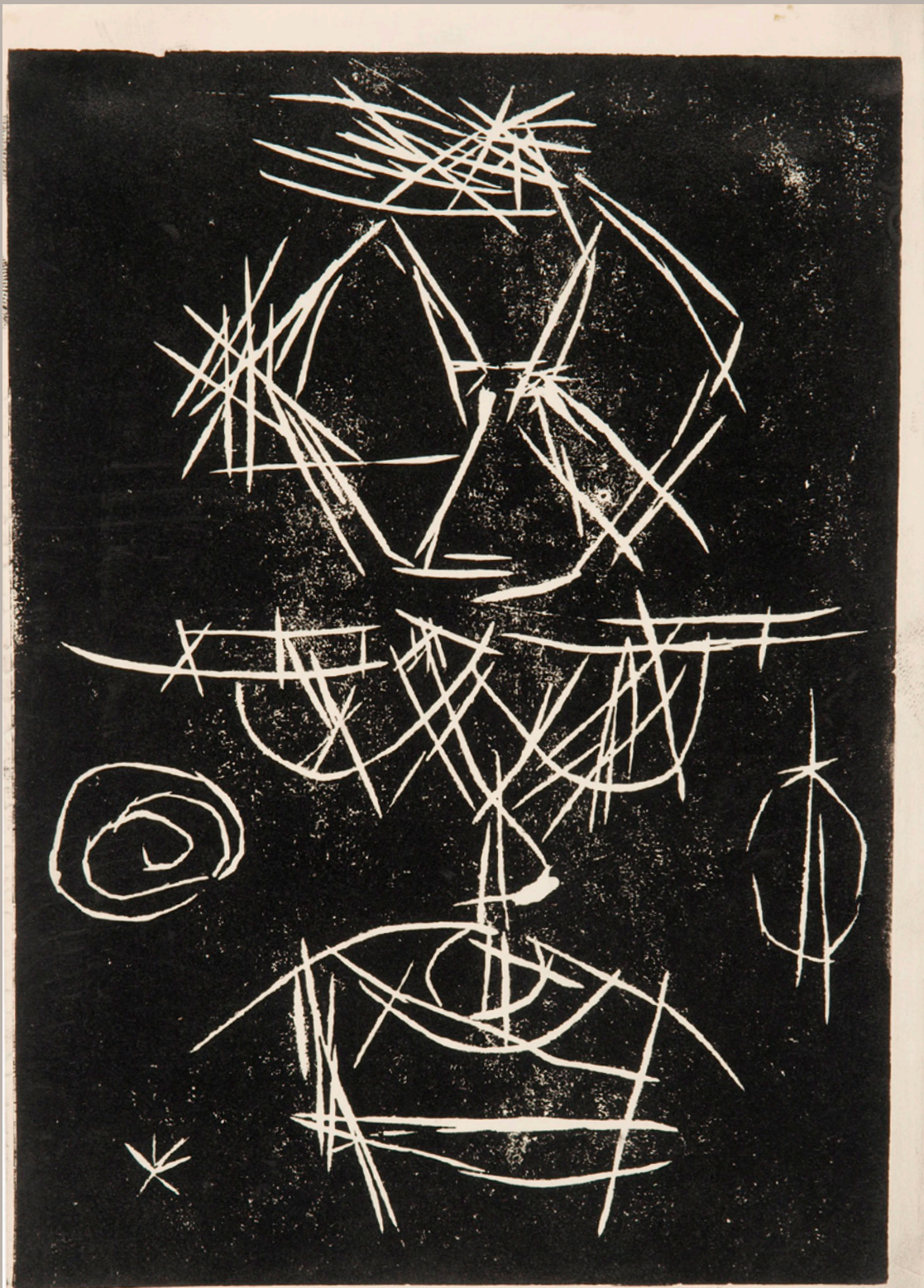
>

Ernest Mancoba: *Uden titel*, 1962.

Linoleumssnit, 178 x 127 mm.

Museum Jorn. Gengivet med tilladelse fra

Ferlov Mancoba Fonden og Galerie Mikael Andersen.



8 Mancoba 62



“This Silence is like an Invisible Wall that Needs to be Shattered and Broken”

An Interview with Jupiter Child

According to themselves Jupiter Child is always in transit. Transnational, transgender and transatlantic – a borderland the performer associates with pain, but also with an enormous strength when it is articulated through art. In the fall of 2018, it was possible to experience Jupiter’s interactive performance pieces *Julia and 500 Years of Freedom* and *Shut up Anastasia!* at Warehouse9 in Copenhagen. The former took the form of an autobiographical journey across temporal and national borders. From the birth of colonialism, through an upbringing in war-torn Mozambique to navigating life in today’s Denmark, we followed Jupiter in their battle for emancipation. Emancipation from colonial heritage, from narrow gender categories, and the emancipation brought about by telling one’s own story. In *Shut up Anastasia!*, Jupiter revisited the historical figure Escrava Anastácia who, as an enslaved woman in Brazil, was forced to wear a muzzle mask because of her utterances that challenged the colonial and enslaving powers that be. In the performance, Jupiter brought Anastácia to life, producing a collision between a historical silence and a powerful voice as the piece examined and challenged the silencing of Black presence and resistance.

Marronage met with Jupiter in the summer of 2020 for a conversation about their practice, confronting colonial amnesia, challenging anti-Black racism and remediating the erasure of queer bodies.

<
Jupiter Child: *Wa(D)king Copenhagen 18 July: Júlia Machindano/Jupiter Child*, 2020. Photograph documenting the performance carried out by Jupiter Child featuring Arnold Foyen-Tetga. Copenhagen. Courtesy of the artist and SAKABA. Photo: SAKABA.

MARRONAGE (M): *Your own personal story is crucial to both of your performances. Can you tell us a bit about yourself and how you got started as an artist?*

JUPITER CHILD (JC): I grew up in a family where people did not have jobs or education. Growing up was a struggle. It was not apartheid like in South Africa, but it was clear to me that there were schools for white kids and different ones for us. There was a fence between us; white people were on one side and we were on the other. When I came to Denmark, I experienced these same racial structures but arranged in other ways. I have a background in traditional dance, music and performance from Mozambique. When I came to Denmark, I had to bury my identity, my competences were depreciated, who I was and what I wanted to do or become did not matter. Now it was all about integration lines, learning the language and getting a job. The more I spoke to my Danish friends about my background in arts, they said, “Well, if you are not a graduate from the academy, you can forget all about making it in the art field.” That really killed me inside. I believed in those words and I felt like there was nothing I could do. So I carried on learning Danish and started working as a *SOSU-hjælper* (social and healthcare assistant). Time passed and I started rebuilding my self-esteem and confidence, strengthening and inspiring myself into removing those limitations intercepting my destiny and from living my truth. No! You don’t necessarily have to go to a fancy art school to express your truth. I think BIPOCs need to get that message. We need to understand that, because we are blocked in so many ways.

M: *In your semi-autobiographical play Julia and 500 Years of Freedom, you shift seamlessly between Makonde, English, Portuguese and Danish without translation. What do these languages mean to you and can this “refusal of translation” be seen as a form of resistance?*

JC: In order to tell my story, I have to speak Makonde, Portuguese, English and Danish. Those languages are part of my storytelling, part of telling my authentic truth. Being from Mozambique, my national language is Portuguese. However, the language of my ancestors is Makonde. I understand quite a lot of it and know how to say a few words, but I cannot have a fluent conversation in Makonde. My tongue has been colonized, and so to revisit my local language was challenging. It feels like a permanent scar that I’m not good at speaking my own language fluently. However, I see Makonde language as a powerful instrument of resistance to learn how to speak my truth authentically and to decolonize my narrative. I realized my local language is another way to recollect the legacy of Black



Jupiter Child: *Wa(D)king*
Copenhagen 18 July: Júlia
Machindano/ Jupiter Child,
2020. Photograph documenting
the performance carried out by
Jupiter Child featuring Arnold
Foyen-Tetga. Copenhagen.
Courtesy of the artist and
SAKABA. Photo: SAKABA.

history, and Black history is my mother tongue. In the performance, I talk about my body always being in transit, translation, transnationality, transatlantic, transgender or genderqueer. I think language has the same effect in that way, that it's kind of a tool that transports us from one point to another.

M: *In your performance Shut up Anastasia!, you use the term “post traumatic slave syndrome” as something that has formed you as a Black person. What do you mean by that?*

JC: I don't want to speak on behalf of all Black people. But in Mozambique we have intellectual figures such as Graça Machel who was a revolutionary activist during the Mozambican War of Independence from Portuguese colonial rule and is today an international icon. But even strong womxn like her don't dare to confront the present corrupt leadership, call out those big white exploiting companies or speak up for the league of womxn addressing the role and the rights of African/Black womxn. Many Black people in Africa and in the diaspora have an internalized fear of disputing and challenging the powers of the establishment. Looking into the colonial legacy, the fact that we were not allowed to meet and to talk honestly to one another or own property of our own without being severely punished must have caused trauma. It's like the violence that Black people went through on the continent and in the diaspora created an invisible muzzle mask that shuts us down instinctively. That is what I mean by “post traumatic slave syndrome” which is also what Fela Kuti, the Nigerian afrobeat legend, coined as “colo-mentality”.

M: *How do you see the intersections of your body in relation to the collective struggle?*

JC: I am not directly thinking, “I'm doing this for me, my family, my people and my community.” Right now, I am thinking, “How can I exist as a singular unit? How can I speak my truth and be respected, honored and loved unconditionally? How can I be Black and see myself as a beautiful person beyond the limits of white gaze?” I am trying to express and liberate myself. However, I'm connected to all of those who came before me, all of those who are with me and will come after me. It is like whatever I do to liberate myself is basically simultaneously unlocking the chains of others linked to me, and the other way around. For example, during my journey of understanding my sexuality and gender I did not have a community that looked like me or a language that spoke explicitly to me

>
Jupiter Child: *Wa(D)king*
Copenhagen 18 July: Júlia
Machindano/ Jupiter Child,
2020. Photograph documenting
the performance carried out by
Jupiter Child featuring Arnold
Foyen-Tetga. Copenhagen.
Courtesy of the artist and
SAKABA. Photo: SAKABA.



or my situation. But I feel that finding the queer BIPOC community in Denmark filled that space. I happened to step upon something that I was desperately longing for, a foundation that had already been laid by those before me. Therefore, me coming forward, is simply putting another stone for the next to come and stand on. I think of myself as a mirror and a direct reflection of the collective struggle. My anger, my story is just like yours. In that sense, I seek only to reflect the stories I share with the other BIPOCs.

M: *Both Julia and 500 Years of Freedom and Shut up Anastasia! are interactive performances. What were your considerations about including a white majority audience in these performances dealing with topics like colonization and racism?*

JC: I wasn't really worried about the audience. I wanted them to react, to say something, anything, but also to be open minded to the people that didn't like it, felt like this was bullshit or didn't get it. In *Shut up Anastasia!*, I was actually counting on some people leaving the room because white fragility is real. But even if they walked away that would also be a part of the interaction. All I knew was that I was going to be unfiltered Jupiter; angry, because the topic I was talking about made me angry. I wanted to break the silence connected to the Black experience. This silence is like an invisible wall that needs to be shattered and broken.

M: *What about your next performances, are they going to be interactive as well?*

JC: Definitely, some of them will be. But I would also like to do actual plays bringing back the critical theatrical style or what the Brazilian director Augusto Boal calls "the theater of the oppressed" in respect of the nuances. White people are like, "the theatrical is over, we have removed the fourth wall, let's make all interactive." But they don't get to set the standards on how we tell our truth independently. I would like to combine performances or plays in the future involving Black actors/actresses telling their stories and where white people just get to watch, not saying anything, not participating and not having an opinion, but just watch that image unfolding.

M: *You told us that Shut up Anastasia! was only a teaser for a much longer performance you are working on. Can you tell us a little more about that?*

JC: In the case of *Escrava Anastácia* and the legacies of colonial torture by silencing our voices, I would like to do an actual play with other BIPOCs and tell the

narrative again from the perspective of our present stories and conditions. I know many strong and eloquent womxn and men but when in white spaces it's like they shut down. I want to revisit the legacy of colonial torture of silencing voices – how does it feel not being able to speak your own truth, to filter yourself all the time? How to survive the gaslighting we experience in white spaces. I want to revisit the image of “the loud Black woman”, I mean is she loud or just not allowed to express herself in her own terms? Why am I annoyed whenever I meet a Ghanaian sister on the street talking loud on her cellphone, when that's exactly the way I spoke when I grew up? And how come whenever I hear a siren on the street or an alarm go off in a store the muscles in my stomach tighten? It doesn't make any sense. After all I am here legally, but then again, my body and identity have been criminalized. Simply being Black in a white space, I'm potentially perceived as an aggressive entity, and it doesn't matter whether you are queer, straight, have your hair loose or carrying your child on your back. My desire is to find ways to express these experiences through art and to heal. That's what I'm working on currently.

M: *Can you expand on this? What projects have you been working on since Shut Up Anastasia!?*

JC: As a multidisciplinary artist, I wait for the universe to direct me and the spirits of my ancestors to instruct me. They guide me to what's next. I've done a few collaborations with different artists, such as Sall Lam Toro. Together we made a project called *Black Bodies in Cultural Limbo*, which was performed at the support party for The Union – Cultural Workers' Union for Black, Indigenous and People of Color. The project was about exploring the multitudes of being – when you're Black in Denmark yet not fully Danish and when you're in Africa yet not fully African. So we were looking at how our bodies exist in these cultural limbos and how we can see the positivity of it, as we transport ourselves and narratives into the future. I've also done music, spoken word presentations and visual art exhibitions. I created a series of works called *Selected Memories*, consisting of collages combining fabric, photography and poetry. This work was an extension of *Shut Up Anastasia!*, revisiting colonial tools of torture that silence voices. The work was presented at the Dome of Visions in Aarhus in an art exhibition organized by IMMART and M'BARAKÁ. It was intense and a lot of fun since the material I was bringing tapped into the colonial past, which in Denmark is still something people don't like to talk about.



M: *What can we expect from you in the future?*

JC: I want to do more work within these themes that illustrates and speaks about Black stories and experiences. It is very difficult for us to have a voice, and to be given a space is absolutely a paramount. For a long time, I was suppressing my story, my voice, trying to fit in and thinking that I needed to forget about the past. But now the past is my source, it teleports me to the next art project.

On the 18th of July [2020], I'll be participating in a project called *Wa(D)king Copenhagen* organized by Metropolis International Theater. They have invited a hundred artists and the idea is to do a walking performance compilation, making reflections on artistic praxis in relation to the current Covid-19 pandemic. So basically, I will be walking for 12 hours around Copenhagen in different locations and every hour I have to show a virtual sign of life in the form of a performance. The topic of my walk is "locating the Black queer body". Understanding queerness from its holistic meaning of being "different", the stranger, the other. Being an immigrant, a foreigner, a single parent and gay-lesbian and trans-curious, I feel that I'm queer by default. So I want to locate queer spaces in Copenhagen and occupy these spaces with my Black queer body. The route is going to be around Nørrebro because of the concentration of other Black and brown queer people. Here we are queer by nature. *Julia and 500 Years of Freedom* was based on an autobiography but for *Wa(D)king Copenhagen*, I want to express myself and use my performance to inspire a dialogue with people, especially other BIPOCs, and to see if we can have this conversation openly.

<

Jupiter Child: *Wa(D)king Copenhagen 18 July: Júlia Machindano/Jupiter Child*, 2020. Photograph documenting the performance carried out by Jupiter Child featuring Arnold Foyen-Tetga. Copenhagen. Courtesy of the artist and SAKABA. Photo: SAKABA.



Diasporiske perspektiver på racialiseringens kolonialitet i Danmark

Da jeg i begyndelsen af 2020 blev opfordret til at bidrage til dette særnummer, kunne ingen af os have forudset, hvad året ville komme til at bringe, og jeg ser det derfor som en mulighed for at stille nogle grundlæggende spørgsmål til teamaet sorthed i en dansk kontekst. Især i kølvandet på George Floyd. Og mordet på Bornholm (Hunter 2020). Hvad og hvem taler vi egentlig om, når vi taler om sorthed? Hudfarve, en racemæssig kategori, en strukturel position, en kulturel identitet, en politisk identitet, levede erfaringer eller ideologi? Den kortvarige og selektive offentlige opmærksomhed usynligjorde måder, hvorpå nævnte mord kan være udtryk for en anti-sort status quo i Vesten rettere end beklagelige særtilfælde. Mediernes/offentlighedens fokus på mordene på disse enkelte mænd tilslører med andre ord, hvordan et samspil af magthierarkier gør sorte personer, der marginaliseres på flere måder, udsatte på andre måder, mens disse samme personer også systematisk ekskluderes fra gængse kritikker af anti-sort vold og død. Jeg rejser dog primært de ovenstående spørgsmål, da sorthed og afrikansk diasporisk baggrund i stigende grad, og med rette, er omdrejningspunkt for politisk organisering og græsrodsaktivisme i Danmark.

<

La Vaughn Belle og Jeannette Ehlers: *I am Queen Mary* (sokkel), 2018. Koral-sten fra Skt. Croix, Jomfruøerne. Foto: Josefine Seifert. Gengivet med tilladelse fra kunstnerne.

Der er stor diversitet blandt folk med afrikansk baggrund i Danmark. Og derfor også afgørende forskellige positioner i samfundet inden for den brede gruppe. Fra mit perspektiv er det derfor ikke indlysende, hvilke forståelser af *sorted*, og hvilke former for sammenfildrede magtrelationer, der mobiliseres gennem termer såsom *sort*, *afro* eller *afrikansk*. Jeg er nysgerrig på, hvordan nationalitet, køn, klasse og konkrete, diasporiske historier medtænkes og kontekstualiseres lokalt i danske formuleringer af *sorted*. Og på, hvad, om noget, der får *sorted* til at hænge sammen på dansk i organisering på tværs af afrikanske diasporaer i Danmark.

Kendetegnende for afrikanske diasporastudier er modstand. Modstand mod eurocentrisk vidensproduktion, der med påstand om objektiv videnskab umenneskeliggør afrikanske folk og diasporaer. Den transatlantiske slavehandel er mit analytiske udgangspunkt for at tale om *blackness*, snarere end *sorted* – *blackness* er min historie, min arv og mit forskningsfelt. Og helt specifikt US-amerikansk *blackness*. Den betydning, ordet er ladet med i sin sproglige og samfundsmæssige kontekst, følger ikke nødvendigvis med ved at oversætte *black* til *sort*. Derfor skelner jeg mellem de to indtil videre. I det følgende forholder jeg mig til *blackness* som strukturel position og dens potentiale til at problematisere Vestens Modernitet. Modernitet og kolonialitet forstår jeg som to aspekter af en større, sammenhængende magtfordeling, globaliseret gennem europæisk kolonisering og dens arv – deriblandt konstruktionen af “Vesten” (Quijano 2000; Grosfoguel 2002; Lugones 2007; Hall 2011). Jeg problematiserer US-amerikanske hegemoniske racekategorier, men benytter mig af racebegrebets analytiske potentiale ved at kontekstualisere det som en kolonialistisk praksis i differentiering og hierarkisering. Dette analytiske potentiale rejser spørgsmål om Mennesket, hvidhed, Vesten og disse kategoriers fundamentale paradokser. Jeg foreslår at undersøge racialiserende dynamikker i en dansk kontekst ved at reflektere over den usynliggjorte og tabuiserede racialiserede norm: hvidhed. Med fokus på forbindelser mellem danskhed, hvidhed og vestlighed identificerer jeg tre andetgørende effekter af en dominerende danskhedsdiskurs. Disse refleksioner er en invitation til at centralisere magt frem for identitet og til at forstå racegørelse som en relationel produktion gennem dominans (Hall 1980). Herigennem kan vi både artikulere det hvide hegemoni, men også undersøge linjen mellem menneskeliggørelse og umenneskeliggørelse som en kompleks samling af magtstrukturer, der kalder på nuancering, når vi skitserer betydningerne af *sorted* i Danmark. For at imødekomme denne kompleksitet er min teoretiske ramme tværdisciplinær og trækker på feministiske og dekoloniale teorier samt afrikanske diasporastudier.

Sorthedens betingelser: Afrikanske diasporastudier

Hvad er sorthedens plads i en dansk kontekst? De begreber, vi undersøger, må altid kontekstualiseres, både historisk og i forhold til samtiden. Det er en central pointe blandt transnationale feministiske tænkere på tværs af discipliner, at vi ikke blot kan antage et ords betydning, eller selve dets forekomst, på tværs af tid og kontekst (Grewal og Kaplan 1994; Bacchetta m.fl. 2002; Oyěwùmí 1997; Alexander og Mohanty 2013). Aktuell sprogbrug, samt oversættelse, er både et spørgsmål om epistemologi og om magt.

Ligeledes bør vi nysgerrigt og åbent forholde os til en term som *blackness*, der rejser vidt og bredt. Det gør den, som jeg observerer det, ikke på grund af sin universelle betydning og gyldighed, men i store træk grundet USA's dominans i Vesten. Problematikker som disse er blandt omdrejningspunkterne for afrikanske diasporastudier. *Blackness* som politisk position kommer ud af specifikke historier, der udspringer af økonomiske, epistemologiske, politiske og kulturelle bevægelser. Og der er afgørende forskelle mellem den US-amerikanske socio-historiske kontekst og den vesteuropæiske, især den skandinaviske. Her er manglen på officielle kategorier for racialisering i det danske folkeregister betydelig. Samtidig er der grundlæggende ligheder og åbenlyse forbindelser mellem Danmark og USA som vestlige nationalstater. Jeg mener, at det bedste potentiale ved at mobilisere og teoretisere omkring *blackness* i Danmark begynder, når vi forstår at placere termen i sin kontekst, for derpå at gøre os klart, hvordan den (måske) kan oversættes og have betydning(er) i en dansk kontekst. Udvikling af egne, kontekstspecifikke termer kan blive relevante og nødvendige i den forbindelse (Adeniji 2016). Derfor lader jeg *blackness* forblive på engelsk, eftersom det er både den kontekst og det sprog, der giver begrebet mening i mit teoretiske felt og i min akademiske træning i African American Studies og African Diaspora Studies. Sorthed, på dansk, er ikke historisk forankret som en sammenhængende social kategorisering, fællesskab eller gruppe inden for nationen, der kan tages for givet på samme måde, som det gør sig gældende i en (afro-)amerikansk diskurs. I en US-amerikansk kontekst (i og uden for universitetet) mobiliseres *Black* med en antaget sammenhængende betydning, der ses ved, at termen sjældent defineres eller forklares historisk. Det er ikke ensbetydende med, at *Black people* i USA reelt er en homogen gruppe, men at det "forestillede fællesskab" (Anderson 2005) er virkningsfuldt og materialiseres gennem hverdagsdiskurser, populærkultur og vidensproduktion ud over kollektive historiske erfaringer. I min observation af afro-diasporiske initiativer i dag interesserer jeg mig for spørgsmålet: Behøver vi en "sort" enhed for at kunne mobilisere os omkring de tilstande, forskellige afrikanske diasporaer lever under i Danmark?

Selvom “Black Europe” er blevet konstrueret som et felt inden for African Diaspora Studies i de senere år (Hine, Keaton og Small 2009) gennem publikationer, sommerskoler og konferencer, er det nødvendigt at spørge til USA-centrisme, epistemologisk hegemoni og oversættelsens politikker, ligesom det er centralt med feministiske overvejelser omkring, hvem der fremhæves som videnproducerende subjekt, “informant” og forestillet publikum for dette forskningsfelt. Herudover er praktiske forhold såsom muligheden for at anvende begreberne “race” og “black” i forskningsprojekter, adgang til institutionelle rammer (akademisk vejledning) og finansiering (forskningsrejser, konferencer osv.) afgørende for, hvordan feltet kan udforme sig. Spændingerne mellem et Europa konstrueret som hvidt og Black Studies konstrueret som overvejende US-amerikansk reproducerer usynliggørelsen af ikke-hvide europæere på institutionelt niveau (Paola Bacchetta, El-Tayeb og Haritaworn 2018; Sawyer 2008; D. A. Thomas, Camp et al. 2007). Mens tilhørsforhold er et essentielt anliggende, kan vi med fordel spørge ind til, *hvilke* ord og termer afro-europæiske grupper anvender til at beskrive sig selv, *hvordan* sådanne fællesskaber formes, og *hvem* de inkluderer. Vi bør samtidig anerkende den store betydning, som særligt feministiske og queer fællesskaber har i formuleringen af både afro-europæiske og andre minoriseredes kampe og frihedsdrømme (Opitz, Oguntoye og Schultz 1992; El-Tayeb 2011; Thompson 2016; Marronage 2017; Mwasi 2018; Paola Bacchetta, El-Tayeb og Haritaworn 2018; Emejulu og Sobande 2019; Kilomba 2019; Marronage og Diaspora of Critical Nomads 2020).

Når det er sagt, kan det være frugtbart at tage udgangspunkt i African Diaspora Studies, som udfordrer USA-centrerede definitioner af den såkaldte *Black experience* (Sawyer 2008). Afrikanske diasporastudier inviterer os til at tænke gennem begreber som *relationalitet* (Glissant 1997), *artikulation* (Hall 1980), *décalage* (Edwards 2003), “enhed gennem forskellighed” (Hall 1998) eller endda diaspora som *desavouering*, som længsel mod et *andetsteds* (Ellis 2015), samt diasporisk agens og *sødme* gennem (queer) kærlighed, slægtskab og *erotisk autonomi* (Allen 2011; 2012). Dette på trods af hvid europæisk fornægtelse af afrikanske folk og deres efterkommeres menneskelighed samt den *dobbelte bevidsthed*, eller splittelse, det kan medføre for det racegjorte *black* subjekt i den moderne verden (Du Bois 1903; Fanon 1952; Gilroy 1993).

Som interdisciplinært felt centrerer afrikanske diasporastudier således perspektiver fra en subaltern erfaringsposition (Spivak 1988). Ved at understrege racegørende processer, som relaterer sig til afrikanskhed, afrikanske efterkommere, *racial slavery*, sorthed og *blackness*, retter de implicit og eksplicit en kritik mod konstruktioner af hvid overlegenhed som norm og mod konstruk-

tionen af Vesten og Modernitet (Gilroy 1993; Wynter 2003; Weheliye 2014). Forskning, der bevidst positionerer sig gennem diasporabegrebet, gør det typisk ved at forholde sig til den US-amerikanske bevægelse kendt som *Harlem Renæssancen* eller *The New Negro Movement* samt den frankofone vestafrikanske, fransk-vestindiske og pan-afrikanske *Négritude*-bevægelse (Edwards 2003; Ellis 2015). Martinikanske Aimé Césaire var en vigtig figur i *Négritude*-bevægelsens grundlæggelse. I sin tale “Culture and Colonization” ved den første internationale *Congress of Negro Writers and Artists* i Paris i 1956 skelner han mellem et afrikansk diasporisk fællesskab baseret på idéer om delt kultur – sorthed som en medfødt essens – og delte tilstande, og deraf delte kampe (Césaire 2010). Han appellerer til at undersøge delte sociale og historiske forhold frem for ontologi: “[...] whether we wish it or not, we cannot today pose the problem of black culture without posing at the same time the problem of colonialism, because all black cultures are developing at this present hour in this odd conditioning that is the colonial or semicolonial or paracolonial situation” (Césaire 2010, 127).

Med et afrikansk diasporisk afsæt i studiet af fælles betingelser – at leve i kølvandet af europæisk kolonisering – foreslår jeg, at vi kan fremme en forståelse af de afrikanske diasporaer uden at være fikseret på racemæssig bevidsthed, herunder fx selvidentificering som sort som afgørende for at kunne identificere afrikansk diasporisk liv (og død). Jeg interesserer mig for den europæiske koloniserings logikker og effekter på samfund og mennesker i metropolerne – de kulturelle centre, der administrerede erobringerne og profiterede materielt på dem. At have øje for disse betingelser, frem for de koloniserede subjekter, gør det muligt at vende blikket mod de måder, hvorpå koloniseringen “[...] made Europeans slave masters”, som antropolog James Clifford (1994, 318) formulerer det. På baggrund af dette undersøger jeg de logikker, der fortsat former og forstærker magthierarkier, der påvirker undertrykkerne såvel som de undertrykte. I de koloniserede territorier i Amerika’erne er afrikanske efterkommere på samme tid vidne til og bevis på den transatlantiske handel med slavegjorte mennesker. Derimod er der i det kontinentale Europa betydeligt færre efterkommere af slavegjorte personer og både en geografisk og (forestillet) tidsmæssig afstand fra plantageslaveriet (specielt i Danmark, som, sammenlignet med fx Frankrig eller England, officielt afbrød forbindelsen til plantagevirksomheden i Skt. Croix, Skt. Thomas og Skt. Jan gennem salget af øerne, inklusiv beboerne, til USA i 1917, efterfulgt af en historisk repræsentation kendetegnet ved selektiv hukommelse) (Danbolt 2017; Nonbo Andersen 2017). Men er effekterne af den koloniale realitet ikke lige så nærværende i Europa som i de koloniserede territorier, bare udtrykt anderledes?

Når jeg forholder mig til den danske kolonisering i de nuværende US Virgin Islands, er det derfor ikke, fordi race og magt hører til i datiden (ligesom disse geografier ikke var/er de eneste ofre for dansk kolonisering). Derimod tilbyder en historisk kontekstualisering omkring trekantshandlen en analytisk ramme: Modernitet og kolonialitet.

Race, forskellighed og hierarkier

I "The Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America" forbinder den peruvianske sociolog Aníbal Quijano (2000) sociale hierarkier såsom race-hierarkier med koloniseringerne af *Abya Yala*, Latinamerika. Gennem begrebet "the coloniality of power" (magtens kolonialitet) peger han på forbindelser mellem de koloniale processer (tilegnelsen af allerede beboet land, udryddelsen af folkeslag og kulturer, slavegørelse af oprindelige og importerede folk og udnyttelse af naturressourcer) og den magt, der drev projektet. Det moderne projekt. Det, Quijano belyser, er blandt andet forholdet mellem race (hvilket han definerer som en mental kategori) og kolonialitet: "The idea of race, in its modern meaning, does not have a known history before the colonization of America" (2000, 534). Derimod, skriver han, blev begrebet i sin moderne kontekst anvendt til at benævne de umiddelbare fysiologiske forskelle mellem europæere og oprindelige folk, det vil sige mellem erobrere og erobrede (2000, 534). At se på racebegrebets iboende kolonialitet fremhæver derfor nogle vigtige aspekter ved racebegrebet: For det første, at det er konstrueret og opererer i *dominansforhold*, og for det andet, at dominansforholdet og de observerede, fænotypiske forskelle over tid er blevet naturliggjort. Det vil sige, at visse kroppers underlegenhed og andre kroppers overlegenhed er blevet konstrueret og taget for givet som iboende karakteristikker og fakta. "In this way", fortsætter Quijano, "race became the fundamental criterion for the distribution of the world population into ranks, places, and roles in the new society's structure of power" (2000, 535). Det nye ved Moderniteten som både historisk tid og sted (*space/time*) er, ifølge Quijano, konstruktionen af race gennem *differentiering og hierarkisering*, samt en ny global organisering af magt, arbejdskraft og profit i henhold til sådanne kategorier. Det, der adskilte eurocentrismen fra andre folkeslags etnocentrisme, var, at de europæiske imperier spredte kapitalismen og eurocentrismen som globale hegemoniske sociale relationer (Quijano 2000, 542-543). Nutidens globale kapitalisme kan derfor forstås som en genartikulation af den globale raciale kapitalisme, der blev udviklet gennem kolonisering og plantageslaveri. Selvom racemæssige termer og institutioner har taget forskellige former alt afhængig af tid og sted, er det den samme bagvedliggende epistemologi, som bliver repro-

duceret; en epistemologi, der kategoriserer verden, rangordner den og placerer Europa som verdens centrum, blandt andet gennem den principielt moderne opfindelse af “Vesten og resten” (Hall 2011). Denne epistemologi og dens sociale hierarkier udtrykkes eksempelvis i den danske regerings “ghettolov”, som jeg vil vende tilbage til senere.

Racebegrebets kolonialitet ligger derfor snarere i dets funktion som en relationel magtdynamik end i dets afgrænsning af faste kategorier med endegyldige betydninger. Ligesom den svenske filosof Michael McEachrane (2018) taler om racismens kolonialitet i Sverige, kan vi tale om det koloniale ved race og racialisering i Danmark. Mens eksplicite racemæssige kategoriseringer har været nationalt tabu, eller er blevet beskyldt for at være importeret udefra, kan racistiske ideologier operere gennem både implicit og eksplicit differentiering og hierarkisering gennem andre terminologier. Derfor kan et analytisk fokus på magt frem for identitetskategorier identificere dominansforhold uanset de ord, der bruges til at undertrykke.

Blackness: en fortiet præmis for Moderniteten

Det er vigtigt at understrege, at afrikanske folk ikke allerede var *black* (og at europæere ikke var *hvide*) forud for de koloniale relationer mellem slavegjort og slavegører (Wright 2004). Foreningen af generaliserende karakteristika og positionen som slave konstruerede *blackness* i sin moderne betydning (Quijano 2000). Det er ligeså vigtigt at huske på, at idéer om sorthed som “smudsighed” og hierarkisk differentiering har eksisteret i europæiske sprog og kulturer, inden konstruktionen af racemæssig sorthed blev koblet til afrikanske fænotyper af europæere (Robinson 2000; Wolfe 2006; Trouillot 2015). Og ligeledes, at *black* globalt set ikke er reserveret til afrikanske folk og diasporaer. Derudover har vestafrikanske sprog inkluderet formuleringer af sorthed som selvidentifikation med andre betydninger før europæisk kolonisering (Thomas 2018). Derfor er det relevant at spørge, om og hvordan *blackness* bliver gjort operationel som en undertrykt social kategori og politisk identitet i en given tid og kontekst. Moderniteten er kendetegnet ved udøvelse af magt og kategorisering, men hedder kategorierne det samme, og kan de mobiliseres på samme måde i forskellige globale kontekster og tider?

Moderniteten er også kendetegnet ved paradokser. Slavehandlen blev således udtænkt og udført, sideløbende med at oplysningstidens store eksistentielle spørgsmål angående mennesket, moral og frihed blev udviklet af europæiske filosoffer (Buck-Morss 2000; Wynter 2003; McEachrane 2014; Scott 2016). Et mere lokalt paradoks er måden, hvorpå mennesker med afrikansk baggrund

(og alle ikke-hvide personer) bliver fremstillet som uforenelige med Danmark og danskhed, alt imens nationens rigdom i store træk kan spores til den kolossale vækst, trekantshandlen bragte både handelselskaber og privatpersoner (Loftsdóttir og Jensen 2012; Jensen 2015; Skadegård og Jensen 2018). Det er et gennemgående narrativ i vesteuropæiske nationers koloniale forglemmelse og selvfremstilling. Den tyske forfatter og professor i Ethnic Studies Fatima El-Tayeb forklarer: “[...] there is still a substantial investment in what Stuart Hall called the ‘internalist’ narrative of European identity, that is one in which Europe appears as a largely homogenous entity, entirely self-sufficient, its development uninfluenced by outside forces or contact with other parts of the world” (2011, xvii). Så selvom *blackness* er en præmis for Moderniteten og Vesten, og derved for Danmark, så er sporene fra denne tilstedeværelse udviskede og fortiet (Gilroy 1993; Loftsdóttir og Jensen 2012; Wekker 2016). Om ikke andet, så for den normative, majoriserede beskuer. Set gennem en afrikansk diasporisk optik, derimod, er sporerne overalt i bybilledet. Men disse tegn forudsætter en vis bevidsthed og historisk viden for at kunne afkodes. En sådan bevidsthed er især blevet alment kendt gennem W.E.B. Du Bois’ term *double consciousness* (1903), og Frantz Fanon beskriver i *Peau noire, masques blancs* (1952) en lignende idé: dét at kende verden (og sig selv) både gennem et hvidt, dominerende blik og gennem sit eget blik, fra en koloniseret og racialiseret erfaringsposition. Mira Skadegård og Christian Horst (2020) foreslår i en dansk kontekst termen “knowing the inside/being the outside” som kendetegnende for en minoritets-racialiseret bevidsthed. Selvom deres begreb ikke kontekstualiserer specifikke racialiseringer, er pointen, at racialet minoriserede personer lærer at begå sig flydende inden for flere former for viden; den normative nationale fortælling og marginaliserede erfaringer. Dobbelt bevidsthed muliggør modviden i relation til de officielle narrativer.

Kunstner og forfatter La Vaughn Belle (2020) fra Skt. Croix – som sammen med den københavnsbaserede kunstner Jeannette Ehlers skabte statuen *I Am Queen Mary* foran Vestindisk Pakhus på Københavns havn – taler derfor om de mere stille spor efter plantageindustrien og slavegørelse, der er at finde i Danmark. *I Am Queen Mary* refererer eksplicit til en del af dansk kolonihistorie i Caribien ved at repræsentere en konkret historisk person: Mary Thomas. Men det er ikke kun personificeringer, der kan fortælle historier. De stille spor, som Belle henviser til, er dele af byens fundament, der ligesom selve statuens fundament let tages for givet. Jeg tænker her på, hvordan Københavns paladser og slotte, domkirken, ædelstenene i Rosenborg Slot og andre rigdomme låst inde på museer er produkter af selvsamme koloniale historier. Forholder man sig under-



søgende til den københavnske arkitektur, har de koloniale forbindelser været synlige, siden monumenterne blev bygget, og sukkeret og guldene blev importeret.

Fra dette perspektiv er det moderne Danmark forankret i relationen til en *black* "anden", både i forhold til at positionere sig diskursivt i Vesten og gennem den vækst, sukkerindustrien, via plantageslaveri og handel med slavegjorte mennesker, medførte (McEachrane 2014, 1). Allestedsnærværelsen af *blackness* forbliver skjult gennem normaliseringen af dens funktion: usynliggjort udbytning som forudsætning for det moderne Europas forbrugervaner og komfort, historisk såvel som nutidigt (Vergès 2019). Det usagte og usynliggjorte fortæller mindst lige så meget som det højlydte.

Hvad der er tale om her, er den strukturelle position, hvor der er lighedstegn mellem *black* og slavegjorte som subjektløse nødvendigheder – nemlig både

La Vaughn Belle og Jeannette Ehlers: *I am Queen Mary* (sokkel), 2018. Korallsten fra Skt. Croix, Jomfruøerne. Foto: Josefine Seifert. Gengivet med tilladelse fra kunstnerne.

ejendom og arbejdskraft – i den moderne “civilisation” (Wilderson 2003). Denne position har historiker Saidiya Hartman og kulturkritiker Frank B. Wilderson III formuleret som “the position of the unthought” (2003). Wilderson er en af de primære tænkere bag *Afropessimism* – en kritisk retning inden for US-amerikanske Black Studies – og placerer sig tydeligt inden for dette felt, ikke mindst i kraft af sin seneste monografi *Afropessimism* (2020). Derimod er Saidiya Hartman ikke som sådan selverklæret *afropessimist*, men hendes arbejde, i særdeleshed teoretiseringer af “the afterlife of slavery”, bliver ofte læst ind i og citeret i afropessimistiske artikuleringer af den slavegjorte sociale position som en kontinuerlig betingelse for civilsamfundet (Hartman 2007).

