

Globale narrativer i billeder af kolonien Dansk Vestindien

Camilla Lund Riemann¹

Today, the people of Denmark and the people of the Virgin Islands share common historic bonds.

Today, we share the same view of history.

And today, we share the same heroes.

And hopefully, we shall also share a bright future. (Rasmussen 2017)

Det skortede ikke på referencer til et fælles ”vi” i den tale, som Danmarks statsminister, Lars Løkke Rasmussen, holdt i anledning af 100-året for Transfer Day. Men hvem er dette ”vi” egentlig? Statsministerens tale tog udgangspunkt i de (post)koloniale relationer, der stadig eksisterer mellem danskere og jomfruøboere, selvom Danmark solgte øerne og deres beboere for 100 år siden.

Med jubilæumsåret 2017 fulgte et øget fokus på Danmark som kolonimagt og relationen til den tidligere koloni Dansk Vestindien. På den ene side er opmærksomheden kærkommen, idet den gør op med en national grundfortælling, som har marginaliseret kolonialisme i de sociale erindringer (Andersen 2017). På den anden side risikerer det nationale fokus at reducere kompleksiteten, idet det kan at gøre os blinde for Danmarks position i det globale koloniale system. Det nationale fokus risikerer at åbne for en relativisering af kolonialismens brutalitet, som vi eksempelvis ser ved myten om Danmark som en (mere) human kolonimagt. Der henvises ofte til, at landet er det første til at forbyde slavehandel i 1792 (nogle gange fejlagtigt forvekslet med ophævelsen af slaveriet), mens det udelades, at der gik ti år, før forbuddet trådte i kraft. I denne periode blev der fragtet flere slavegjorte til øerne end nogensinde før eller efter, da forbuddet byggede på et økonomisk rationale om at opbygge en population af både mænd og kvinder, så den slavegjorte befolkning kunne reproducere sig selv. Ved at udgrænse visse historiske detaljer sker der en slags national relativisering, som er karakteristisk for tidligere kolonimagter i hele Europa (Andersen 2017). Det nationale fokus risikerer at reducere kolonialismen til at være et spørgsmål om relationer mellem to befolkningsgrupper frem for at være et strukturelt, globalt magtsystem.

Dette til trods ligger der et stort potentiale i det øgede fokus, som fulgte i kølvandet på jubilæet – ikke mindst i forhold til repræsentationen af det tidligere Dansk Vestindien. Udstillinger i Danmark har

¹ Camilla Lund Riemann er tidligere studerende på Kultur- og Sprogødestudier, Roskilde Universitet. Artiklen er baseret på hendes speciale, der vandt Dansk Vestindisk Selskabs pris for bedste speciale. Artiklen er ikke peer reviewed.

tidligere været "[...] generally characterized by...A rather romantic view on the colonial past with a strong focus on trade, goods and the maritime" (Halberg 2018). De mange udstillinger og arrangementer i 2017 blev for en stor dels vedkommende til reproduktioner af disse tendenser, mens andre søgte at vise andre narrativer.

En af de udstillinger, der brød med tidligere tendenser, var *Blinde Vinkler*. Den var opstillet på Det Kongelige Bibliotek i København fra maj 2017 til februar 2018, og udstillingen rummede værker dateret fra 1486 til 2016. Værkerne var ordnet både kronologisk og tematisk, og med bevægelsen fra tema til tema bevægede den besøgende sig længere og længere frem i tid. På denne måde viste udstillingen, hvordan koloniale narrativer forhandles og genforhandles over tid, og der brydes med et ellers velkendt narrativ, der stiller fortidens racistiske menneskesyn op mod nutidens selvkritiske blik. Turen gennem udstillingens rum akkompagneredes af høje smæld fra et samtidsværk, hvor den dansk-caribiske kunster, Jeanette Ehlers, piskede et hvidt lærred med en pisk dyppet i kul. Lyden af piskesmæld syntes at følge beskueren som en konstant reminder om kolonialismens brutalitet. Selvom udstillingen havde en overordnet kronologisk opbygning, blev denne flere steder brudt af moderne kunsværker, der alene var ordnet ud fra tema. Disse værker brød med kronologien, samtidig med at de kommenterede på og tilskrev ny betydning til udstillingens ældre værker.

Spændet mellem de ældre og nyere værker illustrerer, hvordan koloniale narrativer forhandles og genforhandles over tid. I denne artikel undersøges fire kunsværker, hvoraf to er fra tiden før Danmarks overtagelse af Jomfruøerne, og to er fra tiden efter. Det langstrakte historiske perspektiv tydeliggør, hvordan den danske indflydelse kun er en mindre del af kolonialismens påvirkning af USVI både dengang og nu². Med et kritisk blik informeret af postkolonial teori og hvidhedsstudier udfolder jeg de globale perspektiver og referencer, som både ældre og nyere værker indeholder. Jeg viser, hvordan repræsentationen af koloniale relationer trækker på nostalgiske kolonialhistoriske fortællinger, som nyere værker søger at tage et opgør med.

