

Den sorte krops plads i den hvide historie: Jeannette Ehlers' dekoloniale undersøgelse af "den vestlige modernitets mørkeste side"

De europæiske lande er blevet kritiseret for at fastholde koloniale tankegange og et hvidt overherredømme. Denne artikel spørger: Kan samtidskunst medvirke til at "dekolonisere" og gentænke den nationale historie og identitet samt skabe rum for racialiserede kroppe i vestlig (kunst)historie?

Resumé

Jeannette Ehlers tager livtag med historien om Danmarks involvering i kolonialisme og slaveri - og deres efterliv i nutiden. Dette voldsomme kapitel af den nationale historie har indtil for nylig kun fået spredt opmærksomhed i den danske offentlighed. Artiklen ser på, hvordan Ehlers genforhandler selvopfattelse og historie i et nutidigt Danmark, der er nødt til at lære at leve med kulturel mangfoldighed, ved at undersøge Ehlers' performance *Whip It Good* (2013-) og *I Am Queen Mary* (2017), en offentlig skulptur, der ihukommer modstanden mod det danske kolonistyre og er skabt sammen med La Vaughn Belle.

Artikel

I essayet "Being the Subject of Art" (Om at være kunstens emne og subjekt) reflekterer den feministiske forfatter og aktivist bell hooks over, hvad det vil sige at indtage pladsen som subjekt og emne i kunsten.¹ hooks ser kroppen som "begrænsningens første sted" og foreslår, at individuel og kollektiv forandring er afhængig af kropslig overskridelse og overtrædelse af forskellige former for grænser: "For at kunne overskride, må jeg bevæge mig over grænser. Jeg må lægge pres på for at gå fremad. Intet i verden forandrer sig, hvis ingen er villig til at foretage den bevægelse."²

bell hooks' ord kunne have været kunstneren Jeannette Ehlers' motto. Ehlers, der er bosiddende i København, er arvtager til en stolt tradition etableret af sorte og brune kunstnere siden 1970'erne: traditionen for at fremhæve den racialiserede krop for at bruge den som et kunstnerisk medium for kritik af racismen mod sorte og brune mennesker – en form for racisme med dybe rødder i den vestlige kolonialisme. Ligesom nogle af sine forgængere har Ehlers trukket på performancekunsten og et performativt billedsprog for at stille skarpt på, hvordan racialiseringens virkninger ytrer sig som kropslig erfaring. Ordet racialisering, eller racegørelse, betegner den proces, der skaber og inddeler folk i racer. Inden for sociologien betegner ordet racialisering ligesom ordet etnificering selve processen med at tilskrive etniske eller racemæssige identiteter til personer og grupper, som ikke nødvendigvis identificerer sig med disse konstruktioner og de hierarkier og racistiske stereotyper, konstruktionerne bygger på. Racialisering indtræffer f.eks., når sorte danskere identificeres som "afrikanere" og dermed sættes uden for fællesskabet af "rigtige" danskere. Betegnelsen "performancekunst" henviser til en kunstform, der bruger kroppen som objekt for at nedbryde kulturelle normer og udforske sociale stridspunkter såvel som for at sløre grænserne mellem kunstværket som et objekt og performance som en handling.³ I mange tilfælde har kunstnere brugt deres egen krop og derved fremstillet sig selv som både det handlende subjekt bag og selve objektet for den kunstneriske praksis. Hvad sorte og brune kunstnere angår, peger denne dobbelte involvering af kunstnerens krop og subjektivitet ofte på det store spørgsmål om, hvilken plads den racialiserede krop indtager i den vestlige historie og i vestlige samfund, og dermed også dens plads i kunsthistorien. Det er de værker af Ehlers, som diskuteres her, gode eksempler på. Visuel identifikation er altid en forhandling mellem subjekter og objekter, eller rettere "mellem og inde i betragtede og betragtede subjekter".⁴ Som Uri McMillan, der forsker i køn og afrikansk-amerikansk kultur, har forklaret i en artikel om sorte kvindelige kunstnere, kan det at "performe sin objektstatus" være et magtfuldt redskab til at ændre på den måde, sorte kvindekroppe opfattes af andre: "[D]et at performe sin rolle som objekt bliver en smidig metode til at omgå foreskrevne begrænsninger på sorte kvinder i den offentlige sfære og samtidig sætte kunst og andethed i scene på uforudsete steder."⁵

I det følgende diskuterer jeg, hvordan Ehlers forsøger at komme uden om sådanne begrænsninger i den offentlige sfære, forstået her som en vidtfavnende sfære, der inkluderer offentlige byrum og museer som offentlige mødesteder, offentlige debatskabere og grænsevogtere for kulturarven. Jeg vil først berøre performancekunstens nyere historie, idet jeg vil bruge den amerikanske kunstner Adrian Piper som indgang for at understrege, at selvom de problematikker Ehlers udforsker er historisk rodfæstet i dansk kolonialisme, så er de spørgsmål, hun adresserer, transnationale. Hendes værker er mere specifikt knyttet til den afrikanske diasporas kunstneriske traditioner på trods af, at hendes base er Danmark.⁶ Som Celeste-Marie Bernier og Hannah Durkin, der forsker i afrikansk-amerikansk kultur, har bemærket, trækker den afrikanske diasporas kunstnere ofte på "radikale og revisionistiske praksisser for at konfrontere de vanskelige æstetiske såvel som politiske realiteter, der omgærder den afrikanske diasporas sociale og kulturelle arv". Sådanne revisionistiske praksisser passer ikke sømfit ind i de "nationale" traditioners kategori, selvom jeg vil hævde, at de i Ehlers' tilfælde også er del af en national kultur. Sløringen af formelle og tematiske grænser i Ehlers' værker er et vidnesbyrd om, at hendes tilgang til "nationale" stridsspørgsmål er formet af de tværkulturelle udvekslingsprocesser og intertekstuelle mønstre, som er udviklet inden for den afrikanske diasporas kunsthistorier, der strækker sig over århundreder.⁷ Fra Piper bevæger jeg mig videre til Ehlers og de udvalgte værker og den teoretiske forståelsesramme for den følgende analyse

af, hvordan hun har brugt kropsbaserede overskridelser af grænser og de normative vestlige billeder af kroppen som et frisættende redskab til at kunne omskrive den dominerende fortælling om dansk historie og skabe rum for racialiserede kroppe i den danske historie og kultur.⁸

En krop der ikke passer ind: Adrian Pipers *The Mythic Being*

Adrian Piper er en af frontløberne for den feministiske bevægelse, der opstod og konsoliderede sig selv i de sene 1960'ere og tidlige 1970'ere, og som "tenderede mod at fokusere på og gøre brug af kvinders kroppe."⁹ I 1973 begyndte Piper at optræde med mellemrum i New Yorks gader som en persona hun kaldte *The Mythic Being* (Det mytiske væsen). Iført overskæg, afro-paryk, spejlreflekterende solbriller og med en cigar i munden overtog hun elementer af den folkelige opfattelse af sort mandighed. I billederne af *The Mythic Being* udviser Pipers lyshudede skikkelse forskellen mellem køn og race, idet karakteren hverken er i overensstemmelse med raciale eller kønsmæssige normer. Professor i afrikansk-amerikansk kunst John P. Bowles har derfor foreslået, at Pipers *queering* af kønsidentiteten og optræden som en mand af ubestemmelig race satte hende i stand til at overskride de grænser, der indskrænker sorte kvinders råderum: Hun kunne "optræde som en mand" og udforske de maskuline sider af sin personlighed og krop og kunne derved genforhandle sociale normer og udtrykke sig uden for de normative race- og kønsideologier.¹⁰ Ved at gøre dette spillede Piper også bevidst en rolle, der ville få mange mennesker omkring hende til at genkende og kategorisere hende som det, den feministiske tænker Sara Ahmed har kaldt for "en krop, der ikke passer ind" eller en "fremmed", som ikke kun kan vække frygt og usikkerhed hos de mennesker hun møder, men hvis "overskridende" tilstedeværelse også kan destabilisere de racialiserede demarkationslinjer mellem velkendte og fremmede kroppe.¹¹

Sådanne racialiserede grænsedragninger bestemmer ikke kun den sociale interaktion mellem mennesker i hverdagslivet. De er også indskrevet i den nationale historie og markerer det nationale rums grænser i fortællingerne om, hvem "vi" er, og hvem der "hører til" i "vores land". I det følgende undersøger jeg, hvordan kunstens potentiale til at overskride sådanne grænser kan åbne et rum for sorte og brune medborgere og for nye fortællinger om tilhørsforhold inden for de europæiske samfunds overvejende hvide historier og rum. Dette overordnede spørgsmål om, hvordan kunst kan forsyne os med nogle af de billeder og forestillinger, som vi har brug for til at kunne opbygge en mere rummelig forståelse af det nationale "vi", udforskes primært gennem analyser af værker af Jeannette Ehlers og kunstneren La Vaughn Belle fra De Amerikanske Jomfruer, med hvem Ehlers har skabt mindesmærket *I Am Queen Mary* (Jeg er Dronning Mary).

