PERSPECTIVE

Den sorte havfrue

Denne artikel situerer I am Queen Mary (2018) – af de to kunstnere La Vaughn Belle fra Jomfruøerne og dansk-caribiske Jeannette Ehlers – og undersøger receptionen af skulpturen og perspektiver til andre sorte kunstneriske praksisser på tværs af Atlanterhavet.

Resumé

Som en kolossal, sort havfrue, der dukker op til overfladen fra et imaginært sort Atlantis, udvider I am Queen Mary nationalstatens kulturelle grænser og den danske kunstneriske tradition. Det gør værket ved at insistere på, at Danmark er en del af historien om den atlantiske mellempassage.

Artikel

På den havnekaj, hvor Edvard Eriksens statue *Den lille havfrue* – fra eventyret af H.C. Andersen – poserer for turisterne, hersker også et andet mystisk havvæsen. Dette væsen er ikke trådt ud af eventyrenes verden, men er dukket frem af afrofuturistiske strømme; hun er steget op til overfladen fra den undersøiske underside af det transatlantiske slavesystem, for som en havcyborg at fortælle os den egentlige Danmarkshistorie. Den syv meter høje statue er lavet af skumplast (polystyren) og spraymalet med bronzefarve. Den forestiller den historiske figur Queen Mary, en sort migrantarbejder, der arbejdede på St. Croix, den ene af de tre dansk-vestindiske øer [fig. 1]. Hun sidder på en kurvestolstrone med en sukkerrørskniv i den ene hånd og en brændende fakkel i den anden, og begge dele henleder tankerne på arbejdsforholdene på de danske sukkerplantager og det oprør, som Queen Mary i 1878 var med til at udtænke sammen med tre andre kvinder mod selvsamme arbejdsforhold.



Fig. 1. La Vaughn Belle og Jeannette Ehlers, *I am Queen Mary*, 2018. Skumplast, koraller og beton, 7 x 3,89 m. Foran Vestindisk Pakhus, København: Foto: © Kim Matthäi Leland/Gonzales Photo/Ritzau Scanpix

Statuen er lavet af de to kunstnere La Vaughn Belle fra Jomfruøerne (U.S. Virgin Islands) og dansk-caribiske Jeannette Ehlers i anledningen af 100-året for salget af Dansk Vestindien til USA i 1917, og den bryder med det danske samtidsnarrativ om lighed, tolerance og velfærd. Kunstnerne blev ikke inviteret til at lave *I am Queen Mary*, statuen er tværtimod en ubuden intervention, som med kunstnernes egne ord kræver sin plads i det offentlige rum for at transformere det kolonihistoriske narrativ "ved at sætte historien om de mennesker, der blev bragt til Dansk Vestindien, i centrum".[1] Ved at sætte Danmark i relation til den sorte diaspora og den atlantiske mellempassage (*Middle Passage*) skriver statuen Danmark ind i en historie, som landet ellers normalt lægger afstand til. Men statuen er ikke kun et "korrektiv" til Danmarkshistorien, den er samtidig en hyldest til arven efter de sortes oprør, som den bygger sit begrebsmæssige, politiske og visuelle grundlag på.[2]

Denne artikel situerer statuen inden for denne komplekse udveksling af citater, der er rodfæstet i en

forestillet sort fortid og fremtid. Det gælder referencer som påfugletronen, titlen "Jeg er…", brugen af koraller til statuens sokkel og Queen Marys hovedbeklædning.[3] Artiklen undersøger desuden receptionen af skulpturen i den danske presse, hvor den ofte blev kritiseret for at være en videreførelse af en klassisk skulpturtradition, hvormed den blev frataget en egentlig kritisk analyse.[4] Denne reception sammenlignes desuden med den reception, statuen fik på Jomfruøerne. Med udgangspunkt i allerede eksisterende tekster belyses endelig statuens beslægtethed med et bredt spektrum af sorte kunstneriske praksisser på tværs af Atlanterhavet; her står jeg særligt i gæld til forskerne og kunsthistorikerne Mathias Danbolt, Michael Wilson og Nina Cramer.[5]

Skum og fondsmidler

Den 31. marts 2017 blev hundredåret for salget og overdragelsen af Dansk Vestindien til USA markeret med en række udstillinger, konferencer og mindehøjtideligheder i Danmark og på Jomfruøerne. Et af forslagene til festligholdelsen kom fra forsker på RUC Helle Stenum, som initierede projektet "From warehouse to warehouse", der tog form af en række udstillinger i pakhuse fra kolonitiden i København og på St. Croix.[6] Tanken med projektet var at udstille værker af Belle og Ehlers begge steder samtidigt. Stenums oprindelige idé måtte dog opgives pga. manglende finansiering, men et samarbejde nåede at blive skabt mellem Belle og Ehlers. Formålet med det spirende kunstneriske samarbejde var dobbelt: For det første at sætte fokus på det slavearbejde, som Danmarks rigdom bygger på, og for det andet at samle forskellige sorte oprørsbevægelser med Queen Mary som den gennemgående figur.

Mary Leticia Thomas blev født i Antigua i 1842 og rejste senere til St. Croix for at søge arbejde på de danske sukkerplantager. Hun fik tilnavnet "Dronning", da hun i 1878 var en af frontfigurerne i arbejdernes oprør mod de kontraktmæssige servitutter, der i praksis tvang arbejderne til at blive på plantagerne, selv efter at slaveriet var ophørt i 1848.[7] Dette oprør fik senere tilnavnet "Fireburn" pga. de mange ildspåsættelser på både plantager og i byen Frederiksted, og hændelsen var ikke ukendt for den danske befolkning; oprøret blev nemlig dækket af både dansk og udenlandsk presse, og det blev også diskuteret i den danske rigsdag.[8] Efter oprøret blev Queen Mary retsforfulgt, og sammen med en række andre oprørere, bl.a. de tre andre "dronninger" Axeline Elizabeth Salomon, Mathilde McBean og Susanna Abrahamson blev hun sejlet til Danmark og sat i kvindefængslet på Christianshavn. Deres domme blev senere omstødt, og kvinderne kunne rejse tilbage til St. Croix.

Selvom kunstprojektet fik støtte fra både privat og offentlig side, bl.a. fra Slots- og Kulturstyrelsen, Københavns Kommune, Beckett-Fonden, WOW Factory, TG Technology og 3D Printhuset, så blev der langtfra rejst penge nok til at få statuen støbt færdig inden fejringen i 2017. Fremstillingen af statuen endte med at blive et år forsinket, og derudover forhindrede den manglende økonomiske støtte kunstnerne i at støbe statuen i bronze, som det ellers var planen. *I am Queen Mary* blev derfor 3D-printet i skumplast og sprøjtemalet med bronzefarve. Problemerne med at opnå støtte til projektet peger på, at både dansk kolonialisme og statuen i sig selv udgør en trussel mod Danmarkshistoriens traditionelle narrativer. Mens Mary Thomas længe har spillet en vigtig rolle i Jomfruøernes historiske narrativer, så har hun indtil nu været stort set ukendt i den danske befolkning. Først for nylig har hendes politiske engagement fået opmærksomhed, og det skyldes i høj grad Belle og Ehlers' kunstneriske, intellektuelle og følelsesmæssige arbejde. Ved at vælge Queen Mary som deres hovedperson understreger Belle og Ehlers det politiske aspekt af dansk historie og repræsentation.



