



Københavns Universitet



Film som kunst

Petersen, Anne Ring

Published in:
Passepartout

Publication date:
2013

Document Version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):
Petersen, A. R. (2013). Film som kunst: Yinka Shonibare and Black British film. *Passepartout*, 18(34), 66-86.



A pair of vibrant, patterned shoes with a red base and yellow floral motifs lies on a light-colored wooden floor. The shoes are positioned diagonally across the frame, with one shoe in the foreground and the other slightly behind it. The lighting is soft, highlighting the texture of the fabric and the grain of the wood.

Film som kunst

Yinka Shonibare MBE og *Black British film*

Film af kunstnere ansporer en til at gå på tværs af kunst-, film- og kulturhistorien. Artiklen tester den interdisciplinære tilgang på den britiske kunstner Yinka Shonibare MBEs film Un Ballo in Maschera. Den er funderet i Shonibares øvrige kunst, men må forstås – det er påstanden – på baggrund af 1980'ernes Black British film.

ANNE RING PETERSEN

Den britiske kunstner Yinka Shonibare er bedst kendt for at arbejde med et spektrum af billedkunstneriske medier – fra maleri og fotografi over skulptur til installation. De få film, han har skabt, er ikke desto mindre bemærkelsesværdige. *Un Ballo in Maschera* (Maskeballet) fra 2004 og *Odile and Odette* fra 2005 bygger begge på dansen og henter inspiration i den vestlige klassiske musiks kanon, den første i Verdis opera *Un Ballo in Maschera*, den sidste i balletten *Svanesøen* til Tjajkovskys musik. *Un Ballo in Maschera*, som det skal handle om her, er et interessant eksempel på mediemigration og intermedialitet, dvs. på hvordan elementer fra et medie kan vandre ind i og krydsforbindes med et andet medium. I Shonibares tilfælde er processen kompleks, for han forener og forvandler træk fra flere forskellige kunstneriske medier via filmens bevægelige billeder. Hans film er således et vidnesbyrd om, at kunstarterne hænger tæt sammen, ikke kun æstetisk og formelt, men også historisk, indholdsmæssigt og politisk. Denne påstand vil jeg forsøge at underbygge i det følgende.

Yinka Shonibares værker er stærkt inspirerede af vestafrikansk kultur, og de kom som Chris Ofilys ligeledes afrikansk inspirerede malerier i kunstverdens søgelys i 1990'erne, da storsamleren og reklamemanden Charles Saatchi i 1997 inkluderede dem begge i sit berygtede show *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. Det lancerede en ung generation under et navn, der skulle bide sig ligeså fast som et effektivt markedsført brand: *YBA – Young British Artists*. Jeg vil imidlertid mene, at man kan få en dybere og såvel kulturhistorisk som kulturteoretisk bedre funderet forståelse af Shonibares film (og kunst i øvrigt), hvis man trækker ham ud af den vante kunsthistoriske bås – YBA-klubben med Damien Hirst, Jake & Dinos Chapman, Trace Emin m.fl. – og sætter hans film i forbindelse med den genforhandling af den imperiale historieskrivning, som har fundet sted i det filmforskere kalder *Black British film* – en samlebetegnelse for film, der trækker på og mestendels er lavet af instruktører fra de asiatiske, afrikanske og caribiske diaspora-miljøer i Storbritannien. Selvom der var en håndfuld britiske filminstruktører med

ILL. 1

Yinka Shonibare: *Un Ballo in Maschera* (Maskeballet), 2004, digital farvevideo, 32 min. loop. Edition med 6 stk. Image courtesy of the artist, James Cohan Gallery, New York, og Stephen Friedman Gallery, London.

afrikansk eller asiatisk baggrund i 1960'erne og 1970'erne, opstod der først midt i 1980'erne en egentlig transnational strømning i britisk film som resultat af, at 'minoritets-kunstneres' adgang til filmproduktionsstøtte var blevet afgørende forbedret fra starten af 1980'erne (MALIK 1996: p. 203).

Kunst og kolonialisme

Shonibares værker er som regel lette at kende på deres miks af mønstrede afrikanske stoffer og referencer til europæisk kulturhistorie, en farvestrålende og egenartet krydsning med lag på lag af betydninger. Han blev født i London i 1962, voksede op i Lagos, Nigeria, og vendte senere tilbage til London hvor han uddannede sig til billedkunstner. Han begyndte egentlig som maler i 1980'erne, men udvidede hurtigt spektret af udtryksmidler til fotografi og senere installationer, skulptur og film. I 1992 brugte han første gang de afrikanske stoffer (HOBBS, 2008: p. 30). De er siden blevet en slags signaturstil og et materiale, han både bruger som lærred i sine malerier, til at påklæde sine skulpturer og til kostumer i sine film. I *Five Under Garments and Much More* (1995) brugte Shonibare for første gang stofferne til beklædningsgenstande. Her er tøjet monteret på giner, som i hans senere værker erstattes af ligeledes hovedløse fiberglas-mannequiner i fuld størrelse. Som altid finder Shonibare sine dragthistoriske forlæg i perioder, der kan fungere som historisk spejl for vor tid – i dette tilfælde Victoria-tiden, hvor det britiske imperium kulminerede og de europæiske stormagter delte Afrika mellem sig. Denne nøglebegivenhed i kolonialismens og Afrikas historie har Shonibare i øvrigt senere sat et monument over i form af installationen *Scramble for Africa* (2003). Det undertøj der hænges frem til skue i *Five Under Garments and Much More*, er således den ofte negligerede imperialistiske bagside af Victoria-tidens industrielle vækst (HOBBS, 2008: p. 32) og den vestlige modernitet i bredere forstand.