Kolonial diskurs kommer til udtryk i billedkunsten

Et af udstillingens første værker er kobberstikket, *Par under papayatræ* fra 1667. Det er en illustration til bogen *Histoire générale des Antilles habitées par les Français*, skrevet af den franske munk og

² Artiklen bygger på resultaterne fra en dybdegående analyse af de fire værker foretaget i mit speciale fra 2018.

botaniker, Jean Babtiste du Tertre. Værket omhandler caribisk naturhistorie og geografi og er skrevet på et tidspunkt, hvor flere caribiske øer er under fransk herredømme (Meyer, Giersing og Danbolt 2017: 7). Illustrationen forestiller en mand og en kvinde, der står nøgne under et frodigt træ med store papayafrugter. Deres kroppe er smykkede med halskæder og bånd om arme og ben, og kvinden skærmer sit køn med et blad. Billedmateriale som dette er med til at forme koloniale diskurser på tværs af Europa og således også i Danmark. Det første forsøg på at anlægge en dansk koloni i Caribien foregår ca. 15 år før på St. Thomas i 1652-53, men der skulle gå mere end 100 år, før Dansk Vestindien blev etableret som en samlet koloni under den dansk-norske konge (Andersen 2017: 263-264). Relationen mellem Danmark og kolonien Dansk Vestindien må forventes at være spinkel på tidspunktet for værkets udgivelse, men det er med til at sige noget om europæeres forestillinger om Caribien og øernes oprindelige befolkning på dette tidspunkt.

Kolonial diskurs er, ifølge den postkoloniale tænker Homi Bhabha, selve fundamentet for, at det bliver muligt at skabe og opretholde et kolonialt system. Han beskriver det som “[...] a form of discourse crucial to the binding of a range of differences and discriminations that inform the discursive and political practices of racial and cultural hierarchization” (Bhabha 1994: 67). I kolonial diskurs fikses subjekter gennem strategier i form af stereotypificering, repetition, og ”mimicry” (Bhabha 1994: 66-75; 85-93). Der er tale om et diskursivt spil om magt og positioner, hvor den magtfulde part søger at fastholde sin magt ved at fikse positionerne gennem repetition af stereotyper. ”Fixity [...] is a paradoxical mode of representation: it connotes rigidity and an unchanging order as well as disorder, degeneracy and daemonic repetition.” (Bhabha 1994: 66). Under diskursens tilsyneladende faste overflade ligger potentialet for uorden, og stabiliteten er afhængig af repetition af diskursens racistiske logik. Den koloniserende part har behov for at fikse den koloniserede anden for at fastholde sin egen overlegne position (Bhabha 1994: 75-78).

Vender vi tilbage til værket, er det påfaldende, at parrets navne hverken optræder i titlen eller i billedteksten, og at de står som anonymiserede repræsentanter eller ”typer”. Flere af deres træk i form af glat hår, tilsyneladende lys hud og små næser kan afkodes som hvide, mens deres fremmedartede våben og kropsudsmykning samt det for europæere fremmedartede papayatræ fungerer som afgørende markører for parrets ikke-hvidhed. Billedets komposition og parrets placering på hver sin side af frugtræet får dem til at ligne en slags eksotisk version af Adam og Eva i paradiset have, hvor æblet er byttet ud med papayafrugten. Det skaber en spænding mellem det velkendte og det fremmedartede, når referencer til hvid, kristen billedsymbolik sammenholdes med markører for

anderledeshed. Denne spænding kan forstås gennem Bhabhas begreb ”ambivalens” (Bhabha 1994: 66-67). I ambivalensen ligger både forholdet mellem genkendelse og fremmedartethed, tiltrækning og frastødning samt begær og afsky. Denne ambivalens er central i forhold til at forstå kolonisatorernes forhold til de koloniserede, og de magt-, oprørs- og dominanspositioner kolonial diskurs muliggør. Kvinden på billedet har noget uskyldigt, nærmest jomfrueligt over sig, samtidig med at hun repræsenterer en kvindelighed og frugtbarhed, der er tilgængeligt for den hvide mands begær. Hun kan på denne måde læses en metafor for Den Nye Verden, der er frodigt, jomfrueligt og indtagbart³ for europæerne.

I virkeligheden er du Tertres projekt at kritisere fransk kolonisering i Caribien, og intentionen er således ikke at producere forskellighed og vise europæere som overlegne. Han fremhæver forskelligheden som en ædel naturtilstand hos øernes befolkning, som europæerne bør undlade at ødelægge. Men ser vi værket med den historiske viden og det blik for kolonial diskurs, som Bhabha tilbyder, forefindes der en lang række markører, der producerer den anderledeshed, som skaber grobund for systematisk racebaseret diskrimination.