Fig. 2. John Kørner, Victor Cornelins (1898-1985), 2016. Bronze. Banegårdspladsen foran Nakskov Station, Nakskov. Foto: © Jan Knudsen. [John Kørner der peger på skulpturen til indvielsen den 22. september 2016]

Kampen for økonomisk støtte til *I am Queen Mary* står i skarp kontrast til virkeligheden omkring John Kørners bronzestatue af Victor Waldemar Cornelins [fig. 2], som blev støttet af Statens Kunstfond og byrådet i Nakskov. Kørners statue forestiller den historiske figur Cornelins (1898-1985), som blev født i den danske koloni St. Croix og under "uvisse omstændigheder" bragt til Danmark, hvor han og hans søster blev udstillet i Tivoli i 1905. Efter folkeudstillingen i Tivoli slog Cornelins sig ned i Danmark og blev skolelærer og viceskoleinspektør i Nakskov.[9] Cornelins er en kendt figur i lokalmiljøet og betragtes som et eksempel på "vellykket" assimilation. Queen Marys og Cornelins' historier er med andre ord meget forskellige, og det samme er de visuelle formsprog, statuerne af dem er udtrykt i. Hvor Kørner anvender et realistisk visuelt sprog, så er *I am Queen Mary* fuld af symboler og billedmæssige referencer til sorte kunstnere og politiske bevægelser. I modsætning til Kørners statue, som står permanent udstillet foran Nakskov station, så har endnu ingen offentlige institutioner tilbudt at huse *I am Queen Mary*. Hun er den ubudne revolutionære gæst, der hverken er bestilt arbejde eller økonomisk støttet, og som rokker ved snarere end styrker den gængse danmarkshistorie. I april 2019 bevilgede Københavns Kommune begrænsede midler til at undersøge muligheden for at indlemme statuen i det københavnske byrum.[10]Som de to kunstnere skriver på projektets hjemmeside, så er deres håb at støbe to bronzestatuer, der skal stå i henholdsvis Danmark og på Jomfruøerne, men der er endnu ikke tilstrækkelige midler til det.[11] I første omgang søger kunstnerne derfor årligt tilladelse fra Københavns byråd til fortsat at kunne udstille skumstatuen.

Både i pressen og i analyserne af statuen undlader man ofte at inddrage problematikken omkring *I am Queen Marys* tilblivelse og den kritik, statuen var udsat for fra offentlighedens side. Faktisk

vidner adskillige danske avisartikler og kronikker om, at der findes en herskende hvid, racistisk frygt, som vækkes til live ved synet af den sorte leder.[12] SEn del af den danske offentlighed lader til at blive lige så oprørte over Queen Marys modstandsstrategier som over de forhold, hun kæmpede imod, og de anklager statuen for at legitimere volden som politisk instrument. Andre både i Danmark og udlandet har dog budt statuen velkommen som et symbol på den frie historieskrivning i Danmark. Den franske venstrefløjsavis *Le Monde* roste for eksempel statuen for at være en offentlig dansk anerkendelse af og hyldest til den sorte dronning og fokuserede dermed på den progressivitet, der formodes at præge nutidens Danmark.[13] Hvis man ikke desto mindre overser den politiske modvilje mod statuen og det faktum, at *I am Queen Mary* er en *intervention* i det offentlige rum, så viderefører man blot det frisindede billede af dansk historieskrivning. Hvis man lukker øjnene for de to kunstneres ideologiske og økonomiske vanskeligheder, risikerer statuen blot at underbygge det nuværende fremskridtsnarrativ, som reelt lukker munden på historien om slaveri og kolonialisme.[14]



Fig. 3. La Vaughn Belle og Jeannette Ehlers, *I am Queen Mary*, 2015. 3D-tegning, Daviid Ranløv. Foto: © Courtesy of the artists.

Sorthed i Afstøbningssamlingen og Københavns Havn

I am Queen Mary er blevet bemærket for sin institutionskritik af museer og udstillingssteder: Statuen står uden for Statens Museum for Kunsts samling af afstøbninger af klassicistiske værker og renæssanceværker; en samling, som siden 1984 har haft til huse i Vestindisk Pakhus fra kolonitiden.[15] Eftersom *I am Queen Mary* med vilje er placeret ved siden af en bronzeafstøbning af Michelangelos David-skulptur, tolkes statuen ofte som en videreførelse af den klassicistiske skulpturrepræsentation [fig. 3].[16]



Fig. 4. Frédéric Auguste Bartholdi, *Skitse til 'Egypten bærer lyset til Asien' ved Suez,* 1869. Akvarel. Musée Bartholdi de Colmar. Foto: Public domain, Wikimedia Commons.

Og statuen approprierer da også det visuelle sprog, som er koblet til billedhuggerkunsten og dens monumentale udtryk: Queen Mary sidder på en trone som en regerende monark med en fakkel i hånden, en attribut, der henleder tankerne på andre kvindelige figurer som Frédéric Bartholdis *Egypten bærer lyset til Asien* [fig. 4] og *Frihedsgudinden*.

I de danske avisanmeldelser (på tværs af det politiske spektrum) indsættes *I am Queen Mary* i et kontinuum af europæiske monumenter.[17] I stedet for at anerkende det omstyrtende potentiale, der ligger i statuens appropriering af et sådant visuelt sprog, konkluderer anmelderne, at statuen savner ikonografisk opfindsomhed.[18] På trods af, at statuens *mimicry* af europæisk tradition gentager en feministisk efterligningspraksis og dermed undergraver undertrykkerens sprog, så reduceres statuen i pressen ofte til en forenklet kopi af den klassiske tradition og kritiseres for eksempel for at være en dårlig efterligning af præsidentstatuerne i Washingtons National Mall.[19] Sådanne læsninger overser statuens skarpe kritik af selve repræsentationens virkemidler, som den i stedet kritiseres for blot at kopiere. Kunsthistoriker Nina Cramer, som har arbejdet tæt sammen med kunstnerne, har ganske vist kastet lys over statuens forsøg på at bidrage til en sort diasporaæstetik, men hendes arbejde nævnes kun sjældent i pressen.[20]

I am Queen Mary – der nødtvungent måtte 3D-printes i skumplast – er et monument, der ikke alene intervenerer i historien og forstyrrer Vestens civilisationsmæssige monopol – som Danbolt og Wilson også argumenterer for, trodser statuen desuden det klassiske hierarki mellem forskellige former for materialer og stiller således spørgsmålstegn ved de vestlige monumenters iboende bestandighed.[21] Den manglende økonomiske støtte, som resulterede i, at statuen måtte fremstilles i skumplast, understreger de udfordringer, der er forbundet med at fortælle Queen Marys historie i en dansk kontekst.

Mens visse offentlige skikkelser, fx inspektør for Afstøbningssamlingen Henrik Holm, argumenterer for, at statuen forsøger at give et bredere billede af Danmarkshistorien ved at give plads til forskelligheder, så har kunsthistorikere og anmeldere generelt haft svært ved at forholde sig til kunstnernes ambition om at indsætte Danmark i en sort diasporaæstetik.[22] Den danske modvilje mod at udforske æstetikken i *I am Queen Mary* indskriver sig i en lang tradition for at afvise at foretage en grundigere analyse af sort visuel praksis. Sort kunst er således i årtier blevet nægtet en visuel analyse inden for det kunsthistoriske felt. Dermed bidrager danske journalister og forskere til at fastholde et mønster, hvor sort visuel praksis anses for at være uoriginal og imiterende, hvormed man nægter at anerkende sort kunsts originalitet og lader *I am Queen Mary* stå i et afhængighedsforhold til tilfældige ”autenticitets”-standarder.[23]

Kunstnernes beslutning om at placere statuen foran Vestindisk Pakhus rokker ikke alene ved den etablerede kunsthistoriske kanon, men er også en kritik af den uret, der fortsat begås inden for rammerne af havneinfrastrukturens bebyggede miljø; en kritik, der forbinder koloniale havnekanaler med nutidens marginalisering.[24] Queen Mary sidder på kajen ud for Toldbodgade 40 og ser ud mod Øresund, som var det sted, hvor skibene fra Vestindisk Kompagni sejlede forbi for at komme ind til Københavns havn og aflæsse caribiske varer såsom sukker og rom. Langs kanalen ligger også Nordatlantens Brygge, et pakhus i mursten, hvor varer fra de danske kolonier Island, Færøerne og Grønland blev opbevaret. Og lidt længere nede ligger Børsen med sin statue af den romerske havgud Neptun.[25] I disse år undergår havnefronten i øvrigt en kraftig gentrificering. For blot at nævne er par eksempler, så lå den kendte danske restaurant NOMA indtil 2017 i et af de gamle pakhuse; i 2005 blev Operaen indviet på Holmen; og Papirøen er i gang med at blive omdannet til boliger. Valget af sted til den historiemæssige intervention understreger således, at byrummet er viklet ind i koloniale og imperiale praksisser, samt i samtidens udelukkelse af fattige mennesker fra bymidten.