Denne utænkte position og racegørelse som sort (afrikansk) er nært forbundne, men jeg vil argumentere for, at de ikke altid er identiske. Hvad afropessimismen kan tydeliggøre, er “civilsamfundets” uundværlige behov for konstruktionen af en kategori, der på én gang er præmissen for den hvide overlegenheds kapitalistiske virke, og som (kan) udsættes for grænseløs udnyttelse, destruktion og erstatning (Hartman og Wilderson 2003; Sexton 2008). Afropessimismen er derved også en optik, der inviterer os til at tænke længere end social retfærdighed i diskurser om “mangfoldighed og inklusion”, da hvidheden som magtposition netop virker gennem sin historiske og situerede fleksibilitet, eller elasticitet, som Jared Sexton (2008, 193), en anden central afropessimistisk tænker, kalder det. Potentialer ved en strukturel analyse er et fokus på magt frem for identitetskategorier. Racemæssig hvidhed, homonormativitet og nationalitet er eksempler på magtstrukturer, der har denne rummelighed til at inkludere på bekostning af andres død (Agathangelou, Bassichis og Spira 2008; Haritaworn, Kuntsman og Posocco 2013; Puar 2013).

Kort sagt, afropessimismen fremhæver den moderne karakteristik, at det magtfulde subjekt (den overlegne hvide) forstår sig selv (som menneske) ved at konstruere den subjektløse ikke-person (*the black*) som sin (umenneskeliggjorte) modsætning (Spillers 1987; Wynter 2003; Weheliye 2014; King 2019). Det er en invitation til at forholde sig til den kapitalistiske realitet – at Vesten forudsætter undermennesker/ikke-mennesker – snarere end til at håbe på forbedring på kapitalismens præmisser (inklusion). Social retfærdighed under kapitalismen er en selvmodsigelse fra dette perspektiv.

Samtidig har afropessimismen sine begrænsninger, hvoraf to er af betydning for dens analytiske potentiale uden for USA (men ikke kun), og især relevant i min refleksion over *blackness* i den nuværende nationale kontekst i Danmark. Først: På hvilke måder kan vi teoretisere slaveriets efterliv uden derved at udviske andre former for racialisering og folkedrab, specifikt vedrørende oprin-

delige folk? For afro-amerikanske teoretikere ville dette omfatte det kontinuerlige, systematiske folkedrab af oprindelige folk i bosætterkolonien USA; i en dansk og skandinavisk metropolitansk kontekst ville det betyde at medtænke inuit og *sámi*, hvis udryddelse (gennem epistemologisk og materiel eksistentiel vold) ligeledes er en præmis for “civilisationens” eksistens.

En anden begrænsning er sammensmeltningen af den strukturelle position kaldet *black* og den racemæssige identitetskategori *black* i US-amerikanske Black Studies generelt. Hvor den strukturelle position som analytisk redskab muliggør en kritisk, strukturel magtanalyse, bliver identitetskategorien, som tidligere nævnt, anvendt med en antaget betydning, der tilslører ulige magtpositioner inden for gruppen af personer, der (i USA) kategoriseres som *black*. I særdeleshed på grund af den såkaldte *one drop rule*, som er specifik for USA, men også pga. en mangel på national, imperialistisk, militaristisk og kapitalistisk definition og kontekstualisering af den *blackness*, der tages for givet. Og sidst, men måske allervigtigst, ignorerer afropessimisme, i sin ubevidste (US-)amerikanisme, ikke blot afro-diasporiske diskurser fra resten af diasporaen, men usynliggør både radikal teori og modstandsbevægelser, der har fundet sted på kontinentet før, under og efter den europæiske slavehandel (Thomas 2018; Okoth 2020). Så hvem er *black* – hvor og hvornår? Vigtigheden af sådanne spørgsmål forstærkes af danskernes betydelige konsumering af US-amerikansk popkultur og vidensproduktion i de igangværende conceptualiseringer af afro-danskhed og sorthed i Danmark. Som svenske Lena Sawyer skriver: “The significant body of scholarly research on black and African diasporas generated from within a US context has unintentionally resulted in an overrepresentation of the Americas in African Diaspora Studies, as well as a frequent reproduction of US formulations of the experience of ‘race’ in the study of community formation and identity” (2008, 89).

US-amerikanske racebegreber er ikke universelle. Kan vi i stedet undersøge, *hvordan* magt, racegørelse og kategoriseringer udtrykkes i Danmark? Hvad kan vi fremanalysere ved at centrere *kolonialitet* i relation til differentiering og hierarkisering med eksistentielle, materielle virkninger i Danmark?

Hvidhed, vestlighed og produktionen af forskellighed i Danmark

Funderet i Queer of Color Critique og med fokus på magtforhold kan vi undersøge de normer, der konstruerer afvigere, i stedet for at studere og objektivisere de allerede minoriserede grupper (Eng, Halberstam og Muñoz 2005). I en dansk kontekst, på trods af en “racismedebat” henover sommeren 2020 eksempelvis, kommer berøringsangst stadig til udtryk.¹ Der mangler et sagligt engagement

med dansk racisme; hvidhed, magt og meddelagtighed i den offentlige debat. Hvis vi undersøger majoritetskonstruktionen og dets afgrænsninger, hvilke minoriteter kan vi så identificere?

I forhold til at begrebsliggøre racisme som relationelt (Glissant 1997), eller som “en sammensat produktion”, kan den analytiske ramme, Alexander G. Weheliye (2014) formulerer, *Racializing Assemblages*, være nyttig. Begrebet, som blandt andet bygger på Gilles Deleuze og Félix Guattaris (1987) franske *assemblages*, faciliterer åbne spørgsmål omkring race og racegørelse, der udfordrer overførte skabeloner fra andre sprog og kontekster. Disse er altid dannet via flere magtakser (*co-formations*) (Bacchetta 2015; Puar 2012). Frem for at spørge ind til forholdene i formodede, meningsfulde grupper såsom “afro-dansk”, hvordan kan vi så undersøge, *hvordan* en samling af eksklusionsmekanismer konstruerer grupper, der forbliver “utænkte” (Hartman og Wilderson 2003; Puar 2012; Nash 2019)? Rækker anti-racistisk organisering for eksempel også til inuit-, roma- og sinti-befolkningsgrupper i Danmark? Og hvor passer muslimer med en så enorm global diversitet ind? Weheliye skriver: “Racializing assemblages represent, among other things, the visual modalities in which dehumanization is practiced and lived” (2014, 6). Jeg interesserer mig for sådanne både visuelle og materielle modaliteter (eksempelvis det imaginære Vesten og den juridiske kategori “vestlig”). Gennem “assemblages” som optik kan vi undersøge, hvordan racialiserende logikker operationaliseres i danske hverdagsdiskurser – hvordan de producerer hvidhed og ikke-hvidhed gennem spørgsmål om oprindelse. Vi kan også undersøge, hvordan idéer om tilhørsforhold, der forekommer gennem kropslige modaliteter, er forbundet til dem, vi kan identificere i den offentlige diskurs, allermest eksplicit via “vestlig/ikke-vestlig”-kategoriseringer. Med øje for “assemblages” interesserer jeg mig for, hvad den ovenstående dikotomi består af; de komponenter, der giver den betydning, gennem måderne, de artikulerer hinanden. Dette inkluderer konstruktioner af hvidhed, som nøje artikuleres via forestillinger om “nationen” og “danskhed”, såvel som gennem idéer om sted, både lokalt og globalt. Disse konstruktioner er dybt forbundet til (post)koloniale, rumlige forestillingsverdener.

Så hvordan opererer dansk racemæssig hvidhed, når den eksplicite term generelt er fraværende som selv-identifikation, og racemæssig bevidsthed er overskygget af egalitær “raceløshed” (Goldberg 2006; Andreassen og Ahmed-Andresen 2014; Danbolt 2017; Danbolt og Myong 2019; Skadegård og Jensen 2018)? Jeg identificerer tre modaliteter, hvori hvidhedens centrale funktion som hegemonisk norm kommer til udtryk. Disse er ikke adskilt i praksis, og de er heller ikke de eneste modaliteter, men deres specifikke virkemåder gør det

muligt at undersøge dem én for én, for at blive bevidst om de mange niveauer, hvorpå racismen virker i en dansk kontekst.

Hvidhed som national eksklusionsmarkør

I artiklen “Nordic Whiteness: An Introduction” introducerer Carin Lundström og Benjamin Teitelbaum deres problemfelt med den følgende almengyldige kulturelle påstand: “To be white is to be Nordic; to be Nordic is to be white” (2017, 151). Denne racegjorte forestilling fungerer ikke blot inden for den nordiske region, men er i visse vestlige historiske kontekster blevet anset for autentisk hvidhed (Lundström og Teitelbaum 2017, 151). Som bekendt bliver validiteten af race som analytisk begreb mødt med skepsis og skaber friktion i den nordiske selvforståelse: “[r]ace is regarded as a distraction, a fictitious and unscientific concept that erects artificial boundaries between people”, skriver Lundström og Teitelbaum (2017, 154). Den, der bringer emnet op, bliver gennem det raceblinde rationale konstrueret som ansvarlig for forskelstænkning. Men visuel differentiering – at se brunhed, sort/kruset hår, en hijab – er en central funktion for racisme og andre dynamikker domineret af hvid overlegenhed (de Santana Pinho 2009).

Således bliver spørgsmålet *hvor kommer du fra?* (oftest efterfulgt af *men hvor kommer du rigtigt fra?*) en racegørende (tale)handling. Hazel Carby dedikerer et helt kapitel til dette spørgsmål i sin bog *Imperial Intimacies* (2019), hvori hun belyser den måde, hvorpå dette spørgsmål systematisk bliver operationaliseret, på tværs af Vesteuropa, som investering i hvidhed gennem konstruktionen af en “anden”. Derfor, skriver Carby i det selvbiografiske narrativ, blev den lille pige, hun var, konstrueret som, bogstaveligt talt, malplaceret – *out of place* – og hendes svar på spørgsmålet, England, blev opfattet som et paradoks: “She was being asked to provide a reason for her being which she did not have. It was sobering to realize that ‘where’ and ‘from’ did not reference geography, but the fiction of race in British national heritage” (2019, 12). Og det er ligegyldigt, hvor kulturelt flydende og i nærheden af hvide nationale subjekter (biologisk ophav, familierelationer osv.) man er, understreger den svenske filosof og forsker Anna Adeniji med en lignende pointe: “[...] it is still the color of my skin that draws a line between me and ‘ethnic Swedes.’ It is your physical appearance that forces you to answer the question in perpetuity [...]” (2016, 151).

Eksempler som disse fremhæver, hvordan race og sted er sammenkoblet begrebsligt, så minoriserede racegjorte personer “sendes væk” herfra – væk fra nationen. På denne måde fremmedgør (racegør) spørgeren nationale subjekter, på trods af en diskurs som den dominerende danske, der påstår ikke at “se” race-

mæssige forskelle (Myong 2014; Andreassen 2014; Danbolt 2017; Lundström og Teitelbaum 2017).

Hvidhed som investering

Fordi racemæssig hvidhed er en historisk, politisk og geografisk konstruktion, er dets afgrænsning på én gang fleksibel og rigid, afhængigt af hvad den sættes i relation til. Det er netop disse uoverensstemmelser og forandringer i kategoriseringen af “hvide personer” på tværs af tid og sted, der gør det relevant at studere hvidhed som magtposition. En magtposition, der kontinuerligt må genartikuleres og praktiseres, både diskursivt og juridisk, for at bibeholde sin overlegenhed. Denne praksis er en form for løbende investering i hvidhed (Lipsitz 2006).

I “Whiteness and Other Lies” foreslår James Baldwin (2010) en analyse af US-amerikansk hegemonisk hvidhed. Hans udgangspunkt er en frontal afvisning af et hvidt fællesskab: Det findes simpelthen ikke, argumenterer han, det er en løgn. Baldwin ser ingen naturlig, biologisk eller kulturel overensstemmelse i afgrænsningen af såkaldt “hvide”. Derimod identificerer han *opfindelsen* af hvidhed i USA som et projekt med bestemte formål og hensigter. Det, vi kan bruge sådan en teori til, trods dens anderledes kontekst, er som analytisk ramme til at studere en eksplicit artikuleret og operationaliseret magtposition. Vi kan med fordel reflektere over afgrænsningen af “dansk” og “danskhed”, der med sin sproglige reference til nationalitet afslører sin racemæssige præmis for kun at være sammenhængende og gyldig i den dominerende danskhedsdiskurs: dansk = hvid.

På samme måde som eksplicitte hegemoniske kategorier som “hvid” i USA har “dansk” i Danmark et element af at være en opfindelse: Der er ikke nogen egentlig essens i kategorien, som vi kan pege på. Det belyser Mira Skadegård og Iben Jensen (2018, 456) eksempelvis, når de analyserer de måder, hvorpå kulturelt set danske personer konstrueres som uden for danskhed, udelukkende på grund af deres racialisering som ikke-hvide. Eksklusionsmekanismer og narrativer er på denne måde investeringer i en myte eller, som Baldwin skriver, en løgn, der skaber sammenhæng i konstruktionen af “danskere” (Jenkins 2011). Det, der er interessant, er hvidhedens kapacitet til at skelne mellem “andre”. US-amerikansk *white supremacy* konstruerer hvidhed gennem en variation af “andre”: eksteriorisering af folk kategoriseret som *Latino* og *Asian*, inferiorisering af *Black* og usynliggørelse/udrydelse/kolonisering af *Native/Indigenous* folk (Kim 1999; Lipsitz 2006; Baldwin 2010; Tuck og Yang 2012). Og vigtigst, disse processer konstruerer ikke kun forskelligartede minoriteter, men reproducerer

også nybyggerimmigranter som hvide på mindre end to generationer, hvorved kategorien bliver naturliggjort. På lignende vis kan vi reflektere over, hvordan en usynliggjort norm, her gennem eksemplet *dansk = hvid*, både anråber alle, der racialiseres som ikke-hvid, og *også* kan skelne mellem “udanske” aspekter: eksempelvis alle ikke-hvide, folk med sort afrikansk afstamning og/eller folk racialiseret som muslim (Ahmed 2000; Mahmud 2010; Al-Saji 2010; El-Tayeb 2011; Skadegård og Jensen 2018; Carby 2019).

Hvidhedens virkemåder i en kontekst som den amerikanske, hvor termen bruges eksplicit som juridisk kategori og identitetskategori, kan vise dens forskellige indvirkninger. Disse er ofte overlappende og inkluderer, i den amerikanske kontekst, en oplevelse af berettigelse til land, berettigelse til overlegen menneskelighed (eller menneskelighed, helt enkelt), berettigelse til udbytning og akkumulation og til, at alt det ovenstående forstås som naturligt givet. Sådanne aspekter er nyttige at forstå, når vi undersøger (normativ, overlegen) hvidhed i Danmark, hvis dominerende ideologi samtidigt konstrueres som race- og racisme-frit (Skadegård og Jensen 2018; Jenkins 2011). Hvidhedens kapacitet er et eksempel på, hvordan den som en “samling” – *racializing assemblage* – kan skelne mellem hvid og ikke-hvid, men at dette kun er én af flere modaliteter, hvorigennem den producerer specifikke racialiseringer. Gennem den hierarkiske skelnen investeres der i forskellige usynliggjorte aspekter af normen: kristendom, racemæssig hvidhed, global magtfuldhed, europæiskhed, nationalisme, vestlighed samt alle deres overlap og samspil med kønslige, seksuelle og kapitalistiske hegemonier. Selvom hvidhed eller “race” ikke nævnes, opererer normen på komplekse måder med utallige virkninger og produktioner af et spektrum af “fremmede” (Ahmed 2000).

Hvidhed som vestlighedsmarkør

Som tidligere nævnt opererer europæisk hvidhed gennem en fremmedgørende logik, der henviser personer racegjort som ikke-hvide til et “andetsteds” (Carby 2019). Det konstruerer en hvid/ikke-hvid dikotomi. Hvad er forholdet mellem denne dikotomi og den, vi ser i ghettoloven, nemlig vestlig/ikke-vestlig-dikotomien?

Ghettoloven blev præsenteret i 2018 af den daværende danske regering. Gennem specifikke lovforslag har den til formål at afskaffe boligområder, der af regeringen bliver kategoriseret som ghettoer, ved tvungen ændring af den etniske beboersammensætning og i visse tilfælde ved nedrivning af almene boliger (Økonomi- og Indenrigsministeriet 2018). Specifikt er ghettoloven ikke blot organiseret omkring etnicitet, men omkring distinktionen mellem såkaldt

vestlig og ikke-vestlig oprindelse og afstamning. Dette konstrukt er bemærkelsesværdigt, både fordi kategorierne registreres i folkeregisteret og derved gøres legalt operationelle (i modsætning til etnicitet eller race), og fordi det er enestående for Danmark (Danmarks Statistik u.å.). Ghetto-loven har fået kritik for at diskriminere og har mødt modstand, heriblandt gennem et officielt borgerforslag om at afskaffe den (Nassri og Hassani 2020; "Ophæv ghetto-planen 2018" u.å.). Det, dikotomierne hvid/ikke-hvid og vestlig/ikke-vestlig har til fælles, er blandt andet de sammenfiltrede forbindelser mellem sted og race, som resulterer i en forestilling om et subjekt, der hører til hér, og et subjekt, der hører til dér. Jeg foreslår, at det er afgørende at forstå vestlig/ikke-vestlig-konstruktionen, både i kraft af dens diskursive dominans og i kraft af, at den som juridisk redskab bestemmer forhold omkring bolig, statsborgerskab, rettigheder og muligheder i livet.

Der er et nært forhold mellem begreberne vestlighed, danskhed og hvidhed. Danskhed smelter, som vi har set, sammen med hvidhed, idet racegørelse som ikke-hvid bliver set som ikke-dansk (Skadegård og Jensen 2018). Derimod er kategorisering som ikke-vestlig mere end blot ikke-dansk: Gennem "ikke-vestlig" konstrueres en kategori af usammenlignelig fremmedhed. I rapporten om Ghetto-loven – "Ét Danmark uden parallelsamfund: ingen ghettoer i 2030" – fremlægges det, at "[d]et drejer sig om etnisk sammensætning [...]", når et boligområde kategoriseres som ghetto og angiveligt medvirkende til at skabe parallelsamfund, hvorved det umiddelbart fremstår, som om andelen af udlændinge som sådan er et problem (Økonomi- og Indenrigsministeriet 2018, 7). Andelen af ikke-danskere, eksempelvis. Men det er kun udlændinge (og deres danskfødte børn) fra lande klassificeret som ikke-vestlige, der medfører et såkaldt parallelsamfund. Her er det interessant at se, hvordan "racegørende samlinger" er på spil på tværs af hvidhed, danskhed, vestlighed og deres kapacitet til at omfavne og operere gennem en variation af fremmedgørende modaliteter. Og det er vigtigt at understrege, at multilaterale relationer – marginaliserede positioner – også bliver konstitueret i relation til hinanden og spilles op mod hinanden (Kim 1999).

Det er værd at bemærke, at mens diskursen omkring ikke-hvidhed handler om eksklusion fra danskhed, så producerer den ikke nødvendigvis ikke-vestlighed. Ikke-vestlighed er i et modsætningsforhold til danskhed via dennes implicite vestlighed. Den specifikke racegørende modalitet, der kommer til udtryk i vestlighedsdiskursen, er *kulturel racisme* (Al-Saji 2010), hvilket ifølge rapporten bliver formuleret gennem bekymringen for en "modkultur" (til den forestillede homogene danske kultur), og "[d]et er en trussel mod vores moderne samfund" (Økonomi- og Indenrigsministeriet 2018, 5). Racisme i alle sine udtryk

er alvorlig, dog er der en partikularitet ved racegørelsen som ikke-vestlig og den måde, den trækker direkte på Modernitet og *orientalisme* i sin afgrænsning af nationen (Said 1979; Hall 2011; Hassani 2020). Ikke-hvide borgere bliver tilbudt en "billet" til det nationale fællesskab, for at bruge Baldwins (2010, 136) udtryk, til at *nærme* sig normativ danskhed ved at performe vestlighed. Det vil sige, at racegjorte, ikke-hvide danskere og andre vesteuropæere eller US-amerikanere til dels kan accepteres i et forestillet "moderne/vestlig"-fællesskab, på trods af deres racegørelse som sort, gennem *ikke også* at være markeret som ikke-vestlig (Anderson 2005).

Det er vestlig/ikke-vestlig-dikotomiens centrale funktion i både den kulturelle og juridiske danske virkelighed, der gør den væsentlig i en analytisk optik. Og det er også grundet denne dikotomis vægt, at vi bør medtænke den i politiske fællesskaber såsom såkaldt afro-danske eller afro-diasporiske initiativer. For er racegørelse som sort i Danmark ensbetydende med den strukturelle position som *black*? Og hvem handler det om, hvis vi forholder os til både de diskursive og de juridiske kategorier, deres sammenfletninger og implikationer? I de koloniale moderne/vestlige ideologier, der gennemsyrrer en dominerende dansk diskurs, henvises nogle til et "andetsteds", uden for danskhed, mens andre derudover placeres uden for menneskelig værdighed, gennem sammenfiltrede racialiseringer.

Det, vi kan lære fra Black Studies, er netop et kritisk blik for, hvad der finder sted i Danmark i det nuværende politiske øjeblik: En offentlig debat og nogle politikker, der eksplicit bygger på imperialistisk diskurs, hvilket vil sige grundlæggende diskurser om menneskelighed og menneskeligt værd (Wynter 2003; King 2019; Weheliye 2014).

Teoretisk er det muligt at være dybt forankret i Black Studies eller African Diaspora Studies uden at reproducere eller importere forudindtaget identitetspolitik. Derfor er det relevant at forholde sig til magtens kolonialitet, det vil sige *produktionen* af forskelle i relationer (Quijano 2000; Glissant 1997). Hvis vi behandler racegørelse og racisme som spørgsmål om dominansforhold frem for fænotypiske (eller andre ydre) identitetskategorier, kan vi arbejde hen mod befrielse og frihed, der tager udgangspunkt i de materielle realiteter (Césaire 2010; Patterson og Kelley 2000). De racegørende samlinger (*assemblages*) former komplekse mønstre og gør linjen mellem mennesker og mindre-end-mennesker fleksibel og omskiftelig (Puar 2012; Weheliye 2014). Vores analyser må altid have det samspil af magtstrukturer for øje, der konstruerer de allermost marginaliserede subjekter. Det indebærer også at tage kritisk stilling til de "billetter", med Baldwins ord, det er muligt for visse racegjorte personer at investere i (statsbor-

gerskab, vestlighed, ikke-muslimskhed, vestlige forbrugsmønstre, patriarkatet, heteronormativitet), *samtidig* med at de bliver systematisk fremmedgjort, diskrimineret og angrebet af staten udelukkende grundet deres racegørelse som, for eksempel, afrikansk eller afrikansk efterkommer.

Fra et afrikansk diasporisk perspektiv inviteres vi derfor til at spørge: Hvem konstrueres som strukturelt *black*? Hvilke grupper sættes uden for kategorien af menneskelighed, via konstruktioner af Vesten og Mennesket? Og hvilket vokabular anvendes til at undertrykke befolkningsgrupper, når termen “race” tabuiseres? Når konstruktioner af vestlighed, muslimskhed og menneskeværd centraliseres i formuleringer af (afro-diasporisk) frigørelse, har det et enormt potentiale. Kort sagt: Mens anti-sort racisme er en realitet i Danmark, hvilke koblinger af magtforhold gør nogle personer mere *black* end andre? Lad os meditere kritisk over forbindelserne og bruddene mellem menneskelighed og melanin.

Hvilken plads sorthed har i Danmark, og hvilke ord afrikanske diasporaer anvender, er en igangværende proces. Der er interessante bud på politisk organisering dér, hvor en afro-diasporisk bevidsthed altid samtidig forholder sig til komplekse relationer mellem Modernitetens magtstrukturer. Således udtrykker eksempelvis organisationer som Nørrebro Pride, Together We Push, Black Lives Matter Denmark og Almen Modstand kritiske forståelser for eksistentielle, materielle og lokale former for umenneskeliggørelse frem for identitetsspørgsmål. Der er et kreativt potentiale i at udvikle sprog inspireret af lokalt funderede aktioner, som gør modstand mod institutionaliseret, kolonialistisk umenneskeliggørelse. Kategoriseringerne fungerer simultant, men spørgsmål om menneskelig værdighed sættes på spidsen gennem det juridiske hierarki vestlig/ikke-vestlig og dets materielle konsekvenser: eksistentielle snarere end forestillede fællesskaber. Jeg argumenterer derfor for, at ‘racialiserende samlinger’, i deres kompleksitet, altid må medtænkes i artikulationer af dansk-baseret afro-diasporisk kollektivitet.

Abstract

This text examines potential meanings of *sort* (black in Danish) as racial categorization in a Danish contemporary context. One such approach is through critical query regarding hegemonic U.S. American, English language notions of race and their relation to constructions of *Afro-Danish* political communities in Denmark. Grounded in African Diaspora Studies and decolonial thought, the “coloniality of race” is identified and a conceptualization of race is offered with analytical attention to power rather than identity, as well as to the relational, productive aspects of racialization through dominance. As such, some analytical potentials and limitations of Blackness as a structural position within Western

Modernity and Eurocentric epistemologies are studied and contextualized. Racial Whiteness and Westernness are emphasized as crucial in constructions of racial difference in Denmark. Whiteness is theorized as a marker of the nation; as an investment; and as a marker of “the West”. Through feminist theoretical perspectives, it is argued that multiple relations of power be analyzed simultaneously, as “racializing assemblages”, to recognize complex racializing hierarchies – and their vocabulary – situated in a specific (Danish) material reality and political context.

NOTER

- 1 En hurtig søgning på internettet for 2020 viser, hvordan nyhedsartikler på tværs af medier som udgangspunkt spurgte, om der er racisme i Danmark på forskellige måder. Det udgangspunkt forudsætter uskyldighed som et muligt svar – at Danmark skulle være fri for racisme. Alternativt kunne vinklen have taget udgangspunkt i forskningsresultater fra diskriminationsforskere, som alligevel blev interviewet hyppigt, såsom Mira Skadegård. Derved ville racisme kunne blive anerkendt og undersøgt frem for blot at blive påvist (Færch 2020; Sonne 2020).

LITTERATUR

- Adeniji, Anna. 2016. “Searching for Words: Becoming Mixed Race, Black and Swedish”. I *Afro-Nordic landscapes: equality and race in Northern Europe*, 149-61. Routledge studies on African and Black diaspora 5. London og New York: Routledge.
- Agathangelou, A.M., M.D. Bassichis og T.L. Spira. 2008. “Intimate Investments: Homonormativity, Global Lockdown, and the Seductions of Empire”. *Radical History Review* 2008 (100): 120-43. <https://doi.org/10.1215/01636545-2007-025>.
- Ahmed, Sara. 2000. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. Transformations Thinking through Feminism. London og New York: Routledge.
- Alexander, M. Jacqui og Chandra Talpade Mohanty. 2013. *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*. Hoboken: Taylor and Francis.
- Allen, Jafari S. 2011. *Venceremos? the erotics of black self-making in Cuba*. Perverse modernities. Durham: Duke University Press.
- Allen, Jafari S. 2012. “Black/Queer/Diaspora at the Current Conjuncture”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 18 (2-3): 211-48. <https://doi.org/10.1215/10642684-1472872>.
- Al-Saji, Alia. 2010. “The Racialization of Muslim Veils: A Philosophical Analysis”. *Philosophy & Social Criticism* 36 (8): 875-902. <https://doi.org/10.1177/0191453710375589>.
- Anderson, Benedict. 2005. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Philippines: Anvil.
- Andreassen, Rikke. 2014. “The Search for the White Nordic: Analysis of the Contemporary New Nordic Kitchen and Former Race Science”. *Social Identities* 20 (6): 438-51. <https://doi.org/10.1080/13504630.2014.1002599>.
- Andreassen, Rikke og Uzma Ahmed-Andresen. 2014. “I Can Never Be Normal: A Conversation about Race, Daily Life Practices, Food and Power”. *European Journal of Women’s Studies* 21 (1): 25-42. <https://doi.org/10.1177/1350506813507716>.
- Bacchetta, Paola. 2015. “Décoloniser le féminisme: intersectionnalité, assemblages, co-formations, co-productions”. *Les cahiers du CEDREF*, Intersectionnalité et colonialité, 20: 1-9.
- Bacchetta, Paola, Tina Camp, Inderpal Grewal, Caren Kaplan, Mino Moallem og Jennifer Terry. 2002. “Transnational Feminist Practices Against War”. *Meridians* 2 (2): 302-308. <https://doi.org/10.1215/15366936-2.2.302>.

- Bacchetta, Paola, Fatima El-Tayeb og Jin Haritaworn. 2018. "Queers of Colour and (De)Colonial Spaces in Europe". I *Global Raciality: Empire, Postcoloniality, Decoloniality*, redigeret af P. Bacchetta, Sunaina Maira og Howard Winant. London og New York: Routledge.
- Baldwin, James. 2010. "On Being White...and Other Lies". I *The Cross of Redemption: Uncollected Writings*, redigeret af Randall Kenan. New York: Pantheon Books.
- Belle, La Vaughn. 2020. "Lowering the Gaze". *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling* 8 (2): 37-45. <https://doi.org/10.7146/ntik.v7i2.118479>.
- Buck-Morss, Susan. 2000. "Hegel and Haiti". *Critical Inquiry* 26 (4): 821-65. <https://doi.org/10.1086/448993>.
- Carby, Hazel V. 2019. *Imperial Intimacies: A Tale of Two Islands*. London og New York: Verso.
- Césaire, Aimé. 2010. "Culture and Colonization". *Social Text* 28 (2): 127-44. <https://doi.org/10.1215/01642472-2009-071>.
- Clifford, James. 1994. "Diasporas". *Cultural Anthropology* 9 (3): 302-38.
- Danbolt, Mathias. 2017. "Retro Racism: Colonial Ignorance and Racialized Affective Consumption in Danish Public Culture". *Nordic Journal of Migration Research* 7 (2): 105. <https://doi.org/10.1515/njmr-2017-0013>.
- Danbolt, Mathias og Lene Myong. 2019. "Racial Turns and Returns: Recalibrations of Racial Exceptionalism in Danish Public Debates on Racism". I *Racialization, Racism, and Anti-Racism in the Nordic Countries*, redigeret af Peter Hervik, 39-61. Cham: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-74630-2_2.
- Danmarks Statistik. u.å. "Indvandrere og efterkommere: Indhold". <https://www.dst.dk/da/Statistik/dokumentation/statistikdokumentation/indvandrere-og-efterkommere/indhold> (Tilgået 8. februar 2021).
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Du Bois, W.E.B. 1903. *The souls of Black folk*. New York: Dover.
- Edwards, Brent Hayes. 2003. *The practice of diaspora: literature, translation, and the rise of Black internationalism*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ellis, Nadia. 2015. *Territories of the soul: queered belonging in the Black diaspora*. Durham: Duke University Press.
- El-Tayeb, Fatima. 2011. *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press. <http://site.ebrary.com/id/10496915>.
- Emejulu, Akwugo og Francesca Sobande. 2019. *To Exist Is to Resist: Black Feminism in Europe*. London: Pluto Press. <http://proxy.cm.umoncton.ca/login?url=https://ebookcentral.proquest.com/lib/umoncton-ebooks/detail.action?docID=5760914>.
- Eng, David L., Judith Halberstam og José Esteban Muñoz (red.). 2005. *What's Queer about Queer Studies Now? Social Text*, vol. 23, nr. 2-4 (84-85): 1-17. Durham: Duke University Press.
- Fanon, Frantz. 1952. *Black Skin, White Masks*. Oversat af Richard Philcox. New York: Grove Press.
- Færch, Emil. 2020. "Racisme er ikke et udbredt problem i Danmark, mener halvdelen i ny undersøgelse – TV 2". [nyheder.tv2.dk, 12. juni 2020. https://nyheder.tv2.dk/12-racisme-er-ikke-et-udbredt-problem-i-danmark-mener-halvdelen-i-ny-undersogelse](https://nyheder.tv2.dk/12-racisme-er-ikke-et-udbredt-problem-i-danmark-mener-halvdelen-i-ny-undersogelse). (Tilgået 19. maj 2021).
- Gilroy, Paul. 1993. *The black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Glissant, Édouard. 1997. *Poetics of Relation*. Oversat af Betsy Wing. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Goldberg, David Theo. 2006. "Racial Europeanization". *Ethnic and Racial Studies* 29 (2): 331-64. <https://doi.org/10.1080/01419870500465611>.

- Grewal, Inderpal og Caren Kaplan. 1994. "Introduction: Transnational Feminist Practices and Questions of Postmodernity". I *Scattered hegemonies: postmodernity and transnational feminist practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hall, Stuart. 1980. "Race, Articulation, and Societies Structured in Dominance [1980]". I *Essential Essays, Volume 1*, redigeret af David Morley, 172-221. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9781478002413-010>.
- Hall, Stuart. 1998. "Cultural Identity and Diaspora". I *Identity: Community, Culture, Difference*, redigeret af Jonathan Rutherford, 222-37. London: Lawrence & Wishart.
- Hall, Stuart (red.). 2011. *Formations of Modernity*. Understanding Modern Societies 1. Cambridge: Polity Press.
- Haritaworn, Jin, Adi Kuntsman og Silvia Posocco. 2013. "Murderous Inclusions". *International Feminist Journal of Politics* 15 (4): 445-52. <https://doi.org/10.1080/14616742.2013.841568>.
- Hartman, Saidiya V. 2007. *Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Route*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Hartman, Saidiya V. og Frank B. Wilderson. 2003. "The Position of the Unthought". *Qui Parle* 13 (2): 183-201. <https://doi.org/10.1215/quiparle.13.2.183>.
- Hassani, Amani Riad Mohammed. 2020. "Islamophobia in Denmark: National Report 2019". European Islamophobia Report 2019. Istanbul: SETA.
- Hine, Darlene Clark, Trica Danielle Keaton og Stephen Small (red.). 2009. *Black Europe and the African diaspora*. The new Black studies series. Urbana: University of Illinois Press.
- Hunter, Elizabeth Löwe. 2020. "Danmark, du knuser mit hjerte". *Medium*, 10. juli 2020. <https://medium.com/@elizabethlowehunter/danmark-du-knuser-mit-hjerte-75f9ee4eef7a>.
- Jenkins, Richard. 2011. *Being Danish: paradoxes of identity in everyday life*. København: Museum Tusulanum.
- Jensen, Lars. 2015. "Postcolonial Denmark: Beyond the Rot of Colonialism?" *Postcolonial Studies* 18 (4): 440-52. <https://doi.org/10.1080/13688790.2015.1191989>.
- Kilomba, Grada. 2019. *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast e.V.
- Kim, Claire Jean. 1999. "The Racial Triangulation of Asian Americans". *Politics & Society* 27 (1): 105-38. <https://doi.org/10.1177/0032329299027001005>.
- King, Tiffany Lethabo. 2019. *The black shoals: offshore formations of black and native studies*. Durham og London: Duke University Press.
- Lipsitz, George. 2006. *The possessive investment in whiteness: how white people profit from identity politics*. Philadelphia: Temple University Press.
- Loftsdóttir, Kristín og Lars Jensen. 2012. *Whiteness and postcolonialism in the Nordic Region: exceptionalism, migrant others and national identities*. Studies in migration and diaspora. Farnham og Burlington: Ashgate.
- Lundström, Carin og Benjamin R. Teitelbaum. 2017. "Nordic Whiteness: An Introduction". *Scandinavian Studies* 89 (2): 151-58.
- Mahmud, Iram Khawaja. 2010. "To belong everywhere and nowhere – fortællinger om muslimskhed, fællessøgelse og belonging". Roskilde: Ph.d.-programmet i Hverdagslivets Socialpsykologi, Roskilde Universitet.
- Marronage (kollektiv). 2017. *Marronage nr. 2*. Redigeret af Albert Sherfig, Emil Elg, Laura Na Blankholm, Lea Kim Kramhøft, Lotte Løvholm, Mai Takawira, Nicklas Weis Damkjær m.fl. Danmark: Forlaget Nemo.
- Marronage (kollektiv) og Diaspora of Critical Nomads (kollektiv). 2020. *Vi vil mere end at overleve – Opgør med en antisort verden*. Redigeret af Salma Amir, Xamdi Abdi Abdulle, Mai Takawira, Yancé-Myah Antonio Harrison, Nina Cramer, Lea Kim Kramhøft, Laura Hae Na Blankholm, Jamila Versi og Siren Moseholt Job. Danmark.

- McEachrane, Michael. 2014. "Introduction". I *Afro-Nordic Landscapes: Equality and Race in Northern Europe*, 1-13. New York og London: Routledge.
- McEachrane, Michael. 2018. "Universal Human Rights and the Coloniality of Race in Sweden". *Human Rights Review* 19 (4): 471-93. <https://doi.org/10.1007/s12142-018-0510-x>.
- Mwasi (kollektiv) (red.). 2018. *Afrofem*. Collection Nouvelles questions féministes. Paris: Éditions Syllepse.
- Myong, Lene. 2014. "Frihedens racistiske præmis". *peculiar.dk* (blog), 2. december 2014. <http://peculiar.dk/frihedens-racistiske-praemis/>. (Tilgået 19. maj 2021).
- Nash, Jennifer C. 2019. *Black feminism reimagined: after intersectionality*. Next wave new directions in women's studies. Durham: Duke University Press.
- Nassri, Lamies og Amani Hassani. 2020. "Hvad taler vi om: 'ghettolove' som strukturel racisme". *Respons* (blog), 10. november 2020. <https://www.responsmedie.dk/racisme-3/>.
- Nonbo Andersen, Astrid. 2017. *Ingen undskyldning: erindringer om Dansk Vestindien og kravet om erstatninger for slaveriet*. København: Gyldendal.
- Okoth, Kevin Ochieng. 2020. "The Flatness of Blackness: Afro-Pessimism and the Erasure of Anti-Colonial Thought by Kevin Ochieng Okoth". *Salvage* (blog), 16. januar 2020. <https://salvage.zone/issue-seven/the-flatness-of-blackness-afro-pessimism-and-the-erasure-of-anti-colonial-thought/>.
- "Ophævs ghettoplanen 2018". u.å. borgerforslag.dk. Tilgået 8. februar 2021. <https://www.borgerforslag.dk/se-og-stoet-forslag/?Id=FT-02087>.
- Opitz, May, Katharina Oguntoye og Dagmar Schultz (red.). 1992. *Showing Our Colors: Afro-German Women Speak Out*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Oyèwùmí, Oyèrónkẹ́ 1997. *The invention of women: making an African sense of Western gender discourses*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Patterson, Tiffany Ruby og Robin D.G. Kelley. 2000. "Unfinished Migrations: Reflections on the African Diaspora and the Making of the Modern World". *African Studies Review* 43 (1): 11. <https://doi.org/10.2307/524719>.
- Puar, Jasbir. 2012. "'I would rather be a cyborg than a goddess': Becoming-Intersectional in Assemblage Theory". *philoSOPHIA* 2 (1): 49-66.
- Puar, Jasbir. 2013. "Rethinking Homonationalism". *International Journal of Middle East Studies* 45 (2): 336-39. <https://doi.org/10.1017/S002074381300007X>.
- Quijano, Aníbal. 2000. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America". *Naplantá: Views from South* 1 (3): 533-80.
- Robinson, Cedric J. 2000. *Black marxism: the making of the Black radical tradition*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Said, Edward W. 1979. *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Santana Pinho, Patricia de. 2009. "White but Not Quite: Tones and Overtones of Whiteness in Brazil". *Small Axe* 13 (2): 39-56. <https://doi.org/10.1215/07990537-3697250>.
- Sawyer, Lena. 2008. "Engendering 'Race' in Calls for Diasporic Community in Sweden". *Feminist Review* 90 (1): 87-105. <https://doi.org/10.1057/fr.2008.26>.
- Scott, David. 2016. "The Theory of Haiti: The Black Jacobins and the Poetics of Universal History". I *The Black Jacobins Reader*, redigeret af Charles Forsdick og Christian Høgsbjerg, 115-38. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822373940-009>.
- Sexton, Jared. 2008. *Amalgamation schemes: antiblackness and the critique of multiracialism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Skadegård, Mira C. og Christian Horst. 2020. "Between a Rock and a Hard Place: A Study of Everyday Racism, Racial Discrimination, and Racial Microaggressions in Contemporary Denmark". *Social Identities* (september): 1-22. <https://doi.org/10.1080/13504630.2020.1815526>.