Udstillingen indeholder også billeder, der repræsenterer den hvide, imperialistiske europæer. Et eksempel på dette er et kobberstik lavet af Johann Baptist Homann, som fungerer som titelblad til bind 50 af kortsamlingen *Atlas novus terrarum orbis imperia regna et status exactis tabulis geographice demonstrans* fra ca. 1710 (Herfra: *Atlas novus*) (Meyer, Giersing og Danbolt 2017: 10). Hvor *Par under papyatræ* er relativt enkelt er dette kobberstik ekstremt detaljerigt. Det forestiller græskromerske guder, der i større eller mindre grad holder øje med og påvirker, hvad der sker på jordkloden. På toppen af verden står Atlas og Herakles og holder himmelhvælvet, mens Olympens hersker, Zeus, puster vind i sejlene på et skib, der stævner ud fra Afrikas vestkyst mod Amerika. Kloden er delvist skjult af guderne samt af en mørk skygge, mens Europa, Nordvestafrika og Atlanterhavet er badet i lys. Lyset synes at komme både fra vest i form af den synkende sols stråler og fra øst i form af lyskegler fra gudernes vindpust. Skibet, der stævner ud fra Afrikas vestkyst, kan ses som et billede på de opdagelsesrejsende europæere, som drager mod Den Nye Verden. Den engelske professor i filmteori Richard Dyer undersøger i bogen *White* (1997), hvordan hvidhed manifesterer sig i verden blandt andet gennem kunst. Han skelner mellem hvid som nuance, som race og som symbol. Gennem sin undersøgelse af kunst og kultur har han fundet, at et væsentligt element

³ Dette ses også ved, at Columbus, da han først ankommer øerne, giver dem navnet ’Virgin Islands’. Interessant nok hænger dette ved både De Amerikanske og De Britiske Jomfruøer i dag.

ved hvidhed som racemarkør synes at være forestillingen om, at den hvide race indeholder 'noget', der transcenderer det rent kropslige. "Black people can be reduced (in white culture) to their bodies and thus to race, but white people are something else that is realised in and yet is not reducible to the corporeal, or racial." (Dyer 1997: 14-15). Et af disse elementer er virksomhed (enterprise), som ifølge Dyer kommer særligt til udtryk gennem den europæiske ekspansion og kolonihistorie (Dyer 1997: 31), som netop er det, der portrætteres på kobberstikket.

Det tyske kobberstikket har fundet sin vej ind i samlingen af billeder af Dansk Vestindien, idet kong Frederik V modtager atlasen i fødsels gave (Meyer, Giersing og Danbolt 2017: 10). Det er i hans regeringstid fra 1746 til 1766, at handlen på Guldkysten og på De Danskvestindiske Øer lægges ind under den dansk-norske krone, da Danmark-Norge overtager St. Croix, St. Thomas og St. Jan fra Vestindisk-guineisk Kompagni i 1755 (Andersen 2017: 264; Simonsen & Olsen 2017: 140-141). Der kan naturligvis ikke sættes lighedstegn mellem Frederik Vs modtagelse af atlasen og hans udnyttelse af Danmark-Norges oversøiske besiddelser, men som Meyer, Giersing og Danbolt skriver om værket: "[m]åske vidner det også om de europæiske monarkers vilje til at beherske og udnytte hele verden." (Meyer, Giersing og Danbolt 2017: 10). I forlængelse heraf kan værket afkodes ikke blot som en vilje til at herske, men en oplevelse af at have *ret* til det, eftersom antikkens guder støtter foretagendet. Billedet illustrerer koloniseringen som et fælles europæisk projekt, og det viser et verdenssyn, der hersker blandt europæiske konger på denne tid.

Disse ældre værker viser europæiske forestillinger af Caribien, som også indgår i danske konstruktioner af de caribiske øer. Billederne illustrerer nogle af de elementer, der er på spil i etableringen af kolonial diskurs og racebaseret hierarkiske strukturer. De foregriber på denne måde koloniseringen ved at lægge det tankemæssige fundament. For Danmarks vedkommende tager koloniseringen for alvor fart i Caribien i midten af 1700-tallet – altså 50-100 år efter de to værker fra henholdsvis 1667 og 1710. Værkerne skal naturligvis læses i deres historiske kontekst, men når de er relevante at tage op i en nutidssammenhæng, skyldes det, at de kan bidrage til diskussionen om forestillinger og koloniale narrativer dengang og i dag. For at få det nutidige perspektiv med ser vi nu på to af udstillingens moderne værker, igen med et kritisk blik på spørgsmålet om, hvordan danske koloniale relationer forstås i et globalt perspektiv.

Nostalgiske tråde mellem Danmark og Caribien

Under temaet *Udsigt til imperiet* forefindes et stel af fajance fra omkring 1840 (Meyer, Giersing og Danbolt 2017: 24). Stellet er interessant i kraft af sin placering ved siden af oliemaleriet *Chaney (We live in the fragments 003)* (Herefter: *Chaney*), som er malet af den caribiske kunstner, La Vaugh Belle, i 2016. På billedet ses blomster, planter og landskaber i runde, organiske former, der er vanskelige helt at afkode. Det er i første omgang et abstrakt maleri, men for en dansk beskuer er der en vis genkendelse af farver og motiver fra Royal Copenhagens klassiske kongelige porcelæn i blå og hvid samt tydeligst af alt en blomst fra det populære musselmalede stel.