De mønstrede tekstiler, der kendes og markedsføres som 'afrikanske stoffer', har i virkeligheden en kompleks historie, som involverer Asien, Europa og Afrika. Man begyndte at fremstille dem i Holland og Manchester i 1800-tallet med inspiration fra indonesiske voksbatikstoffer og med salg til Indonesien for øje. Indoneserne var dog ikke interesserede i europæernes

industrielle efterligninger. I århundredets sidste tredjedel fandt man afsætning for dem i Vestafrika. Her blev tekstilerne efterhånden symboler på autentisk afrikansk identitet, især i kølvandet på afkoloniseringsbølgen i 1960'erne og genopblomstringen af den panafrikanske nationalisme. Stoffernes historie er således vævet tæt sammen med Europas kolonihistorie, som Danmark også er en del af med sine aktier i den afrikanske slavehandel og kolonier på Guldkysten, i Ostindien, Vestindien og Grønland. At et produkt af den europæiske kolonialisme er endt med at blive symbol på afrikansk identitet og autenticitet kan forekomme ironisk, men det er præcis denne transkontinentale histories ironi og ambivalens, som har tiltrukket Shonibare. I Storbritanniens britisk-afrikanske miljøer blev de afrikanske stoffer paradoksalt nok også et vigtigt symbol på afrikansk autenticitet. Som sådan blev de en essentiel del af det Afrika-forbrug, som fulgte med den internationale afrocentrisme, der spredte sig i den sorte middelklasse i USA og Storbritannien i 1980'erne (HOBBS, 2008: pp. 27-28). At Shonibare indkøber sine stoffer på Brixton Market i London, dvs. i hjertet af det gamle britiske imperium, føjer dermed blot endnu et lag til stoffernes betydningskompleks og understreger, at Shonibares værker også leger med de forventninger og forestillinger, der knytter sig til den afrocentrisme, som er udviklet i Vesten. Som Shonibare selv har udtrykt det: »... stofferne er for mig en metafor for noget der er multikulturelt og fundamentalt hybridt ligesom min egen identitet.«¹ De 'afrikanske' stoffer er således på en gang 'falske' og 'autentiske' tegn for 'afrikanskhed'. Shonibares brug af tekstilerne formulerer dermed det, som kunsthistorikeren Anthony Downey har kaldt for »en (in)autenticitetens politik« ved på same tid at præsentere publikum for et ideal om en 'autentisk' identitet og en forestilling om identiteten som en konstrueret 'fabrikation' (DOWNEY, 2005: upagineret). Samtidig bringer stoffernes indlemmelse i kunstens verden henvisninger til klasseforskelle og økonomisk ulighed i spil og med dem også det gamle skel mellem fin- og folkekultur, som jo i høj grad er defineret ud fra klassebestemte forskelle i smag og værdi samt artefakternes sociale funktion som henholdsvis statusobjekter og brugsgenstande. Som Shonibare selv har forklaret:

Så snart man ser på mine værker, er der spørgsmål om smag involveret og spørgsmål om klasse. Det er allerede noget af et politisk skridt at tage en 'arbejderklasse'-genstand, fx noget fra markedet, og gøre den til 'finkulturel kunst' der sælges

for en masse penge. De mennesker, der normalt køber de stoffer jeg bruger, går egentlig slet ikke op i kunst. Jeg mener, finkulturelle gallerier besøges kun af minoritetsgrupper; det er i høj grad en luksus-middelklasseting. (SHONIBARE, citeret i: GULDEMOND og MACKERT, 2004: p. 37)

Trojanske heste

Yinka Shonibare omtaler sig selv som en postkolonial hybrid (SHONIBARE, 1996: p. 40) og kan ses som en repræsentant for den tiltagende interkulturelle og transnationale hybridisering af det, som førhen ofte blev opfattet som nationale enhedskulturer – en blandingsproces, som har ændret grundlæggende ved den måde, kunst og kultur opfattes og bruges på i globaliseringens tidsalder.