- Skadegård, Mira C. og Iben Jensen. 2018. "‘There Is Nothing Wrong with Being a Mulatto’: Structural Discrimination and Racialised Belonging in Denmark". *Journal of Intercultural Studies* 39 (4): 451-65. <https://doi.org/10.1080/07256868.2018.1484346>.
- Sonne, Frederik G.H. 2020. "Hvad er strukturel racisme? Og findes strukturel racisme i Danmark?". videnskab.dk, 18. juni 2020. <https://videnskab.dk/kultur-samfund/hvad-er-strukturel-racisme-og-findes-strukturel-racisme-i-danmark>. (Tilgået 19. maj 2021).
- Spillers, Hortense J. 1987. "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book". *Diacritics* 17 (2): 64. <https://doi.org/10.2307/464747>.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the Subaltern Speak?" I *Marxism and the interpretation of culture*, redigeret af Cary Nelson og Lawrence Grossberg, 271-313. Urbana: University of Illinois Press.
- Thomas, Deborah A., Tina M. Campt og Lena Sawyer. 2007. "Diasporic Hegemonies: Popular Culture and Transnational Blackness". *Transforming Anthropology* 15 (1): 50-62. <https://doi.org/10.1525/tran.2007.15.1.50>.
- Thomas, Greg. 2018. "Afro-Blue Notes: The Death of Afro-pessimism (2.0)?" *Theory and Event* 21 (1): 282-317.
- Thompson, Vanessa Eileen. 2016. "Black Jacobins in Contemporary France: On Identities on Politics, Decolonial Critique, and the Other Blackness". *Sociological Focus* 49 (1): 44-62. <https://doi.org/10.1080/00380237.2015.1067853>.
- Trouillot, Michel-Rolph. 2015. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press.
- Tuck, Eve og K. Wayne Yang. 2012. "Decolonization is not a metaphor". *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1 (1): 1-40.
- Vergès, Françoise. 2019. *Un féminisme décolonial*. Paris: La Fabrique éditions.
- Weheliye, Alexander G. 2014. *Habeas Viscus: Racializing Assemblages, Biopolitics, and Black Feminist Theories of the Human*. Durham: Duke University Press.
- Wekker, Gloria. 2016. *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham og London: Duke University Press.
- Wilderson, Frank B. 2003. "Gramsci's Black Marx: Whither the Slave in Civil Society?" *Social Identities* 9 (2): 225-40. <https://doi.org/10.1080/1350463032000101579>.
- Wilderson, Frank B. 2020. *Afropessimism*. New York: Liveright Publishing Corporation.
- Wolfe, Patrick. 2006. "Settler Colonialism and the Elimination of the Native". *Journal of Genocide Research* 8 (4): 387-409. <https://doi.org/10.1080/14623520601056240>.
- Wright, Michelle M. 2004. *Becoming Black: Creating Identity in the African Diaspora*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822385868>.
- Wynter, Sylvia. 2003. "Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument". *CR: The New Centennial Review* 3 (3): 257-337. <https://doi.org/10.1353/ncr.2004.0015>.
- Økonomi- og Indenrigsministeriet. 2018. "Ét Danmark uden parallelsamfund: ingen ghettoer i 2030". Økonomi- og Indenrigsministeriet.

The Value and Uses of Blackness

A Conversation with Denise Ferreira da Silva

Denise Ferreira da Silva is a scholar and an artist who in her work addresses the ethico-political challenges of the global present through what she calls a “black feminist poethics”. Da Silva, who is currently a professor at the University of British Columbia, Canada, published her first book – the groundbreaking *Toward a Global Idea of Race* – in 2007 and along with that she has published extensively in leading interdisciplinary journals. Her forthcoming book, *Unpayable Debt*, will arrive this fall.

We met da Silva through her guest professorship at the Department for Arts and Cultural Studies at the University of Copenhagen, where she has been conducting weekly seminars throughout this winter and spring, and we were struck by the complexity and generosity of her thought. In this interview, da Silva talks about what blackness means to her and how she approaches blackness as a method in her work and writing.

SARAH EL-TAKI (SET): *In keeping with the framing of this special issue, we would like to focus on blackness as an entry point to our conversation today. Could you outline, briefly, what kinds of questions you have been posing around blackness?*

DENISE FERREIRA DA SILVA (DFS): I have approached blackness from different “places” throughout my career. Initially, I approached blackness more in terms of its significance in political discourse, in particular the Brazilian national discourse, and then eventually the US in a comparison. That’s how I started, and it had to do with an interest in philosophy, in social thought as we called it in Brazil in the 80s. But at the same time, because I was an activist in the Black Brazilian movement, I was also interested in the immediate political significance of blackness that was obviously tied to the racial ideology that informed Brazilian discourse. I think I have mentioned that I was a good Marxist back then; my MA thesis was on black characters in Brazilian soap operas, because I was interested in the role of soap operas in perpetuating the Brazilian racial ideology. I was also, because it was part of my experience growing up, very much aware of the ways in which blackness operates in terms of what we would call the juridical context in regard to the state, but particularly in terms of policing. So I was very much interested in police brutality. I wrote my first short piece on police brutality in 1988, and I continued to write about it. Blackness became crucial to me precisely because, when looking at police brutality, it allowed me to propose a version of critical legal theory that foregrounded the state in the critique of the law – so to make the argument that critical legal theory should also address the state. Because without doing that, critical legal theory would remain bourgeois and liberal and only concerned with exclusion and discrimination and not with racial violence.

Recently I have been spending more time really privileging blackness, still thinking in terms of racial violence, but instead of only looking inwards to how blackness works in the structuring of modern social configurations, and in particular how it works within and for state capital, I also became interested in speculating about: What is that violence all about? What is it that blackness announces or suggests that needs to be met with so much violence? Because, really, it’s too much. That now has taken me to consider more fundamentally how blackness – it’s not a tool because the tools are designed after blackness – but how blackness itself can become the point of departure for a more radical engagement with modern thought. One that reaches both its metaphysical level, its image of existence, and, at the same time, our existence itself.

I think that everything was there from the very beginning, you see. Even though I was framing blackness in Marxist terms and looking at it as it operates as an ideological tool, meaning at the level of the symbolic. I'm still doing that, but it has taken different lines of investigation to highlight the implications of blackness to get to the metaphysical.

NINA CRAMER (NC): *An aspect of your praxis that we have been very interested in is the way you frame blackness as a method and how this is expressed in your texts through performative phrases that associate blackness with gestures like hacking, disrupting, dissolving, exposing, unleashing and confronting. I would like to focus on two particular quotes. First, in "Toward a Black Feminist Poethics" you write that "the Category of Blackness already carries the necessary tools for dismantling the existing strategies for knowing, and opening the way for another figuring of existence without the grips of the tools of scientific reason".¹ Could you explain how you use these kinds of performative formulations in your writing?*

DFS: The Category of Blackness holding what's needed for dismantling modern thought – there is a lot implied in that statement, but I like it because as a statement in itself it carries a force that may not be immediately graspable. You can realize its significance if you stop and try to think about it. It's not quite poetry but I like the density of the statement. Now, what do I mean by that force? Maybe the best way of describing the force that I find in the category has to do with the fact that blackness is a racial category and as such it immediately takes us to the scientific arsenal in which it was initially deployed, where the terms used were "Ethiopian", "Negro", sometimes "black" or "African". Those terms, as they are deployed in the scientific rendering of the concept of race that we find in the nineteenth century, immediately challenged the primary version of the subject, of the human or even of humanity which had existed up until the nineteenth century. And what this challenges is precisely the statement that the human, of all existing things, is the one that is *in* this world but is not like everything else of this world. That somehow the human occupies a special position between the brutes and God, as they said in the Middle Ages. But blackness as a scientific concept refers to how the human, even this human that is described as superior to everything else in the world, is also describable as a product of the operations of the laws of nature. So it is in that sense that blackness, when you look at it as a category, as a term that comprehends physical and mental differences, makes the human, man, the subject, humanity, subjectivity things *of* the world and not only special positions from which the world is contemplated.

NC: *Similarly, in “Hacking the Subject”, where you deploy a gender-specific blackness, you explain that you “stage a confrontation between the female figuring of blackness and the very notions of the subject, ‘object’, and the ‘other’ that organize feminist and black and other critical discourse on difference”.² How might we understand blackness working as a method here?*

DFS: In terms of the black female subject in “Hacking the Subject”, my move there is to focus primarily on the concept of the political subject itself. And I am following Hortense Spillers’ argument in “Mama’s Baby, Papa’s Maybe” (1987). As the referent of the juridic-economic condition of the slave, the black female, or the figure of an X, is a threat to the cis-hetero-patriarchal matrix precisely because it exposes how, in addition to all that is captured by the concept of gender or the concept of patriarchy, that position is also constituted by the juridic-economic aspects of the colonial context. Blackness is a referent to slavery and therefore a referent to the colonial context. It allows us to look at the figure of the citizen in liberal text, not as that transparent entity, and not only as a gendered entity, but also as a racial, colonial entity. And here is the method: Those aspects of the political subject become apparent, they become observable, they become thinkable from the position of the black female subject.

So how can that method do that work? For blackness to do that work, again, we have to shift the view of racial subjugation from preoccupations with purity and identity, from preoccupations with hierarchy, and we have to look at authority, because authority is the concept that defines the political subject as such. There is a double movement: Before blackness can do this undoing, do this dissolving, this exposing, this confronting that then says, “Well, this transparent subject cannot stand before the black subject”, we need a description of racial subjugation that does not render it as something exceptional, but that looks at it as the very functioning of modern thought or modern existence. In the case of the political subject, the main descriptor is authority and not superiority, for instance, which is how we often talk about racism, right? “Black folks are seen as inferior.” More importantly, black folks are seen as killable. Or, if we are talking about Asian folks, somehow there is something about the racial subjugation of Asian people in the US and Europe that makes the individual person somebody who can be attacked without anyone caring. What I’m saying is that the method makes sense only when you shift the account of racial subjugation and think of it as something that is constitutive and expressive of modern thought and the modern social situation and not as exceptional.



Operation Black Vote: "A vote is a vote" Campaign, 2016.

SET: *I want to show an image for the next question. The image you are seeing is a campaign poster by Operation Black Vote. A UK-based not for profit, non-partisan organization that encourages Black, Asian and minority ethnic people to vote in elections. This poster was created in 2016 for the EU referendum. Have you seen this image before?*

DFS: No, this is the first time I have seen it.

SET: *I initially wanted to frame this question in relation to your text "On Matter Beyond the Equation of Value",³ but in fact, a few of the points you have just made are quite relevant to this image. It encourages the black subject viewing this image to believe in this political system and to keep it in existence rather than imagining something different. But if I go back to your text "On Matter Beyond the Equation of Value", you use an algebraic formula to show that blackness can destroy life, whereas this image presents equality between these two individuals and we are not really sure what the outcome will be. And funnily enough, the result of the EU referendum was almost tied at 49-51%, which means that we are at this standstill. Would you be able to talk about how you use ideas of balance, equality, and equations in relation to racial discourse?*

DFS: There is so much in that image. Of course, it begins with a level, a level playing field. Which it is not. At the same time the white character is the irrational one, the explicitly violent one and she is so collected and unafraid of him. It is a social justice statement that begins with the presumption of equality. It is beautiful as a presentation of the equation but it does more than that. It also has a presentation of the unreasonable white nationalist, which leaves open the conclusion that white folks that don't behave that way are okay. It is a liberal piece of advertisement. And then, on the other hand, there is the multicultural aspect, there is a valorization of South Asian culture. It is a liberal statement and

it is a gesture of inclusion within the limits. There is no critique of the “good”, left or liberal white British person. A vote is a vote is a liberal motto. Yes, it should be, but then when you look at it in the context of what is happening in the US, the challenge to the elections, a vote is not a vote, because when the vote was black and brown then the vote and election were stolen. Now they are changing democracy so that a black and brown majority will not rule white America. A vote is not a vote, and a vote has never only been a vote.

EMIL ELG (EE): *Earlier you mentioned that blackness is not a tool, but isn't there a risk of producing or reproducing blackness as a tool once one starts to stage these confrontations, as you do, between blackness and post-Enlightenment thought? In other words, by keeping blackness in relation to this tradition, or asking blackness to be the tool that addresses this tradition, does one risk a re-instrumentalization of blackness? I really like a quote from “Hacking the Subject” where you write: “I illustrate what becomes possible when blackness wonders and wanders in the world [...] to release the imagination, and to welcome the end of the world as we know it, that is decolonization, which is the only proper name for justice.” So my question is, would it be better for blackness to wander somewhere else entirely?*

DFS: Actually, I play precisely with that in *Unpayable Debt*. The book begins with incomprehension in the sense that the ethical demands made from the position that blackness identifies are incomprehensible. And then it moves on to confrontation, which is what we've been talking about – blackness as a method or as a tool that confronts modern thought. Once you get to confrontation, you can sit with the dialectics: So you have, on the one hand, whiteness, the whole world, and then on the other hand you have blackness. And you may think of it in proper Marxist terms, which assume that out of that confrontation something will be destroyed, but something else will come out which represents the interests of blackness. Or you can think of it in afropessimist ways.

What I do in the book is to stage the confrontation, but in the third moment, which is the moment I call negativation, blackness becomes a blacklight mirror. A mirror that reflects blacklight which reaches the other side to destroy the subject, the white European subject, that sees itself reflected as better or more powerful than blackness. The mirror that reflects blacklight actually changes the code of the subject, it breaks away the code, it dissolves the whole architecture and infrastructure that holds that modern subject. And in doing so, it releases all the micro-elements that allow us to then build a different image of existence. And along with that, also to raise other questions, questions different than

the ones that characterize modern thinking. So the aim is not to stay within the Marxist dialectics, it's not to inhabit that position in the afropessimist sense, but to destroy the whole context in which that confrontation takes place.

NC: *Is it blackness that has the confrontational power that you are describing, or the concept of blacklight and its reflective properties? How do blackness and blacklight, as well as dark matter, relate to each other in your work?*

DFS: Blacklight is a tool. Like the equation of value is a tool, like the equation in “Hacking the Subject”, they are all tools and at the same time I see them as objects, as artworks that I am making. So I see blacklight as an analytical tool and the way I initially described it was a commentary on Otobong Nkanga’s *In Pursuit of Bling* (2014).⁴ It was very much inspired by the way the bringing together of (1) the spaces of obscurity and (2) the places of shine in Otobong’s work allowed for some commentaries on value that if one were to write a book about, the book would be really long! 1000 pages! Then I experimented with the image of blacklight as something that makes things visible. Experimenting with that was amazing because it made explicit the ways in which all the elements we need for criticising Marx’s account of value are within the account itself. But because he highlights some things with white light, we tend to think that only those things matter, and they are the only things we can see. But with blacklight you make the other things also visible and then you can tell a different story. And it is related to blackness.

In *Unpayable Debt* I write that blacklight is a high frequency, and I have been playing with correspondences between this kind of high frequency and the intensity of the judicial economic violence of slavery and the violence of raciality. Blacklight is as powerful as the power and the force that had to be deployed in order to extract people from the African continent, to expropriate the labour from them, in order to displace people in the Americas and extract from the land. Imagine how much force is necessary to extract petroleum from the soil. The critical tool has that same force. Blacklight has that force.

In terms of dark matter, I am also interested in what happens at the lower range of the spectrum, at the level of microwaves and, in particular, infrared radiation. Because, as you know, everything that exists radiates at the infrared level. You don’t have infrared radiation at absolute zero but since that doesn’t exist outside of labs, everything, all the time is radiating at the infrared level. And that invisibility is a touch, it vibrates. It is a vibration that releases particles that are called photons that touch each other, similar to dark matter. But dark matter takes us

even beyond that because it doesn't interact with the electromagnetic spectrum at all. It doesn't even produce microwave-level vibrations. It's a different kind of entity that may not even vibrate, who knows? Thinking with it allows us to image existence in such a way that instead of taking into account only material things that you can sense with the body, there is a materiality that is constitutive of the body and of everything else that cannot be sensed in this way but is nevertheless always there, in operation. You don't see infrared radiation but, for example, my glass here is radiating in infrared and the same way as my top is. It is impacting me and it is constituting me too.

So these are correspondences and possibilities of thinking of these things that are given to me by blackness. When I started thinking with blackness, when I started thinking with that which is not visible – whether because it is the highest frequency or the lowest frequency – then the imagination can do all kinds of things.

The whole point of *Unpayable Debt* is beginning with incomprehension instead of saying, “We already know what blackness is”. Blackness is the base for the demand of the unpayable debt; blackness is incomprehensible. If we follow blackness through that demand, it will immediately expose aspects of the modern political subject. Once those aspects are exposed that figure cannot stay, but it is not only because of that figure but because of those aspects and that exposure will reveal the constitution of everything that holds that subject together. Once that is revealed, it can no longer rely on transparency or universality and then it's up for grabs. I hope that other folks will do the same and revisit modern philosophy. Revisit it, not only on its own terms, but actually doing this kind of work of exposing and dissolving.

So with blackness, you make that movement and the intention is to make the demand for decolonization, which is the return of total value, which is actually comprehensible. It's not just a question of, “Now we can wander”. There is an ethical line all the way. My demand is incomprehensible; what it would take to be comprehensible is the end of the world as we know it. And so that is my demand.

NOTES

- 1 Denise Ferreira da Silva, “Toward a Black Feminist Poethics: The quest (ion) of Blackness toward the End of the World.” *The Black Scholar* 44, no. 2 (2014): 82.
- 2 Denise Ferreira da Silva, “Hacking the subject: Black feminism and refusal beyond the limits of critique.” *PhiloSOPHIA* 8, no. 1 (2018), 21.
- 3 Denise Ferreira da Silva, “1 (life) ÷ 0 (blackness) = ∞ – ∞ or ∞ / ∞: On Matter Beyond the Equation of Value”, *e-flux* #79, February 2017.
- 4 Denise Ferreira da Silva, “Blacklight,” in *Otobong Nkanga, Luster and Lucre*, eds. Clare Molloy, Philippe Pirotte, and Fabian Schöneich. Berlin: Sternberg Press, 2017.



Som et suk i natten

Vilhelm Hammershøis mørke mesterværk

*Graat er ikke graat, og sort er ikke sort,
/Livets Farveunder gør det stille stort.*

SOPHUS CLAUSSEN VED VILHELM HAMMERSHØIS DØD, 1916

Den danske kunstner Vilhelm Hammershøi (1864-1916) er særligt kendt for sine stille og sparsomt møblerede interiører malet i hvide og grålige nuancer, ofte med en rygvendt kvindefigur fordybet i aktivitet eller tanker. Ikke sjældent finder et hvidligt lys sin vej ind gennem sprossede vinduer bag hvide lette gardiner og oplyser støvkornene i den stillestående luft og danner et blødt grid af lys på gulvet. Men ud over at undersøge lyset malede Hammershøi også mørket. To år efter sin debut skabte den 23-årige kunstner i 1887 et af sit livs største værker, *Job*, der i dag må være et af dansk kunsthistories mørkeste malerier [1]. Maleriet synes at stå i stærk kontrast til den hvide stue med den påklædte, rygvendte kvinde, da værket er et af Hammershøis få mandebilleder, hvor en nøgen mandfigur vender front delvist mod os, siddende i et udefinerbart, sort rum. Manden er som stivnet i bevægelse med lukkede øjne og let åben mund, som var han netop vågnet af en drøm. Han lader sig knap ane i det altomsluttende mørke. Kun en gullig lyskilde fra venstre oplyser det nøgne bryst “som et halvkvalt Suk i den mørke Nat”, som kunsthistorikeren Karl Madsen (1855-1938) formulerede det i tiden (25. marts 1888). Mandens løftede højre arm tegner sig som en sort skygge mod den gulbrune grund.

<

[1] Vilhelm Hammershøi: *Job*, 1887, olie på lærred, 168 x 126,5 cm. Den Hirschsprungske Samling. Fotoet er taget med kraftigt lys før restaurering af en flænge i nederste venstre hjørne. Foto: Lin Rosa Spaabæk.

Hammershøi eksperimenterede i sit indtil da største figurmaleri med den mørke farve og har sandsynligvis brugt det asfaltholdige pigment bitumen i sin maling. Det har resulteret i, at værket formentligt allerede kort efter, det blev malet, eftermørknede i en sådan grad, at Jobfiguren har trukket sig dybere og dybere ind i dunkelheden, så han i dag kun træder frem ved hjælp af et kraftigt lys. Bitumen er et sortbrunt termoplastisk stof, der forekommer i de fleste råolier, og som i dag bruges i asfalt, og som flere kunstnere særligt i 1700- og 1800-tallet brugte i deres maleri, ofte for at skabe dybde i et mørkt billedrum.

Maleriet med de gammeltestamentlige referencer i titlen og det dybsorte motiv vakte voldsom opsigt blandt publikum og tidens anmeldere, da det blev udstillet for første gang i 1888 på Charlottenborgs Forårsudstilling i København. Samme år blev værket vist på den Nordiske Industri-, Landbrugs- og Kunstudstilling i samme by, imens det i 1889 var med på den prestigefyldte Verdensudstilling i Paris. Herefter forsvandt maleriet, og efter Hammershøis død i 1916 fremgik det af kataloget til hans mindeudstilling, at *Job* ikke længere eksisterede. Først i 1956 dukkede værket op igen, da det blev givet som gave til Den Hirschsprungeske Samling af kunstnerens søster Anna Hammershøis (1866-1955) dødsbo. På grund af værkets nedbrudte stand skulle der gå 130 år, førend *Job* igen blev vist i en mindre udstilling på museet. Her blev maleriet udstillet i sin rå form og uden ramme, da den oprindelige pryddramme er gået tabt.¹

Jobs motiv, modtagelse og mystiske historie er blevet behandlet i dele af Hammershøilitteraturen. Her er det især en af landets første Hammershøibiografer Poul Vad (1988, 39-47), der i sin monografi har lagt grunden for efterfølgende analyser af værket med sine henvisninger til forstudier og receptions-historikken. Hertil har kunsthistorikerne Annette Rosenvold Hvidt og Gertrud Oelsner (2018, 170-183) i deres store bogværk om Hammershøi sat *Job* i relation til kunstnerens fotografiske interesse og sammenligner værket med andre Jobskildringer i tiden samt kunstnerens behandling af mørket generelt. Begge monografiske værker beskæftiger sig indgående med tilblivelsesprocessen af *Job* og kunstnerens mulige inspiration gennem bl.a. forstudier, hvorfor denne artikel ikke i udpræget grad vil gå nærmere ind i dette. Hertil er maleriet i andre sammenhænge blevet sat i relation til det filmiske (Meldgaard 2017), den egyptiske kunst i figurens oprette statuariske positur (Larsen 2000, 27; Cox, 2018)² og det bibelske (Andersen 2019, 77-82).

Nærværende artikel vil fortsætte ad den sti, der indtil nu er lagt. Artiklen vil dykke ned i maleriets historie, afdække dets receptionshistorie og efterliv gennem ældre og nyere Hammershøilitteratur, anmeldelser fra tiden, udstillings-, samlings- og auktionskataloger, konserveringsberetninger samt Vilhelm

Hammershøis mor Frederikke Hammershøis (1838-1914) scrapbøger. I den eksisterende litteratur om værket citeres der ofte fra få udvalgte anmeldelser fra Charlottenborgudstillingen i 1888. Denne artikel vil fremdrage flere anmeldelser, der kan give et langt mere dækkende billede af modtagelsen af Hammershøis gådefyldte maleri. Hertil vil særligt mørket og kunstnerens eksperimenter med den sorte farve i maleriet blive undersøgt og sat i relation med en generel interesse i tiden for mørke billedrum. Artiklen vil afslutningsvis udrede male-riets proveniens, der hidtil ikke har været dækket i litteraturen om *Job*.

Artiklen bevæger sig hermed i tre trin gennem receptionshistorien over undersøgelsen af mørket til provenienshistorikken for derigennem at undersøge maleriets sorthed, både konkret i værkets motiv og materiale samt de “sorte huller” i værkets historie. Er det netop den mørke farve med den antagelige iblanding af bitumen, der kan have ført til, at værket kort tid efter, at Hammershøis pensel forlod lærredet, blev opfattet som gået til grunde og dermed gemt væk og op til flere gange skiftede hænder? For at svare på dette spørgsmål skal vi først se på, hvordan samtiden opfattede *Job*, første gang det blev vist for offentligheden.

***Job* på Charlottenborg 1888**

Udstillingen på Charlottenborg åbnede 1. marts 1888, og dagen efter skrev *Politikens* anmelder profetisk om *Job*, som han kaldte udstillingens eneste vovede billede og kunstnerens dæmpede skriftemål: “Om denne *Job* vil Hovedinteressen samle sig; det vil blive angrebet og forsvaret med Lidenskab” (2. marts 1888). Profetien viste sig at være sand, og Frederikke Hammershøis scrapbog rummer i dag femten længere anmeldelser og omtaler af værket skrevet fra 2. marts til 22. april med anmærkninger og kommentarer tilføjet i hånden af den stolte mor.

Der tegner sig et tydeligt billede af to nogenlunde lige store fløje blandt kritikerkaren i holdningen til Hammershøis eneste udstillede billede på gruppeudstillingen dette forår.³ Hvor den ene fløj stod undrende over for værket og med vrede så det som affekteret, manieret, et udtryk for kunstnerens “forlorne Excentricitet” (*Avisen* 26. marts 1888) og “intet Andet end den pure pretentiøse Tomhed” (*Oculus Dagens Nyheder* 20. marts 1888), var den anden fløj langt mere positiv i sin dom. Heriblandt stod en del af Hammershøis kunstnerkollegaer, som med forventning så en ung kunstner, der havde noget på hjerte. Også *Aftenbladet* var positivt stemt og mente, at værket burde få plads på Nationalgalleriet (V.G. 15. marts 1888), imens *Social-Demokraten* rosende skrev “Sjældnen er den menneskelige Lidelse udtrykt saa værdig som i Hammershøis Arbejde” (2. marts 1888).

Det var særligt to aspekter ved maleriet, som de to fløje henholdsvis kritiserede og forsvarede: værkets titel og den mørke farve. Titlen *Job* refererer til en fortælling fra Det Gamle Testamente, hvor den gudfrygtige mand Job lever et lykkeligt og harmonisk liv. I fortællingen møder Gud en dag Satan, som udfordrer Gud til at tage alt fra Job for at prøve hans tro. Derfor mister Job alt: sine børn, sine venner, sin ejendom og sit helbred, dog uden at miste sin tro, selvom Guds dom for ham er uretfærdig. Interessant er det, at den mand, som antageligt sad model til Hammershøis *Job*, efter maleren Poul S. Christiansens (1855-1933) beretning synes at have lidt en lignende skæbne som den bibelske Job. I sine livserindringer fra 1925 i *Tilskueren* skriver han: "I slutningen af 80'erne var der kommet en mærkelig mand på modelmarkedet. 'Han er lige til at male en Kristus efter', hed det i nogle kunstnerkredse. I andre kaldtes han Job, efter at Vilh. Hammershøi havde brugt ham som model til sin 'Job'" (Brandt-Pedersen 1989, 14). Manden, der fik tilnavnet "Job", hed Niels Peter Brandt (1840-1912) og havde ejet et møllebrug ved Odense. Han var kautionist i Fyns Folkebank og mistede alt, da banken krakkede i 1880-81. Det skulle imidlertid blive hans vej ind i kunstens verden, da han med sin familie tog til København, hvor han begyndte at sidde model for byens malere. Han blev siden ansat som opsynsmand ved De frie Studieskoler og blev i 1892 inspektør ved Den frie Udstilling (Brandt-Pedersen 1989, 12-16).

Mens Hammershøi fik sit mørke og udfordrende maleri optaget på udstillingen, blev hans lille og langt lysere maleri *Ung pige, der syr* afvist af udstillingskomiteen på Charlottenborg samme år (Krämer, Sato & Fonsmark 2008, 15). Det skyldes formentligt, at Jobbilledet i kraft af titlens bibelske reference var i tråd med det traditionsrige historiemaleri, imens publikum og kritikere forgæves ledte efter fortælling i det lille maleri af pigen fordybet i sytøj. Men det var imidlertid også titlen på Jobbilledet, der skabte røre og undren. Publikum og anmeldere ledte efter tegn på den bibelske historie i maleriet. Man havde tidligere set Job syg og omringet af sine venner i Kristian Zahrtmanns (1843-1917) *Job*, også fra 1887, udstillet på Charlottenborg året forinden. Men i Hammershøis maleri var Job alene, og den kritiske anmelder i *Dagens Nyheder* spurgte retorisk: "Dette kaldes Job. Hvorfor? Herren maa vide det" (Oculus 20. marts 1888), imens den anonyme anmelder i Berlingske dundrede:

Noget, der dukker frem af Taagen, et [sic] ganske Ubegribeligt, der kaldes Job og skal være et bibelsk Billede [...] Der er hverken Tale om Colorit eller Tegning i dette Værk, skjønt man ellers altid har anset Form og Farve for Malerikunstens Midler; det tager sig ud, som om det var malet med næsten

tillukkende Øjne, som et Phantom paa et Rullegardin i lang Afstand, eller snarere som et Mareridt, der er ved at forsvinde. Navnløs, usand, affekteret, uvirkelig og forfeilet, som denne Kunstretning er, kan man kun haabe at dens Udøvere ville lære at lukke Øjnene op. (4. april 1888)

Forfatteren Otto Benzon (1856-1927) gik til forsvar for Hammershøi og skrev en kommentar til *Berlingskes* dundertale i *Kunstbladet* 22. april. Også Frederikke Hammershøis irettesættende stemme brød ind med en tilføjelse i scrapbogen, der giver et praj om Hammershøis intention: "Vilhelm har aldrig tænkt at det skulle være et bibelsk Billede, men da det skulle have et Navn i Katalogen valgte han navnet 'Job' som den bedste Betegnelse for et lidende Menneske" (scrapbog 1). Hammershøis og værkets tilhængere på den positive fløj lader til at have forstået netop dette, heriblandt Erik Skram, der i sin artikel, som udelukkende omhandler Job, skrev: "Om det er det gamle Testamentes Job, der lider saaledes, er ligegyldigt. Det er Hammershøjs Job. Det er Billedet af den Elendighed, som han har ment bedst kunde udtrykkes i et Maleri uden Farver" (*Politiken* 22. marts 1888).

Interessant er det, at Skram skriver, at Hammershøi har malet *Job* "uden Farver". I 1800-tallet var man af den opfattelse, at sort ikke var en farve. En forestilling, der havde formet sig op gennem senmiddelalderen og for alvor stedfæstet sig i midten af 1600-tallet med den britiske fysiker Isaac Newtons (1643-1727) teori om farver og lys, der ikke efterlod nogen plads til sort (og hvid) blandt de andre farver. Denne opfattelse var dominerende helt op til midten af det 20. århundrede (Pastoureau 2008, 11ff), og citatet er dermed et udtryk for tidens syn på sorthed og mørke.

Dagbladets anmelder "P" mente i tråd med Skram, at titlen *Job* skulle ses som et symbol på lidelse og forladthed, fremfor en bogstavelig reference til den bibelske fortælling. Han lader endda til at have vidst, at titlen først kom til, da det skulle have et navn i udstillingskataloget, som han skriver, imens han tilføjer: "Meningen var kun at skildre en Mand, der legemlig og aandelig lidende vaagner om Natten og ikke kan finde Ro og Hvile" (2. april 1888).

Muligvis har Hammershøi med den sorte farve (som vi i dag igen og i denne artikel betragter som en farve) både villet eksperimentere med mørket og maleriets kunnen samt lade mørket underbygge fortællingen om menneskelig lidelse, som citaterne ovenfor antyder. Hammershøi malede *Job* i en tid, hvor den tyske filosof Friedrich Nietzsche (1844-1900) netop havde erklæret Gud for død (Wivel 2004, 14). Og værket kan med mørket og den enlige nøgne mandsfigur ses som et billede på menneskets ensomhed, udsathed, skyggesider og tab i en

gudsforladt tilværelse. Værkets sitrende uro og stille drama kan være et udtryk for tidens dekadencekultur og følelsen af hjemløshed, der opstod i moderniteten på grænsen til det nye århundrede (Wivel 1996, 14; Larsen 2012, 181-194). Hertil var flere kunstnere i tiden optaget af natten og drømmen,⁴ som maleriet også peger på i kraft af mørket og Jobfigurens lukkede øjne, der indikerer, at det er det indre følelses- og sjæleliv, der er værkets egentlige motiv. Som Vad (2003, 234) skriver i relation til Hammershøis mørke motiver og nattebilleder, er natten ofte forbundet med ensomhed. Den indbefatter en psykisk dimension, der peger på det skjulte, det ubevidste, mekankolien og døden. Alle aspekter, der kan knyttes til *Job*. Aspekter, som er i tråd med symbolismen, der flød som en sjælelig åre gennem kunst og litteratur i slutningen af 1800-tallet, hvor den franske symbolist og poet Paul Verlaine (1844-1896) i sin tekst "Art Poétique" fra 1874 (publiceret 1882) foreslår en ny orden for symbolismen, som en kunst og poesi uden farver: "Ingen farver, intet andet end nuancer!" (Bantens 1990, 70).

Sort som asfalt

Samtlige anmeldere i 1888 bemærkede sortheden og mørket i Hammershøis *Job*. Værket blev af kritiske røster beskrevet som en "bruunsort Figur paa en bruunsort Baggrund" (*Berlingske* 4. april 1888), imens en mere positivt stemt skribent beskriver lyset i maleriet som "svagt, varmt, olivenfarvet" og bifalder kunstnerens "ejendommelige bløde Farveharmonii" (*V.G. Aftenbladet* 15. marts 1888). Når man læser anmeldelserne, er det tydeligt, at værket allerede i 1888 var meget mørkt. En anmelders beskrivelse kunne ligefrem være skrevet om værket, som det fremstår i dag: "Baade Ben, Skuldre og Hoved ere i saa tyst Mørke, at man lige netop kan gætte sig til, hvor de maa være, og for Ansigtets Vedkommende opdage et Spøgelsesagtigt Omrids" (*Oculus Dagens Nyheder* 20. marts 1888). Det skal dog hertil bemærkes, at som to skribenter påpeger, var *Job* udstillet side om side med to hvide vinterlandskaber, som ifølge anmelderne uretmæssigt fik værket til at fremstå om end endnu mørkere (*Politiken* 2. marts 1888; *A.H. Social-Demokraten* 16. marts 1888).

To anmeldere mener, at der er noget "tysk" over Hammershøis farvebrug. Efter at have gennemgået maleren Valdemar Kornerups (1865-1924) værker på udstillingen skriver den såkaldte "P" fra *Dagbladet*: "Er Kornerup tysk, saa er Hammershøi det paa sin Vis ikke mindre, skjønt han vistnok aldrig har staaet i noget som helst direkte Forhold til tysk Kunst. Hvor han har faaet sin underlige brune Farve fra, er vanskeligt at vide, men den har en ejendommelig Lighed med Münchenskolens Malemaade" (2. april 1888). Også den kritiske anmelder på *Morgenbladet* sammenholder værket med det tyske:

At præstere et Arbejde hvorover der ganske sikkert hviler en Stemning af dyb Lidelse, om end som i hele sin Fremtræden er søgt og sært, som i lige saa høj grad vidner om Studier af fremmed Kunst som af selve Naturen, og som er udført i en ensartet brunlig Tone, som vi herhjemme er vant til at foragte paa det dybeste som 'Sauce' naar vi træffer den hos de Tydske Malere: Hvorfor saa falde i Henrykkelse, naar en af vore egne benytter den? (18. marts 1888)

På dette tidspunkt var det kun 24 år siden, at Danmark havde tabt hertugdømmerne Slesvig, Holsten og Lauenborg til Tyskland under den 2. Slesvigske Krig, og tysk kunst havde generelt haft et dårligt ry i danske kunst kredse i en lang årrække (Laursen 2020, 75-82). *Berlingskes* anmelder kan tilmed ses som en reference til de såkaldte "Europæere" eller "Brunette", som i midten af 1800-tallet blev brugt som betegnelse for en række internationalt orienterede kunstnere, der ikke malede det danske land og folk som de "Nationale" eller "Blonde" guldalderkunstnere, der fulgte tidens nationalliberale paroler. De knyttede sig i stedet bl.a. til den tyske kunstscene og malede ofte i brunlige nuancer (Oelsner 2018, 92). At Hammershøis værk sammenholdes med den tyske kunst er altså afgjort ikke ment som et bifald. Netop spændet mellem det brune og det sorte, som flere af anmelderne kommenterer på, og som her omtales som "sovs", er altså med til at placere værket op ad den tyske kunst og de "Brunette". Hammershøi forlod senere de brunsorte farver og arbejdede siden i mere grålige, hvide og mere rent sorte nuancer. Det brune og gullige i *Job* kan stadig ses i dag, når værket belyses kraftigt, mens det i normal belysning og dagslys fremstår nærmest sort som kul.

1800-tallet er blevet kaldt "The Age of Black" (Harvey 2013, 209), hvor sorthed ses i alt fra tidens mode over fremkomsten af det sort-hvide fotografi til industrialiseringen. En sorthed, der også findes i tidens danske og europæiske billedkunst som en generel interesse for det mørke billedrum. Genopdagelsen af blandt andet den italienske barokmaler Caravaggios (1571-1610) dramatiske lys-skygge-spil og den spanske kunstner Francisco Goyas (1746-1828) sort-hvide grafiske værker af vanvid og mareridtsagtige scener satte sine spor i tidens kunst. Eksperimenter med lys og skygge i mørke billedrum brød frem i alt fra grafik og kultegning til oliemaleri på tværs af genrer og stilretninger hos både landskabsmalere, realistiske kunstnere og symbolister (Hendrix 2016, 17, 2). Franske kunstnere som Odilon Redon (1840-1916) og Eugène Carrière (1849-1906) arbejdede lig Hammershøi med mørket i deres kunst, hvor begge kunstneres værk i lighed med Hammershøis *Job* er blevet sammenholdt med drømmen, imens Carrière grundet sin begrænsede brunsorte palet i eftertiden har været offer for spekulationer om farveblindhed (Bantens 1990, 63), hvilket også gælder for Hammershøi (Vad 2003, 372).

Hammershøi arbejdede i tråd med tidens tendenser med valørmaleri eller tonemaleri, som han blev undervist i på Kunstnernes frie Studieskoler af læreren P.S. Krøyer (1851-1909), der tog teknikken med hjem fra sin studietid hos den franske maler Leon Bonnat (1833-1922) i Paris (Villumsen 2019). Hammershøi har i *Job* eksperimenteret med og undersøgt effekten af lys, skygge, figurens modellering og dybde i de forskellige lag af sort og brunt i det mørke billedrum i ægte chiaroscuro-stil lig tidens barokidol Rembrandt (1606-1669), som Hammershøi netop havde oplevet på sin første rejse til Holland i maj 1887 (Vad 1988, 42).

Den brunlige “Sauce”, som anmelderen i *Berlingske* skriver om, kan ligeledes pege på Hammershøis antagelige brug af det asfaltholdige pigment bitumen. Ifølge en nyere konservatorvurdering tyder det på, at Hammershøi kan have

lagt et lag eller en “sauce” af brunsort bitumenholdig undermaling oven på lærredets grundering og blandet bitumen i de laserende og mørke farver.⁵ Flere kunstnere i 1880’erne eksperimenterede med netop bitumen i deres maleri for at skabe dybde i et mørkt interiør, blandt andet Krøyer i det store værk *Et sardineri i Concarneau*, 1879 (Laursen 2020, 95). Da Krøyers værk blev udstillet i 1880 på Salonen i Paris, bemærkede kunstnerkollegaen Christian Zacho (1843-1913) i et brev, at “Bithumen er jo nok stærk fremtrædende og muligt det har ædt sig mere frem saa det har taget noget af Lufttonen bort”.⁶ Bitumen kan altså allerede

efter kort tid resultere i utilsigtet eftermørkning og kan med konservatortermer over tid danne såkaldte “krokodilleskindskrakeleringer”. Netop denne type krakeleringer ses i dag i *Job* og har skabt et arvæv hen over størstedelen af billedfladen [2].