Titlen *Chaney* kommer af en sammentrækning af ordene 'China' og 'money' og refererer til fragmenter af porcelæn og fajance, som dukker frem af jorden efter voldsomme regnskyl på Jomfruøerne. Fragmenterne findes over hele Caribien som materielle reminiscenser fra slavetiden, hvor velhavende plantageejere importerede stellet. Det er unikt for De Amerikanske Jomfruøer at have et ord for dette, og *chaney* bruges dels i smykker og dels som en slags legepenge for børn. Belle er født i Trinidad, men hun har boet det meste af sit liv på De Amerikanske Jomfruøer, og hun identificerer sig som 'Virgin islander' (Belle u.d.). Inspirationen til *Chaney*-serien fik hun for over 10 år siden under et ophold i Danmark, hvor hun brugte de første to måneder på at undres over, at København ikke, som Christiansted, bærer referencer til kolonien Dansk Vestindien. Hun fandt til sidst, hvad hun var kommet for at se, hos Royal Copenhagen, der i 2008 havde et museum med kongeligt porcelæn i deres butik på Amagertorv. Som hun fortæller det, genkendte hun fragmenter af *chaney* i stollenes motiver, som hun nu for første gang så i sin helhed. Det er disse fragmenter, hendes maleri tager udgangspunkt i. Ved at kæde dem sammen og bruge sin fantasi til at færdiggøre de brudte mønstre, skaber hun en ny helhed⁴ og et nyt narrativ.

Fortællingen om inspirationen til værket har et skær af nostalgi, idet den handler om genkendelsen af barndommens legetøj, der kædes sammen med koloniale magtstrukturer og dermed mister sin uskyld. Det er den samme form for genkendelse, hun søger at vække i den danske beskuer, når hun benytter blomsten fra det musselmalede stel.

In the Danish context that speaks so much to the visual symbols of the Royal Copenhagen and the things you identify as Danish so that work definitely has a different vibration here than it does at home. The work speaks to people in a

⁴ Belle fortælling om inspirationen til *Chaney* har jeg fra min deltagelse i følgende arrangementer: paneldebat hos Mellemløkeligt Samvirke d. 3. marts 2017, seminaret *Uncertain Archives* på Københavns Universitet d. 13. marts 2017 samt oplæg under konferencen *Unfinished Histories* på Københavns Universitet d. 1. november 2017.

different way there. They see more the fragmentation and they understand that piecing together where I think here it is more that it reminds you of yourselves⁵ (La Vaughn Belle).

Denne forskel kan forstås diskursivt, idet det genkendte objekt (porcelænsstel eller -fragmenter) tilskrives forskellige betydninger afhængig af subjektets placering i forhold til historien. Historien er således ikke en lineær, lukket fortælling, men er en flerstemmig processuel udvikling (Loomba 2015: 37). Inspireret af Anne Ring Petersen (2012) forstår jeg erindring som en performativ aktivitet, hvilket ligger i tråd med Bhabhas beskrivelse af kultur som noget, der produceres dialogisk og skal forstås som artikulation eller udsigelsespraksis (Bhabha 1994: 177). Med dette perspektiv kan skabelsen og udstillingen af *Chaney* ses som en erindringsaktivitet, hvor Belle og kuratorerne artikulerer deres kultur og identitet. Af samme grund aflæses værket forskelligt afhængigt af modtageren og den situation, hun møder værket i. Det er, hvad Belle peger på, når hun taler om 'things you identify as Danish' og reflekterer over, hvordan billedet 'reminds you of yourselves'. Erindringens konstruerede karakter kommer også til udtryk gennem hendes genkendelse af sig selv i det udstillede porcelæn hos Royal Copenhagen, og genkendelsen hos hendes danske publikum bliver en slags spejling af denne oplevelse.

Gennem sin kunstneriske praksis genforhandler Belle et narrativ om den historiske relation til Danmark. Værket illustrerer en form for 'reclaiming' af relationen, der kan siges at gå begge veje, idet danskere ligeledes genkender sig selv i værket. Det er interessant at overveje, hvor bevidst Belle er om sin egen reproduktion af relationen mellem Danmark og USVI. I realiteten har de Amerikanske Jomfruøer været underlagt flere europæiske kolonimagter gennem historien (og nu USA), og selvom Danmark er den europæiske nation, der har været længst tid på øerne, så er de formet af en paneuropæisk indflydelse. Selv under den danske krone blev en stor del af plantagerne forpagtet af folk fra andre europæiske nationer, og det leder til spørgsmålet om, hvor meget af det 'chaney', Belle finder på St. Croix, der egentlig har dansk oprindelse?

Chaney er et godt billede på den kulturelle hybriditet, der kendetegner caribiske kulturer (Hall 2003[2005]). Ordet Chaney er i sig selv hybridt, og det rummer en form for ambivalens. Belle forklarer, hvordan brugen af materialet fortsat er omdiskuteret i USVI:

Why do we wear [chaney]? It is the master's [inaudible] why do we see it as part of ourselves? And then I just remind people that I speak English. I don't speak Yoruba. I speak English because I am a part of the colonial experience. But I speak English

⁵ Alle citater med La Vaughn Belle stammer fra et interview foretaget i forbindelse med mit speciale

in a way that is different because we transformed it and that is what this is. We have taken our [inaudible] and transformed it (La Vaughn Belle).

