

3.

# Postkolonial kritik

Ditte Vilstrup Holm

### 3.

#### Postkolonial kritik i samtidskunsten

Hvad betyder det at have en anden hudfarve end hvid i det vestlige samfund? Hvilket billede har vi i Vesten skabt af ikke-vestlige kulturer og befolkninger, og hvordan har dette billede ændret sig i takt med globaliseringen? Inden for samtidskunsten har problemstillinger forbundet med race, etnicitet og kulturelt tilhørsforhold fået stadigt stigende opmærksomhed fra 1990'erne og frem. Den vestlige kunstverdens eksklusion af andre kunstneriske traditioner og andre regioners aktuelle kunstformer er blevet genstand for kritik. Hvorfor er den vestlige kunsthistorie for eksempel målestok for andre kunstneriske traditioner? Hvorfor er det vestlige kunstnere, der bliver anset for at være de bedste?

Kunstnere og kunsthistorikere trækker i deres kritik på en postkolonial kritik, som analyserer effekterne af den vestlige verdens imperialism og kolonisering af resten af verden fra 1400-tallet og frem til i dag. Selv om der i det 20. århundrede er sket en tiltagende afkolonisering af tidligere vestlige kolonier, og vi således befinder os i en periode 'efter' eller 'post' koloniseringen, så påpeger den postkoloniale kritik, at de vestlige nationer vedbliver med at have økonomisk og politisk indflydelse på de tidligere kolonier og ikke-vestlige territorier.

#### Edward Said og kritikken af Vestens billede af Orienten

Den palæstinensiske, men amerikansk bosatte forsker Edward Said (1935-2003) indleder den postkoloniale kritik med bogen *Orientalism* (1978). Bogen handler om, hvordan vi i den vestlige verden konsekvent har portrætteret de arabiske og asiatiske regioner – Orienten som vi kaldte det – som underlegne i forhold til Vesten. Vi har skabt et billede af Orienten og dens befolkning som vilde, irrationelle, bagstræberiske og svage, sådan at vi i Vesten selv i kontrast kunne fremstå som civiliserede, rationelle, progressive og stærke. Der er tale om nogle stereotypiske karaktertræk, som vi har tilskrevet Orienten og Orientens befolkning, for at vi kunne adskille os selv fra dem. Vi i Vesten anser os selv for at være idealet, overfor hvilket Orienten udgør noget fremmed, anderledes og afvigende, uanset om vi i Vesten udtrykker fascination overfor det fremmede som eksotisk og spændende, eller vi udtrykker afsky og ubehag overfor det fremmede. Vi anerkender og respekterer ikke Orienten som vores lige. Said mener, at vi har skabt dette billede af orienten, fordi vi dermed kan legitimere den magt, vi udøver over for Orienten. Hvis vi i Vesten er klogere og dygtigere end Orientens befolkning, så kan vi også motivere over for os selv, at det er rimeligt at ændre på deres samfund og kultur og slå hårdt ned på modstand fra den lokale befolkning. Vores forestillinger om Orienten legitimerer med andre ord vores magtudøvelse.

Saids analyse handler specifikt om det vestlige blik på de arabiske og asiatiske regioner, men hans konklusioner bliver typisk fortolket som en generel karakteristik af relationerne imellem Vesten og ikke-vestlige regioner. Pointen er overordnet den, at Vesten under sin erobring og kolonisering af andre dele af verden ikke blot tog militær og økonomisk overmagt over de andre regioner, men også tog kulturel overmagt. Eftersom den vestlige vidensproduktion har været omfattende, og der i mange tilfælde ikke eksisterer selvstændige fortællinger om den lokale kulturs historie, er det svært at etablere en alternativ historie efter koloniseringen. Den vestlige overmagt medførte også, at mange kulturer og mennesker indoptog Vestens kultur som et eget ideal og derfor fastholder dette ideal, selv om de har svært ved at blive accepteret som ligeværdig kunstproducent inden for dette ideal.

## Det primitive, Harlem-renæssancen og Négritude

Vestens blik på den ikke-vestlige kunst har gennemgående været udtrykt med begrebet 'primitiv'. Man har set den ikke-vestlige kunst som mindre udviklet end den vestlige. Grundlæggende tænkte man, at den ikke-vestlige kunst var på niveau med den europæiske kunst før antikkens kunstneriske revolution for mere end 2000 år siden. Det 'primitive' har dog samtidig været genstand for interesse og fascination blandt vestlige kunsthistorikere og kunstnere. Det er blevet betragtet som eksotisk og autentisk. En stor del af modernismens kunst er direkte inspireret af den 'primitive' kunst fra andre dele af verden. Den spanske kunstner Pablo Picasso var for eksempel inspireret af afrikanske masker og netop denne inspiration anses som afgørende for hans udvikling af det kubistiske formsprog, hvor naturens former forenkles i retning af enkle geometriske former. Det skaber et interessant paradoks. På trods af tydelige formelle ligheder imellem den såkaldt 'primitive' kunst og Vestens moderne kunst, bliver den ikke-vestlige kunst set som udtryk for noget simpelt og ukultiveret, mens den moderne vestlige kunst derimod bliver vurderet som ekstremt forfinet og udviklet.