I flere af Hammershøis malerier fra de unge år ses denne type krakeleringer i de mørke og sorte farver, blandt andet i Anna Hammershøis sorte kjole i kunstnerens gennembrudsværk *Portræt af en ung pige* (1885) og i maleriet *En gammel kone* (1886). Denne type krakeleringer ses typisk i sorte og mørke farver i ældre maleri og behøver ikke skyldes bitumen. De skyldes ofte, at kunstneren af iver, uvidenhed eller glemsel har malet fortyndet oliemaling over fede lag maling. Det øverste lag tørrer dermed før den fede undermaling, så malingen revner og danner optørringsskader. Bitumen eller ej – meget tyder på, at *Job* har været nedbrudt, allerede da det blev udstillet i 1888, hvor en anmelder da også bemærker, at værket så ud “som om det var et Par hundrede Aar gammelt, med



[2] Såkaldte “krokodilleskindskrakeleringer” i et lyst område i Hammershøis *Job*.

Foto: Lin Rosa Spaabæk.

Lag af mørknet Fernis” (*Dagbladet* 2. april 1888). Bitumen er et levende pigment i konstant, langsom forandring og irreversibel bevægelse. Optørringsskaderne og Jobfigurens fortsatte flugt dybere og dybere ind i mørket kan derfor ikke nødvendigvis bremses ved konservering. Man kan spørge, om denne bevægelse mod større og større grad af mørke kan være årsagen til, at værket efter Verdensudstillingen i Paris i 1889 syntes forsvundet fra jordens overflade og ligefrem i nyere litteratur fortsat har været opfattet som gået tabt (Scavenius 2002, 243)?

Maleriets efterliv

Efter udstillingen på Charlottenborg, visningen på den Nordiske Landbrugs-, Industri- og Kunstudstilling samt Verdensudstillingen i Paris er *Job* som gået under jorden. Det omdebatterede billede blev ikke i kunstnerens egen levetid udstillet igen. Da Hammershøi døde i 1916, blev der afholdt en stor mindeudstilling for kunstneren, og i udstillingskataloget udformet af Hammershøisamleren og -kenderen Alfred Bramsen (1851-1932) fremgår tre mindre Jobstudier til det “ikke mere eksisterende Oliemaleri” (Kunstforeningen 1916, 7). Bramsen formulerer det dog en anelse anderledes i sin registrant fra 1918, hvor det fremgår, at *Job* er “gaaet til Grunde”.⁷ Hvorvidt Bramsen har vidst, at værket fysisk stadig eksisterede, men at det blot var motivet, der efter tidens opfattelse var “gået til grunde”, er uvist. Selvom formuleringen kan tyde på, at han har kendt til maleriets eksistens.

Går man de to udstillingskataloger fra København 1888 efter, fremgår det, at *Job* var til salg under begge udstillinger (Charlottenborg kat.nr. 106, Kunstafdelingen kat.nr. 162). Umiddelbart efter den Nordiske Udstilling må maleren og kunstkritikeren Karl Madsen have købt maleriet, da han i kataloget fra Verdensudstillingen i Paris 1889 står angivet som værkets ejer (Exposition Universelle Internationale 1889, kat.nr. 47, 157). Den britiske kunsthistoriker Jan D. Cox (2018) nævner Karl Madsen som ejer af *Job*, som en af de første i nyere Hammershøilitteratur i sin gennemgang af kunstnerens udstillede værker på Verdensudstillingen dette år.

Karl Madsen, som senere blev direktør for Statens Museum for Kunst, var blandt den positive fløj i kritikerkaren, da *Job* blev udstillet på Charlottenborg i 1888. I sin anmeldelse i Kunstbladet beskriver han *Job* som gribende i sin stemning, fint og nobelt i sin farveholdning, selvom han ærgrer sig over, at den løftede hånd ikke har fået anden form end en skygge. Til slut skriver han: “Og dog er det at haabe, at Hammershøj ikke vil tage fast Ophold i det subtile Element, jeg mener Luften, Fantasilyrikens Regioner; nærmere vor Dør er der Emner nok for sjælfuld Kunst” (25. marts 1888). Ser man bort fra kunstnerens senere

Artemis fra 1893-94, skulle Hammershøi da også efterfølgende primært fokusere på motiver fundet i virkelighedens verden, ofte i kunstnerens egne stuer, blandt familie, i landskabet og i byerne. Dog altid med en sitrende indikation af en indre verden og sjælelighed udtrykt i den neddæmpede farveholdning, den luftige og sensible penselføring og figurerens stilfærdige indadvendthed.

På trods af Madsens håb om, at Hammershøi ville bevæge sig mod andre emner i sin kunst, har han formentligt set vigtigheden i at bevare det både forhadte og elskede ungdomsværk. Det har da også været et værk af væsentlig betydning set fra både hans, kunstnerens og det franske kunstmiljøes stol, da det blev udstillet på netop Verdensudstillingen. Og det kan derfor også undre, at værket forsvandt fra udstillinger i både Danmark og i udlandet herefter. Dette skyldes formentligt værkets eftermørkning og gradvise nedbrud, som for alvor må være sat ind efter udstillingen i Paris. Motivet var dog ikke helt glemt, da en kulskitse til *Job* [3], som Madsen ejede frem til sin død, blev vist på flere udstillinger efter det store maleris forsvinden (Winkel & Magnussen 1938, 28). Kulskitset blev tilmed brugt som illustration til det store maleri i de to udstillingskataloger fra 1888 og giver sammen med et mindre oliestudie det bedste indtryk af Hammershøis tanker og arbejde med *Job* [4].

I forbindelse med arbejdet med nærværende artikel er endnu et spor i værkets indtil nu stort set ukendte provenienshistorie dukket op. På Madsens dødsauktion i 1938 blev kulskitsen solgt, og i tillægget til auktionskataloget "Nogle Tilføjelser til Teksten i Karl Madsens Auktionskatalog" står der skrevet følgende: "Maleriet eksisterer endnu (i Etatsraadsinde Wilhelm Hansens Eje), mørknende saa det er umuligt at se Figuren, den er saa at sige absorberet paa Grund af daarlig Teknik. Det tilhørte i mange Aar Karl Madsen" (Winkel & Magnussen 1938, 28). Madsen har altså før sin død overdraget værket til en anden væsentlig samling i tiden, nemlig medstifteren af kunstmuseet Ordrupgaard Henny Hansens (1870-1951) samling, eller måske nærmere hende og hendes mands, Etatsråd og forsikringsdirektør Wilhelm Hansen (1868-1936). Hvornår Madsen har frasolgt eller foræret *Job* til Hansen, efter at have ejet det i en lang årrække, er uvist.⁸ Der findes så vidt vides ikke overleveret brevkorrespondance mellem Madsen og Hansen, fotografier fra hjemmet eller en fortegnelse over parrets danske samling ført i tiden, der kan fortælle om, hvornår maleriet er overgået fra den ene til den anden.⁹ Det er dog ikke utænkeligt, at Madsen kan have solgt *Job* til Wilhelm Hansen inden Hansens død i 1936, og at Henny Hansen har arvet maleriet efter sin mand.

Wilhelm Hansen var i tæt kontakt med museumskollegaen Karl Madsen. Han har ligesom Madsen haft øje for Hammershøi og erhvervede sit første værk



[3] Vilhelm Hammershøi: *Job*, 1887, kul på papir, 470 x 270 mm. Privateje. Foto: Ole Akhøj.



[4] Vilhelm Hammershøi: *Job*, 1887, olie på lærred, 60 x 40 cm. Privateje. Oliestudiet er ikke eftermørknet i samme grad som det store maleri. Det skyldes formentligt, at Hammershøi kan have brugt en anden type maling til dette studie. Foto: Ole Akhøj.

af kunstneren i 1894. Han købte i sin levetid seks værker af Hammershøi, dog er *Job* ikke listet blandt værkerne i samlingskataloget fra 1918 (Hertz, 80-85). Maleriet kan altså være kommet til senere med et ønske om at få det nedbrudte maleri konserveret og dermed bevare det. Det kan undre, at Hansen tog et så mørkt værk af Hammershøi ind i samlingen, der ellers er præget af langt lysere impressionistiske værker og malerier, der peger frem mod Fynbomalerne. Hansen ejede imidlertid også et mindre oliestudie til Zahrtmanns store *Job*, erhvervet i 1909 (Hertz 1918, 50). Det kan dermed tænkes, at parret har set en sammenhæng mellem de to samtidige skildringer af den lidende, fortabte Jobskikkelse.¹⁰

Hvornår Henny Hansen præcis valgte at udskille Hammershøis *Job* fra samlingen, vides ikke. Hvad vi imidlertid ved er, at værket i midten af 1940'erne blev konserveret for måske første gang. Og her var det ikke Henny Hansen, men Vilhelm Hammershøis bror Svend Hammershøi (1873-1948), der var igangsætter af konserveringen, hvilket kunsthistoriker Else Kai Sass' (1912-1987) samtidige beretning om *Job* vidner om: “[...] Det blev et betagende Værk, men desværre forfaldt det hurtigt og var i mange Aar en fuldstændig Ruin, indtil det for kort Tid siden paa Foranledning af Kunstnerens Broder Svend Hammershøi er blevet nænsomt restaureret af Konservator Hjalmar Mathiessen” (1946, 142). Noget tyder på, at det eftermørkede Jobbillede har været en lidt for stor mundfuld og måske en for bekostelig affære for Henny Hansen. Og beretningen vidner da også om, at hun før konserveringen omkring 1946 må have overdraget *Job* til de, for hende, formentligt eneste mulige aftagere af værket: kunstnerens søskende, Svend og Anna Hammershøi. Det kan dermed konkluderes, at *Job* må have været i Hansens eje fra et ikke nærmere definerbart tidspunkt før Karl Madsens død i 1938 indtil et tidspunkt før konserveringen i midten af 1940'erne. Vad endte imidlertid med eftertidens viden og syn på sagen med at konkludere, at Hjalmar Mathiessens (1880-1955)¹¹ forsøg på konservering mislykkedes, da Jobfiguren i 1988, hvor Vad skrev sin bog om Hammershøi, formentligt igen (eller fortsat) var suget dybt ind i malingens mørke.¹²

Svend Hammershøi levede frem til 1948. Og da Anna Hammershøi døde i januar 1955, som den sidste i Hammershøislægten, blev *Job* året efter givet som gave til Den Hirschsprungske Samling af søsterens dødsbo. I et brev fra 4. marts 1956 i museets arkiver kvitterer den daværende direktør Egil H. Brünniche (1906-1995) for modtagelsen af “Billede af ‘Job’ (ruineret og beroende i Statens museum for kunst)”. Om det var Anna Hammershøi, de personer, der gjorde boet op, eller Brünniche selv, der stod for indleveringen af værket til SMK's konserveringsafdeling, ved vi ikke. Men her befandt det sig frem til 1997, hvor det ifølge papirer på Den Hirschsprungske Samling først fysisk flyttede til det nuværende ejermuseum i Stockholmsgade.

Et fortsat mysterium

Der er ingen tvivl om, at det monumentale værk med det komplekse mørke billedrum, som kunstneren ifølge morens scrapbog (scrapbog 1) først var tilfreds med i 1888 efter halvandet års arbejde, var et slags programværk for den unge, ambitiøse kunstner. Hammershøi udtalte sig selv sjældent om sin kunst, men han har om sin afdæmpede farvebrug i et interview sagt: “Hvorfor jeg bruger faa og dæmpede Farver? Det ved jeg skam ikke. Det er ganske umuligt for mig at sige noget derom. Det er naturligt for mig [...] jeg synes absolut, at et Billede virker bedst i ren koloristisk Henseende, jo færre Farver der er i det” (Hvidt & Oelsner 2018, 152). I sine erindringer har kunstnerkollegaen J.F. Willumsen (1863-1958) om Hammershøi og hans arbejde med *Job* skrevet: “Saa forsvandt han fra Skolerne og holdt sig indelukket paa et Atelier, for at finde sig selv, som han sagde; Det vilde sige: sin egen Stil. Han viste den i ‘Job’” (u.å., 202).

Job blev kritiseret og forsvaret med passion i samtiden. Publikum og den kritiske fløj blandt tidens anmeldere i 1888 så værket som sært og affekteret, imens de ledte forgæves efter tegn på bibelfortælling og undrede sig over malerens palet. Den positive fløj lovpriste derimod den unge kunstners mod og skildring af lidelse, hvor netop den mørke farve for dem underbyggede figurens lidelsessuk. Men kort tid efter de første visninger blev maleriet gemt væk. Det er imidlertid blevet vist, at to centrale skikkelser i dansk kunst- og museumshistorie så vigtigheden af det omdebatterede ungdomsmonument og holdt hånden over det i ønsket om at bevare det: Først Karl Madsen, så Henny Hansen, og måske før hende Wilhelm Hansen.

Man kan spørge, hvorfor *Job* mon blev gemt væk, skiftede ejere og til sidst lader til at være blevet opgivet af så prominente kulturpersoner i dansk sammenhæng. Det kan skyldes maleriets motiv og modtagelse, men måske i nok så høj grad dets sorte farve og tilsyneladende ustoppelige, iboende selvdestruktion som et resultat af Hammershøis angivelige brug af bitumen. At Henny Hansen må have opgivet værket og overdraget det til kunstnerens søskende kan skyldes, at det dels har skilt sig ud i Ordrupgaardssamlingen, dels må have været en både dyr og risikabel affære at få værket konserveret.¹³ Og mysteriet om værket fortsætter. For selvom ældre revnelapper, retoucher og nyere UV-optagelser af *Job* viser, at der er gjort op mod fire forsøg på restaurering af maleriet, er det endnu ikke lykkedes at finde tidligere konserveringsrapporter om værket.¹⁴ Ligesom den nøjagtige varighed af Hansens eje af *Job* også fortsat er ukendt.¹⁵

Man kan stille det spørgsmål, om det i virkeligheden var Hammershøis hensigt, at Jobfiguren kun skulle kunne ses fra udvalgte vinkler i et særligt lys,

når øjnene over tid har vænnet sig til mørket. Og man kan spørge, om *Job* virkelig er resultatet af et mislykket ungdomsekperiment og en uheldig farvekombination, eller om Hammershøi vidste præcis, hvad han lavede, som Hvidt og Oelsner (2018, 171) antyder. Måske var det netop hans intention, at hans lidende Jobfigur langsomt og gradvist skulle opluges i sit eget mørke.

Abstract

A nude male figure frozen in motion can be dimly glimpsed within an all-encompassing darkness. Vilhelm Hammershøi (1864-1916) painted the work *Job* in 1887. The artist had experimented with his materials, possibly using the asphalt pigment bitumen, which prompted an irreversible process of gradual darkening. When the piece was first exhibited in 1888, it attracted tremendous attention. Some found the work flawed, while others were more positive in their views. In connection with the extensive memorial exhibition after the artist's death, the catalogue noted that *Job* no longer existed. Yet the work was not completely lost, and in 1956 it was bequeathed to The Hirschsprung Collection by the estate of the artist's sister, Anna Hammershøi. This article seeks to shed light on the painting's history, focusing on its reception, the artist's use of dark colour and its afterlife. Concentrating on exhibition and auction catalogues, this article digs into the artist's mother's scrapbooks and reviews from 1888, which have never previously been quoted. The article shows that *Job* was owned by two key figures in Danish art history before it came into Anna Hammershøi's possession. Firstly, art historian Karl Madsen, the later director of the National Gallery, and secondly Henny Hansen, one of the founders of Ordupgaard. The article asks if the contemporary critique, the condition of the work and the blackness of the painting resulted in Hansen's decision to give up ownership of the work.

NOTER

- 1 Forud for udstillingen gennemgik værket en mindre restaurering ved konservator Lin Rosa Spaabæk, hvor en stor revne blev udbedret og billedfladens overflade rensset for støv. Udstilling: *Hammershøis dunkle mesterværk*, 9.10.2019-12.1.2020.
- 2 Egyptiske tegn i dansk symbolisme er fornylig behandlet af Thomas Lederballe (2018).
- 3 Det er sandsynligt, at det bredere publikum har set undrende på det mørke billede, hvorfor gruppen af skeptikere i sin helhed formentlig er størst. Dette indikeres af A.H. i *Social-Demokraten* 16. marts 1888: "Publikum staar fuldstændig uforstaaende overfor det, hvad der er ganske naturligt. Den, der har bidt sig fast i Titlen 'Job' og kræver Løsningen efter de Forudsætninger Vedkommende har gennem sin Børnelærdom, vil intet Svar finde hos Hammershøj."
- 4 Et eksempel er franske Odilon Redon, for hvem den sorte farve også spillede en central rolle (Andersen & Gregersen 2018, 21-22). Også tidligere i århundredet var dele af de romantiske malere optaget af mørket og natten, fx Anton Melbye (Laursen 2018, 49-55).
- 5 Det vides ikke med sikkerhed, om Hammershøi har brugt bitumen i *Job*, da der endnu ikke er blevet foretaget tekniske undersøgelser af pigmentet. Flere konservatorer har dog påpeget, at der med stor sandsynlighed er tale om bitumen. Konserveringsrapporter fra SMK, 2019, og Lin Rosa Spaabæk, 2020, Den Hirschsprungske Samling. Se også video "Hammershøis dunkle mesterværk. Om konserveringen af *Job*", Den Hirschsprungske Samling: https://vimeo.com/366225016?fbclid=IwAR2VQT3tT1peN1Y3LRYodWnCw5leItl7dp-VEfE3_yCr4MUcftT-69NkVnK0. Tilgået 30.07.2020.

- 6 Brev fra Zacho til Krøyer, 10.5.1880, Den Hirschsprungske Samlings Arkiv.
- 7 Hvidt & Oelsner (2018, 172-175) gennemgår 1918-registranten og sammenholder den med de i dag kendte skitser til det store maleri.
- 8 Ordrupgaards arkiver rummer ingen fortegnelser, breve eller lignende dokumenter, der kan dokumentere, hvornår *Job* er blevet overdraget og senere udskilt fra Hansens samling. Overdragelsen kan have fundet sted på Hansens forsikringskontor, hvilket kan være årsagen til, at eventuelle kilder ikke findes i museets arkiver.
- 9 Tak til gode kollegaer Rasmus Kjærboe og Ernst Jonas Bencard for at dele deres indsigt, viden og relevante kilder om Ordrupgaardsamlingen.
- 10 Tak til Rasmus Kjærboe for at pege på den mulige sammenhæng mellem Hammershøis og Zahrtmanns Jobbilleder i Hansens samling.
- 11 Mathiessen var kunstner og konservator. Han udførte på dette tidspunkt konserveringsopgaver for Rosenborg og Frederiksborg Slot. Ingen af museerne har konserveringsrapporter fra Hjalmar Mathiessens hånd, hverken af museets egne eller private værker, kun få løse noter. Han har formentligt udført konserveringen af *Job* på sit private værksted. Tak til begge museer for at undersøge deres arkiver.
- 12 Vad skriver på s. 40 om en konservering i 1940'erne "med ringe held" i 1988-udgaven af sin bog uden henvisning. I 2003-udgaven (2003, 45) tilføjer han en note, der henviser til Sass' artikel.
- 13 Nyere UV-optagelser viser, at man tidligere har forsøgt at konservere og rense værket fra øverste venstre hjørne og skråt ned, men er stoppet ved selve Jobfiguren. Muligvis af frygt for at komme til at ødelægge selve figuren.
- 14 Lin Rosa Spaabæks "Tilstandsrapport og Konserveringsforslag vedr. V. Hammershøis 'Job'", 2020, udført til Den Hirschsprungske Samling. Hverken i SMKs eller Den Hirschsprungske Samlings arkiver findes ældre konserveringsrapporter vedr. værket. Nogle af de ældste konservatorrapporter, der findes i DHS' arkiver, er fra 1970'erne. Ældre rapporter kan være flyttet fra de to statslige museer til Rigsarkivet.
- 15 Hvorvidt der eksisterer en endnu ukendt ejer af *Job* imellem Henny Hansen og de to Hammershøisøskende, vides ikke, da det ikke har været muligt at finde dokumentation for overdragelsen af værket fra Hansen til Svend og Anna Hammershøi.

LITTERATUR

- A.H. 1888. "Kunstudstillingen paa Charlottenborg." *Social-Demokraten*, 16. marts 1888.
- Andersen, Christine Buhl og Anna Kærsgaard Gregersen. 2018. *Into the Dream. Odilon Redon*. København: Ny Carlsberg Glyptotek.
- Andersen, Lisbeth Smedegaard. 2019. *Gådefuld bør man være. Vilhelm Hammershøi og inspirationen fra Søren Kirkegaard*. København: Kristeligt Dagblads Forlag.
- Bantens, Robert James. 1990. *Eugène Carrière. The Symbol of Creation*. New York: Kent Fine Art.
- Benzon, Otto. 1888. "Kunstkritik." *Kunstbladet*, nr. 8 (22. april).
- Brandt-Pedersen, Finn. 1989. *Rod i det Grundtvigske*. Kolding: Nøgleforlaget.
- Claussen, Sophus. 1916/1917. "Vilhelm Hammershøj." I *Fabler*. København: Gyldendalske Boghandel: 87.
- Cox, Jan D. 2018/19. "Vilhelm Hammershøi at the Exposition Universelle of 1889." *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 36,(2): 15-33.
- Hammershøi, Frederikke. 1885-1892. Scrapbog 1. Den Hirschsprungske Samlings Arkiv.
- Harvey, John. 2013. *The Story of Black*. London: Reaktion Books.
- Henrix, Lee. 2016. *Noir: The Romance of Black in 19th-Century French Drawings and Prints*. Los Angeles: Getty Publications.

- Hertz, Peter. 1918. *Malerisamlingen Ordrupgaard Wilhelm Hansens Samling*. København: Martius Truelsens Bogtrykkeri.
- Hvidt, Annette Rosenvold og Gertrud Oelsner. 2018. *Vilhelm Hammershøi. På sporet af det åbne billede*. København: Lindhardt og Ringhof.
- Krämer, Felix, Naoki Sato og Anne-Birgitte Fonsmark. 2008. *Hammershøi*. London: Royal Academy of Arts.
- Larsen, Peter Nørgaard. 2000. *Sjælebilleder. Symbolismen i dansk og europæisk maleri 1870-1910*. København: Statens Museum for Kunst.
- Larsen, Peter Nørgaard. 2012. "Hammershøi og hjemløsheden." I *Hammershøi og Europa*, redigeret af Kasper Monrad, 181-194. København: Statens Museum for Kunst.
- Laursen, Camilla Klitgaard. 2018. "Eventyreren og eventyret. Anton Melbye og H.C. Andersens lille havfrue." I *Mod fjerne horisonter. Anton Melbye 200 år*, redigeret af Camilla Klitgaard Laursen & Gertrud Oelsner, 45-73. København: Den Hirschsprungske Samling.
- Laursen, Camilla Klitgaard. 2020. "Et realistisk rodnet i P.S. Krøyers og Max Liebermanns maleri." I *Medgang og modgang – Udvekslinger mellem dansk og tysk kunst*, redigeret af Amalie Marie Laustsen og Søs Beck Ladefoged, 72-104. Tønder/Aabenraa: Museum Sønderjylland.
- Lederballe, Thomas. "Hieroglyffer. Prægnant form i symbolismens billedkunst." I *Hieroglyffer*, redigeret af Cecilie Høgsbro Østergaard, 77-97. København: Statens Museum for Kunst.
- Madsen, Karl. 1888. "Foraarsudstillingen." *Kunstbladet*, 1. årgang, nr. 6 (25. marts).
- Melgaard, Morten. 2017. "Mellem lys og mørke – Notater om erfaring og viden i den kunstneriske skabelsesproces." *Kosmorama*, nr. 268.
- Oculus. 1888. "Kunstudstillingen ved Charlottenborg." *Dagens Nyheder*, 20. marts 1888.
- Oelsner, Gertrud. 2018. "Kurs mod nye horisonter. Anton Melbye mellem Danmark og Europa." I *Mod fjerne horisonter. Anton Melbye 200 år*, redigeret af Camilla Klitgaard Laursen og Gertrud Oelsner, 75-100. København: Den Hirschsprungske Samling.
- P. 1888. "Kunstudstillingen." *Dagbladet*, 2. april 1888.
- Pastoureaux, Michel. 2008. *Black. The History of a Color*. Oxford: Princeton University Press.
- Saas, Else Kai. 1946. "Vilhelm Hammershøi." *Danmark*, 6. årgang, København: 137-144.
- Scavenius, Bente. 2002. "Fransk esprit i den danske muld." I *Uden for murene. Fortællinger fra det moderne gennembruds København*, redigeret af Klaus P. Mortensen, 234-246. København: G.F.C. Gads Forlag.
- Skram, Erik. 1888. "Kunstudstillingen på Charlottenborg III. Job." *Politiken*, 22. marts 1888.
- Ukendt. 1888. *Avisen*, 26. marts 1888.
- Ukendt. 1889. *Exposition Universelle Internationale de 1889 A Paris*.
- Ukendt. 1916. *Fortegnelse over Arbejder af Vilhelm Hammershøi*. København: Kunstforeningen.
- Ukendt. 1888. *Illustreret Katalog over Kunstudstillingen ved Charlottenborg 1888*. København: August Bang's Boghandel.
- Ukendt. 1938. *Karl Madsens Samling af Danske Malerier og Tegninger*. København: Winkel & Magnussen.
- Ukendt. 1888. "Kunstudstillingen ved Charlottenborg." *Berlingske politiske og Avertissements Tidende*, 4. april 1888.
- Ukendt. 1888. "Kunstudstillingen ved Charlottenborg." *Morgenbladet*, 18. marts 1888.
- Ukendt. 1938. "Nogle Tilføjelser til Teksten i Karl Madsens Auktionskatalog." København: Winkel & Magnussen.
- Vad, Poul. 1988/2003. *Hammershøi*. København: Gyldendal.
- Vad, Poul. 1957. *Vilhelm Hammershøi*. København: Gyldendal.
- V.G. 1888. "Udstillingen ved Charlottenborg." *Aftenbladet*, 15. marts 1888.

- Villumsen, Anne-Mette. 2019. "Hvorfor vil du danse, når franskmændene fløjter?" Joakim Skovgaard og Atelier Bonnats første danske elever." *Perspective*, redigeret af Camilla Jalving og Rune Finseth. København: Statens Museum for Kunst.
- Willumsen, J.F. Upublicerede erindringer. J.F. Willumsens Museums Arkiv.
- Wivel, Henrik. 1996. *Dansk klassikerkunst. Vilhelm Hammershøi*. København: Forlaget Søren Fogtdal.
- Wivel, Henrik. 2004. "Verden er dyb." I *Drømmetid. Fortællinger fra Det Sjælelige Gennembruds København*, redigeret af Henrik Wivel, 12-29. København: Gads Forlag.

Karen Blixens Plads

Bemærkninger om flyvning, ikke-flyvning og plads

Han husker de køligere og køligere efterårsdage og råbene på arabisk og fransk og trængslen i gangen, når de alle sammen styrtede ud i gården, alle på én gang, for at skubbe til hinanden og prale om hjemlandenes militæruddannelser og om de flyvemaskiner, de allerede havde fløjet under optagelsen. Han husker de dage. Han husker især den der dag, hvor de kørte med bus til flyvepladsen og stod og stirrede ind gennem hegnet, hvordan øjnene spærredes op, når efterbrænderen på et T-37 A tændtes, så svejseflammeblå komethaler voksede ud af jetudstødningen, og hvordan flyet satte i bevægelse og styrtede bort og op, og at det i dét øjeblik føltes, som om det var muligt at begynde forfra, lægge fortiden bag sig, undslippe. Som om historien ikke fandtes. (Anyuru 2013, 14)

[T]here are times when personal experience keeps us from reaching the mountaintop and so we let it go because the weight of it is too heavy. (hooks 1994, 92)

I

For nogle år siden, da jeg var i starten af 20'erne og var bachelorstuderende på kunsthistorie, havde jeg en samtale med en jævnaldrende ven, der læste litteraturvidenskab. På et af de første semestre fulgte han et fag, hvor de skulle læse *Den afrikanske farm*, og han fortalte mig en aften om de perspektiver på Blixens tekst, som de nye studerende blev præsenteret for i undervisningen. Min ven fortalte mig om forskellige steder i romanen, gengav forskellige scener, og jeg kan huske, at han lagde særlig vægt på flyvning; han lagde vægt på et sted i *Den afri-*

kanske farm, hvor Karen Blixen sammen med sin nære ven, den britiske aristokrat og storvildtsjæger Denys Finch-Hatton, flyver "over Afrika".

Jeg havde på det tidspunkt endnu ikke selv læst Blixen, men da jeg et års tid senere læste *Den afrikanske farm*, fandt jeg det sted, min ven havde refereret. Jeg vil gerne citere et uddrag:

Gennem Denys Finch-Hatton oplevede jeg den største, mærkelige Glæde i mit Liv på Farmen, jeg fløj med ham over Afrika. Derude, hvor der er faa eller ingen Veje, og hvor man kan lande hvor man vil paa Sletten, bliver Flyvning en levende, betydningsfuld Funktion i Ens Liv, den aabner en hel Verden. Denys havde taget sin Moth Maskine ud fra England, den kunde lande paa Farmen nogle faa minutters Vej fra Huset, og vi var oppe sammen næsten hver Dag.

Man har vældige Udsigter, naar man kommer op over de afrikanske Højlande. Her er store, forbavsende Sammenspil og Omvekslinger af Lys og Farver. Regnbuen staar paa det grønne, solbelyste Land, de lodrette Skyer og store vilde, sorte Uvejr svinger om os til alle Sider i et kapløb og en vild Dans, de piskende, haarde Regnbyger hvidner Verden på skraa omkring En. Sproget mangler Ord for de Indtryk, man faar under Flyvning, og man kommer med Tiden til at finde på nye Ord for dem. Naar man har fløjet over Rift Valley og over de to udslukte Vulkaner Suswa og Longonot, saa er man vidtbefaren, og har været i Landene på den anden side af Maanen. Til andre Tider flyver man maaske lavt nede, man ser Dyrene paa



Karen Blixens Plads. Foto: Rasmus Hjortshøj – COAST. Gengivet med tilladelse fra Cobe.

Sletten, og føler for dem, som Gud gjorde, da han lige havde skabt dem, inden han endnu havde faaet Adam til at give dem Navne.

Men det er ikke de Ting, man seer, men Handlingen, som henrykker, og Flyvningens Lykke og Storhed ligger i selve Flugten. Det er dog en haard Skæbne og en Trældom for Folk, der lever i Byer, at de altid maa bevæge sig i een Dimension, de gaar fremad langs med Linien, som om de blev ført i en Snor. Overgangen fra Linien til Fladen, til de to Dimensioner, idet man gaar ud af Vejen, og tværs over en Mark eller igennem en Skov, er i sig selv en Befrielse og Henrykkelse for Slaverne, som kommer op imod den franske Revolution. Men i Luften bliver man optaget i de tre Dimensioners Herlighed, og efter utalte Menneskealdres Forvisning og Drømme kaster Hjertet sig i Rummets Arme. (Blixen 1970, 204)

Når jeg genlæser passagen ovenfor, forstår jeg godt, at den fascinerede min ven; jeg forstår godt, at han lagde mærke til den, og jeg forstår godt, at han fremhævede den over for

mig. Blixen formulerer sig med euforisk suveræniteten, og man kan mærke, at flyvningens frihed har sat sig i skriften. Hjertet har, som Blixen skriver, kastet sig i "Rummets Arme", og læseren får denne hengivenhed at føle.

Ved siden af denne kasten-i-armene er der forskellige andre anledninger til eufori. Én anledning er "Afrikas" åbenhed, og den gamle koloniale forestilling om det nye territorium som et *tabula rasa* manifesteres her meget konkret i landingsbanens uendelighed. Eller sagt på en anden måde og med Blixen: Her er ingen civilisation, her er "faa eller ingen Veje", og derfor kan man lande, "hvor man vil på Sletten".

En verden åbner sig for den flyvende forfatter, og denne verdensåbning sætter gang i det æstetiske maskineri. Regnbuen, som "staar paa det grønne, solbelyste Land", får sin skønhed, fordi den fremskrives i relief til "de lodrette Skyer" og det "store vilde, sorte Uvejr", der svinger og danser omkring flyvemaskinen, og introduktionen af det faretruende element får scenen til på en næsten karikeret måde at nærme sig det kantianske begreb om

sublimitet. Forfatteren mangler, som vi læser, “Ord for de Indtryk, man faar under Flyvning”, men hvad gør man, når man mangler ord? Løsningen for Blixen er her at vende sig mod traditionen, og hun fortsætter ubesværet sin fugleperspektiviske beskrivelse af det kenyanske landskab i terminologi hentet fra den moderne æstetik, når hun hen mod slutningen af uddraget taler om overgangene fra “Linien” til “Fladen” til “Rummet”, selvom begreberne kompliceres af det bemærkelsesværdige metaforiske spil mellem slaveri og frihed, som filteres ind i den spatiale progression.

*

Det var altså denne passage, som min ven i sin tid refererede for mig. Og der var to årsager til, at det netop var denne passage, han fremhævede. For det første var det et tekststykke, som var blevet fremhævet af den underviser, som havde undervist kurset, hvor der blev læst Blixen. For det andet – og det kan ikke udelukkes, at den anden årsag var en konsekvens af den første – var det et tekststykke, som havde rørt og fascineret min ven, fascineret ham i en sådan grad, at han altså en vinteraften for snart ti år siden entusiastisk fortalte mig om Blixens flyvning hen over Afrika.

Men der var noget, som min ven undlod at fortælle mig. Eller måske er “undlod” det forkerte ord, måske lyder det for intenderet, for udspekuleret. Måske er det bedre at sige, at der var noget ved Blixens tekst, som min ven *ikke kunne* fortælle mig, fordi han simpelthen ikke havde lagt mærke til det, fordi han ikke havde forudsætningerne for at lægge mærke til det, og fordi den lektor i litteraturvidenskab, som forvaltede Blixen-kurset, ikke havde nævnt dette “noget” med et eneste ord i sin undervisning. Det “noget”, jeg tænker på, er (selvfølgelig?) den gennemgribende vold og umenneskeliggørelse, som præger skildringerne af sorte karakterer og personer i *Den afrikanske farm*. Skildringer, som, da jeg efterfølgende læste bogen, mere eller mindre var det eneste, jeg var i stand til at fokusere på. Jeg kunne med andre ord ikke tage med på den flyvetur hen over det storslåede kontinent, som min hvide ven sammen med sin underviser og sine medstudende havde været på, for der var andre ting, som trådte

i forgrunden i min læsning, uddrag, som på en meget insisterende og ubehagelig måde krævede min opmærksomhed. Her følger et lille katalog over årsager til, at jeg var tynget, årsager til, at jeg ikke kunne lette:

Jeg kunne ikke lette, fordi “Sorte folk har Modvilje mod stærk Fart”, selvom de “Indfødte på Farmen holdt meget af Denys’ Flyvemaskine” (Blixen 1970, 209).

Jeg kunne ikke lette på grund af udsagn som det følgende: “Alle Negre har i deres Natur et dybt, ukueligt Drag af Skadefryd, en virkelig Glæde ved at se noget gaa galt, som ikke kan andet end at forarge og saare en Europæer” (Blixen 1970, 35).

Jeg kunne ikke lette, fordi “Tanken om Selvmord ligger alle Indfødte og selv Børnene nær” (Blixen 1970, 97).

Jeg kunne ikke lette, fordi “Det er en Neger-Egenskab saaledes i et Øjeblik at kunne forvandle sig til livløst Stof” (Blixen 1970, 136)

og fordi “alle Indfødte er Mestre i den kunst at gøre Pauser” (Blixen 1970, 47).

Jeg kunne ikke lette, fordi Blixen gennemgående sammenligner sorte afrikanere med dyr.

Jeg kunne ikke lette, fordi “Bruden var ganske ung, haard og muggen, klædt på Swahelimanér, med hele sin Moders Races Liderlighed, uden nogensomhelst Ynde eller Munterhed i sig” (Blixen 1970, 247).

Jeg kunne ikke lette på grund af udsagn som det følgende: “Somalier er i almindelighed Ulykkesfugle og vil gerne forkynde en Katastrofe” (Blixen 1970, 275)

og fordi “Alle Somalier har noget dramatisk i deres Holdning og Udseende” (Blixen 1970, 220).

Jeg kunne ikke lette, fordi "De gamle Kikuyu-Koner tog sig underligt ud i Hospitalssenge med hvide Lagener, det var som at se en gammel, udslidt Hest eller et andet gammelt Trækdyr der. De lo lidt selv til mig af Situationen, men surt, som man kan tænke sig et gammelt Muldyr grine paa Pudene, for de Indfødte er bange for Hospitaler" (Blixen 1970, 112).

Jeg kunne ikke lette, fordi "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" (Blixen 1970, 320).

Af alle disse – og mange flere – grunde var jeg ikke i stand til at tage med på flyvetur.

2

I essayet "Black Light: David Hammons and the Poetics of Emptiness" citerer den amerikanske kunstner Glenn Ligon et interview med David Hammons, hvor Hammons taler om lyskunstneren James Turrell og om, hvordan (kropslig) erfaring definerer, hvilke fokuspunkter der er mulige for forskellige mennesker og i forskellige praksisser. Hammons siger:

Turrell, he's on a different wavelength. He's got a completely different vision. Different than mine, but it's beautiful to see people who have a vision that has nothing to do with presentation in a gallery. I wish I could make art like that, but we're too oppressed for me to be dabbling out there. I would love to do that because that could be very black. You know, as a black artist, dealing just with light. They would say, "How in the hell could he deal with that, coming from where he did?" I want to get to that, I'm trying to get to that, but I'm not free enough yet. I still feel I have to get my message out. (Ligon 2004, 243-244)

Det er en rørende passage, synes jeg, og det er en passage, som i høj grad relaterer sig til spørgsmålet om, hvem der kan, og hvem der ikke kan, flyve. Hammons er, som han formulerer det, ikke "fri nok endnu" til at kunne arbejde med lys på samme måde som Turrell; han er fortsat bundet til et krav om *indhold*, forpligtet på en grad af *kommunikation*, han skal forholde sig til sin "message". Hvorfor? Fordi "vi er for undertrykte" til, at han kan tage sig de samme friheder som sin hvide kollega. Hammons vil gerne *nå frem*, han vil gerne arbejde med lys på samme måde som Turrell, men han ved samtidig også, at det vil tage ham længere tid at ankomme. Meget længere tid.

Hvem kan flyve? Da Karen Blixens Plads åbnede i 2019, tænkte jeg på dette spørgsmål. Jeg tænkte på udvekslingen med min ven, de forskudte læsninger, de radikalt forskellige perspektiver. Og jeg tænkte på interviewet med Hammons. Hvem har mulighed for at glemme? Og hvem har overhovedet noget, som gerne skal glemmes? Hvem har mulighed for at overse? Og hvem har adgang til de privilegier, den (arbejds-)ro og det fugleperspektiv, som følger med glemslen og overseelsen? Hvem stiger til vejrs, og hvem bliver stående på jorden? Hvem er tung, og hvem er let (*light*)?

