

the white gaze within the structure

Marronage i slipstrømmen

Hvordan bliver vi til i den her verden? Spørgsmålet har mange stillet utallige gange før os, og vil med sikkerhed blive rejst igen og igen, med variationer i intensitet, akuthed og stil, præget af specifikke lokale og historiske kontekster... og *slægtskab til den anden*.

I Marronage taler vi i forlængelse af den politiske, kulturelle og affektive *forflyttelse* som den koloniale begivenhed har underlagt den ikke-hvide krop. Vi er, som vi skriver i vores manifest i tidsskriftet *Marronage*¹, børn af "de ikke-vestlige"², og som efterkommere af den koloniale og raciale anden ønsker vi at udfordre den historie, det sprog, de repræsentationer vi har fået stillet til rådighed.³ For at forstå hvordan historien gennemtrænger vores kroppe, og begribe dimensionerne, mulighederne og umulighederne af det projekt, vi skriver os ind i, rækker vi ud efter Christina Shapes begreb om *the wake*.

Ifølge Sharpe beskriver "wake" rystelsen af den sorte krop, der startede ved bortførelsen over Atlanterhavet, og dennes fortsatte bevægelse mod at blive til i slipstrømmen. "The wake" er brydningen på vandets overflade der omgiver den druknende eller døde krop i havet. "The wake" er luftstrømmen, der efterlades som et spor når mennesker flygter. "The wake" er også slaveskibets semiotiske slipstrøm, der siver ind i hverdagslivet, fængslet, lejren, skolen. At være "in the wake" er også en måde at være "awake" - vågen, eller bevidst. "Wake" er et ritual, en proces, en sprogliggørelse, der gennem sort erfaring kan drage omsorg for de døde i slaveskibets slipstrøm. Gennem Sharpes projekt forstår vi "the wake" og "wake work" som rammesættende for kunstnerisk produktion, modstand og dekolonial bevidstgørelse, der gør det muligt at leve i diaspora.

The wake – a problem of and for thought. I want to think 'care' as a problem for thought. I want to think care in the wake as a problem for thinking and of and for Black non/ being in the world. (Sharpe, s. 5)

Som sort, født og opvokset i en US-amerikansk kontekst og efterkommer af slavegjorte, er Sharpes vej ind i og igennem det uafsluttede frigørelsesprojekt anderledes end vores. Mange af os er af såkaldt "blandet" oprindelse, hvis formødre tæller slavegjorte sorte, såvel

¹ I 2017 udgav vi 3 tidsskrifter for at politisere 100-året for salget af de tidligere Dansk Vestindiske Øer til USA og for at udfordre den kolonialitet og hvidhed der kommer til udtryk i den danske stats grænsepolitik, i folkeskolens historiebøger, og ikke mindst kulturinstitutionerne - denne antologis omdrejningspunkt.

² Leder, *Marronage* #1, 2017.

³ Den uspecifikke term "ikke-vestlig" låner vi fra danske medier og politikere. Betegnelsen er noget vi tager på os for at tydeliggøre den forbindelse, der er mellem den danske velfærdstats problem med "ikke-vestlige" anno 2019, og den danske nations engagement i det koloniale projekt.

koloniserede og apartheidopbragte sorte fra kontinentet såvel hvide europæiske kolonisatorer. Andre er bragt til Danmark gennem transnational adoption, som er vestens "velgørende" insisteren på at forflytte børn fra deres forældre og oprindelsesland, en gerning der sker i den koloniale slipstrøm af vestens og kapitalismens begær efter at besidde andre mennesker. Men skønt det er vigtigt at anerkende vores forskellige geografiske kontekster og andetgjorte positioner, er det lige så vigtigt at understrege vores forbundethed. Det koloniale projekt, forstået som Europas ekspansion fra det 15. århundrede og dertilhørende formelle kontrol over store dele af verden til midten af 1900 tallet,⁴ var af paradigmatisk størrelsesorden.

Ud over de åbenlyse økonomiske og politiske konsekvenser, lever *det hvide koloniale tankesæt*, der muliggjorde koloniseringen, videre globalt. Et tankesæt der fremhæver hvide mennesker som æstetisk, civilisationelt, sprogligt og kulturelt overlegne. Her er Danmark ingen undtagelse, på trods af den udbredte trivialisering af dansk kolonialisme.

Under arbejdstitlen *the white gaze within the structure* har vi undersøgt fænomenet som det har udspillet sig inden for de seneste år i kuratoriske tiltag på de tre institutioner Statens Museum for Kunst, Arbejdermuseet og CAMP Center for Arts on Migration. Vi er optaget af hvad der sker når institutioner drager omsorg for hvad vi opfatter som *hvid skrøbelighed*: hvide menneskers reducerede evne til at tolerere racial kritik på grund af deres raceprivilegier.⁵ Under vores skriveproces tegnede der sig et billede af, hvordan kuratering kan sikre at hvid skrøbelighed forbliver uprøvet, uanset det skyldes økonomiske hensyn (fondsmidler og besøgstal) såvel politiske, følelsesmæssige og kulturelle.

Slår vi *at kuratere* op i ordbogen, vil den ikke overraskende fortælle at os, at verbet dækker over "*de aktiviteter på et museum, som vedrører indsamling, identifikation, opbevaring, indordning og registrering af samlingsgenstande*".⁶ Men etymologisk trækker "at kuratere" tråde tilbage til latinske *cūrāre*. Et ord som bærer i sig meningen at arrangere, se til, være opmærksom på, sikre og drage omsorg for. *At drage omsorg for*. Det tydeliggør det affektive i omgangen med ikke blot noget, men nogen. Det vedrører relationen mellem de levende, og hvordan de levende drager omsorg for de døde. Hvordan udfordres ønsket om at drage omsorg for af det hvide blik?

Scene #1: Statens Museum for Kunst

⁴ Kolonialismen trives fortsat i bedste velgående bl.a. gennem bosætter kolonialisme og neokolonialisme. Flere territorier er endnu ikke fuldt ud selvstændige, for eksempel Grønland, Puerto Rico, Virgin Islands of the United States (de tidligere Dansk Vestindiske øer).

⁵ Vigtige ord og begreber, *Marronage* #3, 2017.

⁶ Niels Peder Kristensen: kuratering i *Den Store Danske*, Gyldendal.
<http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=112354>

Certainly from the standpoint of white supremacist capitalist patriarchy, the hope is that desires for the “primitive” or fantasies about the Other can be continually exploited, and that such exploitation will occur in a manner that reinscribes and maintains the status quo. Whether or not desire for contact with the Other, for connection rooted in the longing for pleasure, can act as a critical intervention challenging and subverting racist domination, inviting and enabling critical resistance, is an unrealized political possibility.

—bell hooks, “Eating the Other”

I anledningen af 100-året for salget for de tidligere Dansk Vestindiske Øer til USA satte medier, politikere og kulturinstitutioner national selvransagelse og kolonialisme⁷ på dagsordenen. Også Statens Museum for Kunst deltog i denne gestus med Spot-udstillingen *Ufortalte historier - stemmer fra det koloniale arkiv*. I samarbejde med den sorte svensk-baserede kunsthistoriker og forsker Temi Odumosu, genbesøgte og genkuraterede museets inspektører værker, der kan knyttes til Danmarks og SMKs kolonialitet med fokus på andre spørgsmål end de sædvanligvis ville stille. Nu skulle der, som kuratorerne skriver i den indledende vægtekst, undersøges hvordan værkerne afspejler kolonimagtens blik på koloniserede mennesker, hvilke ord museet bruger til at beskrive personerne i værkerne, hvordan der tales om værkerne (“objektivt og distanceret eller ud fra en følelsesmæssig reaktion”), og hvilken betydning ens position har for mødet med SMKs samlinger, hvad enten man er museumsgæst eller museumsansat.

Hvem er Rose?

Et særligt billede gik igen. I indgangshallen, pressemeddelelsen, på museets hjemmeside og de sociale medier. Da SMK i først omgang løftede *sløret* for *Ufortalte historier* var det afbildningen af Rose man så. Som en af de få sorte kvinder portrætteret i SMK’s samling, optræder hun blandt blomster og frugter i den danske billedkunstner Astrid Holms (1876-1937) maleri *Rose dækker bord* fra 1914. Bag det velanrettede bord figurerede Rose, som udstillingens “vært”, dens paratext. Herfra orienterede hun potentielle museumsgæsters blikke mod udstillingen, og gav dem en forsmag på, hvad de kunne forvente bag udstillingens vægge.

⁷ Dog uden at komme ind på Danmarks fortsatte koloniale relation til Grønland.