Om at sætte spørgsmålstejn ved den danske kolonialismes historie

Som så mange andre samtidskunstnere, bl.a. dansk-baserede kunstnere som Nanna Debois Buhl, Michelle Eistrup og Gillion Grantsaan, har Jeannette Ehlers valgt en postkolonial og dekolonial tilgang til tidligere oversete eller fortrængte aspekter af fortiden, der aldrig er blevet anerkendt som en del af de nationale historier, for at skabe et alternativt "arkiv" over sorte historier. Ehlers har undersøgt den danske kolonialismes historie for at øge anerkendelsen af landets engagement i den europæiske kolonialisme, især Danmarks andel i den indbringende transatlantiske slavehandel og slaveriets ugerninger. Til det formål har Ehlers gjort den sorte krop og sort selvmyndiggelse (*black empowerment*), postkolonial kritik og dekolonial bevidsthedsmæssig emancipation til vigtige dele af sin praksis. Før jeg fortsætter, er det derfor nødvendigt med en bemærkning om, hvordan jeg er placeret i forhold til Ehlers' kunstneriske projekt. Set fra et identitetspolitisk synspunkt kunne man argumentere for, at en hvid dansk kunsthistoriker som denne forfatter ikke kun er underlagt, men også en repræsentant for den dominerende hvidhed, som Ehlers kritiserer, og for de koloniale strukturer, hun forsøger at ændre. Mit forsøg på at udvikle en analyse, der omfatter holdninger og mål hos kunstnere, hvis erfaring med racialisering, jeg ikke deler, kunne således opfattes som et malplaceret forsøg på "at tale for andre".¹² Det er dog ikke min hensigt at tale på vegne af Ehlers og Belle (det gør de fremragende selv), men at placere deres arbejder inden for en større kontekst af nutidige samfundsmæssige forandringer og udfordringer, der påvirker *alle* i det danske samfund. Tyske samfundsforskere har udkrystalliseret disse forandringer i idéen om postmigration, som sammenfatter en række problemstillinger, der har med identitet, historie, tilhørsforhold og

fællesskab at gøre, og som har sit udspring i den besættelse af migranter og immigration, der gennemsyrrer nutidens europæiske samfund.¹³ Jeg vil vende tilbage til dette begreb i konklusionen, hvor jeg bruger det til at uddybe, hvordan Ehlers' kritik af kolonialismen falder sammen med den fremadskridende pluralisering af det danske samfund. Jeg er opmærksom på, at selvom vi begge er danske statsborgere, så er vores oplevelse af, hvad dette vil sige, meget forskellig, fordi den udbredte racisme mod sorte og brune mennesker, mod immigranter og muslimer, forsætter med at hemsøge alle lag i det danske samfund som følge af fraværet af politisk vilje til at forandre de indgroede strukturer og vaner, der skaber betingelserne for racisme.¹⁴

Nedenfor vil jeg først komme nærmere ind på den historiske baggrund for Ehlers' værker og den teoretiske ramme for min analyse, før jeg bevæger mig videre til at undersøge live-udgaven af Ehlers' performance *Whip It Good* (Pisk det godt) fra 2013 og video-udgaven, som blev skabt året efter i og for Den Kongelige Afstøbningsssamling i København, som er en del af Statens Museum for Kunst, SMK. I disse performances, udforskede Ehlers arven fra kolonialismen og slaveriet – og Danmarks romantiserede deltagelse i begge dele. Derefter vender jeg mig mod den tematisk beslægtede kollaborative skulptur *I Am Queen Mary*. Ehlers påbegyndte projektet omkring 2015 i forbindelse med migrationsforskeren Helle Stenums planer for udstillingen "Warehouse to Warehouse" (Pakhus til pakhus) i to koloniale pakhuse i Danmark og på St. Croix – en af de tre øer, som var kendt som kolonien Dansk Vestindien indtil 1917, hvor Danmark solgte øerne til USA, hvorefter øerne skiftede navn til De Amerikanske Jomfruøer. Hvis udstillingen havde fået tilstrækkelig støtte til at blive realiseret, ville den have inkluderet to kommissionerede monumenter af Belle og Ehlers. Planerne affødte dog idéer, der senere ville indgå i kunstnernes samarbejde.¹⁵ I 2017, sent i idéudviklingsfasen, besluttede Ehlers sig for at udvikle sin skulptur fra et soloværk til et samarbejde med Belle. 2017 var hundredåret for overdragelsen af Dansk Vestindien til USA, og det blev flittigt ihukkommet og debatteret, både på De Amerikanske Jomfruøer og i Danmark. Ehlers og Belles mindesmærke blev indviet det følgende år på *Transfer Day* den 31. marts, dvs. på mærkedagen for overdragelsen, som det første monument i Danmark, der ihukommer dem, der blev underkastet dansk kolonialisme og handel med slavegjorte mennesker.

Fra begyndelsen af 1660'erne til begyndelsen af 1800-tallet deltog kongeriget Danmark–Norge i trekantshandlen, som omfattede eksport af våben og andre færdigvarer til Afrika i bytte for slavegjorte afrikanere, som så blev transporteret til Caribien for at forsyne plantagerne med arbejdskraft. Det sidste led i trekanten var eksport af en last bestående af sukker, rom og andre varer til Danmark–Norge. Fortællingen om kongeriget Danmark–Norge som en "godgørende" kolonisator med en "oplyst" rolle i afskaffelsen af slavehandel og slaveri har dog været fuldstændigt dominerende indtil for få år siden. I årene op til hundredåret iværksatte kunstnere, forskere og aktivister en kritik af dansk slavehandel og kolonialisme og startede debatter om denne mørke fortids efterliv i nutidens racisme og sociale ulighed. Dette beredte jorden for et skifte i erindringskulturerne omkring dansk kolonialisme. Hundredåret skærpede disse debatter og resulterede i, at postkolonial kritik flød ind i de offentlige debatter, i aviserne, massemedierne og udstillingerne og dermed gjorde 2017 til en længe udsat anledning til fælles national selvransagelse.¹⁶

Ehlers er datter af en dansk mor og en far født i Trinidad. Det er hendes identifikation med Caribien og ørgruppens arv fra slaveriet, kolonialismen og oprørene, der har tilskyndet hende til at stille spørgsmål til slaveriets historie. Denne tilknytning og dobbelte arv forklarer også, hvorfor Ehlers – en dansk statsborger, der er vokset op i sin mors fødeland – besluttede sig for at forvandle sin planlagte skulptur til et transnationalt samarbejdsbaseret værk.

Ehlers' kunstneriske praksis tilbyder et alternativt, revisionistisk perspektiv på den nationale historie: de koloniseredes blik på historien. Selvom titlen på Ehlers og Belles mindesmærke spiller subtilt på det forhold, at Kronprinsessen af Danmark hedder Mary, er dette ikke et monument viet til det danske konstitutionelle monarki, men snarere en omstyrtning af de europæiske forestillinger om kongeværdighed. I Caribien blev "queen" (dronning) en hæderstitel givet til de stærke kvinder, der stod i spidsen for det sociale liv i plantagerne. Mindesmærket hylder Mary Thomas, en af fire

kvinder, der i 1878 ledte plantagearbejdernes opstand på Sankt Croix, hvor de forfærdelige vilkår ikke var blevet ret meget bedre siden slaveriets afskaffelse i 1848. Oprøret resulterede i, at halvdelen af byen Frederikssted og mange plantager blev brændt ned til grunden. Det blev slået brutalt ned af de lokale danske autoriteter, og de fire kvindelige anstiftere blev sat i et kvindefængsel i København indtil 1887, hvor de blev sendt tilbage for at afsone resten af deres livstidsdom på Sankt Croix.¹⁷ I dag regnes de for heltinder i Jomfruøernes historie.¹⁸

Den afrikanske diasporas kulturelle rum

Selvom Ehlers' arbejder næres af en antiracistisk bevidsthed om racediskriminationens og den racistiske volds historie i Vesten, har hendes værker mange lag og er åbne for forskellige fortolkninger. Det gælder i særlig grad hendes publikumsinddragende performance *Whip It Good*, som blev kommissioneret første gang af Art Labour Archives som et bidrag til begivenheden "BE.BOP: Decolonizing the 'Cold' War" (BE.BOP: Dekolonisering af den 'kolde' krig) på det berlinske teater Ballhaus Naunynstraße i 2013.¹⁹ BE.BOP er et akronym for Black Europe Body Politics. Det er et dekolonialt kuratorisk initiativ af kuratoren, forfatteren og forskeren Alanna Lockward, der også har grundlagt Art Labour Archives. BE.BOP fungerer som et forum for udveksling og opbygning af koalitioner blandt et netværk af kunstnere, kulturelle aktører og forskere, mestendels med base i Europa, Caribien og Syd- og Nordamerika. Ehlers kom med i 2013 og agerede gæstekurator for en BE.BOP begivenhed i København i 2014.²⁰ Det er takket være Ehlers, at BE.BOP seminarer og kunstbegivenheder er blevet afholdt i København i 2013, 2014 og 2016, tæt koordineret med aktiviteter i Berlin.²¹

Som Robbie Shilliam, der forsker i international politik, har bemærket, er tanken om det "afropæiske" central i BE.BOP. Tanken er udledt af selve det at bo i Europa og "er tænkt til at signalere en særlig Sort Bevidstheds opdukken i det kontinentale Europa fra et pan-afrikansk perspektiv", forklarer Shilliam,

I modsætning til USA, Storbritannien, Caribien og Latinamerika kan den Sorte Diaspora i det kontinentale Europa ikke trøste sig med at være en accepteret samfundsgruppe inden for nationen som helhed, ikke engang en patologiseret gruppe. I denne henseende bringer det 'afropæiske' det Sorte, afrikanske eller afropæiske fællesskab i en særlig samklang med hensyn til diasporaestetik. Det har en beslægtet, men særskilt plads set i forhold til de amerikansk orienterede akademiske diskussioner, og også i forhold til studier i Sort britisk kultur a la Stuart Hall.²²