Den store plads, som i dag lægger adresse til KU's humanistiske fakultet (Karen Blixens Plads 8, 2300 København S), er blevet et for universitetet centralt sted, som det bogstaveligt talt ikke er til at komme udenom, hvis man er en af de omtrentligt 17.000 studerende eller ansatte, der har sin daglige gang på Søndre Campus. Arkitektfirmaet bag pladsen bruger hjertet som metafor, når de skal beskrive denne centralitet:

The university square is arranged as a superimposed surface of hills and valleys with room for 2,000 parked bicycles. The heart of the campus nestles among the hills and valleys, providing a central urban living room that connects the three main entrances to the university.¹

Men hvem kan hengivende kaste sig i armene på dette rum? Hvem kan slappe af i denne “urbane stue”? Kort sagt, hvem kan nyde sin kaffe her uden at komme til at tænke på Karen Blixens kaffeplantage i Ngong Hills uden for Nairobi? Jeg kan ikke. Og de andre studerende og ansatte med afrikansk baggrund, som jeg har talt med, kan heller ikke.

I sagsfremstillingen, hvor Københavns Kommunes teknik- og miljøudvalg behandler en indstilling fra Vejnavnenævnet om, at pladsen tildeles navnet Karen Blixens plads, fremgår det blandt andet, at der “i forbindelse med ombygning og udvidelse af Det Humanistiske Fakultet” anlægges “en plads ud for hovedindgangen til universitetet og til Det Humanistiske Fakultetsbibliotek”. Der fortsættes:

Universitetet mangler korrekte adresser på grund af ombygninger m.v. Det medførte for nylig, at beredskabet ikke kunne finde den indgangsdør, som de var tilkaldt til. Der er derfor behov for, at fastsætte korrekte adresser til Københavns Universitet, Søndre Campus, så beredskab og andre kan finde vej.

Den nye plads er naturlig adgangsvej til bl.a. universitetets hovedindgang og til Det Humanistiske Fakultetsbibliotek. Hvis pladsen navngives kan der fastsættes de nødvendige adresser til den. Der er derfor behov for at fastsætte et navn til pladsen.

Således altså problemstillingen. I sagsfremstillingens efterfølgende afsnit – afsnittet “løsning” – fremgår det, at:

Vejene i Ørestaden er navngivet efter danske forfattere, komponister, arkitekter og ingeniører. Vejene på og omkring Søndre Campus er navngivet efter Karen Blixen (forfatter), Emil Holm (operasanger og første chef for DR) og Rued Langgard (komponist). [...] Vejnavnenævnet indstiller, at pladsen navngives Karen Blixens Plads. Den tilstødende vej Karen Blixens Vej er en lille beskeden sidevej til Njalsgade. Hvis pladsen også navngives efter Karen Blixen vil en af landets mest betydningsfulde kvindelige forfattere få en passende lokalitet opkaldt efter sig. Vejnavne-

nævnet finder, at navnet Karen Blixens Plads vil falde godt ind i området, der i forvejen rummer et forfattertema.²

Teksten her giver et interessant indblik i de forholdsvist lavpraktiske problemer og overvejelser, der har ført frem til, at KU’s humanistiske fakultet nu er uløseligt forbundet til Karen Blixen. Der mangler korrekte adresser efter udbygningen. Dette fører nogle problemer med sig – blandt andet at beredskabet ikke kan finde frem. Der er i forvejen et “forfattertema” i området. Der ligger allerede en vej, som bærer Blixens navn. “Vejnavnenævnet finder, at Karen Blixens Plads vil falde godt ind i området”. Og ud over teknikaliteterne nævnes det, som vi læser, at Blixen er en af Danmarks “mest betydningsfulde kvindelige forfattere”, og at pladsen derfor repræsenterer en “passende lokalitet” til at blive opkaldt efter hende.

Allerede inden indstillingen fra Vejnavnenævnet blev godkendt i forvaltningen, havde arkitektfirmaet Cobe vundet konkurrencen om at tegne pladsen. Og stort set hele finansieringen til projektet blev tilvejebragt af A.P. Møller Fonden. På fondens hjemmeside kan man læse en artikel, der, ud over at beskrive pladsens arkitektur, også indeholder kommentarer fra direktørerne fra henholdsvis fonden og arkitektfirmaet. Jeg vil gerne kort gengive nogle passager fra denne tekst, da den – til forskel fra den kommunale sagsfremstilling – fortæller os noget om tankerne bag pladsens faktiske udformning. Artiklen har titlen “Plads til humanisterne”, og underrubrikken lyder: “Den nye Karen Blixens Plads på Søndre Campus i København er et kuperet terræn i menneskelig skala til glæde for hele bydelen.” Brødteksten kredser fra begyndelsen af også om det “menneskelige”:

Karen Blixens Plads, der nu står færdig, er en af Københavns største pladser. Tre gevaldige bakker bryder det store areal op i toppe og dale og bidrager til at tilføre området en mere menneskelig dimension.

Lidt senere i teksten forklares det for læseren, at disse “gevaldige bakker” ud over at “tilføre området en mere

menneskelig dimension” også fungerer som cykelparkering. Det skal, som vi informeres om, være “en oplevelse at parkere”:

Med en diameter på 36 meter er cykelbakkerne enorme. I konstruktionen har man for første gang i Danmark anvendt en avanceret støbeteknik, en såkaldt indespændt skalkonstruktion, der blandt andet betyder, at der ikke er søjler i rummet under bakkerne. Tilmed er betonen helt lys, og Dan Stubbergaard [direktør for Cobe] beskriver rummene som “nærmest katedralagtige”.

Store indgange samt udskæringer i dækket trækker dagslys ind i cykelparkeringen. Henrik Tvarnø, direktør for A.P. Møller Fonden, siger: “Der er lyst med indsigt og udsigt, og cykelbakkerne lokker cyklisterne til at stille deres cykler i tørvejr. Samtidig er de mere sikre at bruge en mørk morgen eller en sen eftermiddag”.

Der er siddepladser på bakkerne, hvor man kan samles som i et udendørs amfiteater eller til forelæsninger, arrangementer eller fredagsbar.

Til sidst i artiklen lyder konklusionen:

I stedet for at stå på en gold og blæsende plads, som bygningerne har gjort det i en periode, står de nu i et blødt og rum opdelt landskab med mange grønne elementer. “Den store plads er mere menneskelig, mere humanistisk, kunne man næsten sige” [...], konkluderer Henrik Tvarnø.³

Når jeg gengiver længere uddrag fra både den kommunale sagsfremstilling og projektbeskrivelsen fra A.P. Møller Fondens hjemmeside, skyldes det, at disse tekster på hver deres måde hjælper os med at forstå, hvad Karen Blixens Plads er. Og også hvad Karen Blixen Plads *ikke* er. Eksempelvis kan vi på baggrund af kommunens redegørelse konkludere, at pladsen og dens navn ikke er resultatet af nogen målrettet strategi eller sirligt udtænkt plan. Og i forlængelse af denne betragtning kan vi konkludere, at navngivningen af pladsen ikke skyldes et ønske fra univer-

sitetet selv om, at den nye plads opkaldes efter Karen Blixen.⁴ Derimod drejer det sig om forskellige praktiske omstændigheder, der skal falde i hak, problemer, der skal løses. Forskellige instanser og institutioner kommunikerer og “høres”, hvorefter pladsen får sit navn. Der er, kort sagt, et element af tilfældighed på spil her. Hverken personen Karen Blixen eller hendes forfatterskab lader til at spille nogen væsentlig rolle i forhold til navngivningen. Dét, der i forhold til Blixen spiller en rolle, er, at hun er kvinde, og at hun er betydningsfuld. Og i projektbeskrivelsen på fondens hjemmeside fokuseres der i endnu ringere grad på forfatteren; navnet træder i baggrunden, arkitekturen er omdrejningspunktet. Men selvom det arkitektoniske altså her er det centrale, så foretager teksten en række spring væk fra de faktiske rum og ind i et mere abstrakt, metaforisk felt. Her følger tre eksempler. 1) Der er tale om en dynamik, som gør sig gældende allerede i titlen “Plads til humanisterne”, hvor der spilles på dobbeltbetydningen af ordet *plads*. Der er selvfølgelig tale om den faktiske plads, det konkrete og arkitektoniske byrum, men der er også tale om plads som et mere luftligt og rumligt koncept. Plads som i at *give nogen eller noget plads*. 2) Et andet eksempel på denne vekslen mellem det konkrete og det metaforiske er den måde, lyset figurerer på i teksten. Her tænker jeg særligt på præsentationen af cykelbakkerne. “Betonen er helt lys”, rummene minder om katedraler, og der er “lyst med indsigt og udsigt”. Der er tale om bakkernes faktiske udformning samt den sigtbarhed, som udformningen fører med sig, men der er også tale om andet og mere, nemlig en fremmaning af den metaforiske relation mellem lys og indsigt, mellem oplysning og viden, mellem hvidhed og ånd. 3) Det sidste eksempel på fluktueringen er tekstens mildt forvirrende bevægelse mellem “det humanistiske” – forstået som den række af discipliner, traditioner, uddannelser, ansatte og studerende, som universitetet indeholder – overfor det mere generelle og vage begreb om “det menneskelige”, som artiklen løbende gør brug af. Pladsen til humanisterne er ikke bare (en) plads til humanisterne, den er “et kuperet terræn i menneskelig skala til glæde for hele bydelen”.

3

Selvom Blixens ankomst til pladsen altså fra ét bestemt synspunkt kan karakteriseres som arbitrær eller tilfældig, er det samtidig nødvendigt at gå lidt dybere ind i denne tilfældighed, det er nødvendigt at sende nogle spørgsmål i dens retning. For er det udtryk for tilfældighed, at Blixens forfatterskab fortsat ikke i udpræget grad i den danske offentlighed opfattes som problematisk? Er det udtryk for en tilfældighed, at Blixen så relativt ubemærket, ubesværet og udiskuteret kan komme til at lægge navn til en plads som Karen Blixens Plads og dermed blive til et hjerte i, en ramme omkring, en maskot for, KU's humanistiske fakultet? Er det tilfældigt, at det ikke falder nogen ind at spørge til, hvilke konsekvenser det har, at pladsen nu bærer dette navn? Og er det tilfældigt, at denne meget menneskelige og humanistiske plads nu er navngivet efter en forfatter, som i sit forfatterskab excellerede i at fremstille visse mennesker som umenneskelige, som dyreagtige og som værende/levende på kanten af ikke-eksistens, som "livløst stof"? Jeg tror ikke, *tilfældighed* er en dækkende betegnelse her. Jeg tror, der er tale om noget andet. Og uanset hvad, så er resultatet af pladsens navngivning, som jeg også tidligere var inde på, at nogen har betydeligt nemmere ved at opholde sig friktionsløst i rummet end andre. Karen Blixens Plads giver plads på en bestemt måde og til nogle bestemte.

I sin artikel "Hvidhedens fænomenologi" stiller Sara Ahmed med hjælp fra Frantz Fanon nogle kritiske spørgsmål til den fænomenologiske tradition. Hun skriver:

Hvor den klassiske fænomenologi handler om fri bevægelighed, som det kommer til udtryk i det forhåbningsfulde udsagn "jeg kan", er Fanons fænomenologiske analyse af den sorte krop bedre beskrevet med henvisning til en kropslig og social oplevelse af indskrænkning, usikkerhed og blokering, måske endda ud fra et fortvivlet "jeg kan ikke". Idet han bliver gjort til et objekt, er den sorte mand ikke længere i stand til at handle eller strække sig ud i rummet; i stedet amputeres han og mister sin krop (Fanon 1986: 112). Husserl og Merleau-Ponty

beskriver kroppen som "vellykket", som værende i stand til at forlænge sig selv (ved hjælp af genstande) for at kunne handle på og i verden. Fanon hjælper os med at afsløre, at denne "vellykkethed" ikke er udtryk for kompetencer, men for et kropsligt privilegium: Muligheden for at bevæge sig gennem verden uden at miste orienteringen. At være sort i "den hvide verden" er at vende sig indad mod sin egen krop. Det er at blive gjort til et objekt, hvilket ikke alene betyder ikke at blive forlænget af verdens konturer, men også at blive reduceret som resultat af andres kroppe forlængelse. (2020, 74-75)

Ahmed fremskriver i artiklen et begreb om hvidhed, som er mere institutionelt og rumligt orienteret end den hvidhedstænkning, som sædvanligvis har gjort sig gældende inden for kritiske hvidhedsstudier.⁵ Og hun undersøger, hvordan institutionelle rum ofte er præget af, og tager form efter, bestemte kroppe, "tillader bestemte kroppe at passe ind" (2020, 71). Men hvilke konsekvenser har det, hvis man ikke er i besiddelse af en krop, der passer ind? Som Ahmed understreger i uddraget ovenfor, mister man orienteringen, idet man tvinges til konstant at "vende sig indad mod sin egen krop".

Når jeg her henviser til Ahmeds tekst, skyldes det, at Karen Blixens Plads er et rum, der på eksemplarisk vis er designet til at indskrænke, blokere og desorientere sorte kroppe. Det er et hvidt rum, også selvom stenene er gule, som *bogstaveligt talt* er formuleret på en baggrund af antisorthed. Det er et hvidt rum, men de hvide studerende og ansatte, som opholder sig i rummet, bemærker ikke denne hvidhed. De har det behageligt i rummet, de er i stand til at indtage stedet og deres kaffe på en afslappet måde. De nyder deres latter og andre drikke uden at tænke på fordums fjerne kaffeplantager og uden at tænke på Blixens venskabelige og afslappede forhold til den voldelige, britiske kolonimagt i Kenya. Eller det er i hvert fald den oplevelse, jeg får, når jeg selv opholder mig på pladsen. Ahmed skriver:

At have det behageligt er at være så veltilpas i sine omgivelser, at det er svært at afgøre, hvor ens krop

slutter, og hvor verden begynder. Man passer ind, og derved forsvinder kroppens overflader ud af syne. Hvide kroppe har det behageligt, idet de bebor rum, som forlænger deres form. Kroppene og rummene udgør tilsammen et "punkt", der ikke bliver set, da dette også er punktet, hvorfra der ses. (2020, 71)

Det humanistiske fakultet ved Københavns Universitet var også før Karen Blixens Plads en hvid institution. Hvid, fordi majoriteten af de studerende og de ansatte er hvide, og hvid, fordi der undervises, tænkes og læses hvidt. Fordi pensum er hvidt. Og, i forlængelse heraf og med Sylvia Wynters ord, fordi "The function of the curriculum is to structure what we call 'consciousness,' and therefore certain behaviors and attitudes" (Wynter 2006). KU og dets humanistiske fakultet er – ligesom de fleste andre vestlige universiteter og øvrige uddannelsesinstitutioner – et sted, hvor man som sort eller brun studerende altid allerede er en fremmed.

For nyligt har jeg talt med studerende og ansatte med afrikansk baggrund, der på forskellige måder oplever at blive talt ned til, når de påtaler denne institutionaliserede hvidhed. Det kan være en sort studerende, som får at vide, at det er hendes egen opgave at diversificere læseplanen, når hun ved semesterstart i klassen italesætter det problematiske ved, at der kun er hvide forfattere på pensum. Eller en studerende, som af sine medstuderende bliver spurgt, om hun ikke bare kan se det som "positiv kulturudveksling", når hun i en undervisningssituation påtaler det problematiske ved avantgardens appropriering af "primitiv" kunst. Der kan gives mange eksempler. Og jeg nævner dem, eksemplerne, for at understrege, at hvidhed i dansk universitetssammenhæng ikke er en mangelvare. Tværtimod ville det, tror jeg, være brugbart, hvis denne institutionelle hvidhed i højere grad blev adresseret – også af institutionen selv. Men med Karen Blixens Plads har man valgt at gøre det modsatte, man har valgt at gå en anden vej. Og Karen Blixens Pladsen er et valg. For selvom pladsen og dens navnemæssige rammesætning som nævnt måske ikke er udtryk for individuel vilje – eller, for den sags skyld, udtryk for en række indi-

viders sammenlagte individuelle viljer – så er den udtryk for en diskursiv vilje. Den er, sagt mere direkte, udtryk for strukturel racisme.

4

I Kenya læser man Karen Blixen anderledes end i Danmark. Man læser hende, kan man måske sige, med mere skepsis. Den 10. april 2006 formulerede journalist Dominic Odipo sig på følgende måde i en klumme betitlet "Time to Toss Karen Blixen's Vile Mementos Out of Africa", der blev trykt i den store kenyanske avis *The Standard*:

Hvis man skulle opstille en liste over de farligste udlændinge, som nogensinde har betrådt afrikansk jord, ville Karen Blixen stå højt på den, i konkurrence med sådan nogle som Henry Morton Stanley, kong Leopolds banebrydende lejesoldat [...].⁶

Odipos kritik lægger sig i forlængelse af den kenyanske forfatter Ngũgĩ wa Thiong'o, som ved forskellige lejligheder har skrevet om Blixen og mere generelt om den dekoloniale kamp på det afrikanske kontinent, og som allerede i 1980, ved et årsmøde i Danmarks Biblioteksforening, udtalte, at *Den afrikanske farm* er "en af de farligste bøger, der nogensinde er skrevet om Afrika" (Kjældgaard 2009, 117-118). Og det er ikke kun i København, at denne bog og dens forfatter har sat sine spor i byrummet. Odipo skriver, at:

Det er på tide, at vi begynder at afmontere Karen Blixen i alle hjørner af vores kontinent. Og det logiske sted at starte er at fjerne hendes navn fra kortet over vores hovedstad.⁷

Det sted, Odipo her hentyder til, er et overvejende hvidt overklassekvarter beliggende i Nairobis periferi, som hedder Karen efter Karen Blixen. Et kvarter, som altså, hvis det stod til skribenten, burde have et nyt navn, men som fortsat den dag i dag er opkaldt efter den berømte danske forfatter. Og de erindringspolitiske problemstillinger, jeg har forsøgt at pege på i forbindelse med Karen

Blixens Plads, har således længe gjort sig gældende i en kenyansk kontekst. Et forhold, som det er vigtigt at have for øje, både når vi (forhåbentlig) fremover skal til at diskutere, *hvorfor* den centrale plads ved Søndre Campus er opkaldt efter Blixen, og *om* det overhovedet er en god idé, at pladsen bærer dette navn. Men også i forbindelse med de mere overordnede og generelle diskussioner om, hvilke personer der får lov til at lægge navn til offentlige rum, og hvilke monumenter der fylder disse rum ud, som i løbet af de senere år – i hvert fald siden *Rhodes Must Fall*-bevægelsen – er begyndt at tage fart. I et interview formulerede kulturteoretiker Nicolas Mirzoeff det for nyligt således:

In 2020, we've taken a remarkable jump in North America and Western Europe to catch up with the place that decolonial Africa has been exploring and expanding for over 50 years. That is to say, if the urban landscape is dominated by figures that represent the history of 100 years ago, where white Europeans settled the world, conquered it, and claimed it for themselves, these statues remember that, they stored it, and they made it visible for everybody. In the decolonial movement that swept Africa after the Second World War, it was very clear to Africans that they needed to remove those things. There was a war on statues that began the moment that Algeria got its independence in 1962. It swept south throughout Africa and bumped up against the border of apartheid South Africa in 1975. When apartheid falls, and South Africa gets its independence, there's still a pause... In 2015, South African students say, "enough is enough" and they take down the statue of Cecil John Rhodes. So where we are, in North America and Western Europe, is we're catching up with the impact of decolonization. We started to understand what it might mean to make our cities and towns and villages look like a space in which the dominant form of human being is not necessarily the white soldier.

Mirzoeff fortsætter:

I think we're now having to ask ourselves another set of questions, which will be "if that's the case, then what kind of memory do we want to have in our public space? Who should it be about? What form should it take? What would that look like?"⁸

I forlængelse af Mirzoeff er det også relevant at spørge, hvad vi kan gøre ved Karen Blixens Plads, når der nu ikke er en statue, som kan væltes, eller en buste, som kan kastes i havnen, og når det ville være utroligt tidskrævende og slidsomt at hugge pladsen op sten for sten. Et bud kunne være at gøre, som man for nyligt gjorde i Berlin, hvor det efter mange års kamp fra forskellige aktørers side lykkedes at få ændret navnet på gaden Mohrenstraße. Gaden med den racistiske betegnelse,⁹ som for øvrigt lagde adresse til Humboldt-universitetets afdeling for europæisk etnologi, hedder i dag Anton-Wilhelm-Amo-Straße efter Anton Wilhelm Amo (1703-1759), der som slavegjort barn i starten af 1700-tallet blev transporteret til Tyskland fra nutidens Ghana, men som senere blev professor ved de prominente universiteter i Halle og Jena.¹⁰ Det er dog bestemt ikke sikkert, at et navneskifte ville være tilstrækkeligt i forbindelse med Karen Blixens Plads og KU, men i stedet for at gå længere ind i dette spørgsmål vil jeg slutte et andet sted. Jeg vil nemlig gerne vende tilbage til spørgsmålet om flyvning, der, som vi har set, også er et spørgsmål om *lethed* og et spørgsmål om at være *i stand til at lette*.

Jeg indledte med uddraget fra Johannes Anyurus *En storm kom fra paradiset* af to årsager. For det første følte det nødvendigt at sætte Blixens erfaring og beskrivelse af flyvningen i dialog med en sort erfaring af flyvning, og endvidere forekom det afgørende, at hendes flyvende udlægning af Afrika ikke blev tekstens begyndelsepunkt. Men derudover var der som sagt også en anden årsag. Anyurus roman, der er bygget op omkring en dramatiseret udlægning af forfatterens fars livshistorie, handler om faktisk (ikke-)flyvning, idet faren uddanner sig til jægerpilot, men hvirvles ind i en række begivenheder, der

gør, at han aldrig rigtigt får brugt sin uddannelse til noget. Han flyver faktisk, og han er også hele tiden forhindret i faktisk at flyve. Men ved siden af denne faktiske flyvning er der en anden flyvning, der ikke handler så meget om flyvemaskiner og piloter, men mere, som det også fremgår af det indledende uddrag, om at “begynde forfra, lægge fortiden bag sig, undslippe”; en flyvning, som handler om at lette, om at løfte sig op og blive fri for historien. Og selvom denne form for flyvning også hele tiden i Anyurus tekst undslipper, selvom den aldrig realiseres til fulde, så viser den sig hele tiden glimtvis som noget, der er inden for det muliges rækkevidde. Anyuru viser, at det måske trods alt alligevel er muligt at flyve *lidt*. Og han viser, at den fortsatte kamp for at få lov til at flyve er en vigtig og ikke mindst uundgåelig kamp. For det er for hårdt, altid at gå rundt og være tung, det er uholdbart. Glenn Ligon formulerer det sådan:

It's hard to leave your body behind, especially when your body is always being thrown up in your face. But being heavy is a motherfucker. The question is: how to remove weight, to move toward lightness [...]? (2004, 247)

NOTER

- 1 Citeret fra projektbeskrivelsen på Cobes hjemmeside: <https://www.cobe.dk/place/karen-blixens-plads> (sidst tilgået 18. februar 2021).
- 2 Indstillingen blev godkendt i forvaltningen 31. oktober 2016. Sagsfremstilling samt diverse høringssvar kan findes på Københavns Kommunes hjemmeside: <https://www.kk.dk/node/14108/31102016/edoc-agenda/94c1607d-c6ca-46ec-a13b-1226d7f5364c/c3194ebf-b50c-46ef-a4e2-84ed2309e781> (sidst tilgået 18. februar 2021).
- 3 Citeret fra A.P. Møller Fondens hjemmeside: <https://www.apmollerfonde.dk/projekter/koebenhavns-universitet-amager/> (sidst tilgået 18. februar 2021).
- 4 Af høringssvaret fra Københavns Universitet fremgår det, at KU af praktiske årsager foreslog, at pladsen skulle kaldes “Universitetstorvet” frem for Karen Blixens Plads. Se henvisning i note 2.

- 5 Se fx Dyer 1997, som Ahmed også går i dialog med.
- 6 Oversættelsen er citeret fra Kjældgaard 2009.
- 7 Oversættelsen er citeret fra artiklen “Karen Blixen kaldes racistisk og nedladende af kenyansk avis – svar fra Blixen-museet i Nairobi” (17. maj 2006), som kan findes via følgende link: <https://globalnyt.dk/content/karen-blixen-kaldes-racistisk-og-nedladende-af-kenyansk-avis-svar-fra-blixen-museet-i> (sidst tilgået 19. februar 2021).
- 8 Interviewet kan findes her: <https://www.britishportraits.org.uk/from-de-colonial-to-anti-colonial-whats-next-for-museum-interpretation/> (sidst tilgået 19. februar 2021).
- 9 Det tyske ord “Mohr” kan oversættes til det danske “morian” og er ifølge Den Store Danske et “forældet og nedsættende ord for en sort person og andre mørklødede personer. Etymologi: vist af latin *mauritanus* ‘person fra Mauretania’, af *maurus* ‘mørk; maurer’”.
- 10 Se fx The Guardian-artiklen “Berlin to rename ‘Moor Street’ after black philosopher Anton Wilhelm Amo” (21. august 2020), som kan findes via linket: <https://www.theguardian.com/world/2020/aug/21/berlin-rename-mohrenstrasse-moor-street-black-philosopher-anton-wilhelm-amo> (sidst tilgået 19. februar 2021).

LITTERATUR

- Ahmed, Sara. 2020. “Hvidhedens fænomenologi”. I *Et ulydigt arkiv*. København: Forlaget Nemo.
- Anyuru, Johannes. 2013. *En storm kom fra paradiset*. København: Gyldendal.
- Blixen, Karen. 1970. *Den afrikanske farm*. København: Gyldendal.
- Dyer, Richard. 1997. *White*. New York: Routledge.
- Kjældgaard, L.H. 2009. “En af de farligste bøger, der nogen sinde er skrevet om Afrika? Karen Blixen og kolonialismen”. *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, 30(2): 111-136.
- Ligon, Glenn. 2004. “Black Light: David Hammons and the Poetics of Emptiness”. *Artforum* 43, nr. 1: 242-249.
- hooks, bell. 1994. “Essentialism and Experience”. I *Teaching to Transgress – Education as the Practice of Freedom*. New York: Routledge.
- Wynter, Sylvia. 2006. “Proud/Flesh Interview with Sylvia Wynter”. *ProudFlesh: New Afrikan Journal of Culture, Politics and Consciousness* 4: 1-36.

MIKAS LANG: SYNER

når mit barn holder hænderne
for øjnene forsvinder det

så det forsøger jeg også
at se gennem fingre med mig selv

jeg ved de ser mig
jeg ved de ser lige igennem mig

hun siger jeg går som en gazelle
så det gør jeg

visuel identitet: Vanessa Nakate

JAN-THERESE MENDES

The Familiarly Grotesque

The Afterlife of Colonial Fantasy

Ominous music permeates a dimly lit gallery space as accompaniment to an extensive collection of largescale sculptures, moving images, and stop-motion videos. Spatial installations of animals, plants, and quasi-human characters with exaggerated proportions often in sinister scenarios penetrate through the shadow, glowing vividly under spotlights. Such is our introduction to the solo exhibition *A Journey through Mud and Confusion with Small Glimpses of Air (A Journey)* by white Swedish artist duo Nathalie Djurberg and Hans Berg on view at Stockholm's Moderna Museet throughout the summer months of 2018 (June 16–September 9). Interpretive descriptions of the exhibition offered both by Moderna Museet (2018) and verbosely articulated in an appendant catalogue essay by curator Lena Essling (2018) are mirrored in their emphasis that the artworks toy with a range of antithetical feelings, states of being, and unuttered or unrealized urges. For instance, *A Journey* is said to mingle revulsion with the draw of desire (Moderna Museet 2018); occupy the elusive space between shame and innocence; parallel humour with a perverse darkness; and visualize the unfettering of “daydreams” or “repressed memories” (Essling 2018, para 1). The visceral tumult that is at once imagined and provoked by the work is thus said to be the “chaos and confusion” (Moderna 2018, para 5) of the subconscious, which is given license — free of “any moral laws” (Essling 2018, para 1) — to pursue the inner self without censor (see Rooney 2012). In many respects the unencumbering of the “ego” (Moderna 2018, para 5) for the art viewer

replicates the allowances that the artists have permitted themselves in the realizing of the work. The creative process of rendering the pieces of the exhibition is thus described as “intuitiv[e],” “without a storyboard or predetermined dramatic curve,” and with unhindered “channels open to a subconscious level” (Essling 2018, para 13). To put it otherwise, the exhibition germinates from *and* showcases the extremity of the unbound subconscious, the result of which is stated to be “our deepest darkness and greatest euphoria” (Moderna 2018, para 1). Given that this is the intended capacity of *A Journey*, I ponder what can be said of such an uninhibited self when this intensity of feeling is publicly visualized through and upon the body of the naked and tormented Black female figure that dramatizes some of the most obscene renderings of the colonial imagination. What daydreams unbridle, what suppressed memories unfurl, and how do shame and innocence coalesce upon the Black altar of grotesque desire? And further still: who is meant to be looking and be titillated by what they see?

Deceiving Looks (2011)¹ is the first of five stop-motion videos on display in *A Journey* and comprises the focus of this essay. In the work, the artists introduce us to a naked animated clay figure with: highly polished jet-black skin, enormous red lips that overwhelm the entire lower half of her² visage, bulging eyes dominated by the white of the sclera, a misshapen afro of dark kinky hair, enlarged breasts that distend full and erect from the body (accentuated by pointed red nipples), a wide and heavy buttocks,

and stick thin limbs. Even as Djurberg and Berg claim an intuitive creative process sans storyboard, there is little about this character that does not simply mimic the image of minstrelized Blackness popularized during the U.S. apartheid era (i.e., Jim Crow) or openly reproduce European colonial representations that conjure the Black female body as a “site of abject sexual and racial difference”, to borrow from Black art historian Charmaine Nelson (2010, 2). In other words, the script through which this character is imagined is most plainly the script of colonial domination and the contemporary anti-Black racist imagination that continues to inform our postcolonial present. As the video unfolds, we watch the figure dig holes in a vibrantly yellow yet barren terrain that is seemingly evacuated of all other life. Although our strange figure is initially siloed in a strange wilderness “masked snake-like creatures” begin to surface from the hollowed depths of the luminescent earth (Rooney 2012). Shifting swiftly from the role of assailant to suicidal subject these undefined animals first frighten, prod, outwit and fondle the main character, and then start to enact forms of self-immolation in her captured presence (Rooney 2012). The thick flow of the animals’ brightly coloured secretions are unceremoniously discharged onto (or near to) the sometimes-supine body of the Black female figure who lies in the overflow. As the animals alternate between slithering across her body, entangling and restraining her limbs, belligerently projecting themselves towards her face and seeking (and receiving) her comfort, the gore continues to seep onto the figure’s bare breasts or beneath her crawling person. The revulsion of the scene and the racially formulaic distortions of the Black female form decline any Edenic connotations the desolate landscape might provoke. This is not, I argue, a genesis of the human but rather the intercourse of Blackness with the phallic beast in whose midst the Black female subject is revealed as a conquerable and fuckable animal among animals.

In his seminal work on “postcolonial melancholia”, Paul Gilroy (2005) conveys that the mere prospect of “repairing th[e] aching loss” felt in the aftermath of white national homogeneity at once “comfort[s]” the Euro-

pean subject³ who anticipates the “recovery or preservation of endangered whiteness” (75) and animates the citizenry through the thrill of mastery “over chaos and strangeness” (75). In their own pertinent examination of “melancholic whiteness”, Tobias Hübinette and Lenart E.H. Räterlinck (2014) explain that the narcissism that permeates acts of “race performativity” (i.e., white people performing as nonwhite people (503)) in Sweden fetishizes the Other in an attempt to “fill a perceived lack in the white subject” (509). Gleaning from these analyses, I argue that *Deceiving Looks* participates in the reparative work of racial reversal that operates on behalf of a collective consciousness. The grotesque display of the conquerable and violable Black female figure — whose intimate proximity to animals allows for the slippage of Blackness into the animalistic — simultaneously conjures and relieves the “chaos” of a white Swedish imagination that is inundated with the heterogeneity of a changing populace and the “de-civilizing danger of blackness” (Woods 2019, 227). The figure offers a graphic representation of Blackness as 1) familiarly exiled from human communion, 2) anatomically and sexually confirmed in its absolute difference, and 3) disposed to violence and thus commonsensically visualized in the vicinity of violent acts — all of which point less to a “lack” in the white subject and more to the intolerable excess of Blackness in a white world. By reproducing images that directly borrow from European colonial fantasies of the Black body, *repressed memories* of subjugation are resurrected through contemporary *daydreams* that refuse a Black presence by denying a Black temporal present. As such, the unfettered subconscious performs an imaginative reversal that despatializes and detemporalizes Blackness (Chambers-Letson 2020; McKittrick 2006) from current Swedish space and time through the racist perversity of the antiquated scene.

Reproducing the Colonial: Imagining with Impunity

As art historians who engage critical race theory have long made clear, art and the visual image — as cultural domains — remain deeply entangled in colonial processes of racial

signification and representation (Engmann 2012; Nelson 2010). Employed from the 19th century as a utilitarian tool to capture colonial encounters and circulate renderings of Africans or “native life” to European metropolises (Engmann 2012, 53), paintings and photographs were paramount to projects of “visual[izing] racial difference” (Nelson 2010, 4).⁴ As a vehicle for the germination, manipulation, and retention of racial logics, “western visual culture” is thus contended to be a “colonial discourse” in itself, critical to both the justification of foreign conquer and the fabrication of Blackness as antithetical to whiteness (Nelson 2010, 12; see also Engmann 2012, 46, 55). In this regard, the arrest of the Black body through the manipulated visual image ideologically prefigures the work that Blackness would be made to do in the flesh as objects of servitude and the “monstrous” subjects of a human/animal liminality (Hunt-Kennedy 2020, 14). It is notable that, within the context of Sweden, reproducing the likeness of nonwhite persons also persists as an embodied affair since Swedes customarily masqueraded as racial Others well into the 20th century (Hübinette and Räterlinck 2014). Cloaking their whiteness in the garments and mannerisms imagined to signify the strangers of a colonial elsewhere,⁵ inhabiting the essentialized attributes of difference was endemic to the racist theatre of everyday social life — thus defining “a more or less permanent feature of Swedish culture” (Hübinette and Räterlinck 2014, 502-3).

Although performing as the Other continues to entice a contemporary white Swedish public, I propose that *Deceiving Looks* gives an audience something that the donning of blackface or brownface cannot.⁶ To put it briefly, Djurberg and Berg have done the labour of imagining for the viewer. As such, a looking public does not need to realize the racial fantasy through the costumes of imitation since the artists offer a vivid rendering. Yet, unlike the paintings or photographs of Europe’s colonial era, the video animation does not directly transmit the novelty and exploitability of the earliest foreign encounter. The image of Blackness that *Deceiving Looks* showcases is instead conceived at a time that racial imaginations are at

once 1) accustomed to Black alienation and highly trained in the supremacy of whiteness and, 2) irately grappling with the crisis of a not-so-white Sweden (see Hübinette and Lundström 2014). In either instance, the artwork becomes a deeply sentimental or nostalgic racist display that reaches backwards towards an exhibition of a Blackness that was once fantastical and controllable. And yet, this pacifying image is uncomfortably irreconcilable with the living Black subjects who have permanently (and, alarmingly) settled in Sweden and are encountered in the quotidian sites of the city-nation.⁷

Returning to the essay Essling (2018, para 10) prepared for the catalogue to *A Journey*, we find this statement on art’s relation to domination, parody, and the obscene: “What gives one the right to represent a group or person different from oneself? Then again, what else could one do as an artist?” Here the curator rhetorically queries into the potential limits of representation and then nullifies these boundaries through the prerogatives of art as that which can be socially unhindered and unaccountable in the pursuit of creative expression. Even so, I argue that the very desire to represent the Other and the “seduction” that is said to overcome the spectator in the wake of Djurberg and Berg’s work is neither an apparition of feeling nor exterior to the social-political conditions that faintly whisper beneath the surface of Essling’s flippant call-and-response. The legacy of colonial discourses are what make the representation of Blackness in *Deceiving Looks* possible and familiar. In other words, the coloniality of western visual culture legitimizes the artists’ license to depict this kind of Black subject with absolutism, as the words of the curator implicitly affirm (see Habel 2012). Moreover, the invitation to arouse one’s inner self through the pleasure and revulsion of looking is a seduction that is caressed by contemporary permutations of anti-Black racism where violent scenes of violated Blackness are consumable as public theatre (see Alexander 2020; see also Hartman 1997). Nelson’s words of exasperation are immensely apt here: “As an art historian [...] I have become painfully aware of the depth and weight of the west’s ever self-perpetuating colonial vis-

ual archive of blackness” (2010, 10). Understanding that *Deceiving Looks* is indeed a part of this visual archive, we can then ask: what is being preserved and thus rearticulated through this imagining of the Black female body on view at a major Swedish art institution?

Animalism and Bestiality: The Pleasures of Sexual Deviance

[T]he represented black female body stands at the border between art and pornography, breeching the arbitrary boundaries of socio-sexual propriety [...] blackness has afforded artists the license to invest an overdetermined sexuality in the represented body, what is offensive or pornographic for the white body being deemed natural and essential to the black. (Nelson 1995, 99)

The central figure in *Deceiving Looks* does not explicitly perform deviant acts nor does she appear to actively solicit the unfettering of deviant white desires. And yet, as the exaggerated voluptuousness of her dark form variably twists, crawls, and sprawls on the ground in the peculiar company of peculiar beasts, the “essentially deviant nature” (Nelson 1995, 11) of the Black female subject is implied. The excesses of her implausibly shapely and ever-naked body allow us to envision her sexual prowess and anticipate the licentiousness already affixed to Black women’s bodies (Collins 2004; Nelson 2010). The bare body thus lays bare the primordial eroticism of the sexually overdetermined subject. In this way, the Black figure’s isolation in a vividly exotic environment sharpens our apprehension of her most primal attributes. To put it differently, the figure’s removal from any semblance of human contact or society and aloneness in a near desolate natural environment reduces the wildly erotic character to the absoluteness of her own carnal nature. In this wasteland there is nothing but nature and she is nothing *but* her nature. It is therefore notable that the character’s crude sexualization is manifested through her communion with the brutalizing beasts. Extending

my cursory suggestion that the Black figure displays a slippage between the animal and the animalistic, I would add that racist imaginings of the Black female subject’s “untamed” eroticism (Collins 2004, 27) presupposes a proclivity for sex that is not only “insatiable” (Nelson 1995, 105) but also feral, with immoderate procreative results (Mendes 2020). The Black figure fraternizes with animals, can be speculated to proliferate like an animal, and is thus either akin to an animal or an earlier stage of human evolution. Even so, the figure who is essentialized by nature is also depicted as being overcome by it.

Unlike the infamously naked figure in Édouard Manet’s *Olympia* (1863) – who outraged 19th-century European moralist sensibilities through the female impropriety of being “actively aware of, and in control of (hand over vagina), her own sexuality” (Nelson 1995, 100) – the naked Black figure in Djurberg and Berg’s work does not “do” but is done to. Because the Black female subject is always wanton and her body already pornographic, I argue that what we see in the stop-motion video is not an active doing by which the character controls or directs her sexuality but instead a vulgar state of being. It is then from this condition of innate and thus passive sexual depravity that the figure is harassed and pinioned by the snake-like creatures that eventually discharge their bodily fluids onto her black form. The gapping mouth and protruding eyes of this primal figure emphasize the idiocy or buffoonery of she who is at the mercy and whim of animals that arrest her in the spectacle of the suicidal scene and use her body as a receptacle for their gory ejaculations. The limitless sexual propensity of the witless Black figure warrants her subjection to limitless displays of violence at the same time that she is used by the artists to appeal to the uncensored sexual intrigue of the artwork’s voyeuristic audience. The allusion to sexual contact between the figure and the animals is ever present throughout the video. The phallic bodies of the creatures and their semen-like oozing arguably insinuate the prospect of intercourse by rape or as a result of the depraved inclinations of the Black protagonist. In either case, the viewer is ushered towards fantasies of bestiality through

which, I propose, the snakes function as a substitute or extension for the white self (see Boggs 2010) and thus liberate “daydreams” of penetrating and gaining mastery over Blackness. The fact that such a seductively vile Black subject is a historically familiar character within racist tropes reminds us that the sadism and animality of the preoccupation is *meant* to be familiar. As such, the art enables the white viewer to revisit and refresh these coddled fantasies and continue to gain gratification from them. The visual and cultural constancy of this fuckable Black creature eases the affective turmoil felt amid Sweden’s changing racial demographic in ways that I briefly unpack below.