Valget af dette billede som udstillingens blikfang, hvormed Rose gjorde denne *present* og *præsenterede* den, virker måske oplagt af flere grunde. I pressemeddelelsen, der fulgte billedet, kunne vi læse at Rose “muligvis efterkommer af en af de mange slavegjorte mennesker, der var frataget deres frihed for at tjene danske familier på De Vestindiske Øer.” Hvis vi medlægger det faktum, at maleriet også er malet på Skt. Thomas af en dansk kunstner tre år inden salget, bringer billedet os så tæt på (tidsligt og geografisk) som vi kan komme den begivenhed, der er anledningen til udstillingen. Pressemeddelelsen fortæller os også, at skønt maleriet “ånder fred og idyl” er det også et vidnesbyrd om Danmarks rolle i kolonialiseringen og i den transatlantiske slavehandlen. I og bag, men mest bag, *Rose dækker bord*, indikerer pressemeddelelsen, findes de ufortalte historier. Som paratekst kan værket endda give indtryk af, at den museumsbesøgendes møde med udstillingen ikke skal have karakter af noget ubehageligt—den besøgende er garanteret en nydelsesfuld kunstoplevelse samt en overskuelig selvransagelse. Men *Rose dækker bord* dækker over

mere end hvad pressemeddelelsen fortæller os, nemlig den koloniale vold, der bliver tilsløret i både presse materialet og i selve værket.

Men hvem er Rose?

Den unge sorte kvinde, hvis navn angiveligt er Rose, står til venstre i maleriet med nedslåede øjne ved et blomsterarrangement. En opsats med frugt, en sølvbeholder og et fad med frugt er placeret i forgrunden på bordet. Maleriet vil, for et ukritisk blik afsløre en tilsyneladende stilfærdig hverdagssituation i et privat hjem med en sort tjenestepige på Skt. Thomas. Rammesætningen af værket som paratekst til *Ufortalte historier* opfordrer beskueren til at se maleriet som et vidnesbyrd om den europæiske koloniale tilstedeværelse på de tidligere Dansk Vestindiske Øer. Vi har imidlertid ønsket at omsorgsfuldt genforhandle de omstændigheder, der omgiver Roses portrættering.

I want to think 'care' in the wake as a problem for thinking of and for Black non/ being in the world. (Sharpe, s. 5)

Hvordan kan vi forstå vores eget ønske om at drage omsorg for Rose, som person og som kunsthistorisk motiv? Om det at skabe fortællinger om sorte kvinders livshistorier ud fra koloniherrernes arkiver spørger den sorte US-amerikanske teoretiker Saidiya Hartman: "Is it possible to construct a story from "the locus of impossible speech" or resurrect lives from the ruins? Can beauty provide an antidote to dishonor, and love a way to "exhume buried cries" and reanimate the dead?"⁸ For at kunne ransage de ufortalte historier der omgiver sorte kvinder hvis liv er formede af den transatlantiske slavehandel, som Hartman symbolsk kalder for "Venus", foreslår hun det litterære greb *critical fabulation* som en måde kunne at fortælle umulige historier: At mime arkivets udslettende vold samtidig med at forsøge at afbøde denne vold ved at beskrive de omstændigheder der betinger den sorte kvindes fremtræden og producerer hendes tavshed. Hartman fremskriver en *sorg* over kolonialitetens vold mod sorte kvinder, samtidig med at hun bekender sit ønske om at forløse dem igennem forestillinger og fortællinger om dem.

Ligesom arkiverne over den transatlantiske slavehandel udsletter Venus og umuliggør hendes udsagn, positionerer Astrid Holms fremstilling af Rose hende i en tavs fangethed. Rose er ikke i stand til at "fortælle sin egen historie" fordi hun er opstået gennem den hvide kunstners penselstrøg.⁹ Hun forsvinder i farverne, bliver gennem penselstrøgene til et

⁸ Saidiya Hartman. "Venus in Two Acts". *Small Axe* (2008) 12 (2): s. 3.

⁹ Det magtbetingede forhold mellem den hvide kvindelige kunstner og den portrætterede sorte kvinde revitaliseredes da SMK i 2015 inviterede blandt andre designer Signe Emdal til at "eksperimentere" med værker fra deres samling under konceptet *Mix it up!*. Med udgangspunkt i *Rose dækker bord* skabte Emdal tekstilværket *Astrids Rose*. På sin hjemmeside skriver Emdal: "I want Astrid's Rose to bloom. I want her to hold her head up high, look ahead and unfold in all her gentleness and strength, shining. Long enough, she has been standing in the shadow of her male modernist colleagues." I

“smukt” og “behageligt” objekt, ligesom en vase kan være et smukt objekt. Og hun vil for altid blive set gennem andres øjne i det hvide museumsrum hvor beskuerens blik på maleriet reproducerer en bestemt måde at se på den sorte kvinde som genstand for nydelse. Hvordan kan vi så forestille os en synlighedens etik i slipstrømmen? Hvor ligger muligheden for at fremskrive modhistorier? Hvad er muligt at af/fortælle (*untell*) uden at gøre yderligere skade på Rose?

Gentænkning af et hovedværk (?)

Hvor *Rose dækker bord* først for alvor blev kendt for den brede offentlighed i forbindelse med 100 års markeringen, optrådte også nogle af museets såkaldte hovedværker i *Ufortalte historier*. Et af disse er Jens Juels *Rybergske familie billede* fra 1797, et familieportræt malet i kølvandet på den transatlantiske slavehandel, og hvis motiv og tilblivelse ikke var muligt uden den. Forbindelsen mellem de portrætteredes velstand og denne (u)menneskeliggørende praksis fortæller maleriet ingenting om. Museet har heller ikke før *Ufortalte historier* forsøgt at tydeliggøre denne forbindelse gennem deres formidling.



Emdals væveri intensiveres *tilsløringen* af Rose hvorved hun, i form af den rosa farve som genlyder af både hendes navn og hendes påklædning i Holms maleri, bliver til det ‘bagtæppe’, som væveriets grønne mønster træder frem på baggrund af. Rose må usynliggøres, for at den hvide kvinde kan ‘opblomstre’.

Men lad os se nærmere på hvordan SMK i anledningen af Spot-udstillingen, forsøgte at anspore den besøgende til at kaste et kritisk blik på maleriet:

Niels Ryberg blev købt fri fra hoveri af en bekendt, som oplært ham til købmand. Han blev så formuende i den såkaldt "Florissante handelsperiode" frem mod år 1800, at han selv fik godser og hoveribønder under sig. Maleriets fysiske størrelse er tegn på hans rigdom. Indtægterne kom direkte fra levering af varer for Staten til kolonierne og slavehandel. Han beskrev De Vestindiske Øer som "en af de største juveler i Hans Majestæts krone".

*Som de fleste andre kunstværker i dette rum, dækker maleriet over et traume af dimensioner. Hvad ville en slavegjort på Rybergs tid sige til maleriet, hvis vedkommende var blevet hørt? De prøvede at blive hørt gennem oprør som det, der fandt sted på Saint Dominique (Haiti), netop mens Juel malede dette billede. Der kan ligge historier bag kunstværkerne som ikke vises. **Skal vi finde nye måder at omgås disse værker på? Vil vi virkelig kendes ved de vanskelige fortællinger bag dem?***

Teksten påpeger det forhold, at alt imens mens Ryberg poserer foran Juel med sin familie, finder et traume "af dimensioner" sted. Samtidig hentyder teksten til de fortidsmekanismer, der gør at kolonialisternes dokumenter (såsom Juels maleri) overleveres fra fortiden mens stemmerne og modstanden fra de mennesker, hvis slavegørelse Ryberg er meddelagtig i, er blevet fortrængt. Men i sin afrundende appel til et uspecificeret "vi" åbner teksten muligheden for igen at fraskrive sig et ansvar for kolonialismen og Danmarks deltagelse i den transatlantiske slavehandel ved at tjekke ud af den "vanskelige" samtale. Hvad er det for et "vi", der kan forestille sig at gøre sig fri af den kolonialitet, som er strukturerende for det danske samfund? Hvilke personer gavner denne kolonialitet, politisk, økonomisk og kulturelt, og hvilke tynges af den hver eneste dag?

Det uspecificerede "vi" placerer i én vending det raciale regnestykke, den transatlantiske slavehandel efterlod, i belejlig afstand. Dette greb tilslører racegjorte positioner og privilegier skønt udstillingens indledende tekst understreger positionalitet som et afgørende kolonikritisk anliggende. Som spørgsmålene truer med at lukke ned for eller helt afspore den kritiske diskussion, der kun lige er begyndt, er det svært ikke at se retorikken som et udtryk for en berøringsangst overfor en bevidsthed om racisme og ubehaget dette måtte fremkalde hos museets hvide ansatte og besøgende.

Et lignende vekselspil mellem kolonikritik og hvid skrøbelighed synes at gøre sig gældende i uklarheden omkring hvordan kritikken og refleksionerne fra *Ufortalte historier* vil forankre sig i museets videre praksis efter udstillingsperioden når værkerne skal tilbage til deres sædvanlige placeringer i museets faste udstillinger eller i magasin.