Det afropæiske må således betragtes som et specifikt kontinentaleuropæisk fænomen, en regional udtryksform. Charl Landvreugd, en nederlandsk kunstner med baggrund i den afrikanske diaspora, har til Shilliams bestemmelse føjet en definition af termen afropæisk som henvisende til en særlig form for kropsliggjort subjektivitet, der er indlejret i en europæisk kulturel form for "afrohed", som har sit kollektive modstykke i *Afropea* –Afropa – forstået som et forestillet kulturelt rum eller forestillet fællesskab. At dømme ud fra Ehlers' værker og hendes samarbejde med Belle og Lockward er Afropa det hybride rum, hun bebor som en kunstner, for hvem "afrohed" og "europæiskhed" er lige vigtige for hendes kunstneriske persona og sensibilitet. Eller som Landvreugd udtrykker det,

I Afropa er afropæeren det diasporiske subjekt, der overskrider de sociale og politiske omstændigheder for hendes afro-europæiskhed og gør krav på menneskelighed gennem kulturelle praksisser. Det fremkomne subjekt er et europæisk individ, der er forankret i afrohed, og som gør europæiskhed til en iboende egenskab ved- og en del af sin subjektivitet som en afro-mangfoldighed.²³

“Outsidere indenfor” og afgrænsningen af det nationale “vi”

Det er ikke nogen tilfældighed, at Ehlers’ arbejde er baseret på dekolonial tænkning, eftersom dens foregangsmand Walter Dignolo regelmæssigt har deltaget i BE.BOP gennem hele forløbet.²⁴ Dekolonial tænkning er således en vigtig nøgle til at forstå Ehlers’ arbejder i lighed med det bredere felt af postkolonial kritik. Som den postkoloniale teori betoner den dekoloniale tænkning, at kolonialisme og kolonialitet (dvs. eftervirkningerne af kolonialisme i nutiden) udgør det, Dignolo har kaldt for “den vestlige modernitets mørkeste side”, og at kolonialitet og modernitet gensidigt betinger hinanden.²⁵ Dekoloniale tilgange er dog mere optaget af selvmyndiggørelse. Målet er at afkolonisere mentaliteten og “koble fra” vestlige og koloniale måder at tænke på for at ændre “betingelserne og ikke bare indholdet”, som Dignolo har formuleret det.²⁶ Både Dignolo og Lockward hævder, at dekolonial tænkning søger proaktive veje til at myndiggøre folk til at “befri” sig selv og beskriver omvendt postkolonial teori som blot reaktiv og sigtende mod at “‘korrigere’ noget der er forkert”.²⁷ Selvom man kan mene, at dette er en grov sondring, der slører de betydelige overlap mellem dem, bidrager sondringen til at forklare, hvorfor dekolonial tænkning er kendetegnet ved en stærk betoning af kunsten og det æstetiske som midler til at forandre historisk betingede forhold – hvilket gør den indlysende relevant for Ehlers’ arbejde. Sondringen antyder også en mulig årsag til den noget overraskende lighed mellem dekoloniale diskurser og vestlige avantgardediskurser: Begge kommer med radikale opfordringer til at frigøre bevidstheden, sanserne og de kunstneriske praksisser.²⁸ Desuden er reaktiv kritik, som vi skal se, også en integreret del af den dekoloniale æstetik – i Ehlers’ tilfælde i en sådan grad, at værket kan blive til en “gennemspilning af gengældelse”, som kunsthistorikeren Mathias Danbolt har udtrykt det.²⁹

Inden for postkolonial teori har Sara Ahmed introduceret ideen om “strange encounters” – fremmedartede eller uvante møder – og figuren “den fremmede” for at undersøge, hvordan genkendelsesprocesser producerer racial forskel og social eksklusion i situationer kendetegnet ved nærhed. I modsætning til den almindelige antagelse, at en fremmed er en man ikke kender, foreslår Ahmed, at fremmede er et produkt af genkendelsesteknikker: fremmede er de, hvis kroppe genkendes som “fejlplacerede”, som f.eks. sorte og brune kroppe i rum der er markeret som hvide, sådan som mange sociale rum er det i lande med en kaukasiske majoritetsbefolkning, som det er tilfældet i Danmark. Ahmed forklarer,

Der findes teknikker, der gør det muligt for os at skelne mellem de, der er fremmede, og de, der hører til i et givent rum (som f.eks. naboer eller medborgere). Sådanne teknikker involverer måder at aflæse kroppe, som vi kommer til at stå overfor. Fremmede er ikke kun dem, som ikke er kendt på dette bosted, men dem der takket være deres nærhed allerede er genkendt som dem, der ikke hører til, som er fejlplacerede. Sådant en genkendelse af dem, der er fejlplacerede, muliggør såvel markeringen som håndhævelse af grænserne for ‘dette sted’ som der, hvor ‘vi’ bor.³⁰

Ahmed gør gældende, at figuren den fremmede produceres gennem nærhedsrelationer. Hun lægger med andre ord afstand til en essentialistisk forståelse af forskelle som noget, der simpelthen findes i kroppe ved at understrege, at forskelle også er en praksis og teknik til at etablere relationer *mellem* kroppe.³¹

Ahmed retter opmærksomheden mod nutidige samfund og foreslår at globalisering, migration og multikulturalisme fungerer som en specifik historisk form for nærhed, der frembringer figuren den fremmede i skikkelse af “the outsider inside” –outsideren indenfor. Det er outsideren indenfor, som markerer nutidens grænser for fællesskaber, bosted og tilhørsforhold. Selve processen at markere disse grænser indebærer uvante møder med outsideren indenfor,³² der genåbner tidligere kulturmødehistorier og genkalder “historier om den fremmedes krop”. Ifølge Ahmed forudfastlægger disse historier rammerne for genkendelse af nogle kroppe som forskellige fra den velkendte krop,

der i Ahmeds egne casestudier svarer til enten et hvidt lokalsamfund eller det nationale "vi".³³ Med andre ord vedbliver historiske opfattelser af og grænsedragninger mellem grupper at påvirke kropslige møder mellem mennesker i dag. Ahmed lægger dog vægt på, at disse kropslige møder ikke er totalt bestemt af fortiden og åbner derved døren på klem for forandring. Jeannette Ehlers' værker kan give os en idé om, hvordan kunsten kan aktualisere en sådan forandring.

Dekolonisering af museet

I performancen *Whip It Good* (2013) [fig. 1] genopførte Ehlers en af slavetidens mest brutale former for afstraffelse – piskning – som en symbolsk handling. Hun iscenesatte transgenerationelle erindringer om slaveriets kropslige vold og undertrykkelse ved at piske et hvidt lærred med en pisk indsmurt i sort kul og afsluttede sin performance med at invitere det blandede publikum til at hjælpe hende med at "gøre arbejdet færdigt". [fig. 2] *Whip It Good* overskred på den måde flere grænser, inklusiv dem mellem performancekunst og kollektivt ritual, kunstnerens krop og tilskuernes kroppe, mellem "sorte" og "hvide" erfaringer, offer og gerningsmand. Performancen forbandt også kolonihistorie med en postkolonial kontekst og fraværende kroppe med tilstedeværende kroppe. Disse overskridelser sikrede, at genopførelsen ikke kun blev en simpel gentagelse af erindringer om en mørk fortid, men en forvandlerende handling.³⁴



Fig. 1. Jeannette Ehlers, *Whip It Good*, 2013. Performance ved begivenheden 'BE.BOP: Decolonizing the "Cold" War' på teatret Ballhaus Naunynstraße, Berlin. *Whip It Good* blev første gang kommissioneret af Art Labour Archives og Ballhaus Naunynstraße. Foto: Wagner Carvalho. Med venlig tilladelse af kunstneren og Alanna Lockward, Art Labour Archives.



Fig. 2. Jeannette Ehlers, *Whip It Good*, 2013. Publikummer deltager i performancen på teatret Ballhaus Naunynstraße, Berlin. Foto: Wagner Carvalho. Med venlig tilladelse af kunstneren og Alanna Lockward, Art Labour Archives.

Overskridelsen fremkaldte også uvante møder. Ahmed understreger, at møder med øjen- eller hudkontakt altid er medierede – af historie, sociale normer, kønskoder, kulturelle repræsentationer osv. Det er værd at huske på her, hvor det handler om en kvindelig performer, der har approprieret og genopført en manderolle: den straffende (ofte hvide) slaveforvalter. I *Whip It Good* brugte Ehlers sin tvetydige status som både en person fra det virkelige liv og en teatral repræsentation til at flytte grænserne for både race- og kønskonventioner og knytte sit værk til de feministiske kritikere af idealiseringen af voldsparat maskulinitet – kritikere, der har gjort krav på retten til at anvende en “maskulin” volds- og vredesæstetik, eksempelvis Niki de Saint Phalles *Tirs* eller “skydebilleder” fra de tidlige 1960’ere³⁵ og Carrie Mae Weems’ iscenesættelse af sig selv i rollen som en militant sort nationalist i “Elaine” fra serien *Four Women* (Fire kvinder) (1988).

Det hvide lærred sikrede, at associationer til hvid hud og staffelimaleriet som en dominerende vestlig kunstform lå lige for. Det forhold, at det var en sort kvinde, der piskede lærredet, vakte associationer til retfærdig vrede, afvisning af vestlige traditioner, selv gengældelse. Som Danbolt har bemærket, iscenesatte Ehlers “et scenarie, hvor udførelsen af kunst tager form af afstraffelse, og hvor udførelsen af afstraffelsen tager form af et kunstværk.”³⁶ Samtidig vendte Ehlers sig mod en anden tradition, der stadig holdes i hævd på det afrikanske kontinent: traditionen for at bruge huden som et sort lærred, der kan smykkes med kropsbemaling til vigtige sociale begivenheder. Som i visse vestafrikanske ritualer, brugte Ehlers hvid maling til at symbolisere renselse. Malingen understregede også ligheden mellem overfladen på hendes krop som “grund” for kropsmaleriet og lærredet som maleriets “hud”. Begge fungerede som symbolsk sted for forhandlinger mellem “sort” og “hvidt”.