Ikke bare kunsten fra andre dele af verden, men også kunst produceret af ikke-hvide i vesten har haft svært ved at opnå anerkendelse. Som et tidligt modsvar imod fordomme over for den ikke-vestlige kultur og over for ikke-hvide kunstnere, opstår der i 1920'erne og 1930'erne nogle modkulturer blandt sorte kunstnere og intellektuelle i de vestlige storbyer. Et eksempel er Harlem-renæssancen, hvor sorte kunstnere, der typisk er efterkommere af slaver, etablerer et aktivt kulturelt miljø for kunstneriske eksperimenter i bydelen Harlem i New York. Et andet eksempel er fra Paris, hvor bevægelsen Négritude etableres af sorte kunstnere og intellektuelle, der har deres oprindelse i franske kolonistater. De to miljøer ser kunst og kultur som et middel til at skabe en ny kulturel stolthed og selvtillid for sorte, og de forsøger også at revurdere forestillingen om afrikansk kunst og kultur som primitiv ved at koble deres moderne eksperimenter op på en kulturel arv til afrikansk kultur.

Harlem-renæssancen og Négritude iscenesætter med andre ord en positiv vurdering af sortes kunst og kultur som modbillede til den nedvurderende vestlige bedømmelse af deres arbejde. Spørgsmålet er dog, om de herigennem kan undslippe dommen som primitiv, eller de på trods af deres avancerede kunstneriske eksperimenter vedbliver med at blive betragtet som afvigere fra et vestligt ideal? Edward Said mener ikke, at de har mulighed for at lykkes. Man kan ikke skabe 'positive' billeder af det ikke-vestlige, når problemet bunder i, at der overhovedet er etableret et skel mellem hvide og sorte eller mellem Vesten og det ikke-vestlige. Et alternativt ideal vil blot bibeholde skellet og dermed medføre at det ikke-vestlige fastholdes som enten det eksotiske indslag eller den mindre gode præstation. I stedet skal man gøre op med de stereotyper, som Vesten har skabt. Man skal kritisere og afvise selve det fundament, hvorpå skellet imellem det vestlige og det ikke-vestlige er skabt.

## Frantz Fanon og den sorte mands selvforståelse

Psykiateren Frantz Fanon (1925-1961) er ligeledes optaget af at kritisere det fundament, som opretholder stereotyper om sorte og hvide. Han blev født i den franske koloni Martinique, som søn af en sort mand og en kvinde af blandet etnisk ophav, men boede i perioder af sit liv i både Frankrig og i Algeriet, hvor han blev involveret i den algeriske kamp for selvstændighed fra Frankrig. Hans bog *Peau noire, masques blancs* (1952) [dk. *Sort hud, hvide masker*] beskriver et grundlæggende psykologisk problem ved at være ikke-hvid i

den vestlige verden. Fanon mener, at den sorte mand ønsker at blive anerkendt som ligeværdig af den hvide mand, fordi han har indoptaget den hvide mands bestemmelse af ham som mindreværdig og derfor føler, at han må modbevise dette billede. Men hans kamp er forgæves, fordi den hvide mand på sin side ønsker at fastholde den sorte mand i en mindreværdig position. Det er et magtforhold, som virker tilbage på den sorte mands selvforståelse og selvværd, og det er denne negative relation, som Fanon ønsker at blotlægge, for herigennem at ødelægge den. Fanons pointe er parallel til Saids i den forstand, at de begge peger på et problem forbundet med skellet mellem sorte og hvide, men Fanon tematiserer problemstillingen som den berører den enkeltes eksistentielle problem i en verden præget af dette skel.