For Belle er transformationen ved at omdanne stumperne af fajance til smykker eller malerier en proces, der handler om at tage ejerskab og forstå sig selv som et produkt af historien. Hun skaber sin egen nostalgiske fortælling om barndommens leg som et alternativ til den mørke fortælling om undertrykkelse, mens hun insisterer på at give plads til begge dele i den samlede forståelse. Det kan ses som en måde, hvorpå hun tager sin kreoliserede identitet på sig og aktivt positionerer sig som formet af transatlantisk slavehandel. Frem for at søge mod Afrika for at forstå sin identitet ('I don't speak Yoruba') søger hun mod Europa, samtidig med at hun omfavner Caribiens hybriditet.

Gennem værket artikuleres de materielle og symbolske størrelser chaney og fajance som tegn i en ny sammenhæng, der skaber rum for genfortolkning af historien. En del af dette er en genindskrivning af relationen mellem Danmark og Jomfruøerne, men der er også noget 'mere', som kommer til udtryk gennem sprækkerne, når Belle fx fortæller om sit modersmål, eller når vi dykker ned i fajancens historiske oprindelse. Belles værk åbner for et diskursivt rum, der kan forstås gennem Bhabhas begreb Third Space. Third Space er det diskursive rum mellem afsender og modtager, hvor mening produceres (Bhabha 1994: 37). Dette rum er ikke blot summen af elementer, afsender og modtager bringer til meningsproduktionen, men rummer et udvidet meningspotentiale, som dog aldrig vil være tilgængeligt i sin helhed, da der altid vil være rester af uoversættelighed i kommunikationen mellem mennesker.

Dette kommer til udtryk hos Belle, da hun fortæller om en præsentation af *Chaney* på CAMP⁶ for et publikum af mennesker med forskellige etniske oprindelser:

[...] a Chinese man ... he saw this in a completely it was like he saw himself too but in this larger narrative because it's Chinese this this this [porcelæn] [CLM: yeah it's true] and the Europeans have imitated it. And now he is seeing like- it was so- and then there was a guy from uhm Cameroon and from Eritrea and Columbia and there was a lot that spoke to them in terms of the longing and displacement in my work that made it more broad that I had thought about. (La Vaughn Belle).

Citatet illustrerer, hvordan beskuere fra forskellige positioner bringer nye erkendelser ind i dette Third Space og åbner værkets kompleksitet ud over kunstnerens egen erkendeshorizont. Gennem et postkolonialt blik kan vi forholde os til det brede, globale system, som relationen mellem Danmark

⁶ Center for Art on Migration Politics i København

og USVI er vævet sammen af. Ikke bare i sit udgangspunkt, som vi ser hos *Par under papayatræ* og *Atlas Novus* men også i en nutidig skildring og bearbejdning af den koloniale oplevelse.

Citatet peger også på det samspil af forskelle og ligheder ved forskellige positioner i forhold til kolonialisme og kolonialitet. Når Belle viser sit maleri til folk med kinesisk, eritreisk eller colombiansk baggrund, er der en genkendelse, men fra et andet perspektiv. I udstillingen *Blinde vinkler* præsenteres vi også for et andet samtidskunstværk af en sort kvinde, Jeanette Ehlers. Hendes position adskiller sig dig væsentligt fra Belles, idet hun er født og opvokset i Danmark med en dansk mor og en far fra Trinidad.

Ehlers' videoperformance *Black Magic at the White House*⁷ er udstillingens første værk, og det er på sin vis med til at sætte scenen og tilbyde en vinkel, at se udstillingen igennem. I et knap fire minutter langt videoloop ses en nærmest usynlig silhuet af en kvinde, der danser rundt i de fine stuer på et palæ fra 1700-tallet og tegner et voodoosymbol på parketgulvet. Kvinden på videoen er Ehlers selv, som er redigeret bort, så hun kun glimtvis er synlig som et minde, der spøger.

Ehlers bruger statsministerboligen Marienborg som reference⁸ for det 'hvide hus, idet palæet er et eksempel på en af de mange københavnske bygninger, der blev opført for penge tjent på plantagedrift i Dansk Vestindien (Meyer, Giersing, & Danbolt 2017: 3; Pedersen 2017: 403-404). Anskues bygningen som et tegn i diskursiv forstand, kan den betydning, der relaterer sig til forståelsen af Danmark som slavegørende nation, siges at være udgrænset af betydningen 'statsministerbolig'. Det bliver særligt tydeligt, når Lars Løkke Rasmussen kan sidde på netop Marienborg og holde en nytårstale, der insisterer på, at kolonialisme 'heldigvis er fortid' (Rasmussen 2017).

Med sit værk sætter Ehlers betydningen 'slavejers palæ' i cirkulation igen, og ved at benytte videoredigeringsteknikker peger hun på en form for redigering af historien, hvor visse historiske betydninger udgrænses, på samme måde som den kvindelige figur i videoen redigeres væk. Når figuren dukker frem i glimt, kan det læses som historien, der i sidste ende ikke kan holdes ude. Kolonialitet og kolonialisme er allestedsnærværende men usynlig for det blotte øje. Dette perspektiv adskiller sig fra Belles oplevelse af at vokse op i et samfund med meget tydelige koloniale spor både kulturelt og visuelt.