Da Shonibares værker fra starten var gennemsyret af subtile ideologikritiske henvisninger til europæisk racisme, kolonialisme og imperialism, blev de i 1990'erne hurtigt trukket ind i de omsiggribende teoretiske diskussioner om postkolonialisme og identitetspolitik, og den sanselighed, humor og frivolitet som *også* kendetegner dem, blev ofte overset eller betragtet som underordnet det politiske indhold. Den stigende interesse for Shonibares værker må således ses i sammenhæng med den generelle 'postkoloniale vending' på de vestlige scener for samtidskunst siden midten af 1990'erne, hvor mange institutioner og kuratorer i stigende omfang har forpligtet sig på en mere inkluderende og multikulturalistisk kunst- og kulturpolitik. Vendingen har banet vej for den berettigede anerkendelse og indoptagelse af et stort antal kunstnere med ikke-vestlig baggrund i det vestlige udstillingskredsløb og til dels også i de vestlige kunstmuseers faste samlinger som del af 'kulturarven'. Mens selve åbningen for en større grad af kulturel mangfoldighed generelt er blevet hilst velkommen i kunstverdenen, har der været voksende betænkeligheder ved den institutionelle multikulturalisme, som har banet vej for den. Kritikken har været hård, men hos de mere konstruktivt indstillede kritikere er den gået hånd i hånd med forsøg på at formulere en mere nuanceret 'post-identitetspolitisk' forståelse, der flytter fokus fra kunstnerens etnicitet og rolle som repræsentant for en bestemt ikke-vestlig kultur til kunstnerens individuelle udtryksform og kosmopolitiske rolle i en globaliseret kunstverden. Netop fordi Shonibare

så bevidst trækker på både en afrikansk og en vestlig kulturkreds, idet han konsekvent understreger deres sammenvævning, gør han ethvert forsøg på at kategoriserer ham eller hans værker på basis af forsimplende forestillinger om etnisk autenticitet og 'afrikanskhed' meningsløst. Også af den grund er han en af de vigtigste kunstnere i Europa i dag.

Idet Shonibares værker forbinder kulturer og historiske perioder på kryds og tværs, placerer de sig i et flydende felt mellem det æstetiske og det politiske, kritik og forførelse. De fungerer nærmest som trojanske heste. Visuelt er de så overdådigt smukke og uimodståeligt fascinerende, at vestlige museer sejrsmådt trækker dem ind i deres kulturelle fæstninger, som endnu en fortryllende eksotisk juvel erobret til en samling eller udstilling. Men skønheden afslører sig hurtigt som en bevidst forførelsesstrategi. Når først værkerne er inden for, åbner de sig i et kritisk angreb på den vestlige kunst- og kulturhistorie, som institutionerne forvalter, og de overordnede magtsystemer de er omgærdet af:

Når folk ser en kunstner af afrikansk oprindelse, tænker de sådan set: åh, han er her for at protestere. Ja okay, jeg er her for at protestere, men jeg vil gøre det som en gentleman. Det vil komme til at se meget pænt ud. Det vil ikke engang gå op for jer, at jeg protesterer, I vil invitere mig til jeres museum fordi værket er pænt, og når jeg er indenfor, er det for sent. Men jeg er nødt til at gøre det venligt – for hvis jeg på forhånd kommer til jer med en kniv, vil I sende mig væk. (SHONIBARE citeret i: GULDEMOND og MACKERT 2004: p. 41)

I virkeligheden kan den æstetiske forførelse, overdrevne teatralitet og løslupne sanselighed i Shonibares værker ikke skilles fra deres kritiske virkning. For i Shonibares hænder bliver det bevidste overmål af æstetisering selve det middel, hvormed han stiller magten i et kritisk lys. Shonibare er dog aldrig ude på at belære sit publikum. Han er hverken selvretfærdig moralist eller politisk demagog. Hans værker er altid flertydige og åbner for forskellige fortolkninger. Han er således snarere i familie med etikeren og historikeren, der diskuterer menneskers handlinger og historiske begivenheder ved at præsentere folk for forskellige perspektiver, som de kan bruge til at tænke selvstændigt med (DOWNEY, 2005: upagineret).²

Uanset hvilket medium og motiv Yinka Shonibare arbejder med, synes hans værker altid at fungere på tre indbyrdes forbundne niveauer og med

tre ligeledes forbundne mål for øje. På et æstetisk niveau arbejder han med forførelse som mål, på et historisk med at vække en kritisk bevidsthed hos sit publikum, og på et tværkulturelt niveau arbejder han med at få os til at indse, at forestillingen om 'rene' kulturer er en nationalistisk og etnocentrisk fiktion; alle kulturer er fundamentalt hybride og præget af udveksling med andre kulturer.

Kritisk forførelse

Shonibares motiver er gerne visuelt spektakulære. Med deres højtrevne farvevirkninger og tekniske perfektion pirrer de sanserne. Hans produktion vidner om en fascination af 1700-tallets europæiske hofkultur, hvor aristokratiet levede i svimlende rigdom og forlystede sig frivolt i overdådige omgivelser, alt imens det trak op til revolution og en ny fordeling af magt og rigdom. Shonibare har flere gange brugt motiver af den franske rokokomaler Jean-Honoré Fragonard som forlæg. Selvom det nok mest er kunstkere, der kan identificere de underliggende Fragonard-motiver, vil det brede publikum hurtigt fange referencerne til 1700-tallets ekstravagante overklasse. Skulpturinstallation *The Swing (After Fragonard)* (2001) (ill. 1) er således en replik til Fragonards maleri fra 1767, der med pikant sensualitet skildrer en ung kvindes tidsfordriv i en afskærmet have. Idet hun gynger, får hendes elsker et kik op under de bølgende skorter, alt imens en præst villigt skubber gyngen. Hos Shonibare er de to mandlige beundrere betegnende nok udeladt, så beskueren i fantasien kan indtage deres plads. Men *The Swing* handler ligesom installationsgruppen *Jardin d'amour* (2007) om mere end erotik og pikanterier i kærlighedens have. *Jardin d'amour* består af de tre installationer *The Confession*, *The Crowning* og *The Pursuit*, som alle har forlæg hos Fragonard, nærmere bestemt i hans suite af malerier *Les Progrès de l'amour [Kærlighedens udvikling]* (1771-72). For Shonibare er rokokomotiverne udtryk en forestilling om, at fritid og luksus er udtryk for en akkumulering af rigdom baseret på udbytning af andre. Ved at iklæde det europæiske 1700-tals aristokrati dragter af afrikanske stoffer angiver han, at det luksusliv de nyder, er muliggjort af andre menneskers slid og afsavn. Dermed fungerer de også på tværs af historien som en metafor for de store uligheder mellem rige og fattige i vor tids