Marronage “performer” til SMK Friday

Under konceptet ‘intelligent fredagsbar’ inviterer SMK til *“en række anderledes og uformelle kunstoplevelser uden for normal åbningstid.”*¹⁰ I anledningen af ferniseringen af *Ufortalte historier* kunne besøgende møde et sammensurium af drinks, street food, forskere, guldalderrangsgæle, stjalne arkiver, stjalne liv, historiske checks, betalte kroppe, indignerede BIPOC kunstnere... og os.



Marronage og allierede fremførte manifest på SMK, 2017

Nervøse stimler vi sammen i det lille rum i museets yderste fløj. Vi stiller os på de forskellige niveauer af plateauer som tilsammen udgør en tribune, med ryggen mod væggen. Vi stiller os med ryggen mod væggen. Vi ønsker ikke stå på nede på scenen, vi ønsker ikke at folks blikke skal falde på os. Derfor står vi ironisk heroppe. Som en overset skulptur i museets samling, der venter på at nogen finder den. Men skulpturen kan tale. Mon folk vil opleve os som kunstnere og ikke politiske aktivister?

Med en andægtighed som kun kunst kan frembringe, træder folk forsigtigt ind i rummet. Fyldt til randen, er det mere klaustrofobisk end intimt. Er der plads til at vi kan tage plads her? I denne lille celle af museets legeme, er her plads til vores indestængte udbrud? Vores bevægelse mod at blive til i slipstrømmen, alle vores umulige drømme (nedarvet gennem generationer)?

Marronage is resistance!

¹⁰ SMK, “SMK Fridays”. <https://www.smk.dk/article/smk-fridays/>

Stemmen dirrer alene i rummet.

'Marronage takes on different forms, and always finds a way to express itself!'

Med blikket stift rettet mod det den rødbrune pamflet, vipper hendes fødder ivrigt, som fortællingen skrider frem. Hun retter sig op, forsøger at stå fast og ligesom veje mere i rummet. Som om tyngden af hende, skal modveje århundredes forflyttelse af kroppe. Ind og ud af steder, funktioner, definitioner, præsentationer og arkivers kolonner.

...The word maroon derives from the Spanish word cimarrón used to describe wild animals and the enslaved escaping their captivity on Caribbean plantations. When maroons banded together and fled into the mountains, to the plain, or into the jungle, in order to create a new society, it was an act of Marronage – organised resistance...

I det iltfattige rum, danner vi en formation omkring hende. Og trods skarpheden med hvilken den hvide væg rammer vores brune og sorte silhuetter, bærer vores stemmer hendes videre...

...As our marronage sets the past into motion, we deliver the history of its potential and thereby insist on defining freedom on our own terms...

I øjeblikke hvor vores stemmer finder hinanden i tempo, rytme, intensitet, mærker vi vores ruters forbundethed. Sammen bevæger vi os videre med og gennem slipstrømmen.

... Racist violence defines our era, and demagogues, that previously found themselves marginalized, take centre-stage. One hundred years have passed since the sale of the "Danish West Indies", yet colonialism remains horrifyingly close...

Men i de få stille pauser, hvor vi husker at trække vejret, får tvivlen plads. Vi mærker tyngden af folks blikke, tyngden af udstillingsrummets vægge, tyngden af at være kurateret som det forudsigelige rå indspark og tyngden af måske at være med til at tilsløre Rose igen. Og når alt kommer til alt, hvordan kan vi så vide at vi ikke vil blive tilsløret ligesom hende? Vi er ikke samme sted i slipstrømmen, vi er ikke som hende fastfrosset som tjenestepige i den hvide herres hus gennem den hvide malers penselstrøg. Men hvordan er vi sikre på ikke at fremstå som andet end projektioner af en hvid kuratorisk fantasi? Som andet end "autentiske" kroppe med en autentisk vrede der sikrer en autentisk oplevelse?

...Marronage is the movement towards actualising the collapse of these systems. Because only then can something new be created. We must assist each other in realising that our present reality is not simply a nightmare, but a condition, which we must rebel against...

Er det nu vi burde kigge op og stirre dem intenst i øjnene, som for at fortælle dem, at vi **også** er subjekter med agens, at det her er selvrepræsentation og at det er slut med selvcensur!

I stedet er vores blikke limet til pamfletten, væk fra udstillingsrummet, vandrer de ihærdigt ned over pamfletten sider og ind i tekstens utopier. Som en sær måde at afvise invitationens præmis på eller et spinkelt forsøg på at bevare noget af os selv for os selv. Et forsøg på at drage om(sorg) for os selv i modstanden mod det hvide blikks fantasier og konstruktion af os som vi bliver til i slipstrømmen.

Marronage is resistance...

Om vores (u)passende sorg, vrede, håb og længsler eksisterer uden for kunstens rum, uden for den stilistiske form der udgør vores manifest, står nok de fjerreste af klart... Måske de alligevel håber at det bliver der. Indenfor det kuraterede, fiktionen. Inden for det begrænsede tid og rum for eksperimenter.

Museets (u)fortalte historier

To år efter *Ufortalte historier* åbnede på SMK, er det svært at få øje på hvilke spor processen omkring udstillingen har sat i museet og måden værkerne, der var med i udstillingen, formidles til museets besøgende i dag. Jens Juels Rybergske familiebillede er tilbage i den permanente udstilling *Enevælde, borgerskab og kunstakademi i Danmark*. I selskab med portrætter af kongelige og adelige i 1700 tallets Danmark, formidler familieportrættet igen en historie om nationens fremskridt - en klasse-mæssig brydningstid hvor borgerskabet vinder frem og gamle magtstrukturer udfordres.

I værkteksten, der i skrivende stund ledsager maleriet, står Niels Rybergs aktive deltagelse i slavegørelse ingen steder nævnt. I stedet anvendes der formildende vendinger—“Den borgerlige storkøbmand Niels Ryberg”—og eufemismer—“som skabte en formue gennem international handel, ville behandles på lige fod med de adelige”. Som familieportrættet genfinder sin vante plads, savner vi nogle refleksioner fra museets side over hvilke kroppe der bliver indskrænket (den sorte anden) gennem en bevægelse der ekspanderer andre kroppe (den hvide koloniasator og den hvide kunstner).

Da vi bevæger os over skulpturgangen til museets tilbygning for at gense *Rose dækker bord*, opdager vi, at værket er fjernet fra sin faste plads. Ved siden af de tomme kroge hænger maleriets værktekst med en påklistret meddelelse, der informerer om, at “værket er nedtaget til konservering”. Selvom vi er velvidende om, at konservering er en betingelse for museets forvaltning af sine samlinger, kan vi ikke lade være med at stille spørgsmål ved, hvad det i dette tilfælde egentlig er, der konserveres og på hvis præmisser. Hvis maleriet er et aktiv, som er med til at fastholde den sorte kvindelige model, da bidrager den omtalte konservering til en vedligeholdelse af den rungende tavshed der omgiver Rose, hendes *tilsløring* (som er uadskillelig fra hendes tilsynekomst). Værkets konservering garanterer at Holms portrættering af Rose fortsat kan anvendes, inkluderes eller ekskluderes i nationens fortællinger om sine kunst- og kolonihistorier.

Vi sørger over de betingelser, der er på museet. Og siden vores 'performance' til åbningen af *Ufortalte historier* har vi haft mange kollektive snakke om, hvad det vil sige at bruge vores stemmer og stille vores kroppe til skue i hvide institutioner, hvor kolonialisme ikke behandles som et strukturelt problem, men som et tema. Et tema der kan underholde og uddanne et overvejende hvidt publikum i et begrænset (tids)rum, der sikrer at det aldrig bliver for ubehageligt for dem. Her er det svært at finde håb om, at der kan ske strukturelle ændringer, og faren for at blive 'spist' er stor.

Scene #2: CAMP / Center for Art on Migration Politics.

Når vi taler inden for institutionernes rammer, risikerer vi at udviske de stemmer, vi ønsker at fremhæve, og fratage handlekraft og vilje fra dem, der blev og er slavegjorte; de, der ikke har papirer, og de mange andre, hvis eksistens trues hver eneste dag. [...] Vi er blevet hvirvlet ind i de rammer, vi kritiserer for at være ekskluderende. Alt imens vi bliver tolereret og står på de danske kulturinstitutioners scener og taler om strukturel undertrykkelse i medierne, bliver vores venner deporteret. – Marronage #2 (2017)

[...] you're absolutely right that there are clear signs of global capital willing us to network and co-operate, intensifying the risk of activist collective curating being co-opted by the very system it sets forth to challenge. So Kuratorisk Aktion is very conscious of how we position ourselves within and beyond the art world and how to keep our curatorial politics intact, both when we self-initiate projects and are reliant upon institutional partners to host them and when we get invited to guest-curate projects for institutions. – Kuratorisk Aktion¹¹

At blive 'co-opted' er at blive optaget af, indoptaget i, opslugt af og inkorporeret i større strukturer. I begrebet er der tale om begær og det at lære eller komme til selv at tale magtens sprog. Dette fænomen sker på forskellige niveauer: i kraft af diskurs (når historien eller modstand "omskrives" til at understøtte dominerende narrativer), institutionelt (organisatoriske hierarkier med specifikke orienteringer), og økonomisk (kapitalistiske finansielle strukturer). Disse elementer er dybt forbundne, og udgør en fare for alle former for radikale eller kritiske organiseringer. Det er også et fænomen som sig i den grad gør gældende når vi taler om hvidhed, det hvide blik og kolonialitet.