⁷ Find videoen i sin fulde længde her: <https://vimeo.com/90950687>

⁸ Ehlers søgte om at skyde videoen på Marienborg, men fik afslag med reference til sikkerhedshensyn. I stedet bruger hun et andet palæ fra samme historiske periode (Ehlers 2016).

Marienburg præsenteres i videoen som en hvid bygning i et hvidt snelandsskab, men hvidheden i titlen (White House) knytter sig i min optik ikke alene til palæets farve. Inspireret af Dyers opdeling i hvid som hhv. farve, race og symbol kan 'det hvide hus' læses som et rum, der er skabt for hvide kroppe, til trods for at det er ikke-hvide menneskers arbejde, der har finansieret det. "White House" er også betegnelsen for en anden statslederbolig, nemlig Det Hvide Hus i Washington, som Obama indtager i 2009 – samme år som Ehlers laver *Black Magic at the White House*. Ved både at referere til Marienburg og Det Hvide Hus placerer Ehlers sin fortælling og sin kritik i en bredere ramme, der transcenderer et dansk eller europæisk udgangspunkt.

Ehlers' sorthed træder ikke alene frem i kraft af hendes hudfarve men også gennem hendes kulturelle artikulation i form af voodooopraksis. Hun tegner en *vévé* fra haitiansk voodoo på gulvet, hvilket trækker tråde både til hendes afro-caribiske oprindelse og til en kulturel praksis med stærk tilknytning til dekoloniale oprør i Caribien (Lockward 2016: 11). Voodooen bliver en måde at trække på kulturelle og historiske elementer fra Caribien og Afrika, som har betydning for slavegjorte menneskers oprør og i sidste ende deres frigørelse (Lockward 2015: 135).

Tilstedeværet af sorte kroppe i rum som Marienburg og Det Hvide Hus er noget, der lægges mærke til og stilles spørgsmålstegn ved. I sit essay, *The fact of blackness*, beskriver Frantz Fanon den psykiske tilstand, som man er i, når man konstant identificeres som en, der ikke passer ind (Fanon 1952[2009]). Bhabha beskriver dette som en position, hvor man som subjekt på den ene side er overset og på den anden side er overdetermineret:

To be amongst those whose very presence is both 'overlooked' – in the double sense of social surveillance and psychic disavowal – and, at the same time, overdetermined – psychically projected, made stereotypical and symptomatic (Bhabha 1994: 236).

Det er denne dobbelthed, Ehlers skriver frem ved at bortredigere sin egen sorte krop. Redigeringsarbejdet gør hende kun mere synlig, idet hun forvrænger rummet bag sig og på en måde destabiliserer det hvide rum. Spillet mellem synlighed og usynlighed udfordrer modtagerens perspektiv, idet Ehlers i kraft af usynligheden bliver et subjekt, der taler "[...] from where it is *not*; [...]" (Bhabha 1994: 47). Det skaber et angstfyldt fravær i det rum, som subjektet burde indtage. Dette giver, ifølge Bhabha, mulighed for at vende det racistiske, sexistiske blik tilbage mod beskueren selv (Bhabha 1994: 47). Ved aktivt at indtage positionen som fraværende i sit tilstedevær, fjerner Ehlers muligheden for, at et diskriminerende blik kan nægte hendes artikulation af kulturel forskellighed.

For at forstå Ehlers' position er det relevant se på Bhabhas begreb 'in between space':

These 'in between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself (Bhabha 1994: 1).

Ehlers' position kan på flere måder forstås som et sådant 'in between' space. For det første er figuren på videoen i en position midt mellem synlig og usynlig, og for det andet er Ehlers' position i forhold til historien også tvetydig. Hun er opvokset i Danmark med en dansk mor og en trinidadisk far, og hendes genealogiske aner forbinder hende således både til kolonisatorernes og de koloniseredes subjektpositioner. Ehlers indtager en hybrid og ambivalent position, som rummer et subversivt potentiale:

At the edge, in-between the black body and the white body, there is a tension of meaning and being, or some would say demand and desire [...]. It is from such tensions – both psychic and political – that a strategy of subversion emerges. [...] It is a form of power that is exercised at the very limits of identity and authority, in the mocking spirit of mask and image; [...] (Bhabha 1994: 62).

Ved at indtage og kropsliggøre ambivalens gør Ehlers modstand mod en diskursiv fiksering i en binær relation, hvor den hybride subjektposition som både sort og hvid ikke er mulig. I denne forståelse må hun enten frasige sig sin sorte identitet, og i Fanons termer iføre sig en hvid maske, uden dog at blive genkendelig i kategorien som hvid (Bhabha 1994: 86). Den anden mulighed er at frasige sig sin hvide identitet og acceptere en position som sort, hvor hun på smertefuld vis er i en paradoksal situation som under- og overdetermineret på samme tid. Ved at insistere på sin hybriditet yder Ehlers gennem værket modstand og viser, hvordan hendes position i forhold til det koloniale system ikke kan reduceres til en binær placering som enten kolonisator eller koloniseret.

Værker og kunstneres positioner i tid og rum

I denne artikel har jeg analyseret fire værker, der alle beskæftiger sig med relationerne mellem Danmark og USVI og vist, hvordan de – med overlæg eller ej – peger på Danmarks placering i et globalt koloniale system. Det er dog samtidig fire meget forskellige værker, både i forhold til hvor og hvornår de er produceret, og hvilken position skaberne indtager i forhold til kolonihistorien.