globaliserede verdenssamfund (SHONIBARE i: MÜLLER, 2007: p. 12). Som altid er mannequinerne i Shonibares tableauer uden hoveder. Det tolkes gerne som en galgenhumoristisk henvisning til de franske aristokraters guillotinerings under Den Franske Revolution og et slet skjult *memento mori* for klodens nutidige overflodssamfund (KENT, 2008: p. 13). Men eftersom han ligeså gerne tager afsæt i Victoria-tiden – fra *Five Under Garments and Much More* (1995) over *Victorian Couple* (1999) til *Scramble for Africa* (2003) – kan hovedløsheden også forstås bredere som en markering af et historiesyn, der ser historiens aktører ikke som aktive kræfter, men som marionetter styret af de historiske begivenheders gang (HOBBS, 2008: p. 32). Hos Shonibare er skønheden således aldrig blot forførende; den bruges til at sætte spørgsmålstejn ved det, værket fremstiller. Den fungerer derfor som en form for kritisk forførelse. For Shonibares værker er i sidste ende tænkt til at virke såvel æstetisk dragende som tankeprovokerende.

Historien som spejl

I filmen *Un Ballo in Maschera* (*Maskeballet*, 2004) (ill. 3 og 4) tager forførelsen en decideret magtkritisk drejning gennem temaet *maskerade*. Filmen, som er samproduceret af Sveriges Television og Moderna Museet i Stockholm, er en koreografi baseret på mordet af kong Gustav 3. af Sverige (1746-1792), som styrkede den enevældige kongemagt og førte en kostbar ekspansionistisk krig mod Rusland for at virkeliggøre sine stormagtsdrømme. Gustav 3. var også en ivrig amatørskuespiller, grundlagde det svenske akademi og havde en tvetydig seksualitet. Kongens ødselhed betød dog, at befolkningen levede i armod, og utilfredsheden ulmede. At Gustav 3. skulle dø for en snigmorders hånd ved et maskebal på den kongelige opera, gav hans endeligt symbolske overtoner. Som Shonibare har for vane, filtreres udlægningen af den historiske begivenhed gennem eksisterende kunstneriske fremstillinger. Således låner filmen sin titel fra Giuseppe Verdis dramatisering af mordet på Gustav 3., suger visuel inspiration fra Peter

ILL 2

Yinka Shonibare: *The Swing (after Fragonard)*, 2001, mixed media, 330 × 350 × 220 cm, Tate, London. Foto Ahlburg Keate © Yinka Shonibare MBE. Courtesy James Cohan Gallery, New York og Stephen Friedman Gallery, London.

ILL. 3

Yinka Shonibare: *Un Ballo in Maschera (Maskeballet)*, 2004, digital farvevideo, 32 min. loop. Edition med 6 stk. Image courtesy of the artist, James Cohan Gallery, New York, og Stephen Friedman Gallery, London.

Greenaways grotesk overdådige *The Cook, The Thief, The Wife and Her Lover* [*Kokken, tyven, hans kone og hendes elsker*] (1989), mens den cirkulære fortælleform læner sig op af Alain Resnais' *L'Année dernière à Marienbad* [*I fjor i Marienbad*] (1961) (DOWNEY, 2005: upagineret). Filmens forkærlighed for at lege med kønsidentitetens markører gør det desuden nærliggende for et skandinavisk publikum at se filmen som værende i en intertekstuel dialog med den svenske forfatter Carl Jonas Love Almqvists kendte fantasiroman *Drottningens juvelsmykke* fra 1834. Romanens hovedperson, Tintomara,

indblandes i begivenhederne omkring attentatet mod Gustav 3., uden at det dog fremgår, om Tintomara er direkte involveret. Tintomara er en androgyn figur, hverken entydigt mand eller entydigt kvinde, og i stand til at vække forelskelse hos både mænd og kvinder. I de senere år har romanen og figuren ikke overraskende tiltrukket sig ny interesse fra svenske kønsforskere (JOHANSSON, 2007: pp. 7-8). Mens Shonibare bredvilligt fortæller om inspirationen fra Greenaway, Godard, Resnais og andre instruktører, nævner hverken han eller filmens kommentatorer Almqvists roman. Det er således snarere en fælles forkærlighed for at spille på kønsmarkørernes tvetydighed end direkte henvisninger, der forbinder Shonibare med Almqvist.³