Vi vil i følgende afsnit vise hvordan inkorporering og hvidhed gør sig gældende i CAMP, dens gruppeudstilling *Decolonizing Appearance* (2018-19), og processen op til solo-udstillingen *Vi siger, hvad du tænker* (2019) af den hvide svenske kunstner Johan Tirén. Vi tager udgangspunkt i vores egen deltagelse i *Decolonizing Appearance* i form af en kollektiv

¹¹ Dimitrakaki, A. *Curatorial Collectives and Feminist Politics in 21st-century Europe: An Interview with Kuratorisk Aktion*. s. 12

oplæsning, en installation af vores tidsskrifter i udstillingen og et essay i det tilhørende katalog, såvel som at en person fra vores kollektiv arbejdede som kommunikations- og uddannelsesleder for CAMP i den givne periode.

I modsætning til SMK, er CAMP / center for migrationspolitisk kunst en uafhængig privatejet udstillingsinstitution, der blev grundlagt i 2015. Stedets historie er tæt forbundet med den hvide udenomsparlamentariske venstrefløj og deres migrationspolitiske aktivisme, og er lokaliseret i Trampolinhuset – der er et ‘medborgerhus for asylansøgere, flygtninge og andre medborgere i Danmark’.¹² CAMPs vision at centret gennem kunst kan ‘fremme forståelsen mellem fordrevne mennesker og de lokalsamfund der modtager dem - og skabe retningslinjer for en mere solidarisk og retfærdig migrations-, flygtninge- og asylpolitik’¹³. Metoden for at gøre dette bygger på grundlæggerne Tone Olaf Nielsen og Frederikke Hansens tidligere praksis fra kuratorkollektivet Kuratorisk Aktion.

Nielsen og Hansens arbejde igennem Kuratorisk Aktion var fra begyndelsen i 2005 en vigtig intervention indenfor kunstverdenen og feltet for kuratorisk praksis. Gennem deres kollektive arbejde udviklede Kuratorisk Aktion det de kaldte ‘politics of alliance’ som “kombinerer forskellige kampe, praksis og teorier for at lægge vægt på at krigen/kampen skal kæmpes på begge sider af den (neo)koloniale opdeling”. Denne alliance var også vigtig, da de var “et kollektiv bestående af hvide middelklasse skandinaviske kvinder der hver morgen vågnede i den bedre ende af kapitalismen”, ligesom vigtigheden af at andre koloniserede stemmer var korrigerende for deres position. Et eksempel på hvordan de brugte denne tilgang i 2006, og organiserede en omfavnende udstillingsrække ved navn *Nordic Colonialism*, der forbandt politiske grupper, kunstnere og akademikere i Nuuk, Reykjavik, Tórshavn, Rovaniemi og København. Fokus var at skabe en “transnational, multi-stemme, og tværdisciplinært platform” som kunne adressere fortiden og nutiden; altså et forsøg på at gøre Norden opmærksom på dets koloniale historie og virkelighed. Det var et projekt og en metode hvor både hvide og de koloniserede delte et ansvar for at ændre samfundet, og kuratorisk politik hvor “man aldrig går på kompromis med temaet for udstillingen eller deltagernes bidrag”¹⁴.

Hvem og hvad bliver dekoloniseret?

Decolonizing Appearance var på mange måder en fortsættelse af Kuratorisk Aktions ‘politics of alliance’. Gruppeudstillingen var ambitiøs i størrelse og var gæstekurateret af den hvide US-amerikanske visuel kultur-teoretiker Nicholas Mirzoeff. Den indeholdte en række

¹² Fra CAMP's hjemmeside

¹³ CAMP (2018) At dekolonisere fremtræden/Decolonizing Appearance. s.72

¹⁴ Dimitrakaki, A. *Curatorial Collectives and Feminist Politics in 21st-century Europe: An Interview with Kuratorisk Aktion*. Og som de selv skriver, så bestræbte de sig dengang på en ratio af 65 (minoritetsstemmer) / 35 (majoritetsstemmer).
<https://www.e-flux.com/announcements/41460/rethinking-nordic-colonialism-a-postcolonial-exhibition-project-in-five-acts/>

markante samtidskunstnere (Khalid Albaih, Jeannette Ehlers, John Akomfrah, Dread Scott, Carl Pope, Jane Jin Kaisen, Abdul Dube), et efterforskningscenter (Forensic Architecture), akademikere (Gurminder K. Bhambra, Pedro Lasch og Sonja Dyer) og aktivistiske kollektiver (MTL/Decolonize This Place og Marronage). Vi havde i Marronage takket ja til et samarbejde, grundet Hansen og Niensens tidligere arbejde i Kuratorisk Aktion, og deres lydhørhed overfor vores interventioner i den offentlige debat og det offentlige rum.

Vores bidrag bestod af en tekst der var en sammenskrivning af lederne fra vores tre tidsskrifter til udstillingskataloget; en installation bestående af fysiske kopier af Marronage tidsskrifterne; og en intervention og højtlesning under åbningsweekenden. Sammen med en række events og workshops var forhåbningen også at udstillingen skulle være led i opbygningen af nye dekoloniale grupper i Trampolinhuset såvel som understøtte allerede eksisterende grupper. Men selvom ambitionerne var høje, stiller vi os selv spørgsmålene: Hvem er det udstillingen adresserer? Og hvad bliver dekoloniseret? Hvis vi gennemgår udstillingen kan vi ane en tendens, hvor et hvidt subjekt bliver produceret som hovedmodtager.



Med mulig undtagelse af John Akomfrah og Dread Scotts værker, er fællestrækket for værkerne, at selvom kunstnerne og kollektiverne bruger deres egne stemmer, er deres blik og ord rettet mod Europa – for at vise hvad hvidhed gør; og for at vise hvide hvad hvidhed gør. I Marronage tidsskrifterne kommer det til udtryk i et håb om, at den hvide majoritetsdanske vil læse og blive bevæget til at agere i solidaritet; Jane Jin Kaisens familieportræt *The Andersons* udstiller den hvide kernefamilie med et 'jer'; Carl Popes værkrække af Letterpress plakater *The Bad Air Smelled of Roses* stiller spørgsmål og udsagn

til sorte af sorte (der kunne købes af enhver til \$400 pr. plakat¹⁵); Khalid Albaih's værk *Africa Light* illustrerer et afrikansk 'vi' plyndret af den omliggende verden; Jeannette Ehlers' videoinstallation *The Gaze* forsøger at skabe øjenkontakt og minde den hvide besøgende om at 'I am here because you were there'; og Abdul Dubes værk udtrykker et ønske om, at den niqab-bærende muslimske kvinde, bliver set af andre som et menneske. I alle værker er der en realitet, som skal forklares til et hvidt publikum. Der er en higen efter anerkendelse: af uretfærdighederne, af volden, af undertrykkelsen og marginaliseringen. Selvom det også er at stille hvidheden for skud, er der også et begær efter hvidhedens accept, en forhåbning om dialog eller en tro på at ting ændrer sig så snart man bliver set. Man dekoloniserer fremtræden *for* det hvide blik, men har svært ved at forestille sig hvem "vi" er uden. For ved den koloniserede ikke allerede intuitivt, at man er koloniseret? Og behøver vi adressere det hvide subjekt, blot for at fortælle om dets voldelighed?

Hvad gør det ved det hvide subjekt, når det bevæger sig igennem en udstilling, hvor deres krop bliver centreret, selv hvis væggene er røde i stedet for hvide? Hvad sker der, når spørgsmål og kritikker adresseret til et hvidt publikum, bliver blandet sammen med forsøg på at skabe en utopisk fremtid, hvor "vi" som mennesker kan fremtræde uafhængigt og trække vejret sammen? Disse spørgsmål er relevante når vi ser på tilstedeværelsen af banneret i loftet af det store udstillingsrum.

'When we breathe, we breathe together' var de ord som MTL havde besluttet at tage i brug under en bannerworkshop med Trampolinhusets brugere. Banneret var oprindeligt tiltænkt, at skulle hænge i Trampolinhuset, men blev flyttet ind i udstillingen af æstetiske årsager. Her forvandles banneret fra en slags futuristisk parafrase af Black Lives Matter sloganet 'I can't breathe', og Eric Garners sidste ord og råb om hjælp bliver gjort til performance for et anonymt 'vi'.