Fig. 5. Ernest C. Withers, I Am A Man, Sanitation Workers Strike, Memphis, Tennessee, March 28th, 1968. Gelatin silver print, 27,8 × 47,8 cm. Foto: © Estate of Ernest C. Withers and Panopticon Gallery of Photography, Boston, MA.

I am Queen Mary repræsenterer arbejderen: Queen Mary holder to attributter i hænderne – en sukkerrørskniv og en fakkel – der ligesom hendes bare fødder symboliserer arbejdsforholdene i sukkerplantagerne og det tvangsarbejde, hun gjorde oprør imod. Belle og Ehlers fremhæver begge, hvordan statuens titel indskriver sig i en genealogi over sorte arbejderes protester, idet den citerer plakaterne fra kloakarbejdernes strejke i 1968 i Memphis, Tennessee, som bar teksten ”I Am A Man” [fig. 5].[26] Med denne reference til kampen for sorte arbejderes rettigheder sammenfletter kunstnerne caribisk antikolonialt oprør i 1800-tallet og amerikanske borgerrettighedsbevægelser fra 1960’erne. Derudover indskriver kunstnerne sig i en lang tradition inden for sort kunstnerisk praksis: Glenn Ligons plakat *Untitled (I Am A Man)* fra 1998, der også refererer til de strejkende arbejderes skilte, påpeger, hvorledes sorte fortsat afvises som mennesker, ved for eksempel at kalde sorte mænd for ”boy” i stedet for ”man” [fig. 6]. Et andet eksempel på brugen af ”Jeg er…” er Nathaniel Donnetts værk *How Can You Love Me and Hate Me At the Same Time?* (2011), som bærer teksten “I AM A MEME”, en kommentar til såvel tidligere tiders som den aktuelle reducering af sorthed – og sortes lidelser – til underholdning [fig. 7].[27]

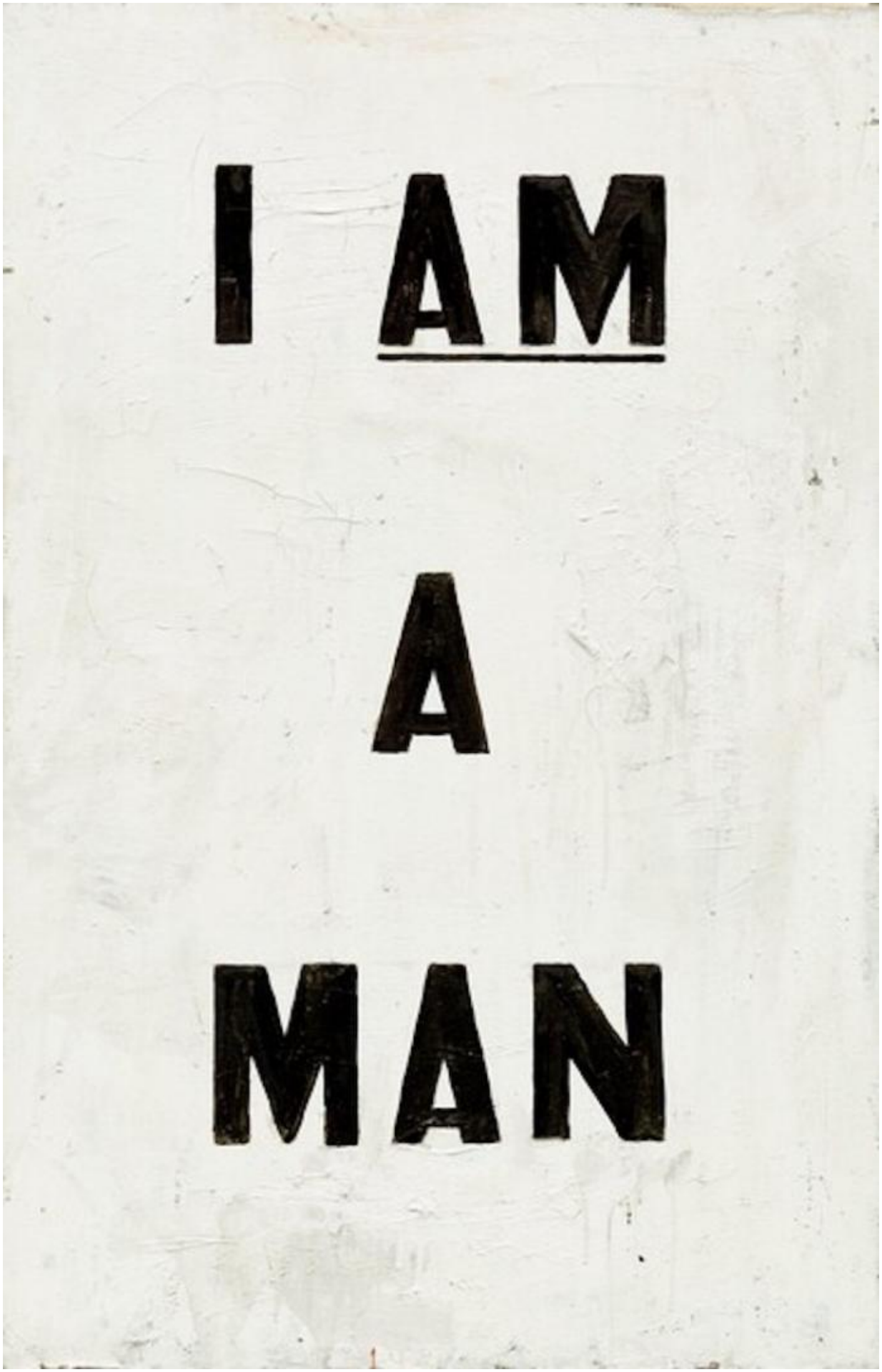


Fig. 6. Gleen Ligon, *Untitled (I Am a Man)*, 1988. Olie og emalje på lærred,

101,6 x 63,5 cm. National Gallery of Art, Washington, inv. nr. 2012.109. Foto: © Courtesy of the artist.



Fig. 7. Nathaniel Donnett, *How Can You Love Me And Hate Me At The Same Time?*, 2011. Papirposer, plastik, bladguld og træ. Foto: © Courtesy of the artist.

På den måde indskriver statuen sig i en dialog på tværs af tid, rum og undertrykkende regimer. Det mangeårige sorte oprør mod racebetinget vold blev da også understreget ved indvielsen af *I am Queen Mary*, da Black Lives Matter i Danmark arrangerede et optog, som startede ved det gamle kvindefængsel, hvor "dronningerne" sad indespærret, og sluttede på havnen foran statuen.



Fig. 8. Fotografi tilskrevet Blair Stapp, opstilling af Eldridge Cleaver, Huey Newton seated in wicker chair, 1967. Litografi på paper. Collection of Merrill C. Berman. Phooto: © Merrill C. Berman Collection.

Kunstnerne fremhæver desuden den ikonografiske lighed med kunstneren Blair Stapps kendte portræt *Huey Newton Seated in Wicker Chair* (1967) [fig. 8].[28] Huey Newton, som var en af medstifterne af De Sorte Pantere, sidder ligesom Queen Mary i en påfuglestol flankeret af skjolde med et spyd i den ene hånd og en riffel i den anden og venter på "the end of violence against Black people", som der står nederst i venstre hjørne af billedet. Zebraskindet, som Newton sidder på, henviser til Panafrikanismen, dvs. en bevægelse, der arbejder for at skabe solidaritet mellem forskellige grupper af den sorte diaspora og for at styrke båndene mellem den sorte diaspora og sorte på det afrikanske kontinent.

Queen Marys hovedtørklæde er ligeledes ikke kun en hilsen til plantagearbejdernes brug af bomuldstørklæder, det er også en reference til det panafrikanske bomuldshovedtørklæde, der symboliserer arbejderklassens tilhørsforhold til og medlemskab af et globalt sort fællesskab.[29] Derudover minder hovedtørklædet, de bare fødders placering samt intentionen om at skabe et kolossalt monument af en sort kvinde om det billedsprog, der er knyttet til de gamle ægyptiske faraoer.[30] Ved at anvende et sådant royalt sprog henviser statuen til den afrocentriske historieskrivning, som ønsker at fjerne Vestens monopol på Egypten som den afrikanske kulturs vugge. Endelig antyder både titlen "Dronning" og Thomas' royale fremtoning, at der findes en sort Jomfru Maria eller Himmelsk Dronning. På den måde antyder *I am Queen Mary* også en beslægtethed med den religiøse og politiske rastafari-bevægelse, som fortolker Bibelens landflygtige folk som værende lig med den sorte diaspora og forestiller sig, at den bibelske hjemkomst er det sorte folks "hjemvenden" til "moderlandet" Afrika, eller mere præcist Etiopien, fra deres eksil som slavegjorte.

