

Alltings mått. Om det (o)mänskliga



The Measure of All Things:
On the (In)Human

Sandra Mujinga,
ILYNL (It's Like You Never Left),
detail, 2016

**Alltings mått.
Om det (o)mänskliga**

**The Measure of All Things:
On the (In)Human**

– 29 juni
22 september 2019

Lundskonsthall

Förord

Vi är glada att kunna visa utställningen *Alltings mått. Om det (o)mänskliga*, vars titel refererar till ett välkänt uttalande från den grekiske filosofen Protagoras: ”Människan är alltings mått, för de ting som är att de är och för de ting som inte är att de inte är”.¹ Många menar att vad dessa ord handlar om är att människan använder sig själv som måttstock i förståelsen av världen och med det är sanningen relativ och skiljer sig åt mellan människor. En tanke som problematiseras av konstnärerna i utställningen, och som ges ett teoretiskt sammanhang av kurator Hans Carlsson i en essä i denna utställningskatalog.

I vår komplexa och uppkopplade samtid med ständiga uppdateringar i stort och smått där privata angelägenheter blandas med världsnyheter, även påstådda sådana, blir det alltmer akut att lyssna till individens egna berättelser, att gå direkt till källan, men också att förstå dessa berättelser som delar av ett större sammanhang och strukturer. Utställningen har formerats kring fyra konstnärer med anknytning till ett svenskt och regionalt konstsammanhang med införstådd internationell utblick. De arbetar alla med frågor om kropp, politik och subjektivitetens villkor. De medverkande konstnärerna är: Ulrika Gomm, Hanni Kamaly, Santiago Mostyn och Sandra Mujinga.

En gängse antropocentrisk världs- och självbild kritiserar av Sandra Mujinga i vars konst människo-kroppen utvidgas och samspelar med teknik, mode och digitala media. Både Hanni Kamaly och

Santiago Mostyn anspelar i skulpturer, videoverk och installationer på repressiva, ofta rasistiska, strukturer som begränsar människors handlingsutrymme och därigenom utesluter individer och grupper från mänsklig gemenskap. Ulrika Gomm relaterar till utställningens tema i två installationer som tar sin utgångspunkt såväl i den svenska regeringens syn på kropp och individ genom hundra år, som i föreställningar om demokrati i dagens auktoritära Kina.

För att bättre förstå utställningens olika verk har det varit av stort värde att spela in intervjuer med de deltagande konstnärerna, vilka visas som en integrerad del av utställningen. Varmt tack till konstnärerna för deras fina medverkan och värdefulla engagemang i utställningen. Tack också till Kulturen och Stadsbiblioteket i Lund där ett par av konstverken visas. Och ett särskilt tack till Malmö konstmuseum och Östervärns Antikvariat & Bokhandel i Malmö för lån av konstverk.

Åsa Nacking
Konsthallschef

¹ Satsen är också känd under den latinska termen homo mensura och finns återgiven i Platons *Theaitetos*.

Alltings mått. Om det (o)mänskliga

Utställningstiteln hänvisar till den grekiska filosofen och retorikern Protagoras (500-talet f. Kr.) välkända formulering för en antropocentrisk världs- och självbild. Denna formulering citerades i Platons *Theaitetos*, och skulle senare komma att bli det latinska ”Homo Mensura”, som betyder ungefär ”Människan är alltings mått”.¹ Uttalandet har tolkats som att all förståelse av världen utgår från en (mänsklig) betraktare. En kontroversiell utsaga som i hundratals år varit föremål för diskussion bland filosofer. Om uttalandet tolkas som ett uttryck för en slags relativism, kan man säga att det pekar i två riktningar som återkommit i diskussionen om individens relation till sin omgivning: dels mot ett kritiskt ifrågasättande av vad som egentligen går att veta, och dels mot en världsordning där det mänskliga subjektet ställs i centrum. Det vill säga två parallella spår i den västerländska filosofins historia som på ett motsägelsefullt sätt både skapar och ifrågasätter idén om det rationella subjektet, dock utan att detta fråntas sin position som den punkt utifrån vilken en världsmodell ska byggas.

En av de många som har diskuterat Protagoras uttalande är filosofen och genusvetaren