¹⁵ Dette var dog en sær aftale hvor 75% af beløbet gik til CAMP. <https://www.facebook.com/campcph/posts/1075110099362562>



Her viser nogle begrænsninger sig og der opstår en fare for at udstillingen vareliggører sorshed og – som bell hooks noterer om sorshed, kunst og andethed – ’erstatte modstandens kollektivitet, med forbrugets kollektivitet’¹⁶. Det hvide subjekt inviteres ind til at trække vejret på lige fod med andre kroppe, den hvide verden giver åndenød. Dertil, hvordan kan “vi” ånde sammen, når Forensic Architecture i selv samme udstilling viser to palæstinensiske drenge bliver myrdet af den israelske stat på repeat?

Selvom udstillingen peger på hvidheden og kolonialismens tag i det meste af verden, så bliver spørgsmålet om, hvem der bliver produceret som udstillingens modtager og hvilket rum udstillingen skaber, forværret af uklarheder fra selve gæstekuratoren. Det klareste eksempel er Mirzoeffs udtalelse til *kunsten.nu*: ”Her [red: i Trampolinhuset] spørger ingen, hvor du er fra. Ingen siger, at du har en accent, eller at du ikke taler korrekt. Alle arbejder kooperativt. [...] Trampolinhuset er et eksempel på en verden, jeg gerne ville leve i...”¹⁷. Sat på spidsen giver Mirzoeff indtrykket af at det at indtræde i huset, ikke bare er første skridt på vej til dekolonisering, men et slags magtfrit rum – et lige og deliberativt rum. Men hvad sker der på samme tid, når asylansøgerne udleverer deres oplevelser i udstillingen som del af CAMPs *talking about art* program, for at forbedre deres chancer for at få opholdstilladelse? Hvad sker der når deres stemmer og erfaringer bliver brugt til korrigere

¹⁶ bell hooks (1992) ‘Eating the Other: Resistance and Desire’ in *Black Looks: race and representation*. Boston: South End Press. s. 33

¹⁷ Mille Højerslev Nielsen (October 24, 2018) “Fuldkommen menneskelig i en umenneskelig verden” in-depth review at *kunsten.nu*.

et hvidt kunst publikum? Og hvad med dem som Mirzoeff nævner indirekte, som har brug for juridisk hjælp og uddannelse i resten af huset?

Trampolinhuset og CAMP er vigtige rum, men de er ikke magtfrie rum¹⁸; de er struktureret af det hvide overherredømme, misogyni, klasse, statsborgerskab, heteroseksualitet mm. Dekolonisering ender igen med at blive reduceret til en metafor, der dækker over andre forhold – hvad end det er det hvide blik og hvidhed eller interne magtdynamikker. Faren er, at man sætter lighedstegn mellem at forbruge udstillingen og dekolonisering. Dog er metaforen og idéen om CAMP (og Trampolinhuset) som transformativt rum, også en brugbar kommunikationsstrategi, der hjælper med at gøre udstillingen, udstillingsstedet, og dets tematikker spiselige for hvide fonde, puljer og kunstinteresserede.

Migrationspolitikens (u)spiselighed

En af udfordringerne ved kunstneriske og kulturelle rum er tiltrækningen af penge. Enten i form af finansiering fra fonde og puljer eller fra forbrugere. Dette betyder at enhver kulturinstitution må finde på måder at vareliggøre deres indhold, og at de ofte udelukkende beslutter hvad indholdet skal være på baggrund af dets potentiale. CAMP, der trods alt beskæftiger sig med migrationspolitik sammen med kunstnere med migrations- og racegørelsesbaggrund, er underlagt dette krav lige så meget som andre institutioner. Og det kommer blandt andet til udtryk når man prøver på at gøre kritiske udstillinger, såvel som udstillingsstedet spiselige.

I teksten 'Eating the Other: Desire and Resistance' redegør bell hooks for, hvordan vareliggørelsen af 'den anden' og 'andethed' tilbyder et hvidt samfund – heri en hvid forbruger eller et hvidt subjekt – en mere fyldestgørende, krydret oplevelse. At begære disse oplevelser og krydderier så at sige, er med til at adskille det hvide subjekt fra resten af de "racistiske hvide" og får det til at føle sig anderledes og bedre. Man gør derved racegjorte og koloniserede menneskers kampe, kulturer og liv til forbrugsobjekter til 'snacks', der kan spises af hvide, som er med til at forandre dem.

Hos CAMP er det dog ikke den typiske eksotificering, der finder sted, men en række praksisser, der forsøger at overbevise en racistisk dansk politisk virkelighed om asylansøgeren, migranten og den racegjortes spiselighed. Altsammen for at tiltrække kapital. Det er et forsøg på at gøre migranten og asylansøgeren til en spelig størrelse, der kan fordøjes lige så godt som den hvide majoritets dansker, og blive til en fornuftig investering. Det handler at lære asylansøgeren om danske værdier og jobmarkedet, give dem en guideuddannelse med fokus på vestlig kunst og derigennem vise hvordan integrationen virker i Trampolinhuset og CAMP, på en måde den ikke gør i det

¹⁸ For en kritik af Trampolinhuset se: VisAvis no. 13 (2018), s. 44-49
https://issuu.com/visavismagazine/docs/visavis_no13_issuu

omkringliggende samfund. På den ene side udfylder de et hul og en nødvendighed skabt af statens migrations- og dødspolitik; og på den anden side er den slags strategi med til at forankre integrationspolitikens nødvendighed. Den andetgjortes historie er kun brugbar, så længe den er med til at skabe værdi og skabe det vestlige samfund som det overlegne. Den andetgjorte er spiselig når den er taknemmelig og integrationsvillig – og kun dér. Selvom CAMP skiller sig ud fra Trampolinhuset, er der også overlap, som kan ses i CAMP's handlingsplan fra 2018 – 2020.

I handlingsplanen bliver CAMP's succes og nødvendighed bundet op på dets migrations- og integrationspolitiske vigtighed. Og det prøver man (og bliver man) nødt til at gøre til en vare, som kan og skal eksponeres til flere majoritetsdanskere. Ikke nødvendigvis for at majoritetsdanskeren kan nyde 'den anden', men med den målsætning at få flere penge. Og målsætningen i handlingsplanen er højt sat. Man vil mellem 2018-2020 øge antallet af besøgende med 50%; øge salget af omvisninger, præsentationer, undervisningstilbud og publikationer med 15% årligt; og blandt andet øge indtjening på fundraising med 20% årligt. I perioden vil man indhente 65% af sin øgede indtjening fra private og offentlige fondsmidler¹⁹. Disse krav, ønsker eller afhængigheden/nødvendigheden af høj vækst i CAMP sætter pres på rammerne for ekstern kommunikation såvel som indhold. For hvordan kan man udfordre det hvide subjekt når man vil have vækst, der er betinget af det hvide subjekts deltagelse? Hvordan kan man udvide rammerne for racegjorte asylansøgere, når penge fra fonde er betinget af integrationsindsatser?

Selv hvis grundlaget for at skaffe flere penge, handler om stedets bæredygtighed, så har ledelsen indirekte været med til at skabe et økonomisk pres, der er betinget af en form for spiselighed, der modstrider de tematikker som udstillingerne beskæftiger sig med. Og netop dette samspil mellem spiselighed, penge og hvidhed, kan også illustrere nogle af de ting som forekommer når man bliver indoptaget i større strukturer. Selvom CAMP forsøger at åbne op for en kritisk behandling af 'integration' gennem deres toårige udstillingsprogram *Integrationens tilstand: Kunstneriske analyser af sameksistensens udfordringer*, går man ikke fri af at have internaliseret den dominerende diskurs.

(Ind)optaget af nationalisme

Nogle tydelige effekter af inkorporering og hvidhed kan ses i optakten til *CAMP open* udstillingen med den hvide svenske kunstner Johan Tirén, *Vi siger, hvad du tænker*. Hvor *CAMP open* udstillingen året forinden var skabt af Pablo Andres, der var queer dissident fra Chile og asylansøger i Danmark, bestod dette års udstilling blandt andet af en videoinstallation fra 2005 med interviews af Sverigedemokraternas daværende partisekretær Jan Milld og pressesekretær Jonas Åkerlund. Partiet var blevet dannet i 1988 'af personer, som havde været aktive i forskellige militante racistiske og fascistiske grupper'

¹⁹ *CAMP Handlingsplan 2018-2020*, s. 23

²⁰. Ifølge pressematerialet var intentionen med udstillingen at lade neofascisternes egne ord stå frem, og lade dem tale for sig selv. Som Tirén selv uddyber: "Hvad jeg ønskede at gøre var at lade to Sverigedemokratar tale om deres ideologi. Jeg ville gerne høre dem formulere deres politikker og se, om de virkelig kan argumentere for de politikker, de sætter på programmet."²¹ Gennem dette greb var der en forhåbning om at publikums egne fascistoide tanker og ytringer kunne blive spejlet af Sverigedemokraterna, og at beskueren ville drage paralleller til politik ført af Dansk Folkeparti.