Fig. 3. Jeannette Ehlers, *Whip It Good*, 2014. Still fra videofilmet performance i Den Kongelige Afstøbningssamling, SMK. *Whip It Good* blev første gang kommissioneret af Art Labour Archives. Foto med venlig tilladelse af kunstneren og Alanna Lockward, Art Labour Archives.

Den dekoloniale gestus at koble fra den vestlige kunsthistories kanon og den koloniale mentalitet blev skærpet, da Ehlers opførte den videofilmede udgave af performance blandt de hvide gipsafstøbninger af kanoniserede vestlige skulpturer i Den Kongelige Afstøbningssamling. [fig. 3] Siden 1984 har samlingen haft til huse i Vestindisk Pakhus, der tidligere blev anvendt til at opmagasinere kolonialvarer fra Antillerne. Samlingen blev grundlagt i 1895 og indlemmet i Statens Museum for Kunst, SMK, i 1896.³⁷ Dengang var de europæiske lande stadig kolonimagter, og de altgennemtrængende koloniale tankegange sørgede for, at europæiske kulturer blev betragtet som alle andre uendeligt overlegne. Kunstmuseer har medvirket til at italesætte denne fornemmelse af vestlig overlegenhed og knytte den tæt til hvidhedens overlegenhed. Som kunsthistorikeren Jeff Werner har påpeget, er kunstmuseernes hvidhed primært afledt af "deres konstruktion af både den hvide kunst og den hvide krop som norm" og fra "deres praksis med at indføre, etablere og reproducere hvidhed".³⁸ Dette er til overflod visualiseret i Den Kongelige Afstøbningssamling, SMK, gennem gipsafstøbningernes hvidhed. I den sammenhæng kan Ehlers' performance ses som en dekolonial intervention i kunsthistoriens hierarkier og i kunstens hvidhed i de europæiske/danske institutioner. Som en stedspecifik intervention udnyttede den også stedets og samlingens historie til at omskrive den historiske fortælling på en sådan måde, at kunsthistorie og kolonihistorie blev flettet sammen.³⁹ *Whip It Good* fremstår derfor som en stærk institutionskritik, der minder om, at en kolonial tankegang stadig er på spil i kunsten og dens institutioner, en kritik der forsøger at ændre betingelserne, ikke kun indholdet. Det samme gjorde mindesmærket *I Am Queen Mary*.



Fig. 4. Jeannette Ehlers, c-print fra optagelsen af Whip It Good i Den Kongelige Afstøbningsamling, SMK, 2014.
Foto: Casper Maare. Med venlig tilladelse af kunstneren.

Rum for racialiserede subjekter og historier

Den stedlige forbindelse mellem videoværket og monumentet peger på den nutidige institutionskritiks paradoksale karakter. Opbrydende interventioner som *Whip It Good* og *I Am Queen Mary* finder kun rum og støtte i kunstinstitutionerne – i dette tilfælde SMK – fordi fagpersonale i institutionen har erkendt nødvendigheden af at konfrontere sig med dens koloniale arv og struktur. Ehlers' kritik er således ikke en autonom protesthandling, men snarere baseret på en gensidig interesse og en vis omstillingsparathed i museet selv, selvom dette ikke er nogen garanti for varig forandring.⁴⁰

Mens *Whip It Good* blev performet inde i Vestindisk Pakhus, troner Queen Mary uden for den koloniale bygning på havnefronten tæt ved Amalienborg. I den periode, hvor mindesmærket er installeret, vil det således besidde en offentlig synlighed for danske borgere og de tusinder af turister, der besøger området. Her vil Queen Mary præsentere sig for besøgende som en kvindelig ledsager til bronzekopien af Michelangelos skulptur *David*, der er opstillet foran pakhuset for at signalere, hvad det gemmer i dag.



"The racist dog policemen must withdraw immediately from our communities, cease their warlike murder and brutality and torture of black people, or face the wrath of the armed people."

Huey P. Newton, Minister of Defense



Black Panther Party for Self Defense
P.O. Box 9641, Berkeley, California

Fig. 5. Fotografi tilskrevet Blair Stapp, komposition af Eldridge Cleaver, Huey Newton siddende i en kurvestol, 1967. Litografi på papir. Collection of Merrill C. Berman.

I forbindelse med optagelsen af videoen poserede Ehlers til et selvportræt, der skulle bruges til at gøre opmærksom på hendes soloudstilling i København det år. Set i bakspejlet kan fotografiet ses som en iscenesættelse af kunstneren som en caribisk dronning, idet Ehlers troner i en stor påfuglekurvestol foran gipsafstøbningerne i Den Kongelige Afstøbningssamling. [fig.4] Hun bærer sit kostume til *Whip It Good* og holder pisken i sine løftede hænder i stedet for de kongelige regalier scepter og rigsåble. Ehlers' selvportræt alluderer til et berømt foto af den afrikansk-amerikanske aktivist og medgrundlægger af Black Panther Party Huey P. Newton, der poserer som en kriger i en tilsvarende stol med et spyd i den ene hånd og en riffel i den anden. [fig. 5] Med dette billedcitater identificerer Ehlers sig med de sorte revolutionære bevægelser og iscenesætter sig selv som en af deres arvtagere. Særlig bemærkelsesværdigt er det, at hun atter refererer til en mandlig figur og slører grænserne mellem både køn og racer, ikke ulig Adrian Piper i hendes inkarnationer af *The Mythic Being*.⁴¹

Ehlers og Belle brugte dette iscenesatte selvportræt som en model for skulpturen, hvor de bogstaveligt og metaforisk legemliggør en heltinde fra de caribiske antikoloniale oprør. Skæringspunkterne mellem kønsmæssige, racialiserede og nationale identiteter er dog mere komplekse end i fotografiet. For det første har Queen Marys værdighedstegn, fakkelt og sukkerrørskniv, erstattet undertrykkerens pisk, så de på subtil vis knytter hende til billedet af Huey P. Newton som en senere leder af sortes oprør og derved forbinder skulpturen med en mere vidtrækkende transnational og transatlantisk historie om afrikansk diasporakultur og sort modstandskamp. For det andet er den kvindelige figur selv blevet forvandlet til en hybrid sammensat af de to kunstneres fysiske udseende, skabt ved at morphe 3D-billeder af deres kroppe, som efterfølgende blev brugt til at producere den tredimensionelle figur. Figuren er skåret ud af store blokke af polystyren. Ved at dække den med lag af tætningsmateriale og sort maling for at gøre overfladen stærk lykkedes det at få figuren til at ligne en klassisk bronzeskulptur.⁴² [fig.6]



Fig. 6. Jeannette Ehlers og La Vaughn Belle, *I Am Queen Mary*, 2017, sammensmeltning af 3D-scanninger af kunstnerens kroppe. 3D-kropsscanning og 3D-skitse af 3D Printhuset, København. Foto med venlig tilladelse af kunstnerne.

Desuden omkodede kunstnerne også den traditionelle europæiske sokkel, dvs. skulpturens materielle og symbolske basis, ved at trække på en lokal kolonial arkitektur, som Belle havde udforsket i sine egne værker: koralsten fra Jomfruøerne taget fra Belles historiske ejendom blev inkorporeret i soklen som en hyldest til de slavegjorte, der var blevet sendt ud ved lavvande for at skære dem fri fra havet. Sådanne koralsten udgjorde fundamentet på de fleste bygninger fra kolonitiden. Soklen blev dermed en uadskillelig del af monumentet, der tilføjede en skarp påmindelse om, at den danske koloniale rigdom var baseret på slavearbejde. [fig.7]



Fig. 7. Jeannette Ehlers og La Vaughn Belle, *I Am Queen Mary*, 2018, polystyren, koralsten og beton, højde 7 m., dybde ca. 3,89 m. Havnefronten uden for Vestindisk Pakhus, Københavns Havn. Foto: Nick Furbo. Med venlig tilladelse af kunstnerne.

I sin første projektbeskrivelse omtalte Ehlers skulpturen som en "mindeskulptur" – den første af sin art i Danmark, hvor der ikke findes monumenter til minde om den dansk-vestindiske kolonihistorie.⁴³ Ehlers argumenterede for, at for mennesker af afrikansk herkomst reproducerer dette fravær af offentlig ihukommelse den berøvelse af identitet, som overgik de slavegjorte afrikanere, der med tvang blev forflyttet til Caribien.⁴⁴ Som hun med rette påpegede, er folks forståelse af historien ikke kun formet af, hvad der gennemgås i skolerne, men også af deres daglige brug af genstande og den sanselige oplevelse af erindringssteder. Med dette mindesmærke forsøgte Ehlers og Belle dermed at højne bevidstheden om de dansk-vestindiske relationer.