Refusing the Present through the Racist Imaginary

Djurberg and Berg resurrect the travelling “human zoo,” reproduce Sarah Baartman’s *Hottentot Venus*, and revive the minstrel show through a visual display that speaks so palpably to racist pathology and white nationalist melancholia (Gilroy 2005) that I am left to ponder whether such art participates in racial vigilantism. As I have conveyed, the portrayal of the Black female body in *Deceiving Looks* performs the imaginative work of conjuring the absolute Other and fosters the unbridling of deviant sexual fantasies of racial domination. And yet, the Black subject of the video bears no resemblance to the living Black subjects that populate the wider social landscape of Stockholm, Sweden in which Moderna Museet is situated and the artists are a part of. In other words, the deviant Blackness crafted for the voyeur only truly lives in the racist imagination (see Rankine 2015). Turning to the scholarship of Ylva Habel (2012, 108), we find this reflection: “regardless of the fact that the Black minority is visible in everyday Sweden society, it is rarely named, or historically situated as such by dominant society.” In short, I understand the artwork to be a public instrument of the historical dislocation and social despatialization of Afro-Swedes that Habel laments. If “white collective amnesia or nostalgia” allows for forms of “revisionist remembering” and “performance[s] of forgetting” in the

uncomfortable wake of slavery (Dagbovie-Mullins 2019, 483-84; see Sharpe 2016), we can infer that *Deceiving Looks* stages a racist remembering in order to wilfully forget a racial present. As the artwork revels in a nostalgia of the Black grotesque, Blackness is detemporalized from a Swedish “Now” (see Chambers-Letson 2020, 273). Afro-Swedish pasts, presents, and futures are negated through the aggression of an image that places Blackness into temporal and spatial arrest by recycling and circulating colonial representations (see McKittrick 2006).

NOTES

- 1 *Deceiving Looks* (2011). 5:58 minutes. Nathalie Djurberg with music by Hans Berg.
- 2 An exaggerated anatomy and exploitable sexuality indicate that the artists imagine this figure through female gender norms.
- 3 Gilroy refers here to the British, and later to Germans.
- 4 Produced, commissioned, and/or disseminated by colonial functionaries, artists, travelers, and collectors (see Engmann 2012, 53).
- 5 Hübinette and Räterlinck specify that the colonial Others of the “race performance” were “Turks, Arabs, American Indians, Africans, Persians, Asian Indians, Chinese or Japanese” as well as “more familiar minorities... such as Saamis, Jews, and Roma” (2014, 503).
- 6 I refer here to both publicized instances of blackface, such as the Lünd University student’s “slave auction” in 2011, as well as private racial performances, which Hübinette and Räterlinck describe as being common at children’s parties and indulged in by the Swedish monarchy (2014, 504).
- 7 Borrowing from Katherine McKittrick’s (2006, 101-102) analysis of Black people’s social-historical invisibility and hypervisibility, I use “city-nation” to refer to the ways Blackness is exiled from recognized Swedish national belonging and to anti-Black anxieties that react against an unwanted and suspect Black presence within the everyday sites of the metropolis (i.e., Stockholm).

BIBLIOGRAPHY

- Alexander, Elizabeth. 2020. “The Trayvon Generation”. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2020/06/22/the-trayvon-generation> (accessed Mar 27 2021).
- Boggs, C. 2010. “American Bestiality: Sex, Animals, and the Construction of Subjectivity.” *Cultural Critique* (76): 98-125.

- Chambers-Letson, Joshua. 2020. "The Body Is Never Given, nor Do We Actually See It." In *Race and Performance after Repetition*, edited by S. Colbert, D. Jones, and S. Vogel, 270-292. Durham; London: Duke University Press.
- Dagbovie-Mullins, Sika. 2019. "Performing White Innocence While Invoking Black Slavery in 'Post-Racial' Popular Culture." *The Journal of Popular Culture*, 52 (3), 481-499.
- Engmann, Rachel. 2012. "Under Imperial Eyes, Black Bodies, Buttocks, and Breasts: British Colonial Photography and Asante 'Fetish Girls.'" *African Arts* 45.2: 46-57.
- Essling, Lena. 2018. "Across the Stage and Into the Trees: Place and Memory in the Work of Nathalie Djurberg and Hans Berg". Moderna Museet Catalogue. <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/djurberg-berg/essay-lena-essling/> (accessed Nov 11 2020).
- Gilroy, Paul. 2005. *Postcolonial Melancholia*. New York, NY: Columbia University Press.
- Habel, Ylva. 2012. "Challenging Swedish Exceptionalism?: Teaching While Black." In *Education in the Black Diaspora: Perspectives, Challenges, and Prospects*, edited by Kassie Freeman and Ethan Johnson, 99-122. New York, NY: Routledge.
- Hartman, Saidiya. 1997. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenth-Century America*. New York, NY: Oxford University Press.
- Hill Collins, Patricia. 2004. *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism*. London: Routledge.
- Hübinette, Tobias and Catrin Lundström. 2014. "Three phases of Hegemonic whiteness: Understanding racial temporalities in Sweden." *Social Identities*, 20.6: 423-437.
- Hübinette, Tobias and Lennart E.H. Räterlinck. 2014. "Race performativity and melancholic whiteness in contemporary Sweden." *Social Identities*, 20.6: 501-514.
- Hunt-Kennedy, Stefanie. 2020. "Imagining Africa, Inheriting Monstrosity: Gender, Blackness, and Capitalism in the Early Atlantic World." In *Between Fitness and Death: Disability and Slavery in the Caribbean*, 13-38. Urbana, Chicago; Springfield: University of Illinois Press.
- Jones, Shermaine. 2017. "'I CAN'T BREATHE!': Affective Asphyxia in Claudia Rankine's Citizen: An American Lyric." *South* 50.1: 37-46.
- McKittrick, Katherine. 2006. "Demonic Grounds: Sylvia Wynter." In *Demonic Grounds: Black Women and the Cartographies of Struggle*, 121-141. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Mendes, Jan-Therese. (2020). "Black Death, Mourning and The Terror of Black Reproduction: Aborting the Black Muslim Self, Becoming the Assimilated Subject." *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture and Society*, 22(1): 56-70.
- Moderna Museet. 2018. <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/djurberg-berg/> (accessed Nov 16 2020).
- Nelson, Charmaine. 2010. "Introduction." In *Representing the Black Female Subject in Western Art*, 1-16. New York, NY: Routledge.
- Nelson, Charmaine. 1995. "Coloured Nude: Fetishization, Disguise, Dichotomy." *Canadian Art Review*, 22 (1/2): 97-107.
- Rankine, Claudia (2015) "On Racial Violence: 'The Condition of Black Life is Mourning'". *The New York Times Magazine*. www.nytimes.com/2015/06/22/magazine/the-condition-of-black-life-is-one-of-mourning.html (last accessed Mar 27 2021).
- Rooney, Kara L. 2012. "THE PARADE: Nathalie Djurberg with Music by Hans Berg." *The Brooklyn Rail*. <https://brooklynrail.org/2012/06/artseen/the-parade-nathalie-djurberg-with-music-by-hans-berg> (accessed Nov 11 2020).
- Woods, T. 2019. "Torture Outside of Pain in the Black Studies Tradition." In *Blackhood Against the Police Power: Punishment and Disavowal in the "Post-Racial" Era*, 219-248. East Lansing: Michigan State University Press.

Hvorfor født slavegjort!

Om overvejelserne bag en titelændring

I Glyptotekets samling findes en hvid marmorbuste af den franske billedhugger Jean-Baptiste Carpeaux (1827-75) [1]. Busten, som er modelleret i 1868, forestiller en kvinde, der kigger med et direkte blik ud i rummet. Ansigtstudtrykket er både ekspressivt og udført med en stærk realisme, hvilket ses tydeligt i den spændte muskulatur i panden og kinderne. Og det er ikke en ukompliceret repræsentation, der er tale om. For selvom Carpeaux har arbejdet med et stærkt individuelt udtryk, hvorved busten til dels får karakter af et portræt (omend vi ikke ved, hvem kunstneren brugte som model), så er det samtidig en stereotypificerende og seksualiserende repræsentation af en kvinde fra Afrika eller diasporaen. Kvindens bryster er blottede, hvilket fremhæves af den måde, hvorpå hun er bundet af et reb. Rebet er med til at tydeliggøre, at busten skal forestille en slavegjort kvinde, der kæmper mod sin bundethed, og dette understreges yderligere af inskriptionen på bustens sokkel: "Pourquoi naïtre esclave!", hvilket kan oversættes til: "Hvorfor født slavegjort!". Det er med andre ord en fremstilling af en sort kvinde som slavegjort, erotisk objekt. Tilsammen bidrager alle disse detaljer til, at skulpturen bevæger sig mellem allegori, etnografisk skildring og portræt, og den afspejler samtidig de komplekse forhold mellem antisorthed og antislaveri, der karakteriserede det franske imperium i den tid, hvor værket er skabt.

Busten blev vist første gang på Salonen i 1869 med titlen *Négresse* og blev herefter reproduceret i forskellige materialer (bronze, polykromgips, terrakotta, voks) og vidt distribueret. Foruden Glyptotekets marmorversion findes værket derfor også i andre materialer på andre museer rundt om i verden, og den er omdrejningspunkt for flere analyser af repræsentationer af sorte kvinder i det 19. århundredes vestlige kunsthistorie (se fx Powell 2008; Bindman og Gates 2012; Murrell 2018).¹ Det er dog ikke som sådan værkets repræsentationelle logik, der er det primære fokus her. I stedet omhandler denne artikel Glyptotekets marmorversion, som både i sin udstillingshistorik, proveniens og detaljering adskiller sig fra andre versioner. Mere præcist handler artiklen om de overvejelser, der ligger bag en ændring af bustens titel, der fandt sted i 2020 fra det racistiske og essentialiserende *Negerinde* til *Hvorfor født slavegjort!* For som jeg vil tydeliggøre i det følgende, er det ikke et værk, der er enkelt at give en titel; titelændringen har bl.a. fundet sted på baggrund af undersøgelser af værkets proveniens og ikonografi samt den historiske kontekst af fransk kolonialisme, som værket indskriver sig i.

Bustens ikonografi og historiske kontekst

Netop den historiske kontekst er væsentlig for at udfolde værkets repræsentation af en sort kvindelig figur. For busten afspejler den komplekse raciale ideologi, der eksisterede under det andet kejserdømme, og ikke mindst kampene mod transatlantisk slaveri (og deres efterdønninger). I 1794 ophævede Frankrig kortvarigt slaveriet i landets kolonier i forbindelse med den franske revolution og som følge af den haitianske revolution, der begyndte i 1791 og fortsatte frem til landets selvstændighed som den første sorte republik i 1804 (Trouillot



[1] Jean-Baptiste Carpeaux: *Hvorfor født slavegjort!* Modelleret 1868, hugget 1869. Marmor. Ny Carlsberg Glyptotek, inv. nr. MIN 1671. Foto: Ana Cecilia Gonzalez.

1995). I det franske imperium blev slaveriet dog genindført af kejser Napoleon I i 1802, og først i 1848 blev det endeligt afskaffet under Napoleon III.² Mange af de kræfter, der i Frankrig arbejdede for slaveriets afskaffelse, fortsatte med at kæmpe for denne sag i den amerikanske borgerkrig i 1865 efterfølgende, og antislaveri forblev en del af den franske nationale selvforståelse og en vigtig motivkreds for franske kunstnere efter 1848 (Murrell 2018, 43). Derudover havde flere århundredes deltagelse i transatlantisk slaveri sat dybe spor i den franske visuelle kultur. Som Susan Libby skriver: “Colonial chattel slaves were almost exclusively African, and slavery and race – or more precisely, slavery and blackness – had become firmly linked in visual discourse” (2014, 20). Det er bl.a. i denne historiske kontekst, at Carpeaux’ buste kan læses. Værket vidner om, hvordan kunstneren brugte den sorte kvinde som et formbart politisk symbol for derigennem at indskrive sig i en aktuel politisk og kulturel opmærksomhed på spørgsmål omkring raciale hierarkier, afskaffelsen af slaveri samt Frankrigs koloniale interesser på det afrikanske kontinent.³

Carpeaux’ buste er bl.a. interessant at anskue i forhold til Charles Cordiers (1827-1905) etnografiske buster udført til Galerie d’Anthropologie i Jardin des Plantes. Cordier grundlagde en ny tendens i etnografisk skulptur, da han i 1850’erne begyndte at fremstille buster af afrikanske personer i, hvad han opfattede som mimetiske materialer, fx brugen af bronze til at repræsentere hudfarve (Margerie 2004). Disse værker blev anskuet som både dokumenterende og videnskabelige objekter såvel som æstetiserende og klassicerende skildringer, og Cordiers buster indgik i en retfærdiggørelse af samtidens raciale typologier (Smalls 2013). Cordiers og Carpeaux’ værker imødekommer på forskellig vis europæiske fantasier om at besidde og dominere sorte kroppe. Men hvor Cordier overvejende arbejdede med “den ædle vilde” som trope og inkorporerede, hvad man kan kalde for etnologiske detaljer i sine værker, så taler Carpeaux’ buste igennem inskriptionen direkte ind i samtidens politiske debatter og er seksualiserende i sin fremstilling af en afklædt sort kvindelig figur.

Som flere kunsthistoriske analyser påpeger i forhold til Carpeaux’ buste, så omformer den hvide kunstner her antislaveri til et erotisk drama (Smalls 2013; Honour 2012). James Smalls beskriver eksempelvis, hvordan busten vil forarge beskueren med den bundne krop, samtidig med at værket dyrker den seksualisering, som netop den bundne krop frembringer:

Carpeaux's bust, in particular, characterizes the paradoxical nature of racial and gender ideologies of the period in that the work accomplishes two opposing goals simultaneously: It speaks the humanitarian language of protest against human bondage as unjust, provoking outrage from its viewers, while simultaneously stimulating an erotic look upon the slave and thus provoking sexual fantasies of slave ownership for the viewer [...] The slave becomes a focus of simultaneous indignation against slavery and titillation for it. (2013, 305)

Således indskriver Carpeaux' buste sig i en visualisering af antislaveri i den franske kunst omkring midten af det 19. århundrede, samtidig med at den visuelt reproducerer og erotiserer den vold, den angiveligt i inskriptionen opponerer mod. Men i stedet for at se det som en paradoksal kvalitet ved værket, som Smalls foreslår, kan man også argumentere for, at motivet netop taler abolitionismens formsprog, der ofte benyttede sig af sorte figurer udsat for overgreb. At værket adresserer antislaveri efter slaveriets ophævelse, vidner om, at abolitionismens billedsprog nostalgisk blev opretholdt, som Hugh Honour pointerer – særligt hvad angår sorte kvindelige figurer: "A remarkable increase in images of female slaves in European art exhibitions after emancipation in the United States – when abolitionism ceased to be a popular cause despite the persistence of slavery elsewhere – suggests that they appealed, and may always have appealed to, libidinous as much as philanthropic instincts" (2012, 171-2). Carpeaux' buste kan med andre ord ses som et eksempel på et antislaveri-værk, der fastholder den sorte kvindelige figur i en bestemt stereotyp fremstilling i forbindelse med den vedvarende efterspørgsel efter sådanne motiver. Dens distribution viser, at Carpeaux lykkedes med at skabe en buste, der var egnet til både et kommercielt marked og regeringens idealer, da værket efter at have været udstillet på Salonen blev erhvervet af kejser Napoleon III. Dette cementerer Carpeaux' rolle som det andet kejserdømmes billedhugger. Men busten afspejler også, i kraft af sin skala, overgangen til den post-napoleonske virkelighed, hvor bestillingen af store, offentlige skulpturer, hvilket havde været en vigtig indtægtskilde i Carpeaux' værksted, reduceredes.

Glyptotekets version og "den historiske titel"

Glyptotekets udgave af busten adskiller sig fra andre versioner af tre væsentlige grunde, nemlig udstillingshistorik, detaljer og proveniens. Der er dog nogle uklarheder omkring proveniensen. Da kejser Napoleon III erhvervede værket i 1869, blev det installeret i slottet Saint Cloud, sandsynligvis i kejserens private

kunstsamling. Et ejerskab, der kobler værket direkte til den franske kolonimagt og tydeligt understreger, at busten lå i tråd med den imperiale magts ideologi. Efter kort tid blev den dog ombyttet til en bronzeversion.⁴ Fra marmorbusten vendte tilbage til Carpeaux' værksted fra Saint Cloud, er dens historik uafklaret, men det er formodentlig denne version, som Ny Carlsbergfondet erhvervede fra den højtstående franske embedsmand Eugénie Plantie i 1911.⁵ I forhold til den afgørende første version i marmor fra Salonen er der derfor et hul i værkets proveniens, der gør, at Glyptoteket kun med en vis sandsynlighed kan sige, at værket i museets samling er denne udgave.

Der findes i dag kun to marmorudgaver af busten. Den ene er Glyptotekets (dateret til 1869), og den anden (dateret til 1873) blev erhvervet af Metropolitan Museum of Art i 2019. Metropolitans marmorudgave er sandsynligvis kommissioneret og lavet i Carpeaux' værksted. Ved at sammenligne busterne kan man sandsynliggøre, at Glyptotekets er Salonversionen og ikke et kommissioneret værk, idet der tydeligt er forskel i værkernes detaljering og udhugning. I Glyptotekets version er figurens ansigtsudtryk mere fremtrædende, rebets knude er hugget fri, og bagsiden er langt mere formgivet. Dertil kommer håret, hvor marmoret er skraveret, hvilket skaber en særlig tekstur i overfladen. Derudover adskiller Glyptotekets version sig fra alle andre versioner af busten ved at være hugget ud af én marmorblok i modsætning til gips-, terrakotta- og bronzeudgaverne, der næsten alle er modelleret eller støbt uden øreringene, som siden er påsat. Det er en vigtig detalje, da øreringene er teknisk vanskelige at modellere eller støbe i sammenhæng med resten af busten. At udhugge dem i marmor udviser et stort teknisk overskud, og dette er en stærk indikator på, at busten er fra Carpeaux' egen hånd. Det er dermed med til at understrege, at det kunne være versionen, der blev udstillet på Salonen, eftersom et værk udstillet her forventeligt ville være hugget af Carpeaux selv i stedet for at være udført på hans værksted. De senere versioner fra atelieret, med færre detaljer, er derimod typiske for kommercielt salg.

Glyptoteket har siden sin erhvervelse af busten brugt titlen *Negerinde* som en oversættelse af *Négresse* med begrundelse i, at dette med al sandsynlighed var lige netop denne versions historiske og første officielle titel. Det er dog vigtigt at pointere, at der ikke er nogen dokumentation for, at Carpeaux selv har givet værket denne titel. Titlen er generisk og kan lige så godt være tildelt af Salonen. Der er med andre ord tale om en historisk titel, som er etableret gennem udstillings- og handelshistorik, formodentlig ikke en kunstnertitel. Alligevel har Glyptoteket frem til nu fastholdt denne titeltradition for værket ligesom flere andre museer. Indianapolis Museum of Art, The John and Mable Ringling Museum of

Art, Florida og The Art Museum at the University of Kentucky bruger henholdsvis titlerne *Négress* og *La Négresse* til værkerne i deres samlinger.

Springvand versus buste – den allegoriske titel

Det er ikke kun den historiske Salontitel, der bruges om værket i dag; dette udbredte værk betitles forskelligt fra museum til museum og i diverse særudstillinger. På den store monografiske Carpeaux-udstilling i 2014, som var et samarbejde mellem Musée d'Orsay i Paris og Metropolitan Museum of Art i New York, blev Glyptotekets version eksempelvis vist i Paris med titlen *Négresse* (Draper og Papet 2014a) og i New York med titlen *Woman of African Descent* (Papet og Draper 2014b). Forskellen viser tydeligt to vidt forskellige tilgange til busten – og dermed også to forskellige præsentationer af busten for de besøgende. Den første reproducerer værkets historiske titel, mens den anden søger at sætte fokus på modellen. Et helt tredje bud på en titel er Petit Palais' titel *L'Afrique*, der peger på værket som en allegori over Afrika og dermed som et forstudie til Carpeaux' springvand i Luxembourghaven, som jeg kommer ind på i det følgende. De forskellige titler illustrerer tydeligt, at museerne betoner vidt forskellige aspekter af busten: Groft inddelt kan man sige, at den anskues enten som studie, allegori eller portræt. De bagvedliggende anskuelser omkring værket, der kommer til udtryk i titlerne, er medskabende for en nutidig reception af værket.⁶ Trods disse diskrepanser har titlen ikke før været genstand for en selvstændig analyse.⁷

Petit Palais tydeliggør, at *L'Afrique* er en nyere titel, ved at skrive i deres database: "*L'Afrique* (tildelt titel), *La Négresse* ou *Pourquoi naître esclave* (gammel titel (forældet))."⁸ Den nye titel er en henvisning til springvandet *Les quatre parties du monde soutenant la sphère céleste* (*De fire verdenshjørner, der støtter den himmelske sfære*) i Paris, og denne kobling laver Musée des Beaux-Arts ligeledes med deres titel *La Négresse. Etude pour la figure de l'Afrique de la Fontaine de l'Observatoire à Paris* (*Les Quatre Parties du Monde*). Springvandet bidrager også med perspektiver på bustens raciale ikonografi. Carpeaux modtog i 1867 bestillingen på en figurgruppe, der skulle pryde Gabriel Daviouds Fontaine de l'Observatoire som en del af kejser Napoleon III's radikale transformation af Paris udført af baron Georges-Eugène Haussmann. Det pålagte emne var de fire verdenshjørner, og placeringen i Paris' meridian skulle utvetydigt udvise videnskabelig og imperial magt (Smalls 2013; Wagner 1986; Boime 1989).

Carpeaux valgte at bygge springvandet op omkring fire kvindelige figurer, der symboliserer de fire kontinenter Europa, Afrika, Asien og Amerika. Kvinderne står og drejer en himmelsfære, hvilket skaber et billede på jordens rota-

tion. Selvom kroppene fremstår som klassisk idealiserede typer, opretholder Carpeaux et raciale hierarki i kraft af skulpturgruppens symbolik. Fx står Europa nordvendt, med flagrende løst hår, og ser ubesværet op, mens hun strækker armene mod kuglen. Amerika og Asien står begge og drejer kroppene i uklassiske positurer. Figuren, der er en allegori over Afrika, står og ser op, mens figuren, der repræsenterer Amerika, og som med en fjerprydet hovedbeklædning skal forestille at være fra kontinentets oprindelige befolkning, fastholder den brudte lænke, der er fæstnet til den afrikanske kvindes ankel, med sin fod. Således ligger der en ambivalens i fremstillingen af den lankede kvinde som symbolet på Afrika: Hun er tilsyneladende frigjort (skildret i netop frigørelsens øjeblik), men allegorien fastholder samtidig et billede på Afrika som et kontinent af slavegjorte. For lænken er der stadig.

En model af springvandet blev udstillet på Salonen i 1872, hvor den modtog kritik fra anmelderne (Nelson 2010). Men allerede i 1869 valgte Carpeaux at fremvise to selvstændige værker knyttet til springvandet: *Le Chinois* (til springvandet er den asiatiske figur en kvinde, men som selvstændig buste er figuren en mand) og så den buste, der blev udstillet under titlen *Négresse*. Bustens relation til springvandet er i fokus i flere monografier om kunstneren (Wagner 1986, Papet og Draper 2014b), men at se den som et forstudie til springvandet er dog for simpel en forståelse af værket. For det første, fordi udstillingshistorikken viser, at den bliver præsenteret som et selvstændigt værk. For det andet, fordi der i udtryk og positur er store forskelle på de to værker: I busten tilføjede Carpeaux som et nyt element rebet om figurens overkrop, der skulle cementere forbindelsen mellem sorthed og slavegørelse uden lænken, som benyttes i springvandet. Derudover fremstår figurens blik her – i modsætning til i springvandet – som en konfronterende og direkte appel til beskueren. Til sidst er der tilføjelsen af inskriptionen. Idet Petit Palais' titel understreger bustens forbindelse til springvandet, og derved peger på busten som et studie fremfor som et selvstændigt værk, risikerer man at overse afgørende detaljer og betydninger i værket. Det er en titel, som understreger bustens allegoriske funktion, men underordner de abolitionistiske virkemidler, værket gør brug af, og som er vigtige at problematisere.

Busten som portræt?

Med fokus på modellen i titlen *Woman of African Descent* går Brooklyn Museum i en helt anden retning. Det er en titel, der er med til at understrege kvinden i busten som en portrætteret person fremfor en stereotyp eller en allegori. Det er med andre ord en titel, der fremhæver kvinden som individualiseret person. Man mener, at Carpeaux brugte en levende model til værket, men det er fortsat

uafklaret, hvem hun var, hvorfor et navn ikke kan fremskrives i en titel. Denise Murrell (2018, 43) skriver, at kvinden var en velkendt model i Paris, mens Metropolitan Museum foreslår, at hun var født i slaveri på De Franske Antiller og immigrerede til Frankrig efter sin frigørelse (Lawrence og Nelson 2019).

Her er det interessant at drage paralleller til Charmaine Nelsons (2016) forskning i den canadiske kunstner François Malépart de Beaucourts (1740-94) maleri *Portrait of a Haitian Woman* fra 1786, som tidligere cirkulerede under titlerne *Portrait of a Negro Slave* og *Negress*.⁹ Nelson påpeger i sin kritik af denne titelændring (og nyophængningen af værket blandt portrætmalerier på Montreal Museum of Fine Arts), at der netop *ikke* er tale om et portræt, da kvinden i kraft af sin status som slavegjort aldrig har kunnet samtykke til denne afbildning af sig selv. Kvinden i Carpeaux' værk har ikke været formelt slavegjort, på det tidspunkt busten blev modelleret. Alligevel er værket formet af koloniale magtrelationer, og det er derfor vigtigt at problematisere en titel, der peger på noget portrættligt. Portrættet er "a genre founded in Western modernity on the power to evoke and revoke subjectivity by producing the visual fiction of an individualized and autonomous self" (Rosenthal og Lugo-Ortiz 2013, 4). Således er det værd at bemærke, at selvom kvinden, der har stået model for Carpeaux, formelt har været fri, så har hun samtidig været et kolonialt subjekt. Ikke mindst gennem netop den form, "portrættingen" af hende tager.

Det er centralt at forholde sig kritisk til den strukturelle historiske udviskning af sorte modellers identitet, og det er vigtigt at forske yderligere i, hvem modellen til Carpeaux' buste var. Men det er også relevant at spørge til, om det er retvisende at lade titlen på værket indikere, at der er tale om et portræt. I denne sammenhæng er der en fare for, at portrætgenren bliver en rammesætning, der negligerer omstændighederne bag værkets produktion og reception.

Inskriptionen som titel

Som nævnt er inskriptionen afgørende for en læsning af værket, og den er også blevet brugt som titel historisk. Det er dog relevant at fastslå, at den ligesom Salontitlen ikke er en kunstnertitel. Kurator på Musée d'Orsay Laure de Margerie har tidligere peget på, at inskriptionen ikke kan dokumenteres at have været på busten, da den blev vist på Salonen (Papet og Draper 2014a). Det er sandsynligt, at Carpeaux senere har tilføjet inskriptionen og herfra har tiltænkt den som en del af værket; inskriptionen findes nemlig på samtlige museale versioner. Uagtet om det er en senere tilføjelse, er den et betydningslag, der ikke blot skal understøtte værkets allegori (som andre inskriptioner i tiden); den kan læses som en støtte til antislaveri. Og uanset om inskriptionen blev vist på Salonen eller ej, udelukker det den ikke som titel.

Metropolitan Museum valgte for eksempel at bruge inskriptionen som titel til deres nyerhvervelse af busten i 2019. Kuratorerne bag udstillingen *Posing Modernity/Le Modèle Noir*, som blev vist på Wallach Art Gallery i New York (2018) og Musée d'Orsay i Paris (2019), brugte ligeledes inskriptionen som titel til en polykrom version af værket (ejet af Musée des Beaux-Arts i Reims). Udstillingerne byggede på kunsthistoriker Denise Murrells afhandling om afbildninger af sorte modeller i det 19. og 20. århundredes franske kunst og visuelle kultur – en genlæsning af udvalgte hovedværker fra kunsthistorien, der søgte at indskrive modellernes identitet i kunsthistorien (Murrell 2018; Dufour 2019). I Paris blev værket vist med titlen *Pourquoi naître esclave*, mens man fastholdt en reference til den historiske titel, der var placeret lige under den nye titel, dog i en mindre skrifttype. På engelsk havde man oversat inskriptionen til *Why Born a Slave (The Black Woman)*, hvilket kan læses som en nyoversættelse af Salontitlen.¹⁰

Inskriptionen er interessant, fordi den rejser en kritik af den slavegørelse, som busten (allegorisk) afbilder, og den understreger værket som eksplicit delta-gende i den politiske diskurs omkring antislaveri (dette blev kritiseret af flere anmeldere i samtiden, bl.a. Baignères 1869). Og inskriptionens tydelige positionering er afgørende for at kunne undersøge bustens deltagelse i *både* antisorte og abolitionistiske repræsentationelle traditioner, hvad end den opfattes som et portræt, en allegori eller et studie.

Det er også af disse grunde, at Glyptoteket har valgt at bruge *Pourquoi naître esclave!* som udgangspunkt for en ny titel til værket. Dette valg har medført overvejelser omkring, hvordan begrebet “esclave” skulle tolkes og oversættes. Jeg vil argumentere for, at inskriptionen ikke refererer til modellen som én slave, som titlen brugt til *Posing Modernity* indikerer. Med den danske oversættelse *Hvorfor født slavegjort!* (på engelsk *Why Born Enslaved!*) fremhæves slavegørelse i stedet som en proces og ikke en essens.¹¹ Oversættelsen af *esclave* er en væsentlig detalje, som kunsthistoriker Anne Higonnet (2019) også specifikt har adresseret i forhold til oversættelsen fra fransk til engelsk. Hun mener, at det franske ords historiske og kulturelle kontekst går tabt, hvis man oversætter *esclave* til *enslaved* fremfor *slave*.

Higonnets argumentation ligger i forlængelse af debatter om, hvorvidt man overhovedet kan og må ændre historiske værkstitler, hvad end der er tale om udstillingstitler, museumstitler eller deciderede kunstnertitler (et moderne begreb, der som hovedregel er anakronistisk at bruge på ældre perioder, inklusive det 19. århundrede).¹² I mange tilfælde synes kritikken at være fremsat ud fra den opfattelse, at der er en oprindelig hensigt eller betydning i de pågældende værker, som kan genfindes. Men det er også en dyrkelse af værkets autenticitet,

som risikerer ikke at have blik for, hvordan museer indlejrer værker i et hav af betydninger og historiske kontekster. Mit overordnede argument er med andre ord, at der ikke er én rigtig titel, og denne case viser tydeligt, at man ikke kan optrevle en oprindelig mening eller originaltitel – tværtimod komplicerer værkets tilblivelse og tidligere titler snarere et forsøg på at ændre værkets titel.

Afsluttende bemærkninger

Titelændringer er et greb, der kan skabe en direkte og vedvarende forandring omkring et værk, ligesom det også kan skabe en forskydning i værkets betydning. Det forholder sig anderledes med en titelændring end med en kunsthistorisk terminologisk ændring, der ved for eksempel at ændre termer til at beskrive perioder eller bevægelser sigter mod en bredere diskursiv ændring.¹³ Disse adresserer ikke nødvendigvis specifikke værker (og forståelsen af dem), selvom de kan åbne op for en mulighed for at kategorisere værkerne på nye måder. At ændre på titler er i høj grad en museumsbåret forandring (da museet som ejer definerer den kanoniserede titel), og her er Carpeaux' buste vigtig at sætte fokus på, da den peger på nogle af de problematikker, der følger med institutioners ejerskab over og forvaltning af repræsentationer af bl.a. koloniale subjekter.

Værkets nye titel på Glyptoteket, *Hvorfor født slavegjort!*, er et forsøg på at gentænke værkets formidling med afsæt i ny forskning og kunsthistoriske diskussioner. Man kan selvfølgelig spørge, hvor central titlen overhovedet er for et så reproduceret værk som Carpeaux' buste; og hvor kritisk et museum som Glyptoteket kan arbejde inden for de historiske magtrelationer, det bygger på. Uanset hvordan Glyptoteket betitler værket, er det stadig udtryk for en historisk repræsentation af antisorthed. Det er derfor vigtigt at understrege, at diskussionen af Carpeaux' buste ikke slutter med titlen, men snarere fortsætter i forhold til, hvordan værket udstilles på museet og fortolkes i fremtidige kunsthistoriske diskussioner. Kurateringen af værket er en af de måder, hvorpå museet kan arbejde videre med værkets kontekstualiseringer og betydninger. Som også Charmaine Nelson (2016, 126) har påpeget, er det i lige så høj grad den formidlingsmæssige kontekstualisering som en egentlig titelændring, der er væsentlig for at forstå (og undgå at misforstå) værker, der handler om slavegørelse. Museer bør med andre ord adressere værkernes historiske sammenhæng med slaveri i selve iscenesættelsen i det museale rum. På Glyptoteket stod Carpeaux' værk i den tidligere kuratering placeret sammen med portrætbuster af velhavende og berømte personer udelukkende i kraft af, at det er en buste. En ny kuratering af værket ledsager busten med en formidlingstekst og sætter værket i dialog med malerier fra perioden, der taler ind i den politiske samtid, og



[2] Jean-Baptiste Carpeaux:
Hvorfor født slavegjort!
Modelleret 1868, hugget 1869.
Marmor. Ny Carlsberg Glyptotek,
inv. nr. MIN 1671. Foto: Ana
Cecilia Gonzalez.

med Carpeaux' portrætbuste af kejser Napoleon III samt skitser til offentlige monumenter [2].

Som denne artikel har vist, er der ikke nogen enkel måde, hvorpå man kan forholde sig til værker (og værkstitler), der afspejler koloniale repræsentationer af sorte personer. De titeldiskussioner, der indimellem blusser op i de danske (og udenlandske) medier, giver sjældent plads til de mange overvejelser, nuancer og (gen)læsninger, der ligger bag museers

beslutninger om titelændringer – og de læsninger, forskellige titler kan skabe mulighed for. Med titlen *Hvorfor født slavegjort!* mener jeg ikke, at Glyptoteket har fundet et endeligt svar på, hvordan man som fagperson såvel som besøgende skal forholde sig til og forstå dette værk, men det kan forhåbentlig åbne for flere undersøgelser af dette og andre værker i en dansk kontekst i fremtiden.

Abstract

This article addresses issues of blackness, slavery and representation in relation to a bust by Jean-Baptiste Carpeaux in the collection of Ny Carlsberg Glyptotek. The bust is among the most important and reproduced images of a black woman in 19th-century Western art history. It is ambiguous in its representation and has a complex reception history. The sculpture negotiates between allegorical and ethnographic idioms, antislavery sentiments and colonialist doctrines – embodying many contradictions of its time. This article argues that the bust is an important work to consider in the current museological debate on museums' approaches to titles of artworks featuring subjects of African descent. However, uncovering the work's history only complicates the search for a title that captures its complexities.

NOTER

- 1 Fx er et fotografi af en terrakottaudgave af Carpeaux' buste fra Petit Palais reproduceret på forsiden af fjerde bind i den betydningsfulde udgivelsesrække *The Image of the Black in Western Art*, der har temaet "Black Models and White Myths" (Bindman og Gates 2012), ligesom Glyptotekets marmorversion indgår i Hugh Honours kapitel "The Seductions of Slavery" (p. 173) i samme udgivelse. Busten er ikke blot vidt udbredt i den kunsthistoriske litteratur, men er også blevet gentolket og iscenesat i forskellige kontekster: Kehinde Wiley har fx i værket *After La Negresse, 1872* (2006) skabt en parafrase over busten; Beyoncé poserer med en gipsversion af værket i forbindelse med en tøjpromovering (<https://www.instagram.com/p/CGpm8blgnbO/>); og det er sågar muligt at købe en version af værket i voks (<https://>

- trudon.com/eu_en/home-fragrances/busts/lesclave.html) eller en udgave i resin (<https://www.boutiquesdemusees.fr/en/european-art/why-being-born-a-slave-carpeaux/684.html>), hvilket sikrer motivet en fortsat distribution.
- 2 At Frankrig i 1848 ophævede slaveriet, betød dog på ingen måde en afslutning af den koloniale udbygning af dele af Indien, Nordamerika og Det Caribiske Hav, som Frankrig havde deltaget i siden 1600-tallet, heriblandt plantagedrift i Caribien. Og i løbet af 1800-tallet fortsatte Frankrig med at kolonisere store områder af Afrika og Sydøstasien.
 - 3 Cohen (1980) beskriver sammenhængen mellem disse forhold.
 - 4 Bronzeversionen af busten gik tabt i 1870 under den fransk-preussiske krig, hvor slottet Saint Cloud nedbrændte, og derfor er marmorbusten den eneste tidlige version af værket, der eksisterer.
 - 5 For at klarlægge de bestemte omstændigheder omkring erhvervelsen af marmorversionen vil det være relevant at tilgå arkiver i Archives des Musées Nationaux. Disse har ikke været mulige at tilgå på nuværende tidspunkt (januar 2021). Det vil også være relevant at forske i, hvorvidt busten var i kejserens private eller offentlige samling. Chesnau (1880) angiver i sit katalog, at værket var i Napoleons private samling, men den er ikke at finde i Grangers (2005) oversigt over samlingen.
 - 6 Bruce Ferguson (1996) beskriver udstillinger som rum, hvorigennem museet ytrer sig, og som altid afspejler et ideologisk udsagn. Dette gør udstillingsanalyser velegnede til at undersøge institutioners selvforståelse og positioneringer.
 - 7 Som jeg senere vil komme ind på, behandler Anne Higonnet (2019) i en kortere artikel ordet “Negrresse” samt oversættelsen af “Pourquoi naitre esclave”. Artiklen ser dog udelukkende på disse to titler og oversættelsen heraf og sætter ikke titlen ind i en større historisk sammenhæng eller medtager de andre versioner.
 - 8 Min oversættelse. <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/pourquoi-naitre-esclave#infos-secondaires-detail>
 - 9 Nelson (2016) påpeger, at kvinden skildret i værket muligvis er Marie-Thérèse Zémire, som var en af to slavegjorte personer ejet af kunstnerens hustru, Benoîte Gaétant. Titelændringen blev foretaget i forbindelse med værkets installation i Montreal Museum of Fine Arts’ “Quebec and Canadian Permanent Collection” i 2012.
 - 10 En lignende “dobbelttitel” har Louvre brugt til et værk af Marie-Guillemine Benoist (1768-1826), i dag kaldet *Portrait d'une femme noire* (1800). Dette værk er relevant at se på i sammenhæng med Carpeaux’ værk, da det ligeledes har været genstand for debat omkring titlen og ligeledes var udstillet på *Posing Modernity/Le Modèle Noir*. Her viste man Benoists maleri med titlen *Madelaine* for at fremhæve modellens identitet. Dette afstedkom en debat i Frankrig om, hvorvidt man permanent havde ændret værkets titel (Audeguy 2019). Debatten var dog forfejlet, idet titlen ikke var en permanent ændring, men et kuratorisk greb. Louvre har nu ganske vist ændret titlen, ikke til Madeleine, men til *Portrait d'une femme noire*, og museet fastholder desuden en tydelig reference til den gamle titel, idet de i deres database skriver, at værket blev vist på Salonen i 1800 med titlen *Portrait d'une négresse*. Det er en form for dobbelttitel, der ikke gør op med den historiske titel, men bibeholder den som reference.
 - 11 Enkelte steder reproduceres Glyptotekets inskription fejlagtigt med et spørgsmålstegn til sidst, som var det et spørgsmål. Det er det ikke – det er en konstatering eller et opråb med udråbstegn.
 - 12 Ændringen af værktitler har også været praktiseret og diskuteret i dansk kontekst flere gange. Relevant i denne sammenhæng er SMK’s titelændringer i 2016, hvor museet besluttede at fjerne visse koloniale og racistiske betegnelser i museumstitler, altså i titler, som ikke var givet af kunstneren selv. Det kan også nævnes, at to værker på Glyptoteket af Jens Adolf Jerichau (1816-83) i sommeren 2020 blev omdrejningspunkt for en debat om, hvorvidt det ene skulle udstilles under den formodede kunstnertitel *Slaven*, eller om man skulle bruge ordet *Slavegjort*. Begreberne “slave” og “slavegjort” blev i den offentlige debat fremstillet som særligt

politisk ladede, hvor brugen af ordet "slavegjort" blev tolket som en moralsk stillingtagen, der angiveligt afslørede en såkaldt "identitetspolitisk positionering" fra museets side (Bøgh 2020; Dannemand og Reinwald 2020).