Ser vi først på tidsaspektet, er der to ældre værker produceret i samme epoke (1667 og 1710), og to nyere værker produceret ca. 300 år senere med få års mellemrum (2009 og 2016). Det er vigtigt at forstå værkerne ud fra deres samtidige kontekst, men det, der kendetegner et kunstværk, er samtidig, at det rækker ud over den situation, det er produceret i. Konteksten for de nyere og ældre værker er så forskellig, at det kan være vanskeligt at stille dem over for hinanden, men det er alligevel relevant, idet de samlet siger noget om udviklingen i koloniale narrativer. Alle fire er de en del af billedmaterialet af kolonien Dansk Vestindien, og de nyere værker bygger på det samlede korpus af billedmateriale.

Par under papayatræ og *Atlas Novus* kommer af oplysningstidens eurocentriske behov for at klassificere, indeksere og systematisere. Den entydige måde at vise eksempelvis forholdet mellem sorte og hvide skal ses i lyset af tidsånden. I samtiden var man ikke opmærksom på racialisering som et problem, og derfor skal de racistiske forestillinger, som værkerne udtrykker, ikke forstås som noget intentionelt. De spejler forestillingen om racialiserede forskelligheder som noget naturbåret og reproducerer derved nogle af de strukturelle racialiseringsprocesser, der er en del af nutidens koloniale diskurs, og som er grundlagt gennem billeder som netop disse to.

Hvor *Par under papayatræ* og *Atlas Novus* kommer ud af en tidsånd med fokus på at systematisere den ydre verden i kolonialismens tjeneste, kommer *Chaney* og *Black Magic at the White House* fra en tid med et stort fokus på individet og det indre liv. Disse to værker ser jeg som personlige og nuancerede eksempler på, hvordan man kan formidle og bearbejde koloniale oplevelser på en måde, hvor systematik og klare svar bevidst undgås.

De ældre værker er skabt af to hvide mænd af europæisk herkomst, og de nyere værker er skabt af to sorte kvinder med opvækst i henholdsvis Danmark og Caribien. Franske Le Clerc og tyske Homann kommer begge fra centrale europæiske nationer, og deres værker er brugt som illustrationer i bøger, der cirkulerede i hele Europa. De er indbegrebet af en privilegeret position, som blandt andet giver dem magt til at definere og klassificere sig selv og andre og derigennem skabe en diskursiv dominans. Som sorte kvinder har Belle og Ehlers en langt mindre privilegeret position end Le Clerc og Homann, hvilket også kan have betydning for, at deres kunst tager udgangspunkt i personlige, smertefulde oplevelser ved kolonialisme og kolonialitet. Netop i kraft af deres meget personlige udgangspunkt giver det også mening at dykke mere ned i deres positioneringer end i Le Clerc og Homanns.

Selvom der i udgangspunktet synes at være en stor lighed mellem Belle og Ehlers, er der forskelle i deres positionering, som også kommer til udtryk gennem deres kunst. Som caribier er Belle vokset op i et samfund, der meget eksplicit er formet af kolonialismen, idet majoriteten af befolkningen på USVI er efterkommere af slavegjorte. Ved at bruge kolonialt materiale aktivt i sin kunst tager Belle denne hybriditet på sig, og når hun henter elementer fra fortiden, er det med udgangspunkt i det kreoliserede caribiske samfund.

Ehlers er opvokset i det fortrinsvis hvide Danmark, hvor befolknings sammensætningen er langt mere homogen sammenlignet med USVI. Selvom Ehlers har caribiske aner, er hendes identitet ikke formet af kreoliseringsprocesser, men nærmere af at hun afkodes som visuel minoritet, og hun må samtidig formodes at have oplevet langt mere diskrimination end Belle. Ehlers er inspireret af konceptet BE.BOP, som trækker på panafrikanske forestillinger, hvor den sorte diaspora i Europa ses som én samlet gruppe. Hvor Belle henter inspirationen til *Chaney* i koloniale arkiver fra Danmark og De Danskvestindiske Øer, henter Ehlers sin inspiration til *Black Magic at the White House* i et mere rendyrket afrikansk univers. Voodoo-dans, -musik og -ritualer er knyttet til caribisk slaveoprør, men det er en praksis, der er opstået i Afrika.

I relation til at udtale sig om kolonialismens betydning for det samtidige Caribien er Belle i en privilegeret position, hvilket sandsynligvis er årsagen til, at hun oplevede en stor efterspørgsel fra Danmark i forbindelse med jubilæet for Transfer Day. Hendes baggrund dog langt bredere, idet hun har boet både i USA, Danmark, på St. Croix samt Trinidad og Tobago. Når det gælder indsigt i den danske (europæiske) diaspora er Ehlers' derimod langt mere kvalificeret end Belle. For hende gælder det samtidig også, at både hendes positionering og hendes kunst, bevæger sig langt ud over det nationale, og det er mere meningsfyldt at forstå Ehlers som en afroeuropæisk diasporakunstner end som dansk kunstner i relation til *Black Magic at the White House*.