### Postkolonial kritik og samtidskunst

Flere af de samtidskunstnere, som præsenteres i *For Øjeblikket 2*, arbejder med problemstillinger forbundet med det postkoloniale. Det gælder for eksempel brasilianske Adriana Varejão og australske Tracey Moffatt. I malerierien *Proposal for a Catechesis* (1993-1998) forvrænger Varejão de klassiske portugisiske billedfortællinger om udforskningen og koloniseringen af Brasilien. Billedfortællingen vidner i sig selv om portugisernes hårdhændede fremfærd, når de tvangskristnede lokalbefolkningen, men inde bag fliserne kan man desuden skimte en blodig baggrund, som bryder igennem de brudte fliser og understreger den voldsomhed, som udspillede sig under den portugisiske kolonisering. Billedfrisen kan læses som en historie om Brasiliens blodige historie og baggrunden for brasilianernes identitet i dag. Den fortæller dog ikke bare historien, men vidner også om, hvordan aspekter af historien er blevet skjult, men efterfølgende dukker op fra historiens sprækker.

Australske Tracey Moffatt er halvt aborigin – eller indfødt – australier. De indfødte australier boede i regionen, før Australien blev koloniseret af englænderne. I filmen *Night Cries* (1990) følger man samspelet mellem mor og datter, men det er også et samspil, som kan fortolkes inden for en postkolonial ramme. Moren er etnisk hvid, datteren aborigin, muligvis adopteret, og som sådan kan filmen fortolkes som et billede på samspelet imellem de hvide indvandrere i Australien og den aborigine befolkning. Datteren udviser på den ene side frustration og had til moderen, men på den anden side også kærlighed og afhængighed af moderen, hvilket kan læses som en metafor for relationen mellem den aborigine australske befolkning og de vestlige indvandrere.

### Diaspora

Diaspora er et begreb, som har haft stor udbredelse inden for det postkoloniale felt. Diaspora blev oprindeligt brugt til at beskrive jødernes fordrivelse fra det hellige land, men har i dag en bredere betydning. Nu handler det ikke blot om hele befolkningsgrupper, som er blevet fordrevet fra deres hjemegn. Det vedrører alle, individer som grupper, der flytter eller bliver fordrevet fra deres hjemegn til et nyt sted. Nogle former for diaspora kan være traumatiske, fordi de er påført ufrivilligt, enten på grund af krig eller nød. Man er tvunget væk fra sin hjemstavn. Andre kan være selvvalgte og midlertidige. Med diaspora skabes der under alle omstændigheder et særligt perspektiv på både den oprindelige kultur og den nye. Diaspora inkluderer historien om forflytningen, myter og fortællinger om hjemlandet, fremmedgørelse i det nye land, begær efter en evt. hjemkomst, støtte til hjemlandet og en kollektiv identitet defineret af denne relation. Den kan også være koblet op på et stamtræ, som for eksempel efterkommere af slaver i USA til slægtens hjemsted i Afrika.

### Diaspora og samtidskunst

Den thailandske kunstner Rirkrit Tiravanija er et eksempel på en kunstner, som arbejder med diaspora. Han har gjort tilberedelsen, serveringen og indtagelsen af et thai-måltid til en kunstnerisk strategi. Med denne strategi refererer han direkte til den måde, hvorpå immigranter fra Thailand etablerer sig økonomisk i et nyt land ved at producere thailandsk mad til den vestlige befolkning og til andre immigranter. Måltidet anses ikke for en egentlig kunstart, men hører derimod traditionelt til blandt service-fagene. Når Tiravanija fører thai-måltidet ind i kunstens sfære bliver det eksotiske måltid ikke i sig selv ophævet til kunst, men det kommer til at agere platform for en dialog imellem kunstbesøgende. Strategien kan fortolkes som en indirekte kritik af den vestlige kultur, der typisk med envejskommunikation har 'serveret' sin egen kunst som et ideal, andre skulle leve op til. Thai-måltidet bliver derimod en platform for dialog, hvor der muligvis kan skabes en gensidig respektfuld udveksling mellem forskellige etniske og kulturelle grupper.

En mere imaginær diaspora er på færde i finske Eija-Liisa Ahtilas videoværk *Where is Where?* (2009). Her bliver den finske natur infiltreret af en episode fra den algeriske uafhængighedskrig (1954-62), hvor to algeriske drenge slår deres franske ven ihjel. Hermed ser Ahtila ud til at påpege, at en episode, som ligger halvtreds år tilbage i tiden og foregik i en helt anden del af verden, faktisk er forbundet med vores nordiske virkelighed og velstand. Relationen mellem Norden og resten af verden er også blevet mere tydelig med de grupper af flygtninge og indvandrere, som er kommet til Norden i de seneste årtier. Vores forhold til dem har været omstridt, og det danner baggrund for HuskMitNavns satiriske fortolkning af *Gevalia*-reklamens slogan: "Hvilken kaffe byder du uventede gæster?" (2006) Vores forestilling om dansk hygge og gæstfrihed holder ikke helt, når det er et muslimsk par, som kommer på uventet besøg. Ville det være anderledes, hvis det var et grønlandsk par? Det er faktisk ikke så længe siden, at Danmark var kolonimagt, og danskernes behandling af grønlandere har også været præget af fordomme og stereotyper, som kunne legitimere overgreb på individer og kulturelle praksisser.