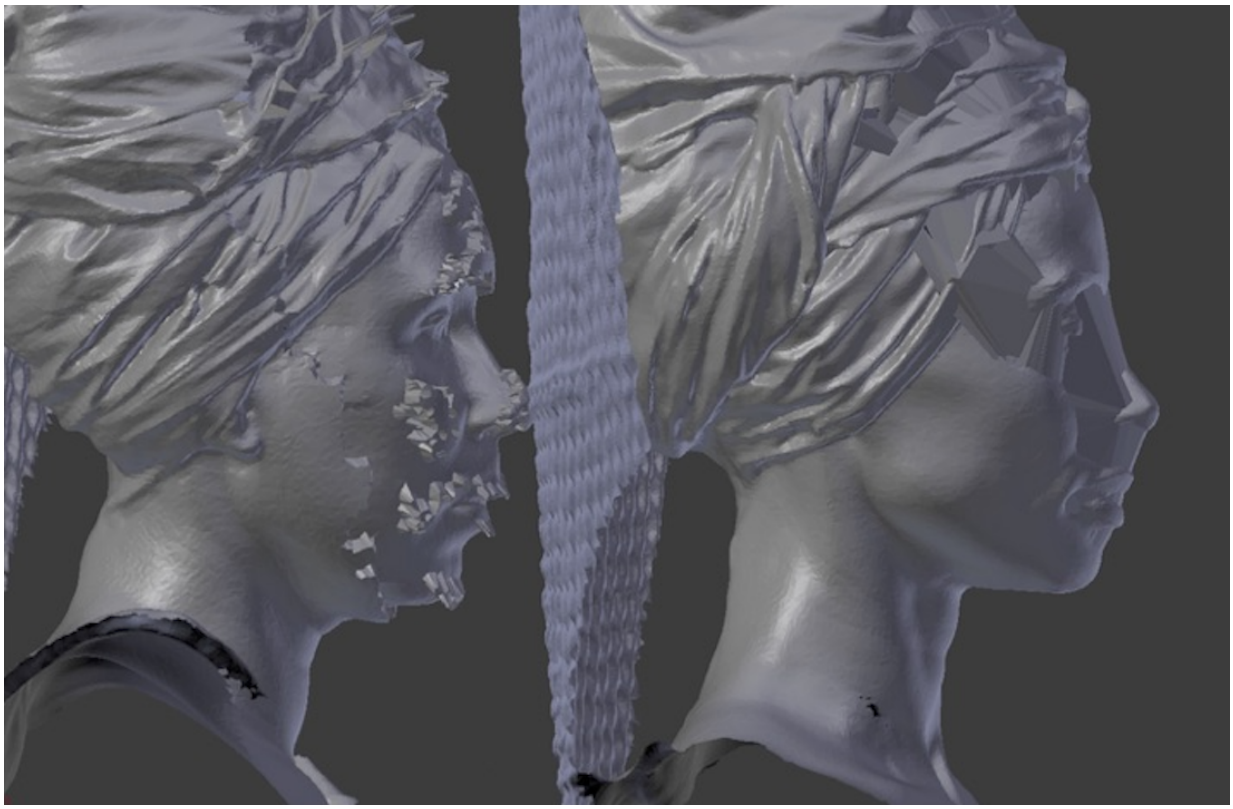


Fig. 9. La Vaughn Belle og Jeannette Ehlers, *I am Queen Mary*, 2017. 3D-skitse i Blender. Foto: © Courtesy of the artists.

Født af havet

Da Belle og Ehlers ville genskrive historien om Queen Mary og dansk kolonihistorie, løb de ind i en arkivisk blindgyde. Deres svar på den manglende mulighed for at kende fortiden blev, at kunstnerne i stedet benyttede sig af et kludetæppe af referencer til sorte fremtidsforestillinger, hvor menneskekærlighed og "hjemkomst" er muligt. *I am Queen Mary* udtrykker spændingsforholdet

mellem den uundgåelige fiasko, hvis man forsøger at repræsentere Queen Mary, og nødvendigheden af at genskrive historien. Denne opfattelse af, at historien er noget, der undslipper både præcision og fiktion, ligger tæt op ad Saidiya Hartmans begreb "kritiske fabulationer".[31] Hartmans historiske metode adresserer arkivets grænser og begrænsningerne i forhold til at kende fortiden. Søger man efter korrektiver, stræber man med andre ord efter det umulige. Og historikerens ønske om at gengive en "sand" fortælling fører i sidste ende til en fetichering af vold og "marginaliserede stemmer".[32] Der, hvor muligheden for at vide ender, begynder fantasien: Med sine mange referencer til sorte kulturelle praksisser bliver *I am Queen Mary* en spekulativ repræsentation sammensvejset af historiske fragmenter og sorte fantasier. Statuen forsøger på den måde at ændre historien. Samtidig er kunstnerne optaget af grænserne for at generhverve historien, da denne bestræbelse risikerer at begå yderligere vold qua sin fortælling.[33]



Fig. 10. La Vaughn Belle og Jeannette Ehlers, *I am Queen Mary*. 3D-print af fødder og fakkel. Foto: © Courtesy of the artists.

Ehlers har i et interview udtalt, at hendes kunstpraksis er en del af en større bevægelse, der overskrider nationale historier: Queen Mary er symbol på et udvidet selv, der strækker sig ud mellem Københavns havns umiddelbare tid og rum.[34] I tråd med dette understreger Belle, at *I am Queen Mary* udfordrer Danmarks kollektive hukommelse ved at være "en hybrid af vores kroppe, nationer og narrativer", en udtalelse, som gentages på inskriptionen på plinten.[35] Selve statuen *I am Queen Mary* er også i sig selv en hybrid, som rummer en forening af sorte kvinder: Venstre og højre side af Queen Marys krop er modelleret asymmetrisk efter Ehlers' og Belles kroppe; og statuens ansigt er en digital modellering af de to kunstneres ansigtstræk [fig. 9, 10]. Som kunstnerne selv skriver, er *I am Queen Mary* en "futuristisk kvinde".[36]



Fig. 11. Funkadelics, Uncle Jam wants you, 1979. Albumcover. Foto: Public domain

Statuens referencer til afrofuturistiske forestillinger udgør en kritik af forestillingen om, at sorte mennesker er ude af trit med tempoet i et højteknologisk samfund, og dét på trods af at de sortes arbejdskraft historisk set har bidraget til netop den teknologiske udvikling, og at sorte kroppe derudover har fungeret som eksperimentel legeplads i denne udvikling.[37] *I am Queen Mary* problematiserer sorthedens inferiøre placering i forhold til moderniteten. For det første placerer statuen rent begrebsmæssigt sortheden som en vigtig bestanddel af globaliseringen, i og med at sortheden udviklede sig parallelt med de europæiske kolonimæssige opdagelser, erobringer og forretninger i slutningen af 1400-tallet. Derudover refererer statuens billedsprog til afrofuturismen: Påfugletronen kan for eksempel genfindes på det afrofuturistiske band Funkadelics albumcover "Uncle Jam wants you" (1979) [fig. 11]. Hvor den digitale fremtid almindeligvis fremstilles som raceløs og kropsløs, så insisterer statuen tværtimod på, at den sorte krop er en central bestanddel i en fremtidig eksistens, genrejsning og heling af den sorte diaspora.[38]



Fig. 12. Charles Taylors, *Leaflets from the Danish West Indies*, 1888. Træsnit. Foto: Public domain

Ud over kunstnernes ansigter er statuen inspireret af et træsnit af den engelske læge Charles E. Taylor, der i 1888 portrætterede Thomas iført et hvidt hovedtørklæde og med en sukkerrørskniv og en fakkel i hænderne, ikke ulig Belle og Ehlers' gengivelse af hende [fig. 12].[39] Kunstnernes beslutning om at smelte deres egne ansigtstræk sammen med Taylors træsnit vækker mindelser om tidligere tiders europæiske lægelige begær efter og besættelse af sorte kvindekroppe. Det måske mest berømte eksempel på denne vold er udstillingen af khoikhoi-kvinden Sarah Baartman, som turnerede rundt med et freakshow i Storbritannien mellem 1810 og 1815. Efter Baartmans død obducerede den franske videnskabsmand Georges Cuvier hendes "forunderlige" krop, som han beskrev som "grotesk".[40] I Belle og Ehlers' genskabelse af Queen Mary approprierer de den racistiske "frankensteinske" monstrøsitet, som sorte kvinder er blevet tilskrevet.