Den ekstraordinære pressedækning af indsættelsen af denne statue af en sort kvinde i det offentlige rum tyder på, at monumentet både nationalt og internationalt blev betragtet som en skelsættende begivenhed.⁴⁵ Det skal nævnes, at i modsætning til flertallet af monumenter blev *I Am Queen Mary* ikke kommissioneret. Dets realisering skyldes kunstnernes enorme indsats for ikke kun at skabe værket, men også mobilisere tilstrækkelig støtte og midler til polystyrenskulpturen, som kunstnerne har foreslået en dag kan erstattes af en blivende bronzeskulptur. Da monumentet blev indviet, var meningerne delte hvad angår spørgsmålet om permanent varighed. På den ene side blev der argumenteret for, at skulpturen skulle støbes i bronze, fordi en dansk hyldelse til de slavegjortes eftermæle og en offentlig anerkendelse af landes koloniale fortid skulle have været iværksat for længst. På den anden side blev skulpturens monumentalitet problematiseret. Som kunsthistorikeren Jacob Wamberg bemærkede: "Kommer hun op i bronze, ligesom David ved pakhusets modsatte ende, forgiftes hun ubærligt af den patriarkalske myndighed, vi vist alle helst er fri for."⁴⁶

Desuden forstærkes den truende følelse, som Queen Marys tronende figur kan indgyde i betragtere af figurens overvældende størrelse, af statuens tvetydige sammensmeltning af det voldelige oprørs sprog med det autoritære styres sprog. Det rejser spørgsmålet om, hvad man skal lægge i mindesmærkets hybrid af oprøreren og herskeren. Som Michael K. Wilson og Mathias Danbolt har fremført, får figurens monumentalitet modvægt fra "synlige tegn på tilhørsforholdet til arbejderklassen": Queen Marys bare fødder, hverdagstøj og påfuglekurvestol.⁴⁷ Disse træk forankrer dog ikke monumentet endegyldigt i den retfærdige folkeopstands billedsprog, men forstærker snarere følelsen af, at monumentet også kan læses som en påmindelse om, at de autoritære og koloniale strukturer fra det gamle regime kan vare ved, når oprørerne bliver de nye herskere.

Nationalt monument eller mod-monument?

I Am Queen Mary ihukommer oprørerne imod det danske kolonistyre og dets udbytning. Som en mindeskulptur, der fremmaner "den vestlige modernitets mørkeste sider", er den ikke let at indpasse i kategorien det nationale mindesmærke, selvom jeg vil hævde, at den aspirerer til at blive det. Teorier om mod-erindring og mod-monumenter udviklet inden for erindringsstudier kan sætte en mere præcis forståelsesramme for dette værk.⁴⁸ Inden for erindringsstudier er begrebet mod-monument blevet en analytisk optik til at undersøge, hvordan de borgerrettighedsløses historier kan fortolkes. Begrebet bygger på en Foucaultinspireret tanke om mod-erindring som en genvinding og rekonfiguration af socialt undertrykte og marginaliserede gruppers historier. Mod-monumenter udfordrer således de monolitiske former for kollektiv erindring og kan åbne monumentkategorien for mere sammensatte og demokratiske former for erindring.⁴⁹ Som kunsthistorikeren Veronica Tello har forfægtet, "skaber mod-erindring sprækker i det særegne og det homogene, idet det giver plads til det heterogenes overflod, så det kan blive et sted for uoverensstemmelser."⁵⁰

Hvad nationale monumenter angår, minder komplekse udtryk for mod-erindring som Ehlers og Belles mindesmærke os om, at den nationale kollektive erindring ikke er hugget i sten, men snarere udgør en proces, der omfatter anfægtelse, forhandling og udvælgelse. Som erindringsforskeren Aleida Assmann har forklaret, er det glemsel, ikke erindring, der behersker samfundet. At bevare fortiden i den aktive erindring kræver en særlig indsats, en rekonstruktion eller ihukommelse af fortiden ofte i form af eller med støtte fra kulturinstitutioner.⁵¹ Hvad den danske kolonialisme angår er problemet ikke, "at den dansk-vestindiske fortid ikke er blevet tillagt betydning." Som kulturforskeren Emil Paaske Drachmann har bemærket, er problemet snarere "at betydningen ikke

længere ses som relevant i en nutidig sammenhæng. I Danmark i dag er der et begyndende brud med opfattelsen af historien som de store mænds store gerninger og et behov for at italesætte danskheden som noget andet end lyst hår og blå øjne.⁵²

Jeg vil hævde, at *I Am Queen Mary* udfordrer det som politologen Michael Hanchard har kaldt for "statslige erindringer", forstået som den generaliserede og centraliserende, institutionelt understøttede fortælling om nationens historie. Monumentet underminerer den patriotiske fortælling, der har forherliget nationens rolle i afskaffelsen af slavehandlen og slaveriet.⁵³ Det "decentraliserer" denne fortælling og tilføjer den dansk-vestindiske fortid en ny transnational betydning ved at iscenesætte et koloniale og postkoloniale møde, hvor de "to" kulturer fra Danmark og Dansk Vestindien/De Amerikanske Jomfruøer mødes og flyder sammen gennem en performativ hybridiseringsproces baseret på Jeannette Ehlers' og La Vaughn Belles kropslige, identifikatoriske og symbolske *morphing*. I skulpturen smelter kunstnerne desuden sammen med deres åndelige forgænger Mary Thomas. Her bliver den historiske kamp for at overvinde de ødelæggende virkninger af kolonialismen og den nutidige kamp for anerkendelse og lighed til to sider af samme sag. Som en omskrivning af dansk kolonihistorie hylder skulpturen således de undertrykte og marginaliseredes evne til at forandre historiens gang, både i fortiden og nutiden.

Ved at "performe sin objektstatus" (McMillan) og bruge sin egen krops sammensmeltning med Belles krop som model for skulpturen fik Ehlers skulpturen til at pege mod en udvidet og sammensat forståelse af det nationale "vi", en forståelse som er rummelig nok til at omfatte et samfund bestående af borgere med forskellige etniske baggrunde og transnationale forbindelser. Sådanne "etniske" identifikationer er vigtige for diasporiske subjekter og den diasporiske forestillingsevne. Sammensmeltningen af kunstnerens kroppe sammenfatter en selvopfattelse, der med litteraturforskeren Ato Quaysons ord "ikke længere udelukkende er bundet til den aktuelle placerings umiddelbarhed, men snarere er udstrakt til at omfatte alle de andre steder for etnisk identifikation."⁵⁴ Sådanne affektive bånd kan smedes med forskellige redskaber til ihukommelse. Det kan være private arvestykker, men også historier, ritualer og offentlige monumenter.⁵⁵ *I Am Queen Mary* er sådan et instrument, og det minder os om, at nationalstaten og dens befolkning gennemkrydses af både tidligere og nuværende transnationale forbindelser.

Det er afgørende, at dette mindesmærke hylder en kvinde. Ved at gøre Mary Thomas til hovedperson bidrog Belle og Ehlers til at reducere uligheden i repræsentationen af kvinder og mænd i offentlige monumenter i Danmark, hvor kun to procent af monumenterne over navngivne individer ihukommer kvinder.⁵⁶ Som Belle har forklaret, repræsenterer *I Am Queen Mary* "en bro mellem de to lande. Det er en hybrid af vores kroppe, nationer og fortællinger. [...] Hvem vi er som samfund handler mest om, hvordan vi husker os selv. Dette projekt drejer sig om at udfordre Danmarks kollektive erindring og forandre den."⁵⁷

Peggy Phelan har fint indfanget det håb, som feministisk kunst kan vække: "Feministisk kunst giver løfte om en performativ skabelse af nye virkeligheder. Vellykket feministisk kunst drager os imod muligheder i tanke og handling, der endnu ikke er skabt, endnu ikke er levet."⁵⁸ Selvom Ehlers ikke ville kalde sig feministisk kunstner, emmer hendes samarbejde med Belle tydeligt af feministiske emancipationsstrategier. Hvad både *Whip It Good* og *I Am Queen Mary* gør klart, er hendes stærke engagement i frigørende dekoloniale, antiracistiske og feministiske dagsordener.

Kulturel diversitet og udviklingen af dansk nationalidentitet

Når vi møder andre – og figurative skulpturer – foretager vi aflæsninger, idet vi forsøger at identificere, hvem de er ved at afkode tegnene på deres kroppe eller deres kroppe som tegn.⁵⁹ Som en kvindelig ledsager til bronzekopien af *David* sætter *I Am Queen Mary* den vestlige kunsts kanoniserede skønhedsideal i perspektiv. Selvom Davids krop overgås af hendes i størrelse, repræsenterer hans krop den norm, Marys krop måles op imod: de kaukasiske træk, det mandlige køn og de idealiserede størrelsesforhold gør *David* til den perfekte "hjemmehørende" krop – den privilegerede, umarkerede hvide krop, der slet og ret hører til *på dette sted*.⁶⁰ Omvendt får disse

træk os til at identificere – eller med Ahmed, genkende – Queen Mary som “en fejlplaceret krop”. I indvielsesåret 2018 fremstod *I Am Queen Mary* velsagtens som en “fejlplaceret krop” i dansk kunsthistorie, men hvad med figurens plads i det danske samfund? [fig.8]



Fig. 8. Jeannette Ehlers og La Vaughn Belle, *I Am Queen Mary*, 2018, installationsfoto af skulpturen med bronzekopien af Michelangelos David til venstre. Havnefronten uden for Vestindisk Pakhus, Københavns Havn. Dronefotografi: Ambdi Brøner. Med venlig tilladelse af kunstnerne.

Jeg vil runde af med at vende tilbage til Sara Ahmed, idet Ehlers og Belles mindeskulptur klinger godt sammen med hendes forståelse af den fremmede. Ahmed har også skrevet om den fremmedes plads i multikulturelle samfund og brugt Australien som eksempel, dvs. en nation sammensat af mange forskellige immigrantkulturer såvel som oprindelige folk. Selvom Danmark ikke kan betragtes som et multikulturelt samfund som Australien, er landets befolkning præget af stigende diversitet, ligesom det ses i andre nordeuropæiske lande.⁶¹ Desuden tyder den nyeste forskning på, at opbakningen til den tidligere dominerende opfattelse af dansk kultur som en monokultur er vigende, især blandt de unge. Samtidig er den offentlige debat om immigration og kulturel mangfoldighed meget livligt, men også uafviseligt polariseret: der er mange mennesker, der er meget positivt indstillede over for immigranter, og mange der er meget negative.⁶² Ifølge sociologen Christian Albrekt Larsen er den voksende betydning af mangfoldighed i den danske nationale selvforståelse mestendels et resultat af generationsmæssige virkninger og bør derfor betragtes som irreversibel. Ved en sammenligning af to store undersøgelser fra 2003 og 2013 når Larsen frem til den konklusion, at indbyggernes nationale forestillinger synes at bevæge sig “langsomt, men sikkert [...] mod multikultur.”⁶³ Ahmeds tanker om den fremmedes plads som en medborger, der er inkorporeret i den multikulturelle nations “vi”, tilbyder således et afklarende perspektiv på Ehlers og Belles mindesmærke. Det kan hjælpe os til at se, at værkets potentiale rækker meget videre end den

rene og skære overskridelse af europæiske offentlige monumenters hvidhed og indsættelsen af sorte kunstnere i historien om dansk kunst.