- 13 Især i Holland har sprogbrug om periodebetegnelser på museer været diskuteret. Eksempelvis skabte det stor debat, da Amsterdam Museum i 2019 valgte konsekvent at undgå periodebetegnelsen "Guldalder" (se fx Boffey 2019). I hollandsk kontekst er også udkommet publikationen *Words Matter* fra Tropenmuseum, der kommer med en række generelle forslag til, hvordan (koloniale) termer har betydning og bør (gen)overvejes i en museal kontekst (Modest og Robin 2018).

LITTERATUR

- Audeguy, Stéphane. 2019. "A propos d'un « Portrait d'une négresse »." *La Croix*, 19. april 2019. <https://www.la-croix.com/Debats/Chroniques/A-propos-dun-Portrait-dune-negresse-2019-04-19-1201016767>
- Baignères Arthur. 1869. "Peintres et Sculpteurs à l'exposition de 1869", (279) i *Revue Contemporaine. XVIII Année* – Edition 2. Tome Soixante-Neuvième. 15 May 1869. Paris: Bureaux de la Revue Contemporaine, 279.
- Bindman, David og Henry Louis Gates, jr (red.). 2012. *The Image of the Black in Western Art* vol. 4. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Boffey, Daniel. 2019. "End of Golden Age: Dutch museum bans term from exhibits". *The Guardian*, 13. september 2019. <https://www.theguardian.com/world/2019/sep/13/end-of-golden-age-amsterdam-museum-bans-term-from-exhibits>
- Boime, Albert. 1987. *Hollow Icons: The Politics of Sculpture in Nineteenth-Century France*. Kent: Kent State University Press.
- Bøgh, Nikolaj. 2020. "Danske museer bryder med grundlæggende principper for at tækkes amerikansk identitetspolitik". *Berlingske*, 9. juli 2020. <https://www.berlingske.dk/kommentarer/danske-museer-bryder-med-grundlaeggende-principper-for-at-taekkes>
- Chesneau, Ernest. 1880. *Le Statuaire J. B. Carpeaux, sa Vie et son oeuvre*. Paris.
- Cohen, William. 1980. *The French Encounter with Africans: White Response to Blacks, 1530-1880*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dannemand, Henrik og Tobias Reinwald. 2020. "Efter kritik af 'sexistisk' udstilling: Direktør advarer museer mod at fælde moralske domme". *Berlingske*, 10. august 2020. <https://www.berlingske.dk/aok/efter-kritik-af-sexistisk-udstilling-direktor-advarer-museer-mod-at-faelde>
- Dufour, Annie (red.). 2019. *Le modèle noir: De Géricault à Matisse*. Paris: Flammarion.
- Draper, James og Édouard Papet. 2014a. *Carpeaux, 1827-1875: Un sculpteur pour l'empire*. Paris: Gallimard.
- Draper, James og Édouard Papet (red.). 2014b. *The Passions of Jean-Baptiste Carpeaux*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Ferguson, Bruce. 1996. "Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense". I Bruce Ferguson, Reesa Greenberg og Sandy Nairne (red.) *Thinking about Exhibitions*, 126-36. New York: Routledge.
- Granger, Catherine. 2005. *L'Empereur et les arts: La liste civile de Napoléon III*. Paris: École des chartes.
- Higonnet, Anne. 2019. "Renommer l'oeuvre". I Annie Dofour (red.) *Le modèle noir: De Géricault à Matisse*, 27-31. Paris: Flammarion.
- Honour, Hugh. 2012. "The Seductions of Slavery". I David Bindman og Henry Louis Gates jr (red.) *The Image of the Black in Western Art* vol. 4, 145-86. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- Lawrence, Sarah og Elyse Nelson. 2019. "Met Collects: Why Born Enslaved!". *The Metropolitan Museum*. <https://www.metmuseum.org/art/online-features/metcollects/why-born-enslaved>
- Libby, Susan. 2014. "The color of Frenchness: racial identity and visuality in French anti-slavery imagery, 1788-94". I Adrienne Childs og Susan Libby (red.) *Blacks and Blackness in European Art of the Long Nineteenth Century*, 20-46. Farnham: Ashgate.
- Lugo-Ortiz, Agnes og Angela Rosenthal (red.). 2013. *Slave Portraiture in the Atlantic World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Modest, Wayne og Robin Lelijveld (red.). 2018. *Words Matter, Work in Progress I. An Unfinished Guide to Word Choices in the Cultural Sector*. Amsterdam: Tropenmuseum.
- Murrell, Denise. 2018. *Posing Modernity: The black model from Manet and Matisse to today*. New Haven: Conn, Yale University Press.
- Nelson, Charmaine. 2010. *Representing the Black Female Subject in Western Art*. New York: Routledge.
- Nelson, Charmaine. 2016. "Representing the Enslaved African in Montreal". I *Slavery, Geography and Empire in the Nineteenth-Century Marine Landscapes of Montreal and Jamaica*, 111-56. New York: Routledge.
- Smalls, James. 2013. "Exquisite Empty Shells: Sculpted Slave Portraits and the French Ethnographic Turn". I Agnes Lugo-Ortiz og Angela Rosenthal (red.) *Slave Portraiture in the Atlantic World*, 283-312. Cambridge: Cambridge University Press.
- Powell, Richard J. 2008. *Cutting a Figure: Fashioning Black Portraiture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Trouillot, Michel-Rolph. 1995. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press.
- Wagner, Anne. 1986. *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*. New Haven: Yale University Press.

Det hvide blikks dominans

Tilåbningen af udstillingen *REVISIT: EROTIK* i november 2017 på det københavnske udstillingssted Overgaden – Institut for Samtidskunst opføres en performance af den hvide danske kunstnerduo Hesselholdt & Mejlvang. Den 2 timer og 45 minutter lange performance *Desire for Domination* er senere forkortet til en 6:07 minutter lang video,¹ som dette essay tager udgangspunkt i. I videoen ses Overgadens besøgende fylde de hvidmalede udstillingsrum. Deres stemmer og kroppe laver den slags sammenflydende summen, som tit fylder udstillingsrum til åbninger. Performancen udføres af skuespiller Mohamed Ali Osman (f. 1987),² som går ind i rummet mellem de – tilsyneladende kun – hvide beskuere, som er fuldt påklædte. Performeren, som kun er iklædt boxershorts, er sort. Et spotlys fanger skuespilleren, som står foran en hvid væg. Foran ham står et strygebræt med strygejern og en hvid spand med vand. Han holder et stort stykke sammenfoldet hvidt stof frem foran sig, glatter det ud og placerer det på strygebrættet. Først stryger han energisk det hvide stof med det dampende strygejern, men efter lidt tid placerer han strygejernet det samme sted i flere sekunder, i så lang tid, at der er fare for at beskadige det hvide stof. Men stoffet forbliver hvidt, glat. Han hviler hovedet mod stoffet på strygebrættet, som om han vil dufte til det svitsede område, han lige har strøget. Han stryger sit ansigt mod stoffet, som om han kærtegner det. Han udglatter stoffet,

nu med håndfladerne, aer det. I næste frame står han igen op og kigger på publikum med et blik, der ser næsten skælmisk ud, imens han tvinger strygejernet hårdt ned på stoffet i flere sekunder. Der er et gyldenbrunt aftryk på det hvide stof, som danner et hul med flossede brune kanter. Performeren virker pludselig fraværende, ryster hovedet adskillige gange og er nu sammenfoldet på hug med armene slaskende hen over strygebrættet. Så forekommer han rastløs i sine bevægelser. Han brænder flere huller i det hvide stof – på samme måde som tidligere – ved at lade strygejernet opholde sig længe på et udvalgt område på stoffet. Indimellem holder han pauser, hvor han drikker vand fra dampstrygejernets beholder, står passivt med nedadvendte mundvige, kigger tomt ud i luften; i næste øjeblik ser det ud, som om han er ved at falde i søvn. Flere huller. Han lægger sig ned i fosterstilling på udstillingsstedets gulv. Veksler mellem at stryge brændemærker og sætte sig op ad væggen. Det fornemmes, at der fortsat er beskuere til stede i rummet, ved de høje lyde, tilskuernes kroppe laver, samt et par ben her og der, som man aner i baggrunden, når nogen passerer. I videoens slutning (efter reelt 2 timer og 45 minutter) går performeren ud af rummet. Kameraet har fanget en lille gruppe af hvide mænd, der ler og klapper. Man kan høre, der er andre hænder i galleriet, der klapper. Videoen stopper.



Hesselholdt & Mejlvang:
Desire for Domination, 2017.
Foto: Anders Sune Berg.
Gengivet med kunstnernes tilladelse.

Den sorte krops hypersynlighed i den hvide kube

Hesselholdt & Mejlvang (herefter H&M) består af Sofie Hesselholdt (f. 1974) og Vibeke Mejlvang (f. 1976). På kunstnerduens hjemmeside beskriver de, hvordan de ofte skaber scenografiske installationer bestående af genkendelige objekter, eller readymades, som kombineres og dermed åbner de givne objekter eller symboler op for nye fortolkninger.³ Et eksempel på dette er *Flesh Tint Project* (2015), som blev udført i Aalborg, hvor bl.a. Dannebrogsg- installationer i bleg beige eller lyserød tone blev hejst op i både bybilledet og udstillingsrummene Kunsthal NORD og KUNSTEN. I udstillingen blev

genkendelige danske symboler, som Dannebrog, juleplatten og andre hjemlige nationalklenodier, givet denne tone, som på kunstnernes hjemmeside beskrives som den tone, man får, hvis man bestiller "hudfarvet" hos farvehandleren, en farve, som tilskrives den såkaldte "ariske race" og forbindes med "den hvide mands" hud.⁴ Ved at appropriere symboler for danskhed, ved at gøre dem blegbeige eller lyserøde, ønsker H&M at rejse spørgsmål om konstrueret danskhed, køn og hjemmet som bastion for sikkerhed og tryghed, ifølge værkbekrivelsen på kunstnernes hjemmeside.⁵ Men måske er det værd at overveje, om ikke H&Ms visuelle strategi med at forbinde

“den hvide mands” hudtone med hypernationale objekter forstærker snarere end modsiger de kategorier og stereotyper, kunstnerne ironisk og legende forsøger at sætte spørgsmålstegn ved (Danbolt 2018).

Desire for Domination har visse fællestræk med *Flesh Tint Project* i form af ironisk overdrivelse af, eller “overidentificering” med, symboler og stereotyper for at kunne pege på hvidhed i en dansk national kontekst.⁶ Men ved at placere en sort, maskulin krop som omdrejningspunkt for *Desire for Domination* igangsætter kunstnerne i dette værk nogle helt specifikke racistiske, kønnede og seksualiserede stereotyper. Historisk har den racialiserede stereotyp fungeret som en diskursiv strategi i den hvide kolonisators ideologiske konstruktion af den koloniserede Anden. Stereotypen er en vidensform, som vakler mellem det statiske, allerede kendte, og noget, der ængsteligt må gentages. Denne ambivalente fremstilling både styrker den koloniale stereotyp og sikrer dens reproduktion (Bhabha 2004, 94-95). Når H&M iscenesætter en afklædt sort mand, et strygejern, et strygebræt og et stykke hvidt stof i Overgadens udstillingsrum, skaber sammensætningen af velkendte genstande og den specifikke krop nye betydninger, men de nye betydninger trækker samtidig på velkendte stereotyper.

På Overgaden indsættes disse genstande, eller tegn, i en “kulisse”, som i kraft af sine hvidmalede vægge og kolde belysning er udtryk for modernismens *white cube*-udstillingsæstetik. Den hvide kube er blevet konstrueret som et ideelt og standardiseret rum, hvor udstillede genstande og fænomener præsenteres som værende uden for tid og sted, adskilt fra omverdenens sociale og politiske realiteter (O’Doherty 1986, 11). Men netop fordi hvidhed er et afgørende grundlag for rummets opbygning og funktion, er den hvide kube altid allerede et racialiseret

og identitetskonstitueret rum. Gennem historiske processer, herunder kolonialismen, har hvidhed tilegnet sig et særlig narrativ om æstetisk, civilisatorisk, sproglig og kulturel overlegenhed. Det hvide udstillingsrum er altså ikke neutralt eller universelt, men er derimod et sted, der styres af sociale hierarkier og konstruerede forskelle, herunder racialisering, køn, klasse og kropskapabilitet (D’Souza 2018). Hvidhedens tilstedeværelse i Overgadens udstillingsrum produceres bl.a. helt konkret igennem de kroppe, der fremtræder i det, da majoriteten af de besøgende er hvide, som vi kan se i H&Ms video. På den måde bliver *Desire for Domination* et apparat, der tydeliggør og viderefører hvidhed ved at inddеле kroppe i de omgivelser, værket lokaliseres i. Og således omgivet af overdrevne hvidhedsmarkører hypersynliggøres performereren i rollen som sort (tavs, afklædt) mand. Kunstnerens hvide blik omslutter iscenesættelsen af *Desire for Domination* og orienterer de aktører, der skaber, medvirker og beskuer.⁷

Galleriet som hjemlig intimsfære, hvor hvide kunstnere kan bedrive selvkritik

I H&Ms iscenesættelse af en racialiseret og stereotypiserende “velkendt” scene med en sort person, der udstilles og udfører arbejde foran et hovedsageligt hvidt publikum, sker en række historiske krydsninger, som ironiserer eller approprierer forholdet mellem koloniasator og koloniseret. I dette forhold er der en tydelig afgrænsning mellem den, som domineres, og den, som dominerer, men i værket har kunstnerne forsøgt at lege med dette magtforhold. Værkets spil med modsætninger og magt er netop med til at karikere det performative indhold, der gestaltes i og omkring *Desire for Domination*: den sorte krop over for det hvide stof i det både hvidmalede og racialiserede hvide rum. Den sorte performers afklædte,

blottede krop over for det hovedsageligt hvide publikum, iklædt tøj og privilegier. De mørke brændemærker og huller, der afbryder eller forstyrrer det i udgangspunktet hvide stof. De to hvide kvindelige kunstners instruktion af den sorte mandlige performer. Bruddet med den traditionelle kønnede arbejdsdeling: En mand udfører et stykke "husligt arbejde", strygning, som traditionelt har været kvindens.⁸ De hvide beskueres frihed til at nyde og konsumere kunst (intellekt/ånd) over for den iscenesatte sorte arbejdende (krop). Det færdige udtryk bliver en art ironisk leg med race, køn, kroppe, blikke, magt og begær, hvor de hvide kunstnere næsten får det til at se ud, som om den sorte mand dominerer hvidheden (via hans bearbejdning og mærkning af det hvide stof), men hvor traditionelle racistiske dominansforhold i virkeligheden får lov til at fortsætte ufortrødent.

På mange måder minder værket om en scene fra den koloniale hjemlige sfære – "den sorte tjener i den hvide herres hjem". Den sorte mand iscenesættes, så han kan tolkes som en underdanig tjenestedreng, der ikke udfører sit husarbejde korrekt (stryger huller i den hvide herres klæde). Han kan opfattes som doven, da han hviler sit ansigt på stoffet og strygebrættet, når han lægger sig ned midt i "arbejdet" og lever derfor ikke op til sin forventede funktion. Skuespilleren er instrueret til ikke at gøre sit arbejde rationelt, korrekt.

I *The Intimacies of Four Continents* skriver Lisa Lowe (2015, 30) om nødvendigheden af at situere intimsfæren – seksuel og affektiv intimitet inden for det europæiske bourgeoise privatsfære i hjemmet – i forhold til de koloniale, materielle omstændigheder og relationer, der omgiver og penetrerer den. Den borgerlige intimsfære var et regulerende ideal, hvori den koloniale magt administrerede slavegjort og koloniseret arbejdskraft. Jeg

ser en tråd, der forbinder kolonialitetens borgerskabs hjemlige intimsfæres afhængighed af den sorte krop med H&Ms afhængighed af den sorte performers krop for at opretholde sig selv som "hvidhedskritiske" kunstnere. Den sorte krop udfører her et arbejde, der muliggør, at H&M som samfunds- og hvidhedsbevidste kunstnere kan bedrive "kritik" af sig selv og den hvide beskuer, på egen hjemmebane.

Performerens udførelse af "husligt arbejde" er fyldt med ambivalens, fordi han som tidligere beskrevet både stryger, aer og brænder det hvide stof. Det er svært at vide, hvordan vi skal tolke det hvide stof og performerens interaktion med det. Hvis det hvide stof læses som et flag, symboliserer det så hvidhedens overgivelse? Er det et flag uden nation eller det tomme aftryk, der er tilbage efter kolonisatorernes udviskning af kulturer i koloniserede territorier? Kan brændemærkerne på det hvide stof tolkes som den Andetgjortes begær efter at destruere hvidheds- og renhedsidealer? Gøres den sorte mand skyldig ved at besudle det hvide og uskyldige – ved at "penetrere" og destruere det? Kan det hvide stof iscenesat i en udstillingssfære læses som et blankt lærred? Uanset hvordan stoffet aflæses, bliver den sorte krop gjort til en tegnmaskine, der projicerer betydninger ind i det hvide lærred for på den måde at generere indhold til performance.

Iscenesættelse af begær efter og frygt for sort maskulinitet

Hvis vi følger Sara Ahmed i *The Cultural Politics of Emotion*, kan vi se, hvordan H&Ms instruktion af den sorte performer aktiverer de affektive tegn, som slavegørende og koloniserende magter historisk har "tilklistret" den sorte maskuline krop med, og som har gjort denne krop til et objekt for frygt:

The production of the black man as the object of fear depends on past histories of association: Negro, animal, bad, mean, ugly. The movement of fear between signs is what allows the object of fear to be generated in the present (the Negro is an animal, bad, mean, ugly). The movement between signs allows others to be attributed with emotional values, as being “fearsome”. (2004, 66-67)

Frygt virker altså som en *affektiv økonomi*: De følelser, der cirkulerer, afhænger af den særlige historicitet, der “klistrer”. Frygt og had har klistret til den sorte krop gennem den vestlige historie og klistrer til stadighed. I *Desire for Domination* iscenesætter det hvide blik den sorte mand som irrationel, dyrisk, doven, uciviliseret (nøgen), uden sprog. Samtidig sker en fetichering og seksualisering af sort maskulinitet i iscenesættelsen af den afklædte krop. En fetichering med en lang og omfattende historie, som bell hooks i “Eating the other: Desire and resistance” beskriver på følgende måde:

It is the young black male body that is seen as epitomizing this promise of wildness, of unlimited physical prowess and unbridled eroticism. It was this black body that was most “desired” for its labor in slavery, and it is this body that is most represented in contemporary popular culture as the body to be watched, imitated, desired, possessed. (1992, 34)

hooks peger på, hvordan den sorte mand er blevet frygtet, overvåget, udstillet, imiteret og begæret af det hvide blik – akkurat ligesom i *Desire for Domination* – men altid betinget af en afstand mellem hvide og sorte kroppe. Der er en dobbelthed i at reproducere denne historisk frygtede krop i performancen, men på samme tid gøre den

til et ufarligt redskab for den hvide beskuer, som så kan reflektere over sin egen hvidhed. I denne dobbelthed kan den forudgående “farlighed”, som performancen bevidst eller ubevidst bygger på, siges at blive bearbejdet i værket, således at den sorte performer gøres ufarlig for tilskueren. Her kan der måske endda trækkes tråde fra værkets iscenesættelse til historiske menneskeudstillinger, eksempelvis dem i Tivoli og Zoologisk Have i København i begyndelsen af det 20. århundrede, hvor muligheden for at se og “konsumere” “farlige”, “tæmmede” kroppe på beslægtet vis var en stor attraktion (Andreassen og Henningsen 2011).

Hvidhedskritik hinsides race og køn

Kunstnernes tilgang til racisme fremgår af et interview i *Berlingske*, hvor H&M reflekterer over, om kunst “kan ændre noget i samfundet”, i forbindelse med deres udstilling *THIS MOMENT IS THE BEGINNING* på Thorvaldsens Museum i 2019:

“Vi holder ikke med de politiske korrekte [sic]. Vi må ikke have berøringsangst. Vi skal turde se diskriminationen i øjnene for at kunne løse den,” siger Sofie Hesselholdt. [...] “I den sammenhæng har vi talt meget om vores egen position. Om vi som to hvide kvinder må tale brune menneskers sag. Men det mener vi godt, vi må. For jeg føler ikke, at vi taler andre menneskers sag. Jeg føler, at vi taler vores allesammens sag. Jeg har helt personligt ikke interesse i, at mine børn vokser op i et samfund, hvor der stadig er diskrimination af køn, race og kultur,” siger Sofie Hesselholdt og fortsætter, “men vi er opmærksomme på, at vi ser verden gennem hvide briller. Alle – og måske især hvide – skal være kritiske overfor deres eget ståsted. Det betyder ikke,

at man ikke må sige noget. I dag er det i nogle kredse ved at gå over gevind, hvor folk er bange for at åbne munden af frygt for at såre [eller] krænke nogen. Det nytter ikke noget. Men man skal tale med bevidsthed". (Hilton 2019, 16)

Udtalelsen placerer racisme uden for kunstnerduens praksis – som noget, de kan nedbryde og bekæmpe gennem kunstnerisk ytringsfrihed. De insisterer på at kunne "tale vores allesammens sag" og hævder dermed at kunne indtage en position hinsides racialisering. De forsøger at nedlægge raciale hierarkier og komme dem til livs ved at lege med dem igennem en misforstået hvid frihed til at ytre sig på vegne af den Anden. Dette kan de gøre, fordi de i kraft af deres position og privilegier ikke har noget på spil. De kan distancere sig fra de racialiserede kropspolitikker, der er iboende i reproduktionen af og overidentificeringen med hvidheden, ved at forholde sig ironisk til emnet. For dem er *Desire for Domination* blot et eksperiment, der kanaliserer hvidhed og racialiseret begær ud i det hvide udstillingsrum, og fordi der ligger et parodierende slør over værket, kan de undslippe det ansvar, der ligger i at spille på det hvide racistiske blik kontrol og vold mod den sorte krop.

Hvilken forskel gør dette værk så i diskussionen om racisme i Danmark? Jeg har svært ved at se nogen emancipatorisk kritik i H&Ms projekt. For mig at se sker der en genopførelse af imperialistisk vold gennem denne "imperialistiske nostalgi" (hooks 1992, 25). H&M italesætter den historiske antisorte vold, men gør ikke op med den. De modsætter sig ikke den Andetgørende stereotypi, men gør det muligt for et hvidt publikum endnu en gang at konsumere den sorte krop som led i deres selvbevidstgørelse. hooks' hovedpointe i "Eating the Other"

er rammende for de begærsøkonomier, der cirkulerer i *Desire for Domination*: Vareliggørelsen af Andethed er blevet så succesfuld i den vestlige kultursfære, fordi den kan tilbyde en ny form for begejstring, som vækker mere intense, mere tilfredsstillende følelser end det normale. Den kedelige, genkendelige ret – hvid mainstream-kultur (herunder mainstream-hvidhedskritik) – kan genoplives ved at krydre den med sort Andethed (hooks 1992, 14). Den sorte afklædte mand stilles til skue som staffage, så den hvide beskuer kan orientere sig om, at værket handler om racisme og begær igennem stereotypisering og tingsliggørelse. Han må domineres i sin nærhed til hvidhed, for at hvidheden kan forstås af et majoritetshvidt publikum. Den hvide beskuer må "spise" den Anden for at forstå sig selv!

For at de to hvide, racebevidste, kvindelige kunstnere kan manifestere deres pointer om det hvide blik, er de afhængige af den sorte krops hypersynlighed, tavshed, og af, at den sorte krop i sig selv bliver et objekt. H&Ms værk er endnu et eksempel på en dehumaniserende billedproduktion, der placerer sort maskulinitet uden for den symbolske orden. I det store hele bidrager H&Ms iscenesættelse af den sorte som et (udstillings-)objekt i *Desire for Domination* til det globale dødsarkiv over sorte (mænd), der bliver slået ihjel af hvide, fordi de er sorte, fordi de er det forkerte sted på det forkerte tidspunkt, eller fordi de kigger forkert på hvide.

NOTER

- 1 *Desire for Domination*, Hesselholdt & Mejlvang, 2017: <https://www.hesselholdt-mejlvang.dk/filter/2017/Desire-for-Domination-2017>
- 2 Essayet problematiserer ikke Osmans medvirken i performancen, men analyserer iscenesættelsen af ham. Fordi det værk, essayet omhandler, gør brug af en racistisk stereotyp i repræsentationen af sorthed, er der en fare for, at analysen reproducerer elementer af denne fremstilling. Dette problem gør sig generelt gældende, når man arbejder med racistiske visuelle udtryk. Forfatteren anerkender denne risiko, men arbejder samtidig ud fra en overbevisning om, at det på trods heraf er nødvendigt kritisk at adressere det omtalte værk.
- 3 Hesselholdt & Mejlvang: "About". <https://www.hesselholdt-mejlvang.dk/About>
- 4 Hesselholdt & Mejlvang: *Flesh Tint Project*, 2015. <https://www.hesselholdt-mejlvang.dk/Flesh-Tint-Project-2015>
- 5 Hesselholdt & Mejlvang: *Flesh Tint Project*, 2015. <https://www.hesselholdt-mejlvang.dk/Flesh-Tint-Project-2015>
- 6 Begrebet "overidentificering" er udviklet af Slavoj Žižek. Se mere i "Why Are Laibach and Neue Slowenische Kunst Not Fascists?" In *The Universal Exception: Selected Writings, Volume Two*. London: Continuum, [1993] 2006, 63-66.
- 7 Betegnelsen "det hvide blik" bygger på Frantz Fanons teoretisering af dette begreb i kapitlet "L'expérience vécue du noir" i bogen *Peau noire, masques blancs* (1952).
- 8 I *The Intimacies of Four Continents* (2015, 29) skriver Lisa Lowe: "The feminized space of domestic intimacy and the masculine world of work and battle became a nineteenth-century ideal for European, British, and northeastern American societies".

LITTERATUR

- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotions*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Andreassen, Rikke og Anne Folke Henningsen. 2011. *Menneskeudstilling: Fremvisninger af eksotiske mennesker i Zoologisk Have og Tivoli*. København: Tiderne Skifter.
- Bennett, Tony. 1994. "The exhibitionary complex." *Culture/Power/History: A reader in contemporary social theory* 127, no. 2004: 521-47.
- Bhabha, Homi. 2004. *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Danbolt, Mathias. 2018. "Fifty Shades of White: Hesselholdt & Mejlvang's Flesh Tint Project and the Limits of Ironic Whiteness". Upubliceret paper, *Nordik XII – The Nordic Association for Art Historians Triennial Conference*, Københavns Universitet, 25. oktober 2018.
- D'Souza, Aruna. 2018. *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts*. New York: Badlands Unlimited.
- Hilton, Barbara. 2019. "Kunst er en genvej til sjælen og det mentale – og kan rykke ved begge dele". *Berlingske*, Sektion 5 (Alt om Kunst), 31. januar 2019.
- hooks, bell. 1992. "Eating the other: Desire and resistance". In *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Holland, Sharon Patricia. 2012. *The Erotic Life of Racism*. Durham: Duke University Press.
- Lowe, Lisa. 2015. *The Intimacies of Four Continents*. Durham: Duke University Press.
- O'Doherty, Brian. 1986. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press.

Familie og spøgelseser

Et interview med Mikas Lang

EMIL ELG (EE): *Du har en bred og mangefacetteret produktion. Du har udgivet en digtsamling og har en anden på vej,¹ men derudover producerer du også kronikker og debatindlæg. Første gang jeg læste noget, du havde skrevet, var før din debut Melanin (2019) udkom; det var en fantastisk kronik i Information, som havde overskriften “Der er ikke én ikkehvid person i Danmark, som ikke har mødt racisme. Ikke én”.² Og så arbejder du også som oversætter. Der er lige kommet en udgivelse på OVO Press med digte af den US-amerikanske forfatter Frank B. Wilderson III, som du har oversat,³ og så er du også i gang med at oversætte A Map to the Door of No Return (2001) af den canadiske forfatter Dionne Brand, samt Wildersons nyeste bog, Afropessimism (2020). Så der er forskellige spor i din ret omfattende produktion. Hvordan tænker du de forskellige former for skrift i forhold til hinanden? Tænker du det overvejende som adskilte spor, eller er det på en måde én og samme ting?*

MIKAS LANG (ML): Først vil jeg gerne sige tak for, at du har inviteret mig til det her. Det er jo på en måde en meget generøs invitation at sige: “Jeg vil gerne høre om, hvordan du arbejder.” Ofte er de henvendelser, jeg får, en del skarpere vinklet, “Kan du ikke komme og sige noget om *det der?*”, eller sådan noget. Så tak for det. I forhold til min praksis tror jeg, at jeg i udgangspunktet tænkte det mere adskilt, end jeg gør i dag. Jeg begyndte med at få publiceret debattekster i aviser og at oversætte essays, så på en måde har det været meget politisk orienteret, det tekst jeg har haft ude. Senere har jeg fået publiceret digte, i første omgang i forskellige tidsskrifter. Men jeg er begyndt at tænke det sådan, at min poesi udgår fra mit liv – det er meget banalt på en eller anden måde – altså de spørgsmål, jeg

går og tænker over og kæmper med. Og gennem de sidste ret mange år har dét, jeg har tænkt rigtigt meget over, været sådan noget med liv og død, forældre og børn, altså slægt, og så også spørgsmål om racegørelse og racisme. Og fordi dét også er spørgsmål, som jeg mener meget om og læser meget om, bliver digtningen og opinion/essay-skriveriet viklet meget sammen. Ja, så det er ikke så strategisk, eller hvad skal man sige, men det er sådan, det er blevet. Tidligere – i tiden omkring udgivelsen af *Melanin* – var jeg meget sådan “Åh, nu skal jeg bare være digter” og prøvede at indtage den der universelle position, prøvede at etablere en distance, at tale om et “lyrisk jeg”, men den måde bliver jeg alligevel ikke læst på af nogen nogensinde qua den position, jeg indtager, og de ting, jeg skriver om. Det er stort set umuligt, hvis du er ikke-hvid i Danmark, at få lov til at skrive noget, som ikke er – i gåseøjne – “dybt personligt” eller “socialt engageret”. Og mit liv er på mange måder ret almindeligt, bare med det lille twist, at jeg har brun hud, og at jeg synes nogle ting i forhold til det og udtaler mig om det. Og det gør, at min skrift bliver rammesat som engageret skrift på en eller anden måde.

Og oversættelsesarbejdet... De ting, jeg skriver, og de ting, jeg læser, er jo i dialog med hinanden. De ting, jeg så vælger at oversætte, er oftest værker, jeg har brugt til at tænke med, fx Wilderson, som jeg har beskæftiget mig med i nogle år. Og sådan er det også med Brand. Det er nogle bøger, jeg har haft brug for at tænke mere over, så derfor er det fedt at oversætte dem, fordi så får jeg virkelig lov til at have tid med dem. Det er klart, at der er rigtig mange bøger, som ikke findes på dansk, og som burde findes på dansk, så med mine oversættelser er jeg nok lidt strategisk – altså både i forhold til, hvad jeg mener kan finde plads, men også hvad der bør have plads.

EE: *Du har selv været lidt inde på det, men jeg tænker også på, hvordan de forskellige grene eller spor informerer hinanden. Der er en ret interessant note i dit efterord til Wildersons digte i På tværs af historier, hvor du skriver:*

I “Fængselsslaven som hegemoniets (tavse) skandale” oversætter Tone Andreasen Orlando Pattersons to begreber “gratuitous violence” og “natal alienation” som henholdsvis “omkostningsfri vold” og “medfødt fremmedgørelse”. Jeg følger ikke hendes oversættelse, da jeg ikke mener, den er helt dækkende. Vi har ikke noget dansk ord, der rigtigt indfanger *gratuitous*. At kalde volden *omkostningsfri* er dog udelukkende at tage voldsudøverens perspektiv. Fra Slavens perspektiv er den først og fremmest *umotiveret*. Volden er desuden *grænseløs*; både fordi der ikke er nogen begrænsninger (det omkostningsfri), men især fordi den er nødvendig for Menneskets psyke.

Selvom det er lidt kringlet, vælger jeg “fødselsmæssig fremmedgørelse” frem for “medfødt fremmedgørelse”, fordi fremmedgørelsen ikke kun er noget medfødt, men også noget der angår selve det (den manglende evne til) at stifte familie og gøre krav på et territorium.

Når man læser noten, virker det, som om oversætterarbejdet også er et godt værktøj i forhold til det selv at producere digte... At få anledning til at gå i kødet på – og reflektere over – terminologi og begreber. Altså at oversættelsesarbejdet på en måde også er et poetisk arbejde. Eller i hvert fald, at det i høj grad kan bruges i det poetiske arbejde.

ML: Ja, altså, det, der er sket for mig specifikt i forhold til Wilderson og de andre afropessimister eller beslægtede forfattere, er en slags forskydning, fordi det netop er helt nyt på en eller anden måde, både for mig og her i Danmark. Så da jeg begyndte at læse de her ting, skiftede det mit perspektiv på mit eget liv, og det er også derfor, jeg kredser om mange af de samme tematikker, men med små forskydninger hele tiden – fordi der sker noget med nogle begreber, som jeg pludselig kan læse mit eget liv med. Først er det noget med at tage begreberne på sig og så ligesom få dem bearbejdet, og når jeg gør det, så skifter de jo også karakter... Når jeg skriver digte, er der selvfølgelig en umiddelbar følelse eller impuls – der er noget, der skal ud – men der foregår også meget tænkning. Det er også derfor, tror jeg, at jeg så godt kan lide at læse folk som Wilderson og Brand – altså teoretikere, der også har en digterisk praksis; fordi jeg synes, der er noget helt vildt produktivt i det der.

EE: *Du snakkede selv lidt om strategi eller det strategiske lige før. Du bruger meget tid på – og er god til – at introducere tænkning, som er fremmed i en dansk kontekst, på nogle brede platforme – fx har du prøvet at introducere begrebet afropessimisme i Politiken.⁴ For mig at se er det en fuldstændig umulig eller hvert fald meget besværlig opgave at stille sig selv. Men samtidig er det også vildt ambitiøst og vigtigt at forsøge at formidle det her stof bredt ud. Og jeg tænker på, om det formidlingsarbejde har en strategisk funktion i forhold til dit skønlitterære forfatterskab? Altså om det også handler om at “preparere” eller uddanne en læsende offentlighed, så den er bedre i stand til at modtage en digtsamling som Melanin eller din kommende bog, som vi vender tilbage til om lidt?*

ML: Haha. Det er et rigtig godt spørgsmål. Det er ikke noget, jeg har tænkt over, men jeg kan godt se, hvad det er, du mener. Det er måske noget, jeg ubevidst har

gjort. Jeg kan gå tilbage til, da *Melanin* udkom, og jeg havde den der forestilling om distance og om, at jeg gerne ville være “digter” – altså, jeg skulle ikke være politisk digter, jeg skulle ikke være sort eller brun, jeg skulle bare være ren, og folk skulle se, hvor smukke vers jeg skrev. Der var især ét arrangement, det var første gang, jeg var ude med bogen... det var pinefuldt. Vi brugte tre kvarter på “introduktionen”, fordi interviewereren ikke kunne kapere en sætning, jeg havde skrevet i den kronik, du nævnte i begyndelsen, og som udkom lige inden bogen. Så det kom til at handle om den i stedet for mine digte... Nå, men efter jeg har læst, og vi er i gang med en Q&A, er der så en mand, der udbryder, sådan halvt råbende: “Jeg fatter ikke noget af det, du siger.” Og det var ikke bare ment opgivende, fordi det var svært. Det var mere sådan: “Jeg *vil* ikke forstå det”. Han var sur på mig, ikke? Bagefter tænkte jeg, hvad fanden skete der? Og så blev jeg senere inviteret af Aftenskolen Problema til at komme og holde et foredrag, og det skulle ligesom være “noget klogt” – det skulle være teori – så der prøvede jeg at introducere afropessimisme og læse højt fra *Melanin*. Så udgangspunktet var lidt, at nu siger vi bare, at min poesi er afropessimistisk, og ser, hvad der kommer ud af det. Altså det var et helt hvidt publikum, og det gør jo nogle ting, men det fungerede ret godt. Efterfølgende har jeg så besluttet mig for at arbejde med to principper i forhold til de ting, jeg skriver til aviser og den slags: 1) Jeg vil gerne introducere noget af det her teori, og 2) jeg vil gerne have, at det skal være en kategorisk kritik, jeg fremfører. Og det kan være noget med fx at sige, at “vold er ok i nogle situationer”.

EE: *Du “hepper, når politistationen brænder”?*⁸

ML: Præcis. Jeg har også en tekst på vej, hvor jeg skriver, at det at begrunde busteaktionen med “kærlighed til Danmark” er nonsens, fordi nationalstaten Danmark i sig selv er problematisk og bør afskaffes.⁶ Så det, jeg prøver at gøre nu, er sådan virkelig at tage det på mig, nu *er* jeg den her ildkanon, og så kan mine digte få lov til at være lidt mere stille og rolige. Altså, min næste bog er jo også konfrontatorisk i en eller anden udstrækning, men den er slet ikke så udadretagerende som *Melanin*.

EE: *Så det er noget med at købe sig retten til at skrive mindre konfrontatoriske digte eller hvordan? “Købe” er helt klart det forkerte ord, men du forstår, hvad jeg mener.*

ML: Ja, det håber jeg. Nu kommer der for tiden flere og flere politiske grupper som fx Black Lives Matter DK, Afro Danish Collective og Marronage, som jo gør

meget i forhold til at introducere nye ting og nye tænkemåder i offentligheden. Men der er stadig lang vej igen. Og det betyder meget for, hvordan de ting, jeg skriver, bliver læst. Den umiddelbare reaktion fra mange er “Årh, det var synd” eller “Ej, du er godt nok sur, hva?”. Og jeg *er* også meget sur, men jeg synes egentlig, det er meget berettiget. Og hvordan kan jeg formulere det? Det er ikke, fordi jeg går og er ved at koge over, det er på en måde en ret stille og rolig vrede – men pointen er, at forståelsen af den vrede kræver en vis forståelse for både historier, begreber og strukturer. For der er bare rigtig mange ting, som rigtig mange mennesker ikke ved noget om, ikke vil vide noget om.

EE: *Du har som sagt udgivet én digtsamling, og så er der er en til på vej, som udkommer om lidt. Den hedder Og spøgelse (Melanin II). Det er altså en slags opfølger?*

ML: Ja, den hedder *Melanin II*, fordi det på en måde er en del af den samme undersøgelse. Begge bøger orienterer sig – på forskellige måder – imod min opdagelse af min egen sorthed. Så derfor *Melanin II*. Det er en meget anderledes bog stilistisk, temperamentsmæssigt og indholdsmæssigt – den handler rigtig, rigtig meget om min mor, som også er med i *Melanin*...