Den "monstrøse" hybrid af de to kroppe antyder et slægtskab med de menneskelignende havvæsner, der er opstået af forestillingerne om Atlanterhavet i forskningsfeltet sorte studier (*Black studies*). Og "avataren" er da også en måde af bruge kroppen som materiale i kunstværker for derved at rykke ved objekt- og umenneskeliggørelsen af sorthed.[41]

Et sort Atlantis

Paul Gilroy præsenterer for eksempel i *The Black Atlantic* (1993) en kulturteori, der sætter fokus på den dobbelte udveksling af kulturelle impulser mellem moderland og koloni, idet havet skabte en række kommunikationskanaler i forbindelse med rejserne over mellempassagen (over Atlanten). Gilroys *Black Atlantic* blev inddraget i en dansk kontekst i forbindelse med kollektivet Kuratorisk Aktions konference "Rethinking Nordic Colonialism: A Postcolonial Exhibition Project in Five Acts" (2006), hvor Gilroy bidrog med et indlæg om *Black Atlantic* i en nordisk kontekst.[42] Samme år blev konferencen "Denmark and the Black Atlantic" afholdt på Københavns Universitet for at introducere Gilroys metoder i forskningen i dansk kolonialisme. Konferencen var foranlediget af Gilroys spørgsmål i *The Black Atlantic*: "what of Nella Larsen's relationship with Denmark?"[43] På trods af

dette møde med *Black Atlantics* begrebsmæssige metoder er Gilroys arbejde generelt ikke blevet anvendt i de danske analyser af statuens mange meningslag.

Det samlende symbol i Gilroys *Black Atlantic* er "billedet af skibe i bevægelse på tværs af rum mellem Europa, Amerika, Afrika og Caribien"; skibe, der medvirkerede til, at både idéer og kroppe cirkulerede frem og tilbage.[44] Sortheden befinder sig med andre ord i en konstant rejsetilstand, idet den bevæger sig via ruter, der oprindeligt blev skabt på et grundlag af udbytning – via stier, der formede sorte kulturelle praksisser og muliggjorde et ekko af "spørgsmål-svar" (*call-and-response*) på tværs af oceanet. På den ene side bidrog Atlanterhavet til racemæssig vold og europæisk erobring; på den anden side rummer havet også en fantasi – en nødvendighed født af historiens udelukkelse – der gør det muligt at forestille sig en anden kulturhistorie: Hvor idéen om oprindelse flytter fra Europa til havet – til rummet midtimellem. Den flydende og ufortøjede, maritime kontekst skaber en begrebslig model for forståelse af hybriditet og bevægelse igennem vandets flydende form. Billedet af havet insisterer på en kulturhistorie, hvor de moderne nationalstaters afgræsninger "flyder over".[45] Havet med rejsernes aftegninger har potentiale til at rekonstruere historien om den sorte diaspora, der ellers er udvisket på landjorden. Strøet ud over havbunden i det uklare saltvand ligger således sporene efter slaveriet – skibsvrag, kroppe og varer – og stykkes de sammen, kan de fortælle en sandfærdig historie om den vold, der er begået.[46]

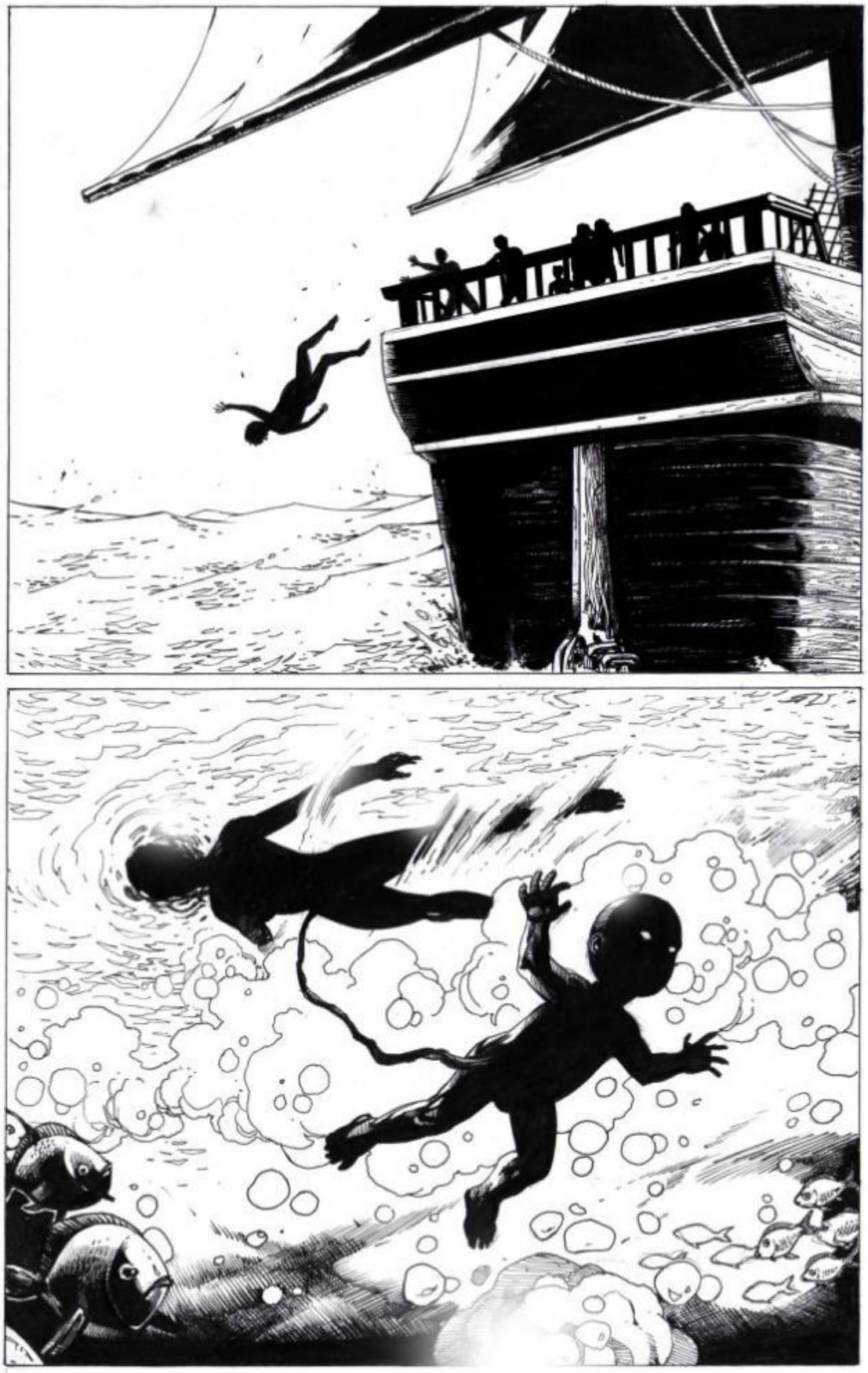


Fig. 13. Drexciya og A. Qadim Haqq, *Illustration til 'The Book of Drexciya*

Vol' 1, 2019. Foto: https://www.indiegogo.com/projects/the-book-of-drexciya-volume-one#/
Atlanterhavet er en ofte anvendt metafor blandt kunstnere og kan bl.a. findes hos techno-duoen Drexciya. Deres musik kredser omkring spekulationer over, hvorvidt der findes en race af sorte havvæsener, som er efterkommere af de slavegjorte, der døde til havs. Deres albumcovers fortæller – i tekst og billede – historien om denne mytologiske underverden: Et sort Atlantis beboet af amfibiske cyborgs [fig. 13]. På den måde viderefører *I am Queen Mary* en afrofuturistisk fantasi om, at der findes et fremmed miljø – det være sig det ydre rum eller havet – som er beboet af muterede bortførte mennesker, og hvor det er muligt at rejse i tiden.[47] I Drexciyas oprindelsesmyte genopstår de slavegjorte, som døde til havs, ikke som kontraktbundne arbejdere, men som sære væsener, der er undfanget af havet: Fusioner af de hajer, der fulgte efter slaveskibene, og af de gravide sorte kroppe, der blev kastet over bord.[48] *I am Queen Mary* er ligeledes et eksempel på denne umulige, fremmedartede omskabelse af et forvundet sort historisk individ.[49] Statuen er en udforskning af, hvordan slægtskaber dannes; et slægtskab, der stiger op fra Atlanterhavet som en hybrid af den historiske karakter Queen Mary, medicinske tegninger og kunstnernes kroppe.[50]