Udstillingens indhold blev dog kritiseret blandt CAMP's egne guides og nogle af Trampolinhusets brugere. Der var utilfredshed og forundring over hvorfor fascister og nazister skulle have taletid i huset. Den interne kritik medførte, at en person i asylsystemet blev fjernet som guide, med den begrundelse at vedkommende var ude af stand til at være omviser, på grund af de følelser der blev vækket i denne af udstillingen. Frem for at se det som udtryk for legitim kritik, og som en kritik af kuratoriske og politiske valg, blev en marginaliseret bruger og del af både CAMP og Trampolinhuset tilsidesat.

De interne overvejelser og beslutninger blev kun yderligere sat på spidsen af udviklinger i det danske politiske landskab. Udover at den Venstre-ledede regering, i samarbejde med Socialdemokraterne, Socialistisk Folkeparti og Dansk Folkeparti, havde stemt for en apartheidlignende 'ghettolovgivning', som stod til at privatisere almene boliger og diskriminere mod personer med 'ikke-vestlig' baggrund, var det danske landskab præget af enighed om at gøre forholdene værre for folk i asylsystemet. Heriblandt var forslaget om at fængsle asylansøgere på øen Lindholm, der bliver brugt til eksperimenter for ekstremt smitsomme sygdomme.

Det var i dette klima der skulle udskrives valg inden juni 2019, og to fascistiske partier så ud til at være opstillingsparate: Nye Borgerlige og Stram Kurs. Særligt sidstnævnte er vigtig for udviklingerne i CAMP.

Rasmus Paludan, der er leder af det fascistiske parti Stram Kurs, havde i starten af april antændt Nørrebro, da han gik igennem nabolaget og satte ild til koranen. Paludans demonstration blev mødt med optøjer. Blot et par dage efter, d. 12 april, skete der noget historisk – Bwalya Sørensen, der er forkvinde for Black Lives Matter Danmark, vandt en af landets eneste racismesager mod Rasmus Paludan²². Desværre gjorde dette endnu engang Bwalya til mål for en hævnaktion. Der blev begået hærværk mod hendes hjem og Paludan fik polititilladelse – og beskyttelse til at demonstrere ved Bwalyas hjem – på trods af lige at have blevet dømt for racisme. Vores medlem af Marronage, der også arbejdede for CAMP,

²⁰ CAMP publication!, *Johan Tirén 'Vi siger, hvad du tænker'*. 2019. s. 10.

²¹ Citat fra: "A conversation between Johan Tirén and Marianna Garin", 2006.
<http://johantiren.com/texts/a-conversation-between-johan-tiren-and-marianna-garin/>

²² Danmarks Radio, 'Landsretten: Rasmus Paludan får 14 dages betinget fængsel for racisme', 4. juli 2019.
<https://www.dr.dk/nyheder/indland/landsretten-rasmus-paludan-faar-14-dages-betinget-faengsel-racisme>

var med til organiseringen af solidaritet med Bwalya. Men da der på samme tid skulle arbejdes på udstillingsåbningen lød der et skuffende forslag fra ledelsen.

CAMP's ledelse foreslog at afholde en panelsamtale i Trampolinhuset i forbindelse med udstillingen med bl.a. Dansk Folkeparti. Og hvis ikke dem, lød forslaget at invitere folketingsmedlemmer fra Konservative, Venstre eller Socialdemokratiet. Det problematiske ved dette forslag er åbenlyst: at invitere racistiske politikere ind til at tale i en udstilling, der handler om nazister, er at give den diskurs taletid. Man ender med en udstilling, der blot æstetiserer neo-fascistiske holdninger, da indholdet flyder ud af CAMP og får lov til at tage plads i Trampolinhuset – uden brugernes indflydelse. Og man gør det i et rum hvor folk, der er tvunget i lejre, tvinges til at lytte til de mennesker, der er skyld i deres omstændigheder. Alt imens at fascismen tager til uden for udstillingsstedet, kan man sagtens forestille sig at give den plads inde i udstillingsrummet.

Hvis Kuratorisk Aktion var varsomme med at blive indoptaget i strukturerne tidligere i deres karriere, fristes vi til at sige frygten er blevet til virkelighed. Det kan selvfølgelig tilføjes, at CAMP's forslag ikke kom ud af den blå luft, og muligvis hang sammen med hvordan CAMP som en mindre kunstinstitution, havde brug for politiske alliancer hos kommunen for at få adgang til puljer der kunne finansiere udstillingerne. Dette er spekulativt, men vi mener, at det er et aspekt af deres overvejelser. Ledelsens beslutning mandede ud i, at vores medlem forlod CAMP før deres kontrakt var udløbet, da de ikke længere kunne stå inde for prioriteterne og tankegodset.

For os viser episoden samspillet mellem begrænsede praksisser, hvor hvide velmenende personer sidder på de beslutningsdygtige positioner, hierarkier betinget af racegørelse og statsborgerskab, og det dilemma der ligger i at være afhængig af større finansieringsstrukturer. Vores deltagelse i CAMP's gruppeudstilling og den sidste episode illustrerer også, hvordan indoptagelse udfolder sig på adskillige niveauer (ledelse, kommunikation, kuratering, mm.) og hvordan hvidhed er et strukturerende element. Disse dynamikker vil vi udpensle yderligere i næste afsnit, der består af et interview med Emil Elg hvis værk blev bortcensureret fra Arbejdermuseet i 2016.

Scene #3: Arbejdermuseet

There is an apprehensive fear that if the colonial subject speaks, the colonizer will have to listen. She/he [sic] would be forced into an uncomfortable confrontation with 'Other' truths. Truths that have been denied, repressed and kept quiet, as secrets. I do like this phrase 'quiet as it's kept.' It is an expression of the African Diasporic people that announces how someone is about to reveal what is presumed to be a secret. Secrets like slavery. Secrets like colonialism. Secrets like racism.

—Grada Kilomba, *Plantation Memories*

On September 3rd, 2016, artist Emil Elg performed the piece *Hvis du er hvid er du min fjende* [If you are white you are my enemy] at the opening of the exhibition *En blank og vårfrisk dag* at the Workers Museum in Copenhagen.²³ Taking the museum's extensive historical collection of labour movement banners as its starting point, this exhibition proposed to explore through contemporary art what "solidarity" and "community" meant at that current moment.²⁴

In the form of a 20-minute speech, Elg's performance unfolded a comparative analysis of the socialist anthems "Når jeg ser et rødt flag smælde" and "The Internationale" that pointed to the nationalist undertones of the former. It went on to show how Danish social democracy is a racist ideology, as evidenced by the Social Democratic party's stance on asylum politics, immigration and 'integration', that has found its utmost expression in its leader, Mette Frederiksen.²⁵ As the setting for his performance, Elg chose the pulpit in the Workers Assembly Building's assembly hall, a space that carries a specific party-political charge as a result of its historical and ongoing use by the Social Democrats. And although intended to be filmed and subsequently screened in the exhibition, the performance's afterlife ended up veering in a drastically different direction.

The Workers Museum's director and board responded to *Hvis du er hvid er du min fjende* by removing the piece from the exhibition and firing Elg with immediate effect from his position as 'in-house artist'. The debate around this decision reverberated across the Danish media landscape, finding its expression in terms of censorship, artistic freedom and freedom of speech.

In part as a consequence of the museum's affiliations with a specific political party, Elg's performance was present in the exhibition only as an absence, a silence. Although the museum seems to have wanted to erase any and all traces of Elg's contribution (from taking down the screen on which his work was to be shown to removing his name from all press material), the act of removal produced its own traces. As with the many absences at SMK and CAMP, the removal of *Hvis du er hvid er du min fjende* speaks of a conversation cut short by the institution's cultural-political agenda and white fragility.

We are grateful to Emil Elg for answering our questions about his performance and the sequence of events that unfolded around it. We see the following interview as a way of *caring for* and communicating his experience of exposing the "Other truths" that the institution would have preferred to cover up.

Marronage: Hvad vil det sige (for dig som sort kunstner) at blive inviteret til at deltage i en

²³ This temporary exhibition was curated by external curator Kasper Lyng Jensen.

²⁴ Pressrelease, kunstnen.nu

²⁵ Talen findes i Emil Elgs bog *Om Racisme*, Forlaget Nemo, 2016.

udstilling som En blank og vårfrisk dag?