Filmens kulisse er det svenske rokokoteater Confidencen (indrettet i 1753). Ud over en smukt dekoreret teatersal blev det også udstyret med elegante selskabslokaler til kongefamilien.⁴ I det kandelaberoplyste interiør synes mannequinerne fra Shonibares installationer at vågne til et maskebal, der udfordrer normerne for filmisk fortælling, balletkostumer og ikke mindst kønsidentiteter (LARSEN, 2005: p. 173). Vi følger gæsterne, prægtigt klædt i rokokodragter syet i de betydningsmættede afrikanske stoffer; vi overværer pardanse og formationsdanse, hvor de forskellige dragter skaber tætte, livlige og kalejdoskopisk skiftende mønstre, der giver *Un Ballo in Maschera* en for filmkunsten usædvanlig malerisk farveintensitet, som får filmens æstetik til at nærme sig maleriet med dets koloristiske og dekorativt-ornamentale kvaliteter. I Shonibares maskerede fungerer de stormønstrede kostumer med mange lag også som en form for kropsmaske, hvilket understreges af, at gæsternes venezianske halvmasker, der på én gang skjuler og fremhæver ansigterne, er syet i de samme batikstoffer. Typisk for Shonibares forkærlighed for det hybride er koreografien et mik af historiske hofdanse, klassisk ballet og moderne dans, der ved kongens ankomst til ballet også inddrager 1700-tals hoffets forsirede ærbødighedsgestik. I modsætning til Verdis opera er Shonibares film uden musik og sang. Til gengæld høres dansernes trin og åndedræt tydeligt som en fremhævelse af dansens kropslighed og kroppens egen stemme.

I modsætning til romanen og spillefilmen, har *Un Ballo in Maschera* ikke noget tydeligt narrativt handlingsforløb, og i modsætning til dokumentarfilmen har den ikke nogen autoritativ *voice-over* til at fortolke de historiske

ILL. 4

Yinka Shonibare: *Un Ballo in Maschera (Maskeballet)*, 2004, digital farvevideo, 32 min. loop. Edition med 6 stk. Image courtesy of the artist, James Cohan Gallery, New York, og Stephen Friedman Gallery, London.

begivenheder. Som i en ballet eller pantomime udfoldes handlingen ordløst ud fra et summarisk handlingsskelet. I en kort åbningsscene følger vi en maskeklædt kvinde ankomme til ballet i tasmørket. Scenen krydsklippes med en påklædningsscene, så begivenhedernes tidslige orden bliver gjort usikker lige fra starten. Dernæst følger en scene, hvor maskeballet tager sin begyndelse med gæsternes dans. En klokke markerer starten på den næste scene, hvor kongen ankommer til sit private gemak. At musikken fra den akkompagnerende luts spiller ikke høres, fungerer som en sensorisk

Verfremdungseffekt, der gør de visuelle indtryk og dansernes normalt ikke hørbare åndedræt og bevægelser så meget desto tydeligere. Da klokken atter lyder, spankulerer kongen ind i balsalen, hvor han indtager dansegulvet med solodans og kongelig myndighed. Herefter erobrer en formation af danskere gulvet – kraftfuldt, selvsikkert, sammensvorent – som optakt til attentatet, der udgør filmens klimaks.

I lighed med karnevallet tilbyder den europæiske maskerade, som den kendes fra bl.a. Frankrig og England, muligheder for på én gang at hylde magten og sætte sig ud over de gældende magthierarkier og begrænsninger, fx i forhold til køn, klasse og race. Det er med afsæt i denne tradition, Shonibare iværksætter sin destabilisering af magt- og kønspositioner. Han afviger fra historiebøgerne ved at lade kvindelige dansere spille hovedrollerne som kong Gustav 3. og hans morder Jacob Johan Anckarström. Mens kongen fremstår som en tvetydig androgyn figur, har attentatmanden så at sige undergået et kønsskifte, idet Anckarström er klædt i kvindedragt. At den gådefulde, maskerede kvinde, som ses ankomme til ballet i åbnings-scenen, i virkeligheden er drabsmanden, indser man først i det øjeblik hun – Anckarström – hæver sin pistol. Shonibare gør derved ligesom Almqvist kønsidentiteten tvetydig – metroseksuel med et nutidigt ord – og han understreger dens formbarhed, eller *u*-naturlighed, om man vil. Shonibare bryder også ind i begivenhedernes gang. Da kongen under dansen fældes af et skud fra Anckarströms pistol, falder han om på gulvet, mens hofdamer i pudrede parykker og brusende krinolinekjoler er på vej til at dåne omkring ham. I næste nu genopstår kongen dog i en triumferende solodans, hvorefter scenen gentager sig. Hele tre gange bygges der i let stigende tempo op til selve attentatet, hvor Anckarström skyder symbolet på den absolutte magt. Denne cirkulære fortællestruktur er ikke et produkt af klippeteknik, som loops plejer at være i videokunsten. Der er tværtimod tale om det, man i samtidskunstens sprog kalder for *reenactment*, dvs. en genopførelse. Det er kun de små forskelle i dansernes performance og kameraføringen, som fortæller den opmærksomme beskuer at gentagelsen er organisk, ikke mekanisk frembragt og dermed blot *mimer* et elektronisk loop. Afvigelsen fra historiebøgerne åbner flere muligheder for fortolkning, *både* den optimistiske, der ser filmen som en metafor for politisk forandring og