Havets vigtige begrebsmæssige rolle understøttes af statuens sokkel, som består af koraller. De halvanden tons koraller blev oprindeligt høstet i det caribiske hav af slavegjorte og brugt til fundamenter til koloniembedsmændenes og plantageejernes huse i Dansk Vestindien. Sokkelmaterialet stammer fra gamle huse, som Belle ejer, og det blev sejlet over Atlanterhavet på to en halv måned, som en gentagelse af et slaveskibs rejse over havet [fig. 14].[51] Med sin placering oven på et materiale, der er høstet på havets bund, kaster statuen lys over husenes koralfundamenter, der ellers ligger skjult under røde kolonihuse i mursten, og bliver et symbol på den usynlige sorte kontraktbundne slavearbejder, som udgjorde fundamentet til hovedstadens rigdom.[52]



Fig. 14. La Vaughn Belle og Jeannette Ehlers, *Koraller anvendt til 'I am Queen Mary's sokkel*. Foto: © Courtesy of the artists.

Receptionen af den transatlantiske diasporas billedsprog

Formålet med *I am Queen Mary* var til dels at fostre en transatlantisk solidaritet, for eksempel ved at trække på panafrikanske og afrocentriske referencer. I forbindelse med deres tre artist talks på Jomfruøerne, en på hver ø, fik Belle og Ehlers da også stor ros fra tilhørerne. I modsætning til den danske presse, som generelt stod for kritiske fejllæsninger af *I am Queen Mary*, så sammenlignede tilhørerne på Jomfruøerne Belle og Ehlers med Michelangelo og kaldte statuen for et "mesterværk" og et symbol på *empowerment*.[53] Statuen inspirerede folk til at dykke ned i deres egne familiehistorier og benytte sig af det nye onlinearkiv Fireburn Files Network. Derudover satte *I am Queen Mary* gang i refleksioner over, hvem der ellers burde mindes offentligt.[54] Nogle af de lokale tilbød at finde de nødvendige midler til at få en version af *I am Queen Mary* til St. Croix, hvilket viste, at der var et behov for og et ønske om at få rejst flere monumenter over den koloniale modstand.[55] Den imponerende store statue affødte følelsesmæssige reaktioner og stolthed over den kulturelle arv og blev budt velkommen som et længe ventet billedsprog.[56]

Det ville ikke desto mindre give visse udfordringer at rejse en lignende statue på Jomfruøerne. Her højtideligholdes Fireburn-oprøret allerede, og Queen Mary er en del af den kulturelle mytologi. Der ville ikke være noget behov for at "presse" Queen Mary ind i den offentlige bevidsthed og cementere hende som historisk figur, som det var tilfældet i Danmark. Derimod ville det kræve et tæt samarbejde med befolkningen at udvikle et nyt billedsprog til Queen Mary. Som Belle fortæller, er Queen Mary et nationalt ikon, og det ville derfor kræve en vis navigering gennem hendes allerede eksisterende betydninger, hvis man skulle lade hende indgå i en statue.[57] *I am Queen Marys* appropriering af allerede eksisterende billedsprog vakte da også kritik. Nyhedssitet *The Virgin Islands Consortium* bemærkede, at statuen blev opfattet som "kontroversiel". Adskillige øboere kritiserede nemlig kunstnerne for at være "narcissistiske", fordi de havde formgivet Queen Marys ansigt efter deres egne ansigter. En lignende kritik florerede også på Facebook.[58] For nogles vedkommende blev statuen opfattet som et historisk monument og ikke som en konceptuel statue.[59]

Som Belle havde forudset, opfattede nogle af de kritiske røster fra Jomfruøerne statuen som en appropriering af en lokal heltinde, hvis betydning siden blev omskabt, så den passede ind i en hvid dansk kontekst; sådan at statuen snarere appellerede til et dansk publikum end et caribisk. Frem for at bygge bro over Atlanterhavet blev skulpturen opfattet som noget, der skabte en dikotomi mellem "Caribien" og "København".[60] Forsøgene på at sammenstille komplekse og forskelligartede erfaringer blotlagde også misforståelser og uoverensstemmelser – der også kom til syne mellem kunstnerne selv.[61]

De to sider af Atlanterhavet har da også forskellige koloniale virkeligheder og erfaringer med sorthed, "som afslører nuancer og forskelligheder i den sorte diaspora, forskellig adgang til magt og privilegier, forskellige måder at tænke sorthed på og forskellige behov, der skal opfyldes, på grund af denne positionalitet, hvoraf opbygningen af et narrativ kun er ét af dem", som La Vaughn Belle beskriver det.[62] Forsøgene på at sammenstille komplekse og forskelligartede erfaringer blotlagde også misforståelser og uoverensstemmelser – der også kom til syne mellem kunstnerne selv.[63] For eksempel peger dikotomien mellem race og nationalitet på det ulige forhold mellem Belle og Ehlers: Den økonomiske støtte kom fra Danmark, og det dikterede, hvor statuen skulle placeres. Ubalancerne i samarbejdet var dog ikke kun af økonomisk karakter. Det ulige grundlag gjorde det også nødvendigt, at Belle og hendes familie flyttede til Danmark i lange perioder. Endvidere udsprang vigtigheden – for Ehlers – af at blive forbundet med sorthed i USA fra en specifik afrodansk søgen efter et sort billedsprog "uden for" Danmark, fordi danskhed defineres som hvidhed.[64] Denne søgen efter et sort billedsprog andre steder er ikke nødvendigvis til stede på Jomfruøerne. Belle har udtalt i et interview, at hun ikke helt forstod Ehlers' kunstværker, da hun så dem første gang. Ehlers' billedsprog i værker som *Whip it Good* (2015) blev af Belle opfattet som et feticheret og problematisk billede af sorthed.[65] For at forstå Ehlers' værker blev hun derfor nødt til at sætte sig ind i afrodanskernes specifikke oplevelser af den almene benægtelse af, at der findes racer og farvede mennesker i Danmark. Samtidig med at *I am Queen Mary* insisterer på at indskrive sortheden i en dansk kontekst, så appellerer statuen også til en opfundet kollektiv identitet, der

muligvis homogeniserer en mangfoldighed af sorte stedsspecifikke erfaringer og historier.

Konklusion

Belle og Ehlers' *I am Queen Mary* indskriver sortheden i den vestlige civilisations historie, ikke i form af *mimicry*, men som en del af den euro-amerikanske tradition. Ved at appropriere det kanoniske sprog, der er forbundet med sort politisk kunst, fordrejer og omskaber statuen den klassiske ikonografi og kræver sin ret uden for kanon. *I am Queen Mary* tegner Danmark ind på kortet over "det sorte atlanten" og hævder, at kolonien og hovedstaden skabte hinanden: at den sorte arbejderbevægelsesleder Queen Mary er en del af Danmarkshistorien. Både de caribiske koraller og den sorte dronning virker i dag fremmedartede i Københavns byrum, men tilhører ikke desto mindre netværket af dansk kolonial udveksling. Skulpturen *I am Queen Mary* bygger på de maritime kommunikationskanaler, som blev skabt af kolonitiden, kanaler, der er ubestridelige, som de ses i form af Københavns kanaler, havnearealer og i kunstnernes kroppe.