Emil Elg: Tak for spørgsmålene. Det første spørgsmål er lidt svært at svare på, føler jeg. Jeg var glad for invitationen. Udstillingskonceptet virkede spændende og relevant, og selvom der også var en række problemer (som der uundgåeligt er, når man har med institutioner i den størrelsesorden at gøre), var jeg ikke i tvivl om, at jeg gerne ville medvirke.

Jeg ved ikke, om jeg så mig selv som sort kunstner, da jeg påbegyndte mit samarbejde med Arbejdermuseet, men jeg ved, at jeg gjorde det ved samarbejdets afslutning.

M: Hvilke tanker gjorde du dig om formen, talen som genre og din egen fysiske tilstedeværelses betydning for værket?

EE: Der gik relativt lang tid fra jeg var blevet inviteret til at medvirke i udstillingen til jeg besluttede mig for, at talen skulle være mit primære bidrag (når jeg skriver 'primære bidrag' skyldes det, at der også var indgået en aftale med Arbejdermuseet om, at jeg i en længere periode efter udstillingens åbning skulle være tilknyttet museets skoletjeneste som såkaldt huskunstner med det formål at lave workshops for folkeskoleklasser).

Inden jeg lagde mig fast på talen som form, overvejede jeg en række andre muligheder. Blandt andet var det på et tidspunkt min intention at bruge materiale- og produktionsbudgettet til at købe Volkswagen-aktier til Arbejdermuseet. Men som projektet skred frem, blev det tydeligere og tydeligere for mig, at mit bidrag var nødt til at tale et meget klart sprog.

Det var der forskellige årsager til. Socialdemokratiet med Mette Frederiksen i spidsen har for nylig generobret regeringsmagten, men da jeg modtog invitationen til *En blank og vårfrisk dag – Fællesskab og solidaritet i samtidskunst*, var partiet stadig i opposition, og en af de centrale strategier, de brugte med henblik på at overtage statsministeriet, var at bevæge sig mod højre på det såkaldte udlændige- og integrationsområde for at overtage en del af Dansk Folkepartis vælgerskare og dermed svække regeringens parlamentariske grundlag.

Kombinationen af denne intensivering af en i forvejen racistisk diskurs og så det danske statsapparats radikale voldsudøvelse overfor mennesker på flugt gjorde, at det blev nødvendigt eksplicit at italesætte Arbejdermuseets konkrete politiske historie og forbindelser. For Arbejdermuseet er, som det fremgår af navnet, en institution med meget direkte forbindelser til den danske arbejderbevægelse og til de danske socialdemokrater, der fortsat den dag i dag benytter museets festsal (som talen blev afholdt i) til forskellige arrangementer, fx valgfester, bryllupper og bogudgivelser. Og da jeg fik at vide, at udstillingen ville blive navngivet efter en linje fra den prominente, nationalistiske, socialdemokratiske festsang *Naar jeg ser et rødt Flag smælde*, forekom det nødvendigt at udarbejde et værk, som adresserede denne mudrede

cocktail af socialdemokratisme, nationalisme og racisme.



En anden årsag til, at jeg følte, det var nødvendigt, at mit bidrag var forståeligt og utvetydigt, var, at udstillingens øvrige værker for mig at se ikke tog Arbejdermuseets relation til den aktuelle politiske situation tilstrækkeligt alvorligt. Jeg vil ikke gå i dybden med de andre værker, det er der ingen grund til, men for at give et indtryk af det lave niveau, er det illustrativt at pege på et stort flag, som en dansk kunstnerduo producerede til udstillingen, og som bestod af gamle røde arbejderfaner, der var syet sammen og var blevet påført linjen "Hope not fear".

Det var altså blandt andet disse overvejelser, der gjorde, at jeg besluttede mig for at holde en tale på ferniseringsaftenen. Tale-formatet kunne understøtte den kommunikative klarhed, jeg følte var påkrævet, og samtidig tydeliggjorde det Arbejdermuseets mærkværdige institutionelle status. For Arbejdermuseet er et museum, der har formidlingen af et bestemt stykke danmarkshistorie som sin hovedopgave, men det er også en bygning, hvor politikere og fagforeningsfolk fortsat mødes og holder taler for hinanden fra talerstolen i den flotte fanefyldte festsal. Det var den talerstol, jeg talte fra.

Hvad angår den sidste del af jeres spørgsmål, spørgsmålet om min "egen fysiske tilstedeværelses betydning for værket," så var det noget, jeg brugte en del tid på at tænke over. Fx overvejede jeg, om jeg skulle bede en anden person/flere andre personer om at holde talen og hvem det/de i så fald skulle være. Og jeg overvejede også, om jeg skulle iscenesætte performancen med mere drama... fx gik jeg i en periode med tanker om at entrere ferniseringen med et entourage af bodyguards... men som det ofte er med den slags, besluttede jeg mig i sidste ende for den simple løsning: mig selv alene på scenen, bag talerstolen, ingen bodyguards, intet backing-band.

Et andet centralt spørgsmål var spørgsmålet om, *hvordan* talen helt konkret skulle udtales... altså hvilken energi jeg som taler skulle sigte efter. Skulle jeg memorere talen og fremføre den med politiker-agtig diktion? Jeg besluttede mig – måske med henblik på at holde formens potentielt totalitære undertoner lidt i skak – for ikke at kigge for meget ud på publikum, holde energien lidt indadvendt, porøs...

M: Hvorfor var det vigtigt at gøre kritikken personlig ved at udpege en person der repræsenterer og opretholder racistiske strukturer?

EE: Jeg går ud fra, at I her hentyder til, at jeg i talen kaldte Socialdemokratiets forkvinde, Mette Frederiksen, for racist?

For mig at se var kritikken ikke "personlig". Det er rigtigt, at jeg i talens sidste del citerede nogle af Frederiksens udtalelser, men det var udtalelser, hun var kommet med som politiker og på vegne af Danmarks største parti. Jeg ved intet om personen Mette Frederiksen, og hun interesserer mig ikke.

Men alligevel tror jeg godt, jeg forstår spørgsmålet, og det er altid en balancegang. Kritikken er nødt til at rette sig mod det strukturelle niveau, hvis den på sigt skal være virksom, men der kan samtidig også være stor kraft og klarhed i at zoome ind og nævne navne. Jeg forsøgte i talen at forsone disse to niveauer.

For nyligt læste jeg bogen *Hvem slog min far ihjel* af den franske forfatter Édouard Louis. Teksten, der er skrevet direkte til forfatterens far, slutter med nogle passager, der på en meget meget effektiv og rørende måde eksemplificerer, hvordan ansvaret for strukturel vold kan og bør placeres. Jeg vil gerne citere en passage derfra:

"I marts 2006, da Jacques Chirac havde været præsident i tolv år, meddelte hans regering og hans sundhedsminister, Xavier Bertrand, at man afskaffede statens tilskud til flere hundrede lægemidler hvoraf en stor del var medicin mod fordøjelsesproblemer. Fordi du var nødt til at ligge ned hele dagen efter din ulykke, og din kost var dårlig, havde du konstant problemer med fordøjelsen. Det blev sværere og sværere at købe medicin til at regulere den. Jacques Chirac og Xavier Bertrand ødelagde dine tarme."

M: Hvorfor tror du ikke et værk, der tager form som en kritik eller en analyse af racisme, på den måde som dit gjorde, kan ses som et bidrag?

EE: Det er lidt svært for mig at svare på, men Arbejdermuseets direktør, Søren Bak-Jensen, udtalte følgende om mig og om talen til en større, dansk avis:

“Racismeanklagen var rettet mod en bred skare, men det afgørende var, at hans tale ingen relation havde til udstillingen *En blank og vårfrisk dag*, hvor seks kunstnere var blevet bedt om at reflektere over fremtidens fællesskabssymboler. Det var denne manglende forbindelse til udstillingens tema, der var afgørende for vor beslutning.”

Det er selvsagt et lidt omtåget udsagn, det ovenstående, for mit værk var det værk på udstillingen, der forholdt sig klarest til både til udstillingens tema og den institutionelle ramme. Og derudover får Bak-Jensen det til at lyde som om det er gængs praksis på kunst- og kulturinstitutioner, at direktører – henover hovedet på kuratorer, inspektører etc. – bortcensurerer kunstnere ud fra enevældige vurderinger af, hvorvidt et værk i tilstrækkelig grad relaterer sig til en given udstillings tema. Det er ikke gængs praksis i Danmark.

M: Hvor ser du grænserne for den kunstneriske frihed i en dansk kontekst?

EE: Grænserne for den såkaldte kunstneriske frihed er altid arbitrære og politisk motiverede. Eller sagt på en anden måde: der er ingen kunstnerisk frihed, og der vil aldrig være det.

De mennesker, som insisterede på, at Dan Parks racistiske billeder skulle udstilles på Christiansborg, var tavse, da mit værk blev fjernet fra Arbejdermuseet.

Der er intet nyt eller overraskende i dette hykleri, men det er vigtigt fortsat at italesætte det.