En af Ahmeds hovedpointer er, at multikulturelle samfund optager den fremmede som en fremmed, der er indenfor og har en plads i nationen. Selvfølgelig kan tolerance ikke alene udrydde indgroede forskelle og fjendskaber mellem grupper, og den forhindrer heller ikke, at der foregår en modsætningsfyldt inklusions- og eksklusionsproces, som resulterer i udelukkelsen af det, Ahmed kalder for "stranger strangers", dvs. fremmed-fremmede. I modsætning til de "velkendte fremmede" anses disse for at være "umulige at assimilere".⁶⁴ Ahmed betoner, at i lighed med nationer, der betragter sig selv som monokulturelle, er vestlige multikulturelle nationer også bygget på en "klar antagelse af, at en 'fælles kultur' er vigtig for en 'multikulturel nation'".⁶⁵ Det, der er vigtigt i vores sammenhæng, er at den multikulturelle omfavnelser af "fremmede" forandrer og udvider rammerne for det nationale "vi". Ahmed beskriver denne forandring som en tosidet proces: når immigranter og deres efterkommere, eller oprindelige folk, optages i det nationale "vi", kommer dette "vi til syne som dem, der må leve med kulturel mangfoldighed og en flerhed af etniske grupper."⁶⁶

De senere års tyske debatter om "postmigration" kan give en dybere forståelse af denne langsomme bevægelse henimod "multikultur" (Larsen). Termen "postmigrantisk" blev for første gang sat i omløb i det berlinske kulturmiljø mellem 2004 og 2006. Omkring 2010 blev den overtaget af akademikere, især inden for samfundsvidenskaberne, og udviklet til et teoretisk begreb og en analytisk optik. Tyske forskere bruger "postmigration" som et perspektiv på de måder, hvorpå tidligere og igangværende migration har forandret europæiske samfund (primært Tyskland, og især efter Anden Verdenskrig) – dvs. samfund som aktuelt befinder sig i den "forsinkede" proces med at realisere, at de er blevet kulturelt mangfoldige eller "multikulturelle". Flere forskere, inklusiv en gruppe af forskere på danske universiteter,⁶⁷ bruger begrebet postmigration som en analytisk kategori, der genintroducerer migration og kulturel diversitet som en normalt tilstand og som noget, der definerer, involverer og er af relevans for alle indbyggere i samfundet, uanset deres individuelle baggrund.

Samtidskunsten kan reflektere over og bistå publikum med at gennemgå den vanskelige kollektive erfaring at blive et mere mangfoldigt samfund med alle de konflikter, det indebærer: kampe om individuel, kollektiv og national identitet; mod polarisering, diskrimination og racialisering; for lige adgang til anerkendelse, ressourcer og repræsentation, osv. Et vigtigt punkt i de postmigrantiske kampe er præcis kampen mod racisme og for anerkendelse af sorte og brune mennesker og deres indlysende plads i de europæiske nationalhistorier, offentlige rum og kulturinstitutioner. Jeg vil mene, at Ehlers' værker og samarbejde med Belle bør regnes blandt de banebrydende bidrag til denne postmigrantiske kamp. Som det første danske monument viet til en sort kvinde, fortæller *I Am Queen Mary* historien om Queen Mary og ihukommer derved kvinders ledende rolle i de antikoloniale oprør og arbejderopstande. Det udvider også det officielle "portræt af nationen", som offentlige monumenter udgør, til at inkludere sorte og brune mennesker og de, der har lidt under det danske koloniale herredømme.

Hvis man vil forstå, hvordan kunsten bidrager til de postmigrantiske anerkendelseskampe, er det vigtigt at se, at postmigrationsbegrebet har to sider. Den henviser ikke kun til en historisk tilstand, men også til en normativ vision om et bedre samfund, der i betydeligt omfang har forbedret sin evne til at anerkende og forvalte sin egen mangfoldighed og ulighed.⁶⁸ Som mine kolleger og jeg har forklaret andetsteds, kan den dynamik, der understøtter denne normative forståelse af postmigration som en kollektiv (dvs. samfundsmæssig) selvudviklingsproces, beskrives med rumlige metaforer.⁶⁹ Kort forklaret, drives postmigrantiske tilgange for det første af en ambition om at *rense* rummet, idet de søger at slippe af med essentialistiske tankegange og polariserende sondringer f.eks. mellem migranter og ikke-migranter, flertal og mindretal og mellem hvide og dem, der anses for sorte eller brune. I stedet fremhæver postmigrantiske perspektiver de fintmaskede netværk, der forbinder mennesker på mangfoldige måder. For det andet *fordrer* de rum. Postmigrantiske initiativer arbejder hen imod institutionel ligestilling og inklusion af marginaliserede grupper. Selve det at gøre krav på noget indebærer imidlertid, at noget må tages tilbage, og det nødvendiggør derfor kampe og konflikter. Af samme grund henviser begrebet postmigration ikke til et harmonisk

multikulturelt utopia, men til en konfliktfyldt, samfundsmæssig forandringsproces, der indebærer en genforhandling af bl.a. den fælles identitet og nationale historie, herunder den vanskelige erkendelse af, at det koloniale barbari har udgjort en uadskillelig del af den europæiske civilisation og udviklingen af de moderne nationalstater. For det tredje drives postmigration frem af bestræbelser på at skabe rum: Nogle af dem tilbyder nye analytiske forståelsesrammer, andre genererer nye former for koalitioner og samarbejde, der går på tværs af de sædvanlige etniske og sociale skel, og atter andre skaber faktiske rum for og materielle steder til forhandling, inklusive kunstværker, der på diskuterende vis genforhandler betingelserne for repræsentation og udstyrer os med en retningsfornemmelse eller passage til fremtiden.⁷⁰

I Am Queen Mary er et sådant sted. Selve virkeliggørelsen af værket og dets installeringen i et offentligt rum fyldt med kolonihistorie signalerer en spirende officiel anerkendelse af behovet for at gentænke den nationale identitet og kulturarv med tanke på kulturel mangfoldighed, til trods for at sådanne initiativer stadig anfægtes af nationalkonservative stemmer (selve anfægtelsen er i sig selv et tegn på den postmigrantiske tilstands konfliktuelle karakter). Tilsammen optræder Belle og Ehlers som en stedfortræder for en sort "dronning", hvis navn er forbundet med det danske kolonistyres historiske uretfærdighed og vold, og som blev et symbol på de undertryktes fortsatte kamp for selvmyndiggørelse og social lighed. Som et kunstværk i det offentlige rum, en omskrivning af historien og et nyt identifikationspunkt, kan *I Am Queen Mary* åbne et rum for sorte og brune indbyggere og en mulighed for, at nye fortællinger om tilhørsforhold kan føjes til historien og til det offentlige rum som sådan i et europæisk land, hvis indbyggere er nødt til at lære sig, hvordan man lever med kulturel mangfoldighed. Mindesmærket repræsenterer også en offentlig anerkendelse af kvinder som ledende og forandringskabende skikkelser i historien og samfundet. Men det er en anden historie, en historie om kønsmæssig ulighed og kvinders frigørelse og styrke. Den har naturligvis berøringsflader med historien om de antikoloniale og antiracistiske kampe, idet den føjer en feministisk vinkel til den postkoloniale, dekoloniale og postmigrantiske analyse ovenfor. En feministisk læsning ville derfor ikke modsige denne analyse, men snarere fremhæve, at historierne om undertrykkelse og fratagelse af rettigheder er mange og krydser hinanden, og at hovedpersonerne i disse historier stadig er underrepræsenterede i det offentlige rum.

Ehlers og Belle har således sat fingeren på flere repræsentationsproblemer. De har rensset rummet og fordret og skabt et rum for sorte og brune mennesker og historier i den offentlige sfære med et monument, der frembringer et væld af betydninger og forhåbentlig kan inspirere os (det nye "vi") til at bevæge os hinsides status quo. Som bell hooks bemærkede, for at kunne overskride, må vi flytte os over grænser. □

Oversat fra engelsk til dansk af forfatteren

Artiklens signaturbillede er et udsnit af Jeannette Ehlers, Whip It Good, 2014. Still fra en video-filmet performance. Se fig. 3

Noter

1. Denne artikel er skrevet som led i det kollektive forskningsprojekt 'Art, Culture and Politics in the 'Postmigrant Condition' (2016-18), støttet af Danmarks Frie Forskningsfond | Kultur og Kommunikation, Grant ID: DFF - 4180-00341. Se: http://www.sdu.dk/en/om_sdu/institutter_centre/ikv/forskning/forskningsprojekter/postmigration. Jeg vil gerne takke FKK for denne støtte og de anonyme fagfællebedømmere for konstruktiv respons.

2. bell hooks: 'Being the Subject of Art', *Art on My Mind: Visual Politics*, New Press, New York 1995, s. 133-137, s. 133; Peggy Phelan: 'Survey', i Helena Reckitt (red.): *Art and Feminism*, Phaidon, London og New York 2001, s. 14-49. hooks spiller på den dobbelte betydning af ordet 'subject', der både kan henviser til et subjekt og til et tema eller en genstand for opmærksomhed. Egen oversættelse hvor intet andet er nævnt.