EE: *Men i Og spøgelse skriver hun også på en måde selv, idet hendes noter indgår, ikke?*

ML: Jo, hun skriver selv, og hun taler med – også i nogle af de andre stemmer. Titlen *Og spøgelse* tror jeg handler om at prøve at lade fortiden skrive med. *Melanin* handlede meget om at have et brud i sin historie, om at skitsere det brud, og så prøve at fremskrive noget historie i et meget langt tidsperspektiv. *Og spøgelse* går på en måde tættere på, samtidig med at den i virkeligheden inddrager mange flere forfattere og tænkere... også meget direkte i den forstand, at jeg både citerer og laver *cut up* af deres tekster.

EE: *Fx Fred Moten, Toni Morrison, Johannes Anyuru, Derek Walcott, Charles Mingus...*

ML: James Baldwin, Dionne Brand, May Ayim... Ja, der er rigtig mange. Det er ligesom en måde at lave familie på. Der er en del nulevende, men der er også mange døde, de døde, der altid er med os, og som jeg gerne vil bringe i erindring – og det går tilbage til slavegørelsen som strukturelt forhold, at der ligesom var en

masse mennesker, der blev dræbt på nogle bestemte måder, og som gør, at jeg er *her*, i den position, jeg er i. Det er måske også noget med at tage dem i hånden, så jeg ikke skal føle mig så alene, som jeg var i *Melanin*, hvor jeg var sådan lidt “genealogisk isoleret”. Den kommende bog handler jo så også meget om min mors død, og det er et lidt ubærligt rum at være i, at tænke død og sorthed samtidig uden at have nogen med. Jeg tænker ikke, at det er helt unikt for min skrift, at jeg er informeret af folk, der kom før mig – og folk ved siden af mig – men jeg synes alligevel, der er noget vigtigt i at fremhæve det. Så vi ikke ender med den vestlige og borgerlige fortælling om digteren, der sidder alene i sit kammer om natten.

EE: *Et problem, der, som jeg ser det, er centralt i dine værker, er det der rum, som vi måske også kan kalde for “ubærligt”, hvor der altid på en måde er for meget historie og for lidt historie, på samme tid. Jeg vil gerne læse en passage op fra Melanin, som måske illustrerer, hvad jeg mener. Du skriver:*

FOLK skar vores ører af
på guldkysten

de druknede os
ved são tomé

de badede os i kogende sukker
på santo domingo

de fyldte os med krudt og tændte ild
på sankt jan

Og lidt senere skriver du:

nu foretrækker de ikke at tale om det
nu vil de tale om noget andet

nu er du her ikke mere
mor

så selve forbindelsen
til vores fortid
er brudt
Ruth

Der er altså både bruddet, som du nævnte lige før, historien er fraværende eller i hvert fald svær at få adgang til. Men samtidig er den også så utroligt voldelig og klaustrofobisk, og det der paradoks – eller ubærlige rum – det bliver forhandlet i dit forfatterskab.

ML: Ja, og begyndelsen af det digt er omskrevet fra Saidiya Hartmans *Lose Your Mother* (2006), der har omskrevet det fra C.L.R. James, så på den måde er der også allerede nogle lag i det...

EE: *Er det fra Sorte Jacobinere?*

ML: Ja, jeg skrev det egentlig i første omgang efter hende, men så læste jeg hans bog bagefter. Lagene gør det bare så meget bedre, synes jeg. Der er jo også det med historie i det hele taget, altså for at en historie skal hænge sammen, er der noget, der ikke skal være med. Der er alle de der “store” historier, og jeg kunne også godt fortælle en historie om mig selv som en del af dem. Men det, der er vilkåret som sort, eller i hvert fald som efterkommer af slavegjorte mennesker, er, at man kun kan fungere som en del af de her store fortællinger, for så vidt som der er en masse af ens levede liv, man kan fortrænge, simpelthen, eller lukke øjnene for. Hvis man ikke kan det – og jeg tror, de fleste på et eller andet tidspunkt vil nå et punkt, hvor de ikke kan holde det ud mere, fordi man så går ned med flaget på den ene eller anden måde – så kommer spørgsmålet: Hvad er det så for en historie, der løber i mig, og som gør, at mit liv er sådan her, og at jeg tænker og føler sådan? Og så kolliderer historierne ligesom, for det er ikke sådan, at man kan fortælle to parallelle historier. Det kan simpelthen ikke lade sig gøre. Så når jeg vil prøve at skrive min historie, så er jeg nødt til at prøve at gå imod den historie, der er den store fortælling om Europa og Danmark og min danske familie – min hvide danske familie – og alle de her ting. Jeg er nødt til at skære ind i det, og det indhug er enormt ubehageligt i sig selv; men det, der så er der, er også enormt ubehageligt, fordi det, der er uden for den store historie, det er jo lidelse, og det er lidelse, man ikke vil forholde sig til, man vil ikke tage ansvar for det, man vil... på alle mulige måder ikke tage det på sig. Og det er helt fra det makro- og geopolitiske niveau til et mere mikroplan. For for rigtigt at se den racisme, der er i dag, er man også nødt til at forholde sig til den historie, der er gået forud, for det er den, som former racismen. Og det kan være rigtig svært. Nu kører jeg lidt ud ad en tangent, ikke, men jeg tror, at når folk – og nu siger jeg FOLK med store bogstaver, mainstream-danskeren – har rigtig svært ved for alvor at gå ind i en kolonial fortid eller en fortid med Danmark som slavehand-

larnation, så tror jeg, det handler om, at de ikke kan holde ud at se det, der er for øjnene af dem nu. For man kan ikke læse den historie og så fortsætte med at tænke, at Danmark er verdens hyggeligste og lykkeligste land, og “vi var bare fede med arbejderbevægelsen og velfærdsstaten”, og “hold kæft, hvor har vi det godt”. Det kan simpelthen ikke lade sig gøre at opretholde den der illusion... Så det er derfor, at det historiske også trænger sig på, når jeg sidder og skriver om noget, som er min hverdag nu.

EE: *Jeg vil gerne spørge lidt ind til afropessimismen som analytisk ramme. For det er et perspektiv – eller en række perspektiver – som figurerer både i din digtning, i dit oversætterarbejde og i de tekster, du publicerer rundt omkring. Vil du sige lidt om, hvad du forstår ved afropessimisme, i grove træk? Og hvorfor afropessimismen er en vigtig tænkning for dig og for dit arbejde?*

ML: Jeg hørte først om afropessimisme, da jeg boede i Berlin og kørte post. Jeg lyttede altid til podcasts, og så en dag hørte jeg et interview med Frank Wilderson. Jeg havde ikke hørt om ham før, og det er ikke, fordi jeg husker så meget fra det interview, men det rumsterede i kroppen på mig. Det var samtidig med, at første bølge af Black Lives Matter var i gang, omkring Eric Garner...

EE: *...som også spiller en rolle i dine digtsamlinger?*

ML: Ja, for min biografi har de der mord været ret... Der skete pludselig en ret stærk identifikation. Det har tidligere været mere distanceret. Det er lidt svært at forklare, men de har virkelig ramt mig, de her likvideringer...

EE: *Det kan jeg godt genkende... Det med ikke at kunne trække vejret er jo også noget af det første, man overhovedet møder i Melanin, og Og spøgelse slutter med tre gange “Ånd” – “Ånd / Ånd / Ånd”.*

ML: Ja, og man kan måske sige, at slavegørelse i en vis forstand er én lang kvælning. Og det er på en måde det, afropessimismen teoretiserer, som jeg forstår det. Jeg kom tilbage til Danmark, og en ven viste mig et essay, som introducerer afropessimismen.⁷ Bagefter begyndte jeg så at læse *Incognegro* (2015) af Frank Wilderson, som jo er hans memoirer fra Sydafrika. Og der var bare så meget i den, som resonerede med oplevelser og ting, jeg har tænkt, og som jeg ikke har tænkt; der var næsten for meget, der gav genlyd i mig. Så nu kan jeg sige lidt om, hvad jeg forstår ved det, og hvorfor det er vigtigt. Grundlæggende forstår jeg afropes-

simismen sådan, at det, vi forstår som menneskeheden, er noget, som er skabt i modsætning til den sorte – altså i modsætning til en sort position i hvert fald. Og så kan man spørge: Hvem er den sorte? Sådan som jeg læser det, er det en position, man placeres i, og den position er altid slavegjort, det er slavens position. Og det er så en specifik forståelse af slaven, som kommer fra Orlando Patterson, og som har tre karakteristika. Patterson laver sådan et komparativt studie af slaveri fra antikken frem til i dag og på tværs af kontinenterne – fra Kina og Korea til oprindelige folk i Amerika, Afrika og Europa også – og han siger så, at det, der karakteriserer slaven, ikke er, at den er tvunget til at arbejde, for der er også masser af eksempler på slaver, som ikke rigtigt laver noget. Men der er altså de her tre kendetegn i stedet for, som er 1) den umotiverede, grænseløse, omkostningsfri vold, 2) fødselsmæssig fremmedgørelse, og det sidste er 3) generel vanære. Og de tre ting tilsammen giver et menneske, som ikke er et rigtigt menneske. Så det er folk af kød og blod, kan vi sige, men det er ikke folk, der forstås som mennesker, og man behøver ikke forholde sig til, om de har en slægt, eller om de har noget land, eller om man kommer til at kvæle dem, når man sætter sig oven på dem. Så sorthed er både sådan et negativt modbillede til mennesker, men det er også nogle mennesker – som så ikke er rigtige mennesker – som man kan forme på en eller anden måde... Og legen med dem kan så være en del af Menneskets identitetsdannelse. Sådan ville jeg helt groft og overordnet karakterisere det, tror jeg.

EE: *Wilderson og nogle af hans medtænkere er fra forskellige fronter blevet kritiseret for at udvikle en for ensporet eller for enstrenget analyse, som mangler intersektionelle perspektiver og ikke i tilstrækkelig grad fokuserer på klasse, på køn eller på kolonialitet og post-kolonialitet som analytiske redskaber til at forstå sorthed.⁸ Hvad tænker du om de kritikker?*

ML: Spørgsmålet om køn er måske den “bedste” kritik, hvis man kan sige det sådan. Fordi de fleste tænkere, Wilderson trækker på, er sorte kvinder. Det er Assata Shakur og Winnie Mandela, det er Saidiya Hartman, Hortense Spillers, Joy James og egentlig også Dionne Brand, og det er klart, at der er noget, som virker lidt voldeligt ved at tage de her sorte kvinders erfaring, og så gøre dem sorte. Men samtidig er det, de skriver, jo også, at det ikke først og fremmest er deres kvindelighed, det er først og fremmest deres sorthed. Og sådan som jeg forstår afropessimismen som intervention – og det skal siges, at jeg nok også læser den meget generøst, eller måske tolker jeg den bare, som det passer mig – jeg læser det meget som en intervention, der fremhæver racegørelse, eller det her skel mellem Menneske/ikke-menneske og Menneske/sort, en intervention,

der bryder ind i det intersektionelle og siger: Det her er faktisk vigtigere end det andet.

EE: *En intervention i det intersektionelle, som altså på en eller anden måde forsøger at etablere et hierarki?*

ML: Ja, et hierarki. Og jeg tror, at det kommer tilbage til, at der altid vil være noget, som er determinerende i sidste instans, om det så er køn, klasse, race, eller hvad det nu skal være. Jeg tror, det er meget svært – og jeg tror heller ikke, det er frugtbart – at tænke alt som totalt nivelleret. Men når det er sagt, så ja, afropessimismens forhold til køn er ret underbelyst, og det handler nok også om, at de afropessimistiske tænkere, der indtil videre har udgivet bøger, er mænd...

EE: *Fx Wilderson, Jared Sexton og måske også David Marriott?*

ML: Jeg ved faktisk ikke, om Marriott selv bruger betegnelsen... Men i hvert fald også Matthieu Chapman.... Der er nogle kvinder og transpersoner, som har bøger på vej, Patrice Douglass, Selamawit D. Terrefe og Cecilio M. Cooper. Og så er der en række kvinder, fx også Christina Sharpe og Zakiyyah Iman Jackson, hvor Wilderson siger, "De tænker også afropessimistisk". Men der er ikke nogen af dem, der siger, at de er afropessimister. De siger heller ikke, at de ikke er det. Saidiya Hartman går heller ikke rigtigt ind i den diskussion, og det synes jeg sådan set også er fint, fordi det der ord, "afropessimisme", altså jeg bruger det her i Danmark til det hele, for det er nemmere at introducere ting med et navn. Hvis man bare siger, "Det her nye Black studies-perspektiv, hvor de insisterer på, at slaveriet stadig virker", så er det allerede for langt, ikke? Så afropessimisme, ok, det er noget med noget afro, og der er en pessimisme. Bum.

EE: *Så du bruger det faktisk også strategisk? Fordi det har impact som frase?*

ML: Ja helt sikkert, og det tror jeg også, de gør. Og det er jo også en af kritikkerne, som jeg synes er lidt ved siden af, altså at det er et trademark – fx er det af forskellige universitetsfolk lidt polemisk blevet kaldt for AP. 2.0 [...] Wilderson er helt sikkert overklasse hele vejen igennem, og det synes jeg egentlig også, han er meget straight omkring, når man læser hans selvbiografier. Det er klart, at i teorien træder det ikke så meget frem, for det er ikke det, der er vigtigt... Under alle omstændigheder håber jeg, at der kommer flere tekster, som på forskellige måder prøver at beskrive det, som så måske ikke er "intersektioner", men alli-

gevel hvordan de forholder sig til spørgsmål om race, køn og klasse. Det er der jo mange, der har skrevet masser af fornuftige ting om før, men det, jeg kunne ønske mig, var, at der var nogen, der prøvede at tænke det videre i afropessimismens spor. Altså i stedet for at det bliver en...

EE: *En stopklods? Eller en afgrund? Altså at bruge det som en anledning til at raffinere eller videreudvikle?*

ML: Ja, og det kan jo sagtens ske, at de mandlige afropessimister tager fejl, for der er helt sikkert noget med en cis-mandlig vinkel, som kan være blind, men det er svært for mig, fra mit sted, sådan rigtigt at få øje på, hvor det er, og hvad det er. Så det vil jeg hellere have, at nogle andre gør.

Her til sidst vil jeg gerne vende tilbage til det med at skrive i flere genrer. For jeg synes, at det der mix hos Wilderson giver rigtigt meget. Og det er meget vanskeligt for mig at se – hvis man har læst hans to memoirer – hvordan man kan kritisere ham for ikke at medtænke klasseperspektivet. Det kan jeg faktisk ikke helt forstå, hvordan man kan.

EE: *Noget af det, som er ret spændende ved en bog som Afropessimism, er, at hans bevisførelse er så utroligt arbitrær eller personlig. Han skriver jo i bogen, at det skal tages alvorligt som "critical theory", men det er også i meget høj grad iscenesat med skønlitterære virkemidler. Og noget af det, jeg har tænkt over – og det ville Wilderson sikkert være uenig i – er, om den der insisteren på, at det er "solid critical theory", om den insisteren måske også i en eller anden udstrækning er sagt fra et delvist fiktivt synspunkt. Altså, man skal hvert fald forholde sig lidt til, hvad det er for en form for sandhed, som teksten arbejder med, og som teksten etablerer, og det kan godt være, at den sandhed er lidt mere lumsk end, at man bare lige kan læse det, som om det var Oplysningens dialektik af Horkheimer og Adorno.*

ML: Ja... Jeg er jo ikke akademiker, så min indgang har fra starten været, "Kan jeg bruge det her til noget?". Ja, jeg kan tænke en masse ting. Fedt, jeg kører bare. Wilderson har selv sagt, at han med bogen har ønsket at præsentere afropessimisme for folk, som ikke normalt læser teori. Og det er nok også en af grundene til, at han eksperimenterer med fremstillingsformen, hvilket også resulterer i, tænker jeg, at det ikke er "solid critical theory". Men jeg kan ret godt lide det der twist – og det siger jeg fra en position uden for academia – for han insisterer jo virkelig på, at erfaringen har noget at sige. Så er spørgsmålet selvfølgelig, hvor meget du kan tillade dig at generalisere ud fra det, du selv har oplevet. Men i

stedet for at man bare afviser, at han gør det, så kunne jeg godt tænke mig at læse nogle, der viste, hvor og hvorfor det ikke fungerer. Fx synes jeg, at Annie Olaloku-Teriba har argumenteret ret overbevisende for, at sorthed ikke er så monolitisk, som Wilderson siger.⁹ Olaloku-Teriba gør det rigtigt godt, synes jeg, altså går ind i teksten og forholder sig til den, som om man vil noget med den. For det der med at skrive – eller læse – en kritik af noget, man hader, er ikke særligt spændende.

EE: *For nogle år siden, da Wilderson besøgte København, holdt han både en lukket workshop og en åben forelæsning i Folkets Hus, og det besøg er et af forlæggene i en udgivelse, som kollektiverne Marronage og Diaspora of Critical Nomads (DCN) har lavet sammen.¹⁰ Jeg nævner det, fordi jeg synes, den udgivelse indeholder en ret fin forhandling af Wildersons tænkning. Afropessimismen bliver her brugt som en anledning til at reflektere over en konkret politisk organisering og over, hvordan solidaritet kan tænkes på tværs af racegørelse inden for denne organisering. Men afropessimismens perspektiver bliver også afslutningsvis i publikationen kritiseret, og der bliver gået i rette med de blindgyder i forhold til spørgsmålet om solidaritet, som afropessimismen kan resultere i.*

ML: Jeg synes også, at det er nogle virkelig fede tekster. Og igen, der er vi på afstand af universitetet på en måde. Der er selvfølgelig akademikere med i grupperne, men det er ikke akademisk tekst som sådan. Og det har jo rørt et eller andet i de her grupper... Og også i mig. Et af kritikpunkterne har været, at Wilderson ikke angiver, hvad man skal gøre, hvilket ligger lidt i forlængelse af den klassiske, marxistiske tradition, hvor man har været vant til at udpege steder og subjekter for revolutionen. Det gør han ikke. Og det er blevet læst som et stort problem, for hvad skal vi så bruge det til? Så skal vi bare sidde hjemme i vores sofaer og fortvivle og ryge fede, ikke? Men man kan jo også vælge at læse det som noget, der i virkeligheden er ret generøst. Altså at insistere på, at folk godt selv kan drage konklusioner af nogle af de her tanker, at de godt selv kan føre analyserne til dørs. Og det er jo også det, som Marronage og DCN gør. Afropessimismen siger, "Vi kan ikke tænke, hvad der er på den anden side af antisorthed". Men politiske aktivister er jo nødt til at mobilisere omkring en eller anden forestilling om, hvor man vil hen, så Marronage og DCN siger, "Vi gør alligevel et forsøg!". Og når afropessimismen et stykke hen ad vejen siger, "Det er umuligt at organisere sig multi-racialt", så siger Marronage og DCN på en måde, "Ja, det kan godt være, det er det, men vi er nødt til at prøve alligevel – og hvordan kan vi så gøre det".

EE: *Et sidste spørgsmål. Da vi var på legeplads med vores børn for en måned siden, snakkede vi meget kort om en følelse, som jeg tror, vi begge har lidt for tiden. Og det er følelsen af, at der på en måde er mere arbejde – at vi bliver inviteret til flere begivenheder og tilbydes flere udgivelseskanaler – fordi sorte og brune personer bliver myrdet rundt omkring, fx i USA, men også herhjemme på Bornholm, og andre steder i verden. Sagt på en anden måde: At der er en form for aktualitet, som kommer i stand på baggrund af antisorthed eller antisort vold. Har du det stadig sådan? Er det noget, du har tænkt videre over? Der er en passage i Melanin, som relaterer sig lidt til det spørgsmål, og som jeg gerne vil læse op. Du skriver:*

ligesom sproget er
en struktur for selvet
er lynchningen af Claude Neal
en struktur for kroppen

som jeg må arbejde
mig ud af

Der er noget, som jeg tænker, er et centralt problem i dit arbejde, og som jeg virkelig kan genkende fra mit eget liv og virke, og det er det der med, at man hele tiden prøver på at forsvinde eller at flygte, samtidig med at forudsætningen for flugten eller forsvindingen er, at man går lige direkte ind i det, man prøver at undslippe. Et lidt evigt problem, som man er nødt til at agere og navigere i, og som man er nødt til at gøre til en produktiv situation. Men i hvert fald er mit spørgsmål i forhold til det her med, at lynchningen er en struktur for kroppen, som jeg må arbejde sig ud af: Hvordan arbejder man sig ud af den struktur, når det lige pludselig er den struktur, som synliggør en og legitimerer en; kort sagt, vækker en til live i den hvide, offentlige bevidsthed?

ML: Det er en ret god formulering, det dér, at man hele tiden forsøger at flygte, men at flugten fører tilbage til start... Jeg tror faktisk, at jeg tænker det meget overordnet. Jeg er ikke i tvivl om, at det fortsat er det, der sker, og at der er en aktualitet, som kommer, hver gang nogen bliver dræbt. Et eller andet momentum for nogle kræfter et sted, som gør, at jeg bliver mere interessant, eller at nogen pludselig lytter til mig. Men antisorthed og antisort vold er jo definerende for os, uanset om vi bliver inviteret eller ej, så jeg går ikke sådan og skammer mig over det. Jeg har det ikke dårligt på den måde med at skulle profitere på, at nogen dør, men jeg er pinligt bevidst om det. Men der har jeg det lidt sådan, "Shame on

you”, ikke nødvendigvis dem, der inviterer mig, men det er på en måde det store derude, der har et problem... Og den eneste måde, man kan befri sig fra noget, det er igennem det, tror jeg. Nej, jeg ved faktisk ikke, hvordan det kommer i stand – det er et åbent spørgsmål. Men alternativet for mig at se ville så være, at jeg faktisk satte mig i sofaen og røg fede. Så jeg går ind i det med åbne øjne og oprejst pande og alt det der. Selvfølgelig er der nogle ting, man skal sige nej til. Lige da BLM-protesterne kørte meget i sommers, fik jeg en del henvendelser med sådan noget, “Vil du ikke komme i et eller andet tv-program og fortælle om en nederen oplevelse, du har haft med racisme?”, eller “Hey, jeg har en eller anden, som gerne vil diskutere, om man må sige neger!”, og der var jeg bare sådan, fuck nej, jeg skal ikke være pauseklovner på den der måde. Så når jeg er i offentligheden, er det enten, fordi jeg skriver noget direkte til offentligheden, eller fordi jeg bliver interviewet på baggrund af mine ting. Jeg går ikke ind i sådan nogle debatagtige ting, for det synes jeg er ufrugtbart, det rykker ikke noget... Og i virkeligheden tror jeg på, at jeg kan rykke noget med det, jeg gør.

NOTER

- 1 Interviewet blev lavet i december 2020. Den omtalte digtsamling, *Og spøgelser (Melanin II)*, er udkommet i mellemtiden.
- 2 https://www.information.dk/debat/2019/03/ikkehvid-person-danmark-moedt-racisme?lst_cnr_b
- 3 Frank B. Wilderson III: *På tværs af historier*, OVO Press, 2020.
- 4 “At mordet på George Floyd bliver vist og beskrevet i alle dets bestialske detaljer, er endnu et eksempel på, at det hvide verdensbillede dominerer”, <https://politiken.dk/debat/debatindlaeg/art7860173/At-mordet-pa-George-Floyd-bliver-vist-og-beskrevet-i-alle-dets-bestialske-detajler-er-endnu-et-eksempel-pa-at-det-hvide-verdensbillede-dominerer>
- 5 ”Nedtrykt, undertrykt – op, op, optøjer!“, <http://fredagaften.net/nedtrykt-undertrykt-op-op-opt%C3%B8jer/>
- 6 “A WALL IS JUST A WALL / NO WHITE SAVIORS”, <https://publicsquare.dk/artikel/a-wall-is-just-a-wall-no-white-saviors>
- 7 K. Aarons: “Intet selv at afskaffe: afropessimisme, anti-politik og verdens ende”, <http://fredagaften.net/intet-selv-afskaffe-afropessimisme-anti-politik-og-verdens-ende/>
- 8 Se fx Gloria Wekkers tekst “RECENSIE: ‘AFROPESSIMISM’ VAN FRANK WILDERSON III” (<https://www.dipsaus.org/exclusives-posts/2020/6/3/recensie-afropessimism-van-frank-b-wilderson-iii>), Nick Mitchells “The View from Nowhere: On Frank Wilderson’s Afropessimism” (<https://spectrejournal.com/the-view-from-nowhere/>) og Kevin Ochieng Okoths “The Flatness of Blackness: Afro-Pessimism and the Erasure of Anti-Colonial Thought” (<https://salvage.zone/issue-seven/the-flatness-of-blackness-afro-pessimism-and-the-erasure-of-anti-colonial-thought/>)
- 9 Annie Olaloku-Teriba: “Afro-pessimism and the (Un)Logic of Anti-Blackness”, <https://www.historicalmaterialism.org/articles/afro-pessimism-and-unlogic-anti-blackness>
- 10 Marronage og Diaspora of Critical Nomads: *Vi vil mere end at overleve – opgør med en antisort verden*, 2020.

Bidragydere/contributors

LA VAUGHN BELLE is a multidisciplinary artist from the Virgin Islands. For years, her work has responded to questions surrounding the coloniality of the Virgin Islands, both in its present relationship to the US and its past one to Denmark. On 31 March 2018 she unveiled the public sculpture project *I Am Queen Mary*, a work created in collaboration with Jeannette Ehlers.

HELENE ENGNES BIRKELI er ph.d.-studerende ved kunsthistorisk fakultet på University College London. Hun tog en Bachelor- og Mastergrad i kunsthistorie ved universitetet i Edinburgh og UCL. Hendes ph.d.-projekt, der vejledes af Mechthild Fend, ser på landskabsbilleder i Dansk Vestindien mellem 1780 og 1850 gennem tryk, malerier og kort.

STEPHANIE CHALANA BROWN is an ancestral Virgin Islander whose family lineage dates back to pre-1848 emancipation. Chalana's work primarily delves into the Virgin Islands' cultural identity through photography, fashion, history, and art. Chalana has been a staunch advocate of incorporating madras fabric in her work and promoting the fabric as a symbol of national pride. "Madras fabric tells a story of our colonial past and our determination as Virgin Islanders to narrate our own story from oppressed to courageous," says Chalana, who hopes her work propels the Virgin Islands' story internationally.

JUPITER CHILD is a Mozambican-born queer artist residing in Copenhagen, Denmark. They are a multifaceted performer and a visual artist, drawing inspiration from Black history, their Makonde ancestry and the Black arts movement. By combining theatre, dance, song, spoken word, creative writing and storytelling, Jupiter describes their art as an anti-colonial intervention, resistance, Black feminism, migration, queerness and empowerment.

NINA CRAMER is a cultural worker based in Copenhagen. Currently, she is a PhD student at the Department of Arts and Cultural Studies at the University of Copenhagen as part of the research group "The Art of Nordic Colonialism", which examines the intersections of art history and colonial histories in the Nordic region. She is also part of the collective Marronage.

JEANNETTE EHLERS er uddannet ved Det Kongelige Danske Kunstakademi i 2006. I en årrække har hun skabt værker, der går tæt på betragtninger om etnicitet og identitet inspireret af sin egen dansk/caribiske baggrund. Den 31. marts 2018 afslørede hun *I Am Queen Mary* – et offentligt skulpturprojekt i samarbejde med La Vaughn Belle. Ehlers er udvalgsleder for legatudvalget for billedkunst i Statens Kunstfond.

SARAH SAMIRA EL-TAKI is a PhD candidate in visual culture at the University of Copenhagen, Department of Arts and Cultural Studies. She graduated from Lund University with a master's thesis titled *Visualising Balance, Balancing Visualities: Race, Epistemology and Equality in Visual Culture*. Outside of academia, Sarah has worked for cultural institutions in the UK, including organising sessions at Sheffield Doc/Fest and working as a digital archivist and librarian for Vogue UK. Her main interests are topics on race, visibility and anti-racist imagery.

EMIL ELG er kunsthistoriker, musiker og kunstner. Han er lige nu ph.d.-studerende ved Institut for kunst og kulturvidenskab (KU), hvor han arbejder på et projekt omhandlende repræsentationer af afrikanere og personer af afrikansk herkomst i ældre dansk kunst, støttet af Novo Nordisk Fonden. Elg er desuden en del af det internationale forskningsprojekt "The Art of Nordic Colonialism", der har til formål at undersøge mødepunkterne mellem kunst og kolonihistorie i en nordisk kontekst.

AYANA OMILADE FLEWELLEN is a Black Feminist, an archaeologist, a storyteller, and an artist. She is the co-founder of the Society of Black Archaeologists and sits on the Board of Diving With A Purpose. Dr. Flewellen is an Assistant Professor in the Department of Anthropology at the University of California, Riverside. She currently is the Co-PI of the Estate Little Princess Archaeology Project, an award-winning collaborative, community-engaged archaeological project based on the island of St. Croix, USVI.

ELIZABETH LÖWE HUNTER er datter af to havne – Savannah, Georgia, og København. Gennem sit arbejde undersøger hun betingelser for selvforståelse, tilhørsforhold og materiel virkelighed blandt minoriserede, racegjorte mennesker i Vesten, specifikt Danmark og den vesteuropæiske kontekst. Hun belyser Modernitetens præmisser og paradokser gennem transnationale feministiske teorier, dekoloniale teorier og afrikanske diasporastudier. Hunter er ph.d.-kandidat ved University of California Berkeley, Department of African American Studies med tilvalg i Women, Gender and Sexuality Studies.

ANNA VESTERGAARD JØRGENSEN er ph.d.-studerende ved SMK, hvor hun har været med til at kuratere udstillingen "Kirchner og Nolde – til diskussion". Hun er desuden med i det internationale forskningsprojekt "The Art of Nordic Colonialism". I sit ph.d.-projekt, der er finansieret af Novo Nordisk Fonden, arbejder hun med kuratoriske og æstetiske praksisser i krydsfeltet mellem kunstmuseer og kolonialisme.

LEA HEE JA KRAMHØFT arbejder med dekolonisering og kolonialismens virkninger i kunst og kultur, hvidhed i vestlige kulturinstitutioner, repræsentation, kunst skabt af brune og sorte kunstnere, transnational adoption. Underviser, oversætter, skribent, redaktør, medlem af kollektivet Marronage. Cand.mag. i moderne kultur og kulturformidling.

MIKAS LANG er forfatter og oversætter. Han har udgivet digtsamlingerne *Melanin* (2019) og *Og spøgelse* (2021) samt oversat Frank B. Wilderson III's digte, *På tværs af historier* (2020). For tiden arbejder han på en roman. Derudover oversætter han Dionne Brand: *A Map to the Door of No Return*, Jesmyn Ward: *Men We Reaped* samt Frank Wilderson: *Afropessimism*.

CAMILLA KLITGAARD LAURSEN er mag.art. i kunsthistorie og museologi ved Aarhus Universitet og har siden 2017 været ansat som museumsinspektør ved Den Hirschsprungske Samling. Her har hun lavet udstillinger og forsket i dansk kunst fra hele 1800-tallet, heriblandt Vilhelm Hammershøi, P.S. Krøyer og Anton Melbye.

MARRONAGE is a Copenhagen-based decolonial feminist collective that emerged in 2016 to politicise the centennial of the sale of the former Danish West Indies to the United States. Together with other collectives and comrouges, they organise discursive events, workshops, demonstrations, actions, interventions, texts, video, audio, imagery, and financial support with the aim of working towards the abolition of a still-colonizing world.

JAN-THERESE MENDES holds a PhD in Social and Political Thought from York University, Canada (2019). Mendes is currently a postdoctoral fellow in studies of gender and race with the Centre for Gender Studies at the University of Stavanger and a 2020-2021 visiting scholar with the Amsterdam Research Centre for Gender and Sexuality at the University of Amsterdam. Invoking frames of analyses from Black feminist theory and Afro-pessimism, Mendes' research examines Northern welfare states' penal fixation on the Black womb, Black mournability, pedagogies of assimilation and humiliation, and the possibilities of willful strangeness in Black visual art.

BART PUSHAW is a Postdoctoral Fellow in the international project "The Art of Nordic Colonialism: Writing Transcultural Art Histories" at the University of Copenhagen. He received his PhD from the University of Maryland. His research examines issues of race, gender, and coloniality in global art histories between 1750 and 1950.

DENISE FERREIRA DA SILVA is Professor and Director of the Institute for Gender, Race, Sexuality, and Social Justice at the University of British Columbia, Vancouver. Da Silva's academic writings and artistic practice address the ethical questions of the global present and target the metaphysical and onto-epistemological dimensions of modern thought. She works within the research fields of Critical Racial and Ethnic Studies, Feminist Theory, Critical Legal Theory, Political Theory, Moral Philosophy, Postcolonial Studies, and Latin American & Caribbean Studies.

CHRISTINE HORWITZ TOMMERUP er inspektør for Fransk Kunst fra det 19. årh. på Ny Carlsberg Glyptotek og har blandt andet været ansvarlig for de seneste kurateringer af samlingen i 2019 og 2021. Hun har kurateret udstillingen “Auguste Rodin – Forskydninger” og arbejder på en ph.d. om Rodins private antiksamling i samarbejde med Aarhus Universitet. Projektet undersøger, hvordan samlingen kan ses som en arkæologisk metode, der aktivt genbesøger antikkens skulpturelle troper.

SALL LAM TORO is an interdisciplinary performance artist born in Braganza, Portugal, based in Copenhagen, Denmark. Sall's praxis is informed by transcendental somatic practices, such as butoh avant-garde, afro-futurist and decolonial aesthetics, philosophies and politics. Queering is also integral to their work, finding its expression in mediums such as performance, sound, video and poetry. Sall often works with the intention to rupture notions of time and space. They are equally interested in engaging audiences as participants in order to achieve collective transformation and rendering the collective as kin.

Det var med stor sorg, at redaktionen af *Periskop* modtog beskeden om, at Jens Toft døde den 25. januar 2021.

Jens var uddannet mag.art. i Filmvidenskab fra Københavns Universitet og blev ansat på Kunsthistorie på Københavns Universitet, hvor han var frem til sin pension i 2016.

Jens var i 1993 sammen med studerende stifter af foreningen *Periskop – forum for kunsthistorisk debat* og var medlem af redaktionen frem til 2012.

I nærheden af billedet

Mindeord over Jens Toft (1944-2021)

Når vi som kunsthistorikere tænker på Jens Tofts betydning for det billedteoretiske felt, bliver vi ledt ad indirekte veje mod at kunne beskrive den. Først og fremmest: Det føltes, som om Jens altid var i nærheden af billedet. Han forlod det aldrig, og udpegede det alligevel ikke. Billedet satte ham i arbejde, og netop derfor blev han aldrig færdig med at beskrive billedet. Det var dette, der gjorde det til en intellektuel oplevelse af de sjældne at få lov til at følge med, når han bevægede sig i det billedteoretiske felt. Og han inviterede hellere end gerne med, for for ham var tanken fælles, som titlen på hans afskedsforelæsning fra kunsthistoriefaget på Københavns Universitet i 2016 pegede på. Dette er nok den vigtigste erindring, vi har lyst til at fremhæve her om Jens Toft. Han tog som lektor i faget generationer af studerende med ud i et åbent, men alligevel intellektuelt veldefineret rum, hvor det var muligt at udvikle sig og danne sig sine egne perspektiver. Jens var en vejleder af det tilsnit, Jacques Rancière drømmer om i *Den uvidende lærer*: Man havde som studerende oplevelsen af at blive sat fri og fik netop derfor lyst og energi til at lære et nyt sprog at kende. Jens kunne lytte til den søgen, der var på færde hos sine studerende. Han var af samme grund en afholdt vejleder. I dette forhold blev hans politiske dannelse tydelig. Det er vores oplevelse, at Jens faktisk var i stand til at praktisere en frigørelse, der kunne føre til en større menneskelighed.

Jens Toft var en dedikeret social personlighed både i sit tidlige politiske virke som trotskist og som ven og kammerat. I sin ungdom stiftede han personligt bekendskab til studenteroprøret, omend han som den åbensindede og venlige person, han var, ikke deltog direkte heri. Alligevel formede disse oplevelser ham, og han delte gerne ud af dem, ikke mindst når man, som mange af hans studerende gjorde, tog med på fællesarrangerede ture til Paris. Her udpegede han de mange lokaliteter, som han vedvarende vendte tilbage til. Hos Jens slog det politiske engagement igennem på en humanistisk og stille måde, omend med stor konsekvens. Således var han en af de få i Danmark, som i 1970'erne ejede en Trabi.

En særlig opmærksomhed på det oversete, det marginaliserede og udsatte satte sig igennem i hans mange kunsthistoriske projekter. For ud over hans interesse for velkendte moderne franske kunstnere som Édouard Manet, Paul Cézanne, Gustave Caillebotte og Gustave Courbet rettede Jens også sin opmærksomhed mod oversete kunstnere som for eksempel de danske genremalere Paul Fischer og Carl Bloch. Sidstnævnte fik Jens i samarbejde med Museet for Religiøs Kunst i Lemvig og Øregaard Museum arrangeret et større udstillingsprojekt omkring; et projekt, som desuden var ledsaget af en substantiel forskningspublikation. På samme måde var Jens en af de få, som fandt kvaliteter i ungdomsvennen, jazzentusiasten og surrealisten Hans Henrik Lerfeldts kunst. Jens berettede om, hvordan han og Lerfeldt til tider besøgte Kunstakademiet om aftenen, for her at prøve de forskellige trykteknikker af. Dertil kom Jens' opdagelse af den totalt ukendte bornholmske landskabsmaler Claus Johansen, som han i de sidste år af sit liv købte flere værker af. Jens fik derudover rettet opmærksomhed på oversete sider ved allerede kanoniserede kunstnere, som når han eksempelvis med et overbevisende billedteoretisk studie fandt nye kvaliteter ved J.F. Willumsens senværk.

At billedet kan sætte betydning i arbejde, var en indsigt, Jens Toft havde fået tidligt i sit liv. Han fortalte selv, hvordan han som dreng en dag oplevede, at et maleri med ét blev levende for øjnene af ham. En oplevelse, der for ham viste, at verden ikke kun er umiddelbar, men kan vende refleksivt tilbage som billede. Denne erfaring af billedet som et refleksivt betydningsarbejde skulle han komme til at møde og genkende i sine formative studieår, særligt under et udvekslingsophold i Paris i foråret 1968, hvor han studerede hos filmsemiotikeren Christian Metz. Metz var sammen med en række semiotikere som Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes og Louis Marin med til at udvikle den dynamisering af strukturalismen, som semiotikken gennemførte i de år: Betydningen arbejder, bevæget af begæret, i billedets flade, hvorfra det vender forandret tilbage til billedets omgi-

velser. Jens Toft skulle komme til at blive en af dem, der med størst gennemslagskraft herhjemme kom til at praktisere denne dynamiske semiotik. Det er helt rimeligt at nævne Jens i sammenhæng med denne række af banebrydende og betydningsfulde semiotikere. Det er ikke tilfældigt, at et af kapitlerne i filosofen Søren Kjørups filmteoretiske hovedværk *Filmsemiologi* fra 1975 simpelthen har titlen "Jens Toft".

Vi kan kun berøre enkelte punkter af Jens Tofts kvaliteter i et mindeord. Sådan må det være, og det i sig selv fortæller om et usædvanligt engageret menneske, der kunne balancere en stor menneskelig varme med sit analytiske væsen. Jens Toft var, ud over at være kunsthistoriker, også en kender af jazzen, navnlig den eksperimenterende fra 1960'erne, og selvfølgelig den moderne film, som han jo faktisk var uddannet i.

Ære være hans minde.

JENS TANG KRISTENSEN OG MICHAEL KJÆR

PERISKOP

NR. 25 2021