folkets magtovertagelse (DOWNEY, 2005: upagineret), og den pessimistiske, der i kongens genopstandelse genkender magtens evige gentagelse, dens permanens uafhængigt af individers vekslen. Man kommer til at tænke på den traditionelle proklamation, som følger når en ny monark tiltræder: »Kongen er død, kongen længe leve!« Ved kongens tredje 'genopstandelse' kører filmen baglæns tilbage til start, hvorfra historien kan begynde forfra.

Uanset hvordan man vælger at udlægge *Un Ballo in Maschera*, står det klart, at filmen har en klangbund i nutidige politiske diskussioner om magtens karakter og autoritære og imperialistiske regimers udskejelser. Shonibare er ikke blind for, at han som succesrig kunstner i Vesten også selv har andel i de sociale og økonomiske systemer, han kritiserer. Da han i 2005 blev tildelt en MBE-orden (Member of the Order of the British Empire), tog han imod den og føjede den til sit navn: Yinka Shonibare MBE. Titlen blev dermed en strategisk del af hans kunstneriske 'platform': Ironien i udnævnelsen bryder forventningerne til 'postkoloniale' kunstnere og understreger hans – for nogen sikkert foruroligende – position som outsideren i elitens magtfulde indercirkler.

Hybriditetens glæder?

Shonibare tackler den dobbeltsidede erfaring af både at være inden for og uden for de sociale systemer, som han deler med mange andre i Storbritanniens etnisk og kulturelt blandede befolkning, med en kombination af metaforiske omskrivninger og vid (KENT, 2008: p. 13). Det er ingen tilfældighed, at han i 1998 kommenterede immigranterfaringen og europæisk immigrationspolitik ved at skabe *Alien Obsessives, Mum, Dad and the Kids*, hvor groteske *aliens* med lysmønstret stofhud kommer i nærkontakt med mørke *aliens* hvis stormønstrede hud domineres af den panafrikanske treklang af rødt, grønt og sort. Hans virke må derfor ses i sammenhæng med bredere politiske, sociale og kulturelle strømninger og spændinger i Storbritannien siden 1980'erne.

Filmforskeren Sarita Malik har beskrevet udviklingen i britisk-afrikansk og britisk-asiatisk film siden 1980'erne som en bevægelse væk fra 1960'ernes og

ILL. 5

Yinka Shonibare: *Un Ballo in Maschera (Maskeballet)*, 2004, digital farvevideo, 32 min. loop. Edition med 6 stk. Image courtesy of the artist, James Cohan Gallery, New York, og Stephen Friedman Gallery, London.

1970'ernes socialrealistiske, dokumentariske *cinema of duty* med fokus på problemer og uligheder i det multikulturelle Storbritannien, mod *the pleasures of hybridity*, dvs. en fejring af de hybride kulturers frodige dynamik, der også har fokus på andre sider af identiteten end blot race og etnicitet. Film som Isaac Juliens *Young Soul Rebels* (1991) og Gurinder Chadhas *Bhaji on the Beach* (1993) og *Bent It Like Beckham* (2002) rummer fortællinger med mange lag, der tilmed er genremæssigt såvel som stilistisk komplekse. Desuden er de kendetegnet ved, at de præsenterer udgaver af, hvad det vil

sige at være britisk, som ikke nødvendigvis tilhører englænderne (MALIK, 1996: pp. 210, 214). Repræsenterer Yinka Shonibares værker et lignende skifte? Ja og nej. Ja, fordi han overordnet set er optaget af kulturernes sammenvævning og hylder den hybride identitet – som mange vesterlændinge stadig anser for fremmed og eksotisk – som selve prototypen på, hvordan identiteten er: altid blandet, aldrig ren. Nej, fordi glæden går hånd i hånd med alvor og et kritisk politisk engagement. Shonibare arbejder med vanskelige samfundsspørgsmål og Vestens historiske arvesynd, kolonialismen, men samtidig forlener skønheden og humoren altid hans værker med en understrøm af håb og overskud. Han hylder nok hybriditetens glæder, men kulegraver ufortrødent kolonialismens historiske arkiv.