Selvom statuen rummer adskillige referencer til en lang sort ikonografihistorie, er denne arv i høj grad blevet overset i analyserne og anmeldelserne af skulpturen, hvilket har gjort, at statuen har kunnet approprieres af det konventionelle, "progressive" narrativ om dansk historie, eller den er blevet afvist som værende "uoriginal". Således fratager den manglende kritiske undersøgelse af statuen dens fulde kritiske potentiale. Uden en undersøgelse af de visuelle citater fra sort kunstnerisk praksis og kunstnernes skriftlige udtalelser forbliver statuen et svagt ekko i skumplast af den klassicistiske repræsentation.

Statuen hviler på et rigt, intellektuelt fundament, der trækker på idéer fra panafrikanisme, afrocentrisk historie, rastafaritro, borgerrettighedsbevægelser og afrofuturisme såvel som på forskere fra begge sider af Atlanterhavet. Takket være de komplekse billedmæssige referencer tilbyder statuens genrejsning af Queen Mary os en vision om en kollektiv sort fantasi, der er optaget af at opretholde sort liv og forme sorte fremtider.[66] Ligesom en kæmpemæssig, sort havfrue, der langt om længe stiger op fra det imaginære Sorte Atlanterhav, udvider *I am Queen Mary* nationalstaten Danmarks kulturelle grænser og den danske kunsttradition ved at insistere på, at Danmark hører til i historien om den atlantiske mellempassage; en historie, som Danmark ellers har afvist at opfatte sig selv som del af.

Efterskrift

Da *I am Queen Mary* blev skabt i skumplast – og ikke i bronze – udtrykte kunstnerne Jeannette Ehlers og La Vaughn Belle en bekymring over materialets manglende holdbarhed. Skumplast er ikke modstandsdygtig over for vind og vejr. Uvisheden om materialets levetid var også en frygt for, at værkets budskab skulle være skrøbeligt. Produktionen af værket i et billigt materiale medførte en risiko for at gøre værkets betydning lige så ubestandig som skum.

I december 2020 mistede *I am Queen Mary* hendes hoved i en storm. Den delvise ødelæggelse påminder os om et kunstværks forgængelighed og eksistens udover dets materielle form, men det vækker også mindelse om ikonoklasmens lange historie. I efterdønningerne af hundredårsdagen for salget af de Vestindiske Øer italesætter den nu hovedløse Dronning den politiske modstand, som kunstnere og aktivister står over for, når de fordømmer Danmarks slaverihistorie og de nuværende konsekvenser af den dansk koloniale udnyttelse.

Det var ikke blot en vinterstorm, der halshuggede statuen; den står som et vidnesbyrd om en forsætlig mangel på handling, der skyldes en dansk antisorthed, som er dybt rodfæstet i landets slaverihistorie. Eftersom at *I am Queen Mary* er blevet opfattet som en trussel mod den eksisterende nationale fortælling, modtog kunstnerne ikke tilstrækkelig midler til at producere skulpturen, som derfor valgte det billige og mindre holdbare skumplast.

Tabet af Dronningens hoved er en påmindelse om, at sorte, kvindelige kunstnere – såsom Ehlers og La Vaughn – ikke kun er underlagt økonomiske udfordringer, men også at de udfordres af institutionelle "repræsentationsstrategier", som gør kunsten til et mangfoldighedsemblem i stedet for en potent vej mod frigørelse. Trods dette vedbliver statuen med at udtrykke en modstandshandling – som forfatter Lola Olufemi hjælper os med at forstå, så er statuen en drøm om en fremtid, der ikke kan kontrolleres.[67]

Tak

Tak til mine kolleger, mentorer og vejledere på MIT, særligt Rachel Hirsch, Elizabeth Fox og Nasser Rabbat.

Noter

1. La Vaughn Belle og Jeannette Ehlers, “I Am Queen Mary” (2018): https://www.iamqueenmary.com/ [tilgået 28.4.2019]

2. La Vaughn Belle og Jeannette Ehlers, “One Year Anniversary Update” (2019): https://www.iamqueenmary.com/news/2019/3/31/one-year-anniversary-update [tilgået 21.7.2019]

3. Artiklen baserer sig på Belles og Ehlers’ udtalelser og begrebsmæssige refleksioner på projektets hjemmeside www.iamqueenmary.com

4. Statuens referencer til sort æstetik er blev kort nævnt i flere artikler. Se fx Mathias Danbolt og Michael Wilson, “A Monumental Challenge to Danish History,” *Kunstkritikk* (2018): https://kunstkritikk.com/a-monumental-challenge-to-danish-history/; Yvette Brackmann, “A Mighty Woman with a Torch,” *Kunstkritikk* (2018): https://kunstkritikk.com/a-mighty-woman-with-a-torch-2/, og Anne Ring Petersen, “The Place of the Black Body in White History: Jeannette Ehlers’s decolonial interrogation of “the darker side of Western modernity,” *Perspective Journal* (2018): https://www.perspectivejournal.dk/den-sorte-krops-plads-i-den-hvide-historie-jeannette-ehlers-dekoloniale-undersoegelse-af-den

5. Særligt Nina Cramer, ”I Am Queen Mary: An Avatar in the Making”, *Peripeti* nr. 29 (2018), 147-155, og Danbolt og Wilson, “A Monumental Challenge to Danish History” (2018).

6. La Vaughn Belle og Jeannette Ehlers, “Background” (2018): https://www.iamqueenmary.com/history [tilgået 28.4.2019]

7. Belle og Ehlers, “Background” (2018).

8. Gudrun Marie Schmidt, “København får kæmpestort monument over kolonitiden” *Politiken* (2018): https://politiken.dk/kultur/art6403278/K%C3%B8benhavn-f%C3%A5r-k%C3%A6mpestort-monument-over-kolonitiden [tilgået 28.4.2019]

9. Lisbeth Bonde, “Han sætter problemer til debat” *Kunsten.nu* (2016): https://kunsten.nu/journal/han-saetter-problemer-debat/ [tilgået 21.7.2019]

10. Jan Jeppesen, “Støtte til bevarelse af I Am Queen Mary-statue” *Ugeavisen* (2019): https://ugeavisen.dk/indreby/artikel/st%C3%B8tte-til-bevarelse-af-i-am-queen-mary-statue [tilgået 21.7.2019]

11. Belle og Ehlers, “One Year Anniversary Update” (2019).

12. Se fx Nikolaj Bøgh, “Politisk kunst med tynd historisk fernis” *POV International* (2018): https://pov.international/politisk-kunst-med-tynd-historisk-fernis/ [tilgået 28.4.2019], og Jacob Wamberg, “Dronning af koloniale sår” i *Weekendavisen* 13.4.2018. En lignende kritik rejses af Danbolt og Wilson i “A Monumental Challenge to Danish History,” (2018).

13. *Le Monde*, “La première statue d’une femme noire devoilée à Copenhague” (2018):

https://www.lemonde.fr/europe/video/2018/04/03/la-premiere-statue-d-une-femme-noire-devoilee-a-copenhague_5279912_3214.html [tilgået 28.4.2019]

14. ådanne onlineartikler tæller fx Eve Candy, “Black Woman ‘Rebel Queen’ Who Fought Colonialism Gets Statue in Denmark” *Afropunk* (2018): https://afropunk.com/2018/04/black-woman-rebel-queen-fought-colonialism-gets-statue-denmark/ [tilgået 28.4.2019]

15. Danbolt og Wilson i “A Monumental Challenge to Danish History” (2018).

16. Belle og Ehlers, “Background” (2018). Placeringen og sammenstillingen af de to statuer er også behandlet af Danbolt og Wilson i “A Monumental Challenge to Danish History” (2018).