### Hybriditet og multikulturalisme

Kategorier som 'Vesten' og det 'ikke-vestlige' er abstrakte og konstrueret for at tydeliggøre nogle forskelle. I virkeligheden er Vesten en broget størrelse af nationer og regioner, ligesom det ikke-vestlige består af en række meget forskellige nationer og regioner. Den samme abstraktion gælder hudfarve og etnicitet. Det etnisk 'hvide' og det etnisk 'sorte' er abstrakte kategorier, som kan anvendes til at tydeliggøre nogle forskelle, men på ingen måde dækker over to helt forskellige grupper af individer og i øvrigt skjuler en række indbyrdes forskelle blandt 'sorte' og 'hvide'. I takt med den teknologiske udvikling og det øgede samspil mellem verdens mange regioner, er grupper og individer i stigende grad flyttet fra den ene del af verden til den anden og indgået i relationer med andre grupper og individer. Derfor er det i dag svært at opretholde forestillingen om helt adskilte racer og kulturelle enheder.

Den indiske kulturteoretiker Homi K. Bhabha (f. 1949) bruger begrebet hybriditet til at beskrive de blandingsformer, som kan opstå i mødet mellem forskellige kulturer. Det sker for eksempel, når lokale kulturer indoptager traditioner eller genstande fra andre kulturer og gør dem til en del af deres egen kultur. Resultatet er en kulturel hybrid, som ikke passer ind i forestillingen om en klar modsætning imellem det vestlige og det ikke-vestlige. Begrebet kan derfor anvendes som et strategisk angreb på idéen om et modsætningsforhold mellem det vestlige og ikke-vestlige.

Samtidig kan det hybride anvendes som et modtræk til idéen om det multikulturelle, der uanset dets imødekomme idealer kan fastholde nogle uhensigtsmæssige stereotyper. Det multikulturelle er en vestlig idé, der er baseret på et ønske om at give plads til kulturelle forskelligheder, men det er samtidig et specifikt vestligt privilegium at rumme det multikulturelle. Vi i Vesten viser vores imødekommenhed over for andre kulturer ved at give dem plads i vores samfund eller på kunststillinger, men det er os i Vesten, som bestemmer rammerne for de enkeltes plads. Den vestlige verden er ikke en af de mange kulturer i det multikulturelle spektrum, men er den kultur, som rummer de andre. På den måde er der ikke tale om en egentlig multikulturalisme, men om en kulturel accept inden for en vestlig ramme.

### **Postkolonial kritik eller kunstnerisk kvalitet**

Det multikulturelle kan endvidere være problematisk, fordi det fastholder kulturelle stereotyper. Der er en fare for, at man vælger kunstnere, fordi han eller hun repræsenterer og måske endda tematiserer sin kultur. På den måde bliver kunstneren fastholdt i et kulturelt tilhørsforhold, og hans eller hendes kunst bliver kun fortolket ud fra dette kulturelle perspektiv. Den pakistanske, men engelsk bosatte kunstner Rasheed Araeen (f. 1935), har været en af de stærkeste kritikere af tendensen inden for samtidskunsten til at fremhæve 'ikke-vestlige' og 'sorte' kunstnere som 'repræsentanter' for 'ikke-vestlig' eller 'sort kultur'. Han mener, at problemet bunder i, at Vesten stadig ikke har indset, at den postkoloniale æra kræver forandringer ikke bare i ikke-vestlige lande, men også i Vesten selv. Vi har stadigvæk ikke accepteret, at 'ikke-vestlige' kunstnere og 'sorte' kunstnere kan skabe kunst af lige så høj kvalitet, som 'vestlige' og 'hvide' kunstnere.

Hvis man stiller det lidt skarpt op, kan man sige, at der findes to positioner inden for den postkoloniale kritik. Den ene position fremhæver kunst, der tager de postkoloniale kritikpunkter op i sit arbejde og diskuterer postkoloniale problemstillinger som for eksempel identitet og kulturelle stereotyper. Kunsten bliver her deltager i en politisk diskussion og kunstscenen en platform for politiske diskussioner. Det handler slet ikke om at blive vurderet som kunst, for kunst er en ideologisk værdi skabt af Vesten og således en del af det, som skal kritiseres.