BAFC og den transnationale postkolonialisme

Det er således først og fremmest den historie-revisionistiske og identitetspolitiske strømning i Black British film, *Un Ballo in Maschera* viderefører med nye midler. Den udgår bl.a. fra mediekollektivet Black Audio Film Collectives *Handsworth Songs* (1986) – den måske vigtigste britiske dokumentar fra 1980'erne og med-grundlæggeren John Akomfrahs debut som instruktør.⁵ Dette nøgleværk er en både poetisk, politisk og mediekritisk meditation over de traumatiske følger af de voldsomme opstande i det indre London, Liverpool og Birmingham i 1980'erne med reference til kampene i Birmingham-kvarteret Handsworth i 1985. I 1980'ernes Storbritannien begyndte kunstnere og intellektuelle med forbindelse til de store immigrationsbølger i kølvandet på afkolonialiseringen efter 2. verdenskrig for alvor at gentænke den kulturelle magt og repræsentations former. Det, der forenede denne transnationale postkolonialismes tilhængere på tværs af etniske skel, var en fælles kolonihistorie og erfaring af at være henvist til modtagerlandets periferi. Opstandene udløste skarp kritik fra kunstnere og intellektuelle af den sociale, kulturelle og institutionelle fjendtlighed mod etniske minoriteter, som den konservative Thatcher-regering havde givet frit spil. Det affødte en opblomstring af den kritiske tænkning med foregangspersoner som kunst- og kulturforskerne Stuart Hall, Paul Gilroy, Kobena Mercer og Jean Fisher samt kunstneren Rasheed Araeens grundlæggelse af det siden så indflydelsesrige tidsskrift *Third Text* (ENWESOR, 2007: pp. 113-117).

Handsworth Songs er et bidrag til denne postkoloniale refleksion. Filmen undersøger de kulturelle og sociale vilkår, som immigrantgrupper i Storbritannien levede under og den racisme, der var rettet mod dem. Som noget dengang nyt i dokumentargenren kombinerede BAFC forskellige typer materiale og æstetiske virkemidler: fotomontager, reenactments, optagelser fra arkivet som fx tv-interview, poetisk voice-over og samlede musiklydspor. Modsat konventionelle dokumentarfilm har filmen ingen overordnet, alvidende fortællerstemme (GOODWIN, 2012: p. 94). Betydningerne opstår i samspillet mellem elementerne, fx når filmen kommenterer selvrefleksivt på mediernes stigmatiserende rolle ved at kontrastere pressens dækning af optøjerne med lokale beboeres og vidners udsagn. På den måde skabte BAFC mod-fortællinger og bragte de ufortalte historier om migration, modstand og sorte briteres vilkår frem i lyset. Som Kobena Mercer har pointeret, bidrog BAFC til at nuancere billedet:

I stedet for [at skabe] en syntese af erindring og historie, understreger deres film en uløselig agonisme, for sprækker, fravær, forvrængninger, opdigtninger og modsigelser opstår på alle sider: Udviskningens, glemslens og benægtelsens kræfter medvirker ligeså aktivt til at forme familiemytologier indeholdt i snapshots og hjemmevideoer som i formningen af nationale mytologier baseret på den selektive filtrering af den kollektive fortid (MERCER, 2007: p. 44).

BAFC eksperimenterede med ikke-lineære fortælleformer og alternative udlægninger af den officielle historieskrivning og skabte et filmisk udtryk, der præsenterede et kritisk politisk indhold i en for dokumentaren uvant sanselig og poetisk form. Shonibare tager over herfra. I modsætning til John Akomfrah, der i dokumentaren *Handsworth Songs* brugte de historiske arkiver til at træde frem som samfundskritiker, betjener Shonibare sig af maskeraden. Han vælger rollen som »gentleman«, idet han kanaliserer sin samfundskritik og dekonstruktion af magten gennem en flerhed af kunstarter. Rent filmisk lader Shonibare først begivenhederne løbe i ring og derefter tiden gå baglæns, som ville han indføre et alternativt historiesyn, der siger, at det er gentagelserne, der driver historiens gang, og ikke 'fremskridtet', som vesterlændinge opdrages til at tro. Han skruer op for det sanseligt-æstetiske og lader kroppens bevægelser og gestik tale deres eget på én gang fysisk-nærværende og suggestivt-symbolske sprog. Det gør ikke

Un Ballo in Maschera til et mindre kritisk værk, men rykker sanselighed og nydelse, maskerade og metaforer i forgrunden, så man ikke er i tvivl om, at Shonibares sigte er film som kunst.

Anne Ring Petersen er kunsthistoriker og lektor ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab ved Københavns Universitet. Hun er koordinator for det nationale/internationale forskernetværk Network for Migration and Culture, og hun har skrevet om moderne kunst og samtidskunst i udstillingskataloger, antologier og tidsskrifter som Third Text, RIHA Journal, Column og Passepartout. Hendes seneste publikationer inkluderer antologien Contemporary Painting in Context (2010) og disputatsen Installationskunsten mellem billede og scene (2009).

SUMMARY

Film as Art

Yinka Shonibare MBE and Black British Film

Films by artists induce scholars to work across art, film and cultural history. Accordingly, this article adopts an interdisciplinary approach to the British artist Yinka Shonibare MBE's film *Un Ballo in Maschera* (2004). The film is grounded in Shonibare's unique use of African-print fabric in conjunction with references to European cultural and political history, but the film is also – it is alleged – rooted in Black British cinema and the transnational postcolonialism which emerged in the UK of the 1980s. The article starts with a general introduction to Shonibare's art and the colonial connotations of the African-print fabric, which are also central to the critique of power in *Un Ballo in Maschera*. Its critical agenda is then analysed and put into historical perspective by relating the film to Black British film. A comparison with the Black Audio Film Collective's key work *Handsworth Songs* (1986) substantiates the article's presumption that Shonibare picks up the BAFC legacy of interrogating the official constructions of history in ways that lead to a politically invested, yet poetic and sensuous filmic rewriting of history.