3. Amelia Jones: *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis og London 1998; José Esteban Muñoz: *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis og London 1999.

4. Alpesh Kantilal Patel: *Productive failure: Writing queer transnational South Asian art histories*, Manchester University Press, Manchester 2017, s. 174.

5. Uri McMillan: *Embodied Avatars: Genealogies of Black Feminist Art and Performance*, NYU Press, New York 2015, s. 7.

6. Ordet diaspora er traditionelt blevet brugt om tvungne folkefordrivelse i stor skala, der gør det umuligt at vende hjem, men er forbundet med en stor længsel efter at gøre det. Siden ordets genoptagelse i de seneste årtiers migrations- og diasporastudier er det dog blevet brugt fleksibelt om næsten en hvilken som helst gruppe af migranter uanset omstændighederne.

7. Celeste-Marie Bernier og Hannah Durkin: 'Introduction. Inside the Invisible: African Diasporic Artists Visualise Transatlantic Slavery', i Celeste-Marie Bernier og Hannah Durkin (red.): *Visualising Slavery: Art Across the African Diaspora*, Liverpool University Press, Liverpool 2016, s. 1-13, s. 6. Se også s. 4-7.

8. Som kunstneren og kunsthistorikeren Eddie Chambers har bemærket i sin bog om sort britisk kunst, er brugen af ordet *black/Black* som tillægsord, navneord eller racial betegnelse en indviklet sag. Historisk såvel som geografisk er ordet kendetegnet ved skiftende brug, identitetspolitik og 'strategisk tænkning'. Særligt i en britisk kontekst er ordet *black* (med lille b) ofte blevet brugt som betegnelse for mennesker af afrikansk, asiatisk, sydøstasiatisk, latinamerikansk og indiansk oprindelse. Omvendt er *Black* (med stort B) ofte blevet brugt til at udtrykke, med kunstneren Gen Doys ord, 'Sort som en identitet, historie og kultur, der er valgt med stolthed og forbindes med afrikanske rødder, idet betegnelsen skiller ordet fra det simple tillægsord 'sort', der beskriver farve'. Eddie Chambers: *Black Artists in British Art: A History since the 1950s*, I.B. Tauris, London og New York 2014, s. viii-ix. Da der i dansk retskrivning (endnu) ikke findes en praksis med at skelne tematisk mellem sort/Sort, har jeg valgt at følge gængs retskrivning og skrive 'sort' med lille begyndelsesbogstav, uanset om ordet henviser til (hud)farve eller markerer en kulturel eller politisk identitet. Sammenhængen, ordet bruges i, angiver, om det anvendes i den ene eller den anden betydning. En undtagelse er oversættelser af engelsksprogede citater, hvor *Black* staves med stort begyndelsesbogstav som en politisk markering. For et nyligt eksempel på, hvordan betydningsforskellen kan tematiseres rent sprogligt og formelt ved en skelnen mellem sort/Sort, se Nina Cramer, '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), s. 133-148. <https://www.idunn.no/kk> [besøgt 29. oktober 2018].

9. Phelan 2001, s. 22. Ifølge John P. Bowles's studie af Adrian Pipers performanceværker fra 1970'erne var vilkårene mere komplicerede for sorte feministiske kunstnere. Dengang blev spørgsmål om feminisme og seksualitet typisk betragtet som adskilte fra spørgsmål om race. Mens hvide feminister mestendels ignorerede sorte kvinders interesser, betragtede sorte forskere og aktivister feminismen som noget, der afledte opmærksomheden fra den antiracistiske kamp. Denne situation marginaliserede sorte feminister som f.eks. Audre Lorde og Adrian Piper, der havde en intersektionel tilgang til race og køn. John P. Bowles: "Acting like a Man"; Adrian Piper's Mythic Being and Black Feminism in the 1970s", *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 32, nr. 3 (2007), s. 621-647, s. 625, 641.
10. Bowles 2007, s. 621, 623.
11. Sara Ahmed: *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, Routledge, London og New York 2000.
12. Linda Alcoff: "The Problem of Speaking for Others", *Cultural Critique*, nr. 20 (1991-1992), s. 5-32, s. 6-9.
13. Se Naika Foroutan, Juliane Karakayali og Riem Spielhaus (red.): *Postmigrantische Perspektiven: Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2018. De fleste af de forskere, der har ført an i de tyske postmigrationsdiskussioner, har bidraget til denne bog, hvilket gør den til en nyttig indføring i de akademiske debatter.
14. Étienne Balibar til Verso Blog, 17. november 2015, upagineret. <https://www.versobooks.com/blogs/1559-etienne-balibar-war-racism-and-nationalism> [besøgt 29. oktober 2018].
15. Se hjemmesiden for projektet *I Am Queen Mary*, <https://www.iamqueenmary.com/history/> [besøgt 29. oktober 2018].
16. Mathias Danbolt og Michael K. Wilson: "En monumental udfordring for dansk historieskrivning", *Kunstkritikk*, 26. april 2018, upagineret. <http://www.kunstkritikk.dk/kommentar/en-monumental-udfordring-for-dansk-historieskrivning/?d=dk> [besøgt 29. oktober 2018]
17. Gudrun Marie Schmidt: "Skulptur skal give de slavegjorte stemme", *Politiken* 27. december 2016.
18. "Albert Scherfig og Nicklas Weis Damkjær: Kvinderne i Danmarks største arbejderopstand", *Friktion, Magasin for køn, krop og kultur*, oktober (2016), upagineret. <https://friktionmagasin.dk/kvinderne-i-danmarks-st%C3%B8rste-arbejderopstand-fc8cbcdc158b> [besøgt 16. december 2018]
19. Ehlers skabte performancen til denne begivenhed og udviklede den senere til video-udgaven. Samtale med kunstneren, 24. august 2016.
20. BE.BOP 2014-begivenheden i København fandt sted fra den 15. til den 18. maj på Statens Værksteder for Kunst og var tilrettelagt, så den faldt sammen med Jeannette Ehlers's soloudstilling i Nikolaj Kunsthal i København. Se: <https://spiritualrevolutionsandthescrambleforafrica.wordpress.com/2014/03/20/programe/> [besøgt 16. december 2018].
21. Begivenhederne i Berlin fandt også sted i 2013, 2014 og 2016.

22. Robbie Shilliam: 'For Europe, for Ourselves, and for Humanity': Decolonizing the Post-War European Project', i Alanna Lockward og Walter Mignolo (red.): *Decolonizing the 'Cold' War: BE.BOP 2013*, Kultursprünge im Ballhaus Naunynstrasse, Berlin 2013, s. 9-11, s. 10.
23. Carl Landvreugd: 'Notes on Imagining Afropea', *Open Arts Journal*, nr. 5 (2016), s. 39-52, s. 44. <https://openartsjournal.org/issue-5/article-3/> [besøgt 29. oktober 2017] Se også Alanna Lockward: 'Spirituelle revolutioner. Afropæiske kropspolitikker og kunstens 'sekularisering'', *Kultur & Klasse*, nr. 119 (2015), s. 161-190.
24. Alanna Lockward: 'BE.BOP: Black Europe Body Politics: Chronology', upubliceret 2016, p. 2.
25. Walter Mignolo: 'Delinking: The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality', *Cultural Studies* 21, nr. 2-3 (2007), s. 449-514.
26. Mignolo 2007, s. 450, 459.
27. Alanna Lockward, i en mail til forfatteren, 28. november 2013. Jeg har uddybet forskellen mellem dekolonial og postkolonial tænkning i 4. kapitel af min bog *Migration into art: Transcultural identities and art-making in a globalised world*, Manchester University Press, Manchester 2017. For en læsning af Jeannette Ehlers' *Whip It Good* i et kombineret postkolonialt og avantgardehistorisk perspektiv, se min artikel: 'Postcolonial' and 'Avant-Garde'? Squaring the Circle in a Nordic Country with a Colonial Past', i Benedikt Hjartarson, et al. (red.): *The Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1975-2000: History, Culture and Aesthetics*, Brill Rodopi, Leiden, under udgivelse.
28. For et nyere eksempel på dette, der specifikt henviser til vestlige avantgarder og performancekunst, se: Walter Mignolo: 'Looking for the Meaning of 'Decolonial Gesture'', *e-mispheric* 11, nr. 1 (2014), upagineret. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-111-decolonial-gesture/mignolo> [besøgt 31. oktober 2018] Mignolo har skrevet adskillige artikler om kunst og 'dekolonial æstetik', hvor han anlægger et dekolonialt perspektiv. Se Walter Mignolo: 'Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's *Mining the Museum* (1992)', i Jonathan Harris (red.): *Globalization and Contemporary Art*, Wiley-Blackwell, Chichester 2011, s. 71-85; Walter Mignolo et al.: 'Decolonial Aesthetics (I)', *TDI/Transnational Decolonial Institute* (2011), upagineret. <http://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> [besøgt 29. oktober 2018]; Walter Mignolo: 'Sensing Otherwise: A Story of an Exhibition', *Ibraaz* (2013), upagineret. <http://www.ibraaz.org/projects/57/> [besøgt 29. oktober 2018]; Walter Mignolo og Rolando Vázquez: 'Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings', *Social Text - Periscope: Decolonial AestheSis*, juli (2013), upagineret. http://socialtextjournal.org/periscope_topic/decolonial_aestheSis/ [besøgt 29. oktober 2018]
29. Mathias Danbolt: 'Striking reverberations: beating back the unfinished history of the colonial aesthetic with Jeannette Ehlers's *Whip It Good*', i Amelia Jones og Erin Silver (red.): *Otherwise: Imagining queer feminist art histories*, Manchester University Press, Manchester 2016, s. 277-94, s. 278.
30. Ahmed 2000, s. 21-22.
31. Ahmed 2000, s. 42-44.
32. Ahmed 2000, s. 3.