M: Hvilke konsekvenser har performancen og Arbejdermuseets reaktion haft for dig?

EE: Mange forskellige. I forhold til værket kan man nok godt tillade sig at sige, at det på en lidt trist og ironisk måde blev bedre som konsekvens af eksklusionen. Hvert fald kom talen ud til et langt større publikum, end den ville have gjort, hvis den, som det i udgangspunktet var meningen, bare havde figureret i udstillingen på en monitor. Vores – min og værkets – bortvisning fra museet endte også på sin vis med at blive en pointe i sig selv. En pointe, der på visse områder understøttede og illustrerede talens indhold. Og derudover blev den joviale hyggestemning, som udstillingen desværre bar præg af, ødelagt én gang for alle.

Udstillingens kurator blev fyret, institutionens politiske agenda stod tydeligere frem. Og alt dette, kan man jo sige, var gode resultater.

Men måske er det lidt for nemt, lidt for kækt og lidt uærligt at svare på den måde. For jeg var, da direktøren to dage efter åbningen indkaldte mig til samtale for at orientere mig om bortvisningen, både chokeret og såret. Chokeret fordi jeg simpelthen ikke i min vildeste fantasi havde kunnet forestille mig, at han på baggrund af min relativt stilfærdige tale ville træffe en så

drastisk, gammeldags og risikabel beslutning; såret fordi jeg havde brugt meget tid og energi på værket, og fordi jeg følte mig udsat for ekstremt patroniserende adfærd.

Så blandede følelser, både dengang og i dag.

Det tog mig også lidt tid at vænne mig til den opmærksomhed sagen fik, både i de konventionelle medier og på andre platforme. Fx husker jeg, at jeg havde en bekymret, søvnløs nat, da jeg fandt mig selv og talen omtalt i en længere tråd på et højreradikalt netmedie. Og også på youtube, hvor jeg lagde talen op i videoversion, var der et ret ubehageligt kommentarspor. En del af kommentarerne er blevet slettet i mellemtiden, men en af dem, der stadig er tilbage, lyder:

“viser bare at man ikke er dansker uanset de vokset op her ..integreret bliver de ikke .de vil have islam fuldt ind i kristen land ..smid manden ud af landet ..straks. .uduelige politikere. .”

Når det er sagt, er det dog vigtigt for mig at understrege, at jeg også var taknemmelig for den overvældende støtte, jeg modtog fra forskellige sider. Talen blev for mig vejen ind i en række fællesskaber, som stadig i dag har enormt stor betydning for mig.



For the racialised subject, speaking about racism can make you the problem and make you disposable. “If racism tends to recede from social consciousness,” as Sara Ahmed suggests,

“then it appears as if the ones who ‘bring it up’ are bringing it into existence.”²⁶ Through the Workers Museum’s defensive process of Othering and exclusion, the artist who was seen as speaking racism into existence (as if racism wasn’t present in the space before it was spoken about) was singled out as someone the institution refused to acknowledge. Their contribution was framed as a disturbing, obtrusive attack that needed to be controlled because it could not be “eaten”, in bell hooks’ terms. The white gaze, blindsided by the content of the performance, used reference to the thematic as a regulating tool, structuring inclusion and exclusion. If the process of exclusion unfolded in racialised terms, it was also in itself a process of racialisation that revealed a distinction between what it means to be an artist vs. what it means to be a black artist.

From the chain of events that followed Emil Elg’s performance we learn, among other things, about the limitation of the *invitation* - of being in an institutional space at the mercy of others - as a framework for meaningful and long-lasting interaction. We are left wondering what would have to happen for cultural institutions to become welcome homes for non-white cultural workers to “come to voice”²⁷ and how many “Other truths” are waiting to be expressed.

Konkluderende råd og tanker

Vi har i denne artikel set på hvordan der i forbindelse med konkrete udstillinger er blevet draget omsorg for hvidhed og hvid skrøbelighed på SMK, CAMP og Arbejdermuseet på bekostning af BIPOC kroppe, perspektiver og historiske erfaringer. For os belyser hvert eksempel dele af en større helhed. I stedet for at gengive pointerne fra artiklens tre dele har vi valgt at dedikere vores konklusion til nogle konkrete råd og tanker til de racegjorte personer som er en del af kulturindustrien. Vi håber, at de kan inspirere yderligere modstand mod og kritisk refleksion over strukturen og dens hvide blik.

1. *Vær opmærksom på hvem der ejer institutionerne. Se på ejerforholdene og finansieringsstrukturen!*

Kapitalisme og racisme eksisterer sammen, og selv de bedste intentioner rækker kun til en hvis grad når pengepungen strammer. Ligeledes er det muligt for større institutioner at få midler til udstillinger om racisme og kolonialisme, men det betyder ikke en ændring af institutionens orientering eller sammensætning.

2. *Assimilering ændrer ikke institutionerne!*

Institutioner er en del af det koloniale kapitalistiske og nationalistiske samfund. De

²⁶ Sara Ahmed, *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Duke University Press, 2012: s. 162.

²⁷ bell hooks, *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. South End Press, 1989: s. 53.

muliggør undertrykkelse, og har ofte flere hundrede års erfaring med at indoptage kritik og usynliggøre folk. Hvidhed er en del af institutionernes DNA. At vandre igennem institutionerne er at lære deres logikker indtil det bliver udenadslære. Til slut vil du være i tvivl om hvem du var da du startede. Brød på bordet er vigtigt og repræsentation er vigtigt, men lad vær med at tro at du er vigtigere og har mere magt end du i realiteten har. En racegjort eller koloniseret person kan ændre ikke et monster.

3. *Hvide personer kan ikke dekolonisere!*

Vi er kritiske overfor hvide personer, der profilerer sig på anti-racistisk kamp, hvad end det er kunstnerisk, kuratorisk, aktivistisk, akademisk eller andet. Hvidheden og det hvide subjekts privilegier er hvirvlet ind i den koloniale relation på en måde der centrerer og privilegerer det. Derfor kan det hvide subjekt ikke dekolonisere, da det ikke har haft den historiske eller kropslige koloniserede erfaring som andetgjort. For os er det udelukkende racegjorte og koloniserede, der kan dekolonisere. Og selv her er vi kritiske, da vi mener at forholdene i det globale nord er radikalt anderledes end det globale syd, og stiller selv marginaliserede og undertrykte grupper i relativt fordelagtige, men modstridende, positioner.

Det hvide subjekt kan være allieret og kæmpe kampen mod racisme med os og det kan tage ansvar ift. til at uddanne og samle andre hvide allierede i kampen. Det hvide subjekt kan gøre brug af deres privilegier og magt og kæmpe der hvor vi altid er blevet nægtet adgang, fx i de hvide kunst- og læringsinstitutioner.

Vi er skeptiske over for hvide kunstnere og akademikers hyppige brug af ordet "dekolonisering", når de ikke er at finde til demonstrationer ved lejrene, når de ikke bruger deres viden i medierne, når de ikke vil gøre universitetet og "kunsten" politisk, når de arbejder med "dekolonisering" på deres lukkede kontorer og hvide "intellektuelle" fællesskaber.

4. *Organiser jer!*

At organisere sig kollektivt og solidarisk er den eneste løsning på de udfordringer racegjorte og koloniserede personer står overfor. Det betyder i første omgang at organisere sig inden for et fag eller en industri. Et eksempel på dette er The Union, der er en fagforening skabt for og af racegjorte kunstnere og kulturarbejdere i Danmark. Her kan man hjælpe hinanden med alt fra skriveværksteder, fondsansøgninger og interventioner, til demonstrationer og forhandlinger. Det er vigtigt at vi ser hinanden, skaber adgang for hinanden og drager omsorg for hinanden.

5. *Stå i solidaritet med alle racegjorte og koloniserede!*

Det er også vigtigt at de med privilegier ser ud over deres egen situation. For os betyder det solidaritet med sikkerhedsvagter, rengøringsfolk og køkkenarbejdere. Solidaritet med alle de former for reproduktivt og usynligt arbejde, der ofte bliver

lavet af migranter eller de med kortere former for uddannelse. Reelt dekoloniserende og anti-racistisk arbejde kan ikke laves så længe grænsesystemerne eksisterer og bliver reproduceret på en arbejdsplads.

Referencer

Ahmed, Sara: *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Duke University Press, 2012

Elg, Emil: *Om Racisme*, Forlaget Nemo, 2016.

Hartman, Saidiya: "Venus in Two Acts" in *Small Axe*, Number 26 (Volume 12, Number 2), June, 2008.

hooks, bell: "Eating the other: Desire and resistance." in *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992.

hooks, bell: *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. South End Press, 1989.

Kilomba, Grada: *Plantation Memories - Episodes of Everyday Racism*. UNRAST-Verlag. 2016.

Sharpe, Christina. *In the Wake : On Blackness and Being* , Duke University Press, 2016.