NOTER

- 1 Yinka Shonibare »Yoruba: in bed with Derrida« (1997), her citeret efter: John Picton »Laughing at Ourselves«, *Double Dutch*, pp. 45-58; p. 46. Oversættelserne af citater til dansk er mine egne.
- 2 I litteraturen om Shonibare er der udbredt enighed om at hans værker giver europæere anledning til at tænke over den del af deres historie og kulturarv, som har med kolonialisme og postkolonialisme at gøre. Se fx: Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, London, New York: I.B. Tauris, 2007: kapitel 3. Jean Fisher, »The Outsider Within: Shonibare's Dandy and the Parasitic Economy of Exchange«, *Yinka Shonibare: Double Dress*, ed. Anna Barber, Jerusalem: The Israel Museum, 2002: p. 27-35, Kobena Mercer, »Etnische Kunst in Führungszeichen«, *Inklusion : Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, ed. Peter Weibel, Köln: Dumont, 1996: p. 340-341.
- 3 En forespørgsel til Yinka Shonibare sendt gennem kunstnerens assistent bekræfter at Almqvists roman ikke har haft nogen indflydelse på Shonibares værk. Email fra Rachel Assaf til forfatteren den 31. oktober 2012.
- 4 <http://www.confidencen.se/?sida=historia> Besøgt 12. juni 2012.
- 5 Lange uddrag findes på www.youtube.com. Besøgt 12. juni 2012.

LITTERATUR

- Downey, Anthony: »Yinka Shonibare.« *BOMB Magazine* 95, 2005, upagineret. Online på: <http://bombsite.com/issues/93/articles/2777>
- Enwesor, Okwui: »Coalition Building: Black Audio Film Collective and Transnational Post-colonialism« in Kodwu Eshun og Anjalika Sagar (eds.), *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective 1982-1998*, Liverpool, Liverpool University Press og FACT, 2007, pp. 106-123.
- Fisher, Jean: »The Outsider Within: Shonibare's Dandy and the Parasitic Economy of Exchange« in Anna Barber (ed.), *Yinka Shonibare: Double Dress*, Jerusalem, The Israel Museum, 2002, pp. 27-35.
- Gibbons, Joan: *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, London og New York, I.B. Tauris, 2007.
- Goodwin, Paul: »New Diasporic Voices« in Lizzie Carey-Thomas (ed.), *Migrations: Journeys into British Art*, London, Tate Publishing, 2012, pp. 92-94.
- Guldmond, Jaap og Gabriele Mackert: »To Entertain and Provoke: Western influences in the work of Yinka Shonibare« in Jaap Guldmond og Gabriele Mackert (eds.), *Yinka Shonibare: Double Dutch*, Rotterdam, NAI Publisher i samarbejde med Museum Boijmans Van Beuningen og Kunsthalle Wien, 2004, pp. 35-44.
- Hobbs, Robert: »Yinka Shonibare MBE: The Politics of Representation« in Rachel Kent (ed.) *Yinka Shonibare MBE*, München, Berlin, London og New York, Prestel Verlag, 2008, pp. 24-37.
- Johansson, Jesper Ims: »I ljugen, I ljugen, jag är ej en kvinna! En queerteoretisk analys af huvudkaraktären Tinto och maskeradmotivet i C.J.L. Almqvists *Drottning*

gens juvelsmycke, Speciale i Litteraturvetenskap, Växjö universitet, 2007. Online på: <http://lnu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:205339>. Besøgt 24. oktober 2012.

- Kent, Rachel: »Time and Transformation in the Art of Yinka Shonibare MBE« in Rachel Kent (ed.), *Yinka Shonibare MBE*, München, Berlin, London og New York, Prestel Verlag, 2008, pp. 12-23.
- Larsen, Lars Bang: »Yinka Shonibare talks about *Un Ballo in Mascera*« in *Artforum* vol. 43, no. 5, 2005, pp. 172-173.
- Malik, Sarita: »Beyond 'the Cinema of Duty'? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s« in Andrew Higson (ed.), *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, London, Cassell, 1996, pp. 202-15.
- Mercer, Kobena: »Etnische Kunst in Führungszeichen« in Peter Weibel, *Inklusion : Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Köln, Dumont, 1996, pp. 340-341.
- Mercer, Kobena: »Post-colonial Trauerspiel« in Kodwo Eshun og Anjalika Sagar (eds.), *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective 1982-1998*, Liverpool, Liverpool University Press og FACT, 2007, pp. 43-59.
- Müller, Bernard: »Interview with Yinka Shonibare MBE« in Germain Viatte (ed.), *Yinka Shonibare, MBE: Jardin d'amour*, Paris, Flammarion i samarbejde med Musée du Quai Branly, 2007, pp. 11-26.
- Shonibare, Yinka: »Fabric, and the Irony of Authenticity« in Nikos Papastergiadis (ed.) *Mixed Belongings and Unspecified Destinations*, London, InIVA, 1996, pp. 38-41.