33. Ahmed 2000, s. 13, 21ff., 50-51, 95ff.
34. Ehlers har stor tiltro til den bevidsthedsskærpende effekt af *Whip It Good* og performancekunst generelt: “Jeg tror performance-praksis kan have stor indflydelse på forståelsen af historien og nutiden. En konfronterende performance som *Whip It Good* er en fantastisk måde at skærpe bevidstheden på. Publikums oplevelser er enten meget foruroligende eller faktisk temmelig befriende. Igen afhænger det af mange ting: personlige årsager og historisk baggrund, som er så nært forbundet med dette stykke. Er det for eksempel en hvid mand eller en sort kvinde, der holder pisen? Hvor bevidst er deltageren? Osv., osv. Men når alt kommer til alt, er det min oplevelse, at denne konfrontation kan være en kæmpe øjenåbner. Derfor genererer den nye refleksioner over og forståelser af kolonialitet.” Ex-Nunc: “Under a different sun: Interview with Jeannette Ehlers”, *Doppiozero* (2016), upagineret.
<http://www.doppiozero.com/materiali/why-africa/under-different-sun-2> [besøgt 16. december 2018]
35. Danbolt har uddybet sammenligningen mellem Ehlers og de Saint Phalle: Danbolt 2016, s. 289.
36. Danbolt 2016, s. 278.
37. Eva Friis (red.): *100 Mesterværker. Statens Museum for Kunst, SMK, København* 1996, s. 22.
38. Jeff Werner: “Antique White”, i Jeff Werner og Tomas Björk (red.): *Sciascope 6: Blond and Blue-eyed. Whiteness, Swedishness, and Visual Culture*, Göteborg Kunstmuseum, Göteborg 2014, s. 59-102, s. 59.
39. For en grundig diskussion af dette aspekt, se Danbolt 2016, s. 282-284, 289.
40. Henrik Holm: “Whip It Good. Kunsthistorie i teori og praksis, når Vesten ikke længere er idealet”, *Quadratura - skrifter i dansk kunsthistorie*, nr. 3 (2016), s. 1-6.
<http://www.kunsthistoriker.dk/quadratura-nr-3/>. [besøgt 29. oktober 2018] Se også kapitel 4 i Petersen 2017.
41. Ehlers har selv nævnt denne forbindelse i et interview: “For mig er der en lige linje fra Queen Mary til Black Panthers, for det er de samme racistiske strukturer, der bliver gjort oprør mod.” Ehlers, citeret i: Schmidt 27. december 2016.
42. Se projekthjemmesiden for *I Am Queen Mary*, <https://www.iamqueenmary.com/new-page-2/> [besøgt 29. oktober 2018].
43. I november 2013 blev kopier af tre lokale skulpturer på initiativ af St John Historical Society på de Amerikanske Jomfruøer sendt som gave til det danske folk som minde om den historiske forbindelse mellem Jomfruøerne og Danmark, og som påmindelse om den danske medvirken i slaveriet som en grund til national skam. De blev skabt af den ghanesiske billedhugger Bright Bimpong til fejringen af 150-året for ophævelsen af slaveriet i Dansk Vestindien. Det mest kendte af værkerne er *Freedom*, der symboliserer de slavegjortes oprør og kamp for frihed på Jomfruøerne. I marts 2018 blev det besluttet, at *Freedom* skulle placeres permanent foran Eigtveds pakhus tæt ved det danske udenrigsministerium. Schmidt 27. december 2016; Torben Benner: ”Gaven fra De Vestindiske Øer”, *Politiken* 2. november 2016; Torben Benner: “Danmark får mindesmærke for slavetiden”, *Politiken* 2. november 2016; Johan Bendtsen: ”Hjemløs slaveskulptur bliver placeret på central plads i København”, *Politiken*, 27. marts 2018.
44. Jeannette Ehlers i en upubliceret projektbeskrivelse af *I Am Queen Mary*, ca. 2016.
45. For en komplet liste over pressedækningen, se <https://www.iamqueenmary.com/press-coverage > [besøgt 29. oktober 2018].

46. Jacob Wamberg: “Dronning af koloniale sår”, *Weekendavisen*, 13. april 2018.
47. Danbolt og Wilson 2018.
48. For en kritisk diskussion af begrebet mod-monument, se Veronica Tello, der også har introduceret den alternative term “counter-memorial aesthetics” (mod-erindringsæstetik). Veronica Tello: *Counter-Memorial Aesthetics: Refugee Histories and the Politics of Contemporary Art*, Bloomsbury Academic, London 2016, s. 12-25.
49. Tello 2016, s. 12-13, 18-21.
50. Tello 2016, s. 16.
51. Aleida Assmann: “Canon and Archive”, i Astrid Erll og Ansgar Nünning (red.): *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Walter de Gruyter, Berlin, New York 2008, s. 97-107, s. 97-98.
52. Emil Paaske Drachmann: “Toldbodens nye dronning – den danske kolonialismes im/materielle aftryk”, *Slagmark. Tidsskrift for idéhistorie*, nr. 75 (2017), s. 45-58, s. 55.
53. Michael Hanchard: “Black Memory versus State Memory: Notes toward a Method”, *Small Axe* 12, nr. 2 (2008), s. 45-62, s. 46.
54. Ato Quayson: “Postcolonialism and the Diasporic Imaginary”, i Ato Quayson og Girish Daswani (red.): *A Companion to Diaspora and Transnationalism*, Blackwell, Chichester 2013, s. 139-159, s. 146-147.
55. Quayson 2013, s. 147.
56. Inge Adriansen: *Erindringssteder i Danmark. Monumenter, mindesmærker og mødesteder*, Museum Tusulanum, København 2010, s. 207.
57. La Vaughn Belle, citat lagt på projektets officielle hjemmeside forud for indvielsen i marts 2018, <https://www.iamqueenmary.com/quotes/> [besøgt 29. oktober 2018].
58. Phelan 2001, s. 20.
59. Ahmed 2000, s. 3.
60. Ahmed 2000, s. 46.
61. “Danmarks Statistik: Indvandrere i Danmark 2016”, Danmarks Statistik 2016.
62. Christian Albrekt Larsen: *Den danske republik: Forandringer i danskernes nationale forestillinger*, Hans Reitzels Forlag, København 2016, s. 69, 88-89, 135; Nils Holtug: “Hvorfor bliver vi så vrede?”, *Information* 30. april 2016; Nils Holtug: “Danish Multiculturalism, Where Art Thou?”, i Raymond Taras (red.): *Challenging Multiculturalism: European Models of Diversity*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013, s. 190-215.
63. Larsen 2016, s. 135.
64. Ahmed 2000, s. 106-107.

65. Ahmed 2000, s. 108. Ahmed drager den slutning, at selv i en multikulturel nation “[er] nogle kulturformer [hellip;] mere acceptable end andre”; Ahmed 2000, s. 106. Hun uddyber denne iagttagelse ved at introducere en distinktion mellem “fremmede”;, som den multikulturelle nation søger at favne, og dem, der bliver betragtet som uassimilerbare “fremmed-fremmede”;, fordi de afviser at tilpasse sig den “fælles kultur”;, dvs. det pågældende multikulturelle samfunds grundlæggende strukturer og principper. For Ahmed definerer figuren den fremmed-fremmede således grænserne for den multikulturelle nation og afslører ambivalensen i dens multikulturelle etos: “‘Vi’ er åbne for nogle fremmede, men ikke for fremmed-fremmede, der nægter at blive ‘indfødte’; inderst inde”;, Ahmed 2000, s. 106.

66. Ahmed 2000, s. 96-97, 106.

67. Se note 1.

68. Anne Ring Petersen og Moritz Schramm: “Postmigration. Mod et nyt kritisk perspektiv på migration og kultur”; *Kultur & Klasse*. Temanummer *Kulturkritik nu*, nr. 122. (2016), s. 179-198, s. 181. Naika Foroutan: “Die Einheit der Verschiedenen: Integration in der postmigrantischen Gesellschaft”; i *Kurzdossier nr. 28: Focus Migration*, Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS) der Universität Osnabrück, Osnabrück 2015; Naika Foroutan et al.: “Deutschland postmigrantisch II. Einstellungen von Jugendlichen und jungen Erwachsenen zu Gesellschaft, Religion und Identität. Zweite aktualisierte Auflage”; Berliner Institut für empirische Integrations- und Migrationsforschung, Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2015.

69. Se kapitel 3 i Moritz Schramm et al.: *Reframing Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condition*, Routledge, New York, under udgivelse.

70. Schramm et al., under udgivelse.

Om forfatteren



Anne Ring Petersen

Anne Ring Petersen (Dr.phil, ph.d.) er lektor på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab ved Københavns Universitet.

Anne Ring Petersens forskning fokuserer på transkulturelle aspekter af samtidskunsten og forbindelserne mellem kunst, migration, postmigration og globalisering. Hun var leder af det tværfaglige forskernetværk "Network for Migration and Culture" fra 2010 til 2014 (støttet af Danmarks Frie Forskningsfond | Kultur og Kommunikation 2011-2014) og har publiceret bredt om moderne kunst og samtidskunst i tidsskrifter og udstillingskataloger. Hendes seneste publikationer omfatter den med Sten Pultz Moslund og Moritz Schramm redigerede antologi: *The Culture of Migration: Politics, Aesthetics and Histories* (2015) og monografierne *Installation Art: Between Image and Stage* (2015) og *Migration into art: Transcultural identities and art-making in a globalised world* (2017).

Website: artsandculturalstudies.ku.dk

- antering@hum.ku.dk