Den anden position ønsker derimod, at 'ikke-vestlige' eller 'sorte' kunstnere skal tages seriøst som kunstnere. Deres værker skal vurderes ud fra sine kunstneriske kvaliteter og sit bidrag til nytænkningen af den kunstneriske tradition, og ikke ud fra sin tematisering af en 'ikke-hvid' eller 'ikke-vestlig' kulturel erfaring. Pointen er her, at Vesten stadigvæk ikke har rykket sig mentalt langt nok til at kunne se kunstnerisk kvalitet i kunst, som er skabt af 'ikke-hvide' og 'ikke-vestlige' kunstnere. Den politiske diskussion handler her om, at 'ikke-hvide' og 'ikke-vestlige' kunstneres arbejde overses som kunstværker og ikke får den opmærksomhed og påskønnelse, som de egentlig fortjener.

### **Globalisering – på vej til noget nyt?**

Med globaliseringen og en række nye økonomiske centre uden for den vestlige verden har kunstverdenen ændret sig. Kunsten udfolder sig nu i stigende grad på en global scene. Asien, Afrika og Sydamerika satser i disse år på kunst og kultur som en del af deres økonomiske og sociale udvikling, og samtidig har flere og flere kunstnere fra ikke-vestlige regioner markeret sig inden for samtidskunsten. Kunstnerne fra Asien, Afrika og Sydamerika arbejder i den forstand videre inden for den kritiske idéorienterede kunst, som kunsten i Vesten har udviklet sig til. På den anden side forholder de sig også til lokale kulturelle og

kunstneriske traditioner, og dermed introducerer de elementer i samtidskunsten, som kan fremstå fremmede for et vestligt blik.

Det er ikke alle fremadstormende kunstnere fra andre dele af verden, som vi i Vesten helt forstår. I dag er mange af de bedst sælgende kunstnere for eksempel kinesiske kunstnere, der ikke er specielt velkendte i Vesten, og hvis værker sælges for astronomiske priser, der også skyldes Kinas økonomiske boom. Omvendt har vi i Vesten måske stadig en tendens til at favorisere kunstnere, som på en eller anden måde passer ind i vores eksotiske forestillinger om deres kulturelle baggrund. Kinesiske Yang Fudongs videoværker bearbejder kinesisk kultur og historie, og måske appellerer hans værker til et vestligt publikum, fordi de giver os et indblik i moderne kinesisk selvforståelse i forhold til historie og tradition. Kinesiske Cao Fei og japanske Mariko Mori arbejder i deres værker med den nyeste avancerede teknologi, og dermed bekræfter de måske vores forestilling i vesten om det teknologisk avancerede Østasien.

Det er også muligt, at det eksotiske blik gør sig gældende for kunstprojekter, som geografisk ligger en del tættere på os i Vesten, for eksempel værker af kunstnere fra det tidligere Østeuropa. Malerier af den østtysk-uddannede kunstner Neo Rauch bliver for eksempel ofte set som en fortolkning af det tidligere kommunistiske system. Pointen med dette er ikke, at påstå, at de nævnte kunstnere kun bliver fremhævet, fordi de appellerer til vestlige fordomme om deres kultur. Pointen er snarere, at vi måske overser andre kunstnere, som enten ikke gør brug af den slags referencer eller gør det på en måde, som vi ikke genkender. Samtidig kan vi komme til at sætte kunstnere i en kulturel bås, hvor det eksotiske fastholdes, selv om deres værker kan fortolkes på mange andre måder.

### **Postkolonial kritik i samtidskunsten: Sammenfatning**

Den postkoloniale kritik retter sig imod effekterne af den vestlige verdens imperialisme og kolonisering af resten af verden. Kritikken retter sig imod det billede, vi i Vesten har skabt af 'ikke-vestlige' kulturer og befolkninger, ligesom kritikken behandler de problemstillinger, det indbefatter at have en anden hudfarve end hvid i det vestlige samfund. Det grundlæggende problem er, at den 'ikke-vestlige' verden og 'ikke-hvide' individer bliver udelukket fra at kunne repræsentere andet end noget eksotisk og afvigende i forhold til det ideal, som udgøres af 'Vesten' og 'hvide'. Med globaliseringen og en række nye økonomiske centre i verden er vi dog måske ved at nå dertil, at kunst skabt af 'ikke-hvide' og 'ikke-vestlige' kunstnere kan blive vurderet på lige fod med kunst skabt af 'vestlige' og 'hvide' kunstnere – det vil sige *både* for sine æstetiske kvaliteter og for sine kritiske perspektiver.