17. Se fx Jacob Wamberg, “Dronning af koloniale sår”, *Weekendavisen*, 13.4.2018, og Trine Ross, “‘I Am Queen Mary’ har stor betydning – men ser man bort fra det, er den er ikke voldsomt interessant” *Politiken* (2018): https://politiken.dk/kultur/kunst/kunstanmeldelser/art6429787/I-Am-Queen-Mary-har-stor-betydning-men-ser-man-bort-fra-det-er-den-er-ikke-voldsomt-interessant [tilgået 28.4.2019]

18. Denne kritik behandles også af Danbolt og Wilson i “A Monumental Challenge to Danish History” (2018).

19. Ross, “‘I Am Queen Mary’ har stor betydning – men ser man bort fra det, er den er ikke voldsomt interessant” (2018).

20. Nina Cramer, ”I Am Queen Mary: An Avatar in the Making”, *Peripeti* nr. 29 (2018), 147-155.

21. Danbolt og Wilson, “A Monumental Challenge to Danish History” (2018).

22. Henrik Holm som citeret i Martin Selsoe Sorensen, “Denmark Gets First Public Statue of a Black Woman, a ‘Rebel Queen’”, *The New York Times*, 4. april 2018, https://www.nytimes.com/2018/03/31/world/europe/denmark-statue-black-woman.html

23. Kobena Mercer, *Travel & See: Black Diaspora Art Practices since the 1980s* (Durham: Duke University Press, 2016), 277.

24. Belle og Ehlers, “Background” (2018).

25. Astrid Nonbo Andersen, *Ingen undskyldning: erindringer om Dansk Vestindien og kravet om erstatninger for slaveriet* (København: Gyldendal, 2017), 15.

26. Belle og Ehlers, “Background” (2018).

27. Mercer, *Travel & See* (2016), 219.

28. Belle og Ehlers, “Background” (2018).

29. Mercer, *Travel & See* (2016), 227.

30. En lignende observation laves af Brackman i “A Mighty Woman with a Torch” (2018).
31. Saidiya Hartman, “Venus in Two Acts” *Small Axe*, nr. 12 (2008), 1-14.

32. Ehlers’ værker set i kontekst af Hartmans begreb behandles af Nina Cramer i artiklen ”Hvad bliver synligt i tomrummet? Kritiske fabulationer og video-vodou i Jeannette Ehlers’ Black Magic at the White House”, *Kunst og Kultur*, nr. 3 (2018), 134-148

33. Hartman, “Venus in Two Acts” (2008), 4. Lignende begrebsmæssige rammer for en rekonstruktion er for nylig blevet formuleret af andre kvindelige sorte forskere. Se fx Jessica Marie Johnson, “Black [Life] Studies and Slavery [Death] Studies at the Digital Crossroads”, *Social Text* 36, nr. 4 (2018), 57-79

34. Elizabeth Skou Pedersen, “En spøgelseshistorie. Interview med kunstner Jeannette Ehlers”, i *Kampen om de danske slaver: Aktuelle perspektiver På kolonihistorien*, red. Frits Andersen og Jakob Ladegaard (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2017), 132.

35. Belle og Ehlers, “Press Release” (2018): https://www.iamqueenmary.com/press-release [tilgået 28.4.2019]

36. Belle og Ehlers, “One Year Anniversary Update” (2019). Cramer udforsker *I Am Queen Mary*’s afrofuturistiske træk i artiklen ”I Am Queen Mary: An Avatar in the Making” (2018).

37. Alondra Nelson, “Introduction: FUTURE TEXTS,” *Social Text* 20, nr. 2 (2002), 1.

38. Mercer, *Travel & See* (2016), 34.

39. Belle og Ehlers, “Background” (2018).

40. Renée Green, “’Give Me Body.’ Freaky Fun, Biopolitics, and Contact Zones”, i *Other Planes of There: Selected Writings* (Durham: Duke University Press, 2014), 198.

41. Nina Cramer ”I Am Queen Mary: An Avatar in the Making” (2018), 148.

42. Paul Gilroy ”Colonial Crimes and Convivial Cultures”, tale til *Rethinking Nordic Colonialism: A Postcolonial Exhibition Project in Five Acts,* i 2006, organiseret af Kuratorisk Aktion.

43. Københavns Universitet, ”Denmark and the Black Atlantic” (2006), arrangeret af forskerne Martyn Bone, Anne Dvinge, Justin Edwards og Carl Pedersen.

44. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993), 4.

45. Gilroy, *The Black Atlantic* (1993), 40. Gilroys begreb ”det sorte atlanten” genfindes i kunsthistoriker Charmain Nelsons arbejde om en transoceanisk sort diasporakunst, der ligeledes adresserer kunstneriske praksisser, som overskrider de nationale grænser.

46. Gilroy, *The Black Atlantic* (1993), 3.

47. Ben Williams, “*Black Secret Technology*: Detroit Techno and the Information Age,” i *Technicolor: Race, Technology, and Everyday Life*, red. Alondra Nelson, Thuy Linh N Tu og Alicia Headlam Hines (New York: New York University Press, 2001), 169.

48. Williams, “*Black Secret Technology*: Detroit Techno and the Information Age”

(2001), 168.

49. Gilroy, *The Black Atlantic* (1993), 3.

50. Johnson, “Black [Life] Studies and Slavery [Death] Studies” (2018), 69.

51. Belle og Ehlers, “Background” (2018).

52. La Vaughn Belle og Jeannette Ehlers, “Process” (2018): https://www.iamqueenmary.com/history [tilgået 28.4.2019]. Danbolt og Wilson refererer også til koralsoklens symbolske betydning.

53. Artists Talk Tour and Open Forum (Jomfruøerne), 16. juli 2018, the Legislature on St. Thomas, afholdt af senator Myron Jackson: https://livestream.com/legittv/events/6826554/videos/177791896

54. Artists Talk Tour and Open Forum (Jomfruøerne), 16. juli 2018.

55. Artists Talk Tour and Open Forum (Jomfruøerne) 15. juli 2018, Bajo El Sol Gallery på St. John, afholdt af the Gri Gri Project: https://www.facebook.com/822419965/videos/10157771668099966/

56. Artists Talk Tour and Open Forum (Jomfruøerne), 16. juli 2018.

57. La Vaughn Belle, “Writing Out of the Margins: Selected Footnotes on the Film Det Sorte Kapitel”: https://medium.com/@lavaughnbelle/writingoutofthemargins-c5a306bf68b4 [tilgået 10.12.2020]

58. The Virgin Islands Consortium, Facebook-opslag, 31. marts 2018: https://www.facebook.com/viconsortium/posts/1597814283666137 [tilgået 10.12.2020]

59. The Virgin Islands Consortium, “Artists for ‘I am Queen Mary’ Monument Launch VI Artist Talk Tour and Open Forum”: https://viconsortium.com/VIC/?p=65169 [tilgået 10.12.2020]

60. Maya Albana, ”Det sorte kapitel”, dokumentar (2018). https://www.dfi.dk/en/viden-om-film/filmdatabasen/film/det-sorte-kapitel

61. Belle, “Writing Out of the Margins: Selected Footnotes on the Film Det Sorte Kapitel.”

62. La Vaughn Belle, “Lowering the Gaze. The Acropodium in *I Am Queen Mary*”, *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling,* årg. 8, nr. 2, (2019), 44.

63. Kunstneren La Vaughn Belle fortæller om afsløringen af “Queen Mary”-statuen den 9. marts 2018: https://youtu.be/a5HSauGuPYQ

64. Belle, “Lowering the Gaze,” 41.

65. Belle, “Writing Out of the Margins: Selected Footnotes on the Film Det Sorte Kapitel.”

66. Johnson, “Black [Life] Studies and Slavery [Death] Studies” (2018), 66.

67. Lola Olufemi, *Feminism Interrupted: Disrupting Power*. Pluto Press: London (2020), s. 84, 87.

Om forfatteren



Semine Long-Callesen

Semine Long-Callesen har en bachelorgrad i kunsthistorie fra University of Cambridge og en kandidatgrad i arkitekturstudier fra Massachusetts Institute of Technology (MIT). I sin forskning beskæftiger hun sig med koloniale museer og arkiver i Danmark, Malaysia og Singapore og kunstpraksisser, der forholder sig til sådanne institutioner. Long-Callesen er i tidligere Fialkow Fellow og Paul Sun-forsker på MIT. Hun er desuden NEH Graduate Fellow ved Currier Museum of Art i Manchester, New Hampshire, og tilknyttet ved arkitekturbureauet APRDELESP i Mexico City.

- seminelong@gmail.com