Konklusion

For at vende tilbage til artiklens indledning og spørgsmålet om, hvilket 'vi', Lars Løkke Rasmussen refererede til i sin tale, er det vanskeligt at give et klart svar. Danmarks tilstedeværelse i Dansk Vestindien har haft konsekvenser, der rækker langt ud over en dansk-caribisk sfære. Samtidig bygger baggrunden for denne tilstedeværelse på politiske, kulturelle og diskursive systemer, der stammer fra

et fælleseuropæisk udgangspunkt. Gennem analysen af billederne fra *Blinde Vinkler* illustreres et komplekst net af relationer, der rækker langt ud over den binære relation mellem Danmark og USVI.

I denne artikel har jeg beskæftiget mig med empiri, der har peget mig i retning mod dels det fælleseuropæiske udgangspunkt, den afroeuropæiske diaspora samt Caribiens kreolisering og indflydelse fra forskellige europæiske nationer og USA. Dette er naturligvis ikke udtømmende, og et relevant perspektiv at arbejde videre med kunne være relationen mellem Danmarks øvrige kolonier. Især relationerne mellem Danmark, Dansk Vestindien, Vestafrika er interessant, idet plantagernes slavegjorte arbejdere kom fra Vestafrika. Derudover er det relevant at vende blikket nordpå mod Grønland, idet Danmarks salg af Dansk Vestindien er vævet ind i bevarelsen af magten i Grønland (Olsen 2017, 343). Her er kunsten i min optik en relevant kilde til at undersøge, hvordan kolonialitet og kolonial diskurs manifesterer sig og opleves både historisk og i dag.

Litteratur

Andersen, Astrid Nonbo (2017) *Ingen undskyldning*. København: Gyldendal.

Belle, La Vaughn. (u.d.) 'La Vaugh Belle visual artist: info.' <http://www.lavaughnbelle.com/info/>

Bhabha, Homi K (1994) *The location of culture*. London & New York: Routledge.

Danbolt, Mathias (2016) 'Striking Reverberations. Beating Back the Unfinished History of the Colonial Aesthetic with Jeannette Ehlers' Whip it Good' I Jeannette Ehlers (2016) *Say it loud!*. København: Forlaget Nemo, 2-9.

Dyer, Richard (1997) *White*. London & New York: Routledge.

Ehlers, Jeannette (2016) *Say it loud!* København: Forlaget Nemo.

Fanon, Frantz (1952 [2009]) 'The Fact of Blackness' I Les Back og John Solomos (red.)(2009) *Theories of Race and Racism* London & New York: Routledge, 326-335.

Halberg, Rikke Lie (2018) '130 years of colonial and postcolonial exhibitions in Denmark about The Danish West Indies' I *Grænsløs* (9), 74-87.

- Hall, Stuart (2003[2005]) 'Creolité and the Process of Creolization' I Encarnación Gutiérrez Rodríguez og Shirley Anne Tate (red.)(2015) *Creolizing Europe* Liverpool: Liverpool University Press, 12-25.
- Lockward, Alanna (2014) 'Black Europe Body Politics: Towards an African Colonial Aesthetics' I Dominic Thomas (red.)(2014) *Afro-European Cartographies*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 132-146.
- Lockward, Alanna (2015) 'Spirituelle revolutioner – Afropæiske kropspolitikker og kunstens 'sekularisering'' I *Kultur & klasse – Mellem Eurafrika og Afropa* (119), 161-190.
- Lockward, Alanna (2016) 'Striving for Self-Education, Consciousness and Knowledge. A Dialogue with Jeannette Ehlers' I Jeanette Ehlers (2016) *Say it loud!* København: Forlaget Nemo, 10-13.
- Loomba, Ania (2015) *Colonialism/Postcolonialism* New York: Routledge.
- Meyer, Mette Kia Krabbe, Sarah Giersing, og Mathias Danbolt (2017) *Blinde Vinkler – billeder af kolonien Dansk Vestindien*. Redigeret af Uffe Paulsen. København.
- Olsen, Poul Erik (2017) 'Mellem Danmark og USA 1879-1960' I Poul Erik Olsen (red.)(2017) *Danmark og kolonierne: Vestindien* København: Gads Forlag, 320-357.
- Petersen, Anne Ring (2012) 'Kulturel erindring i migrationens splintrede spejl' I *Passepartout. Skrifter for kunsthistorie* (33), 16-30.
- Rasmussen, Lars Løkke (2017) *Statsminister Lars Løkke Rasmussen nytårstale d. 1. januar 2017: Statsministeriet*. 1. Januar. Senest hentet eller vist den 21. November 2017. <http://www.stm.dk/ p 14467.html>
- Rasmussen, Lars Løkke (2017) *Statsminister Lars Løkke Rasmussens tale ved Transfer Day på St. Croix, 31. marts 2017*. 31. marts. <https://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/statsminister-lars-loekke-rasmussens-tale-ved-transfer-day-paa-st-croix-31-marts-2017/>
- Schmidt, Gudrun Marie (2017) 'Kunstner fra St. Croix til danskerne: Jeg mener faktisk, alle burde sige undskyld.' 9. marts i *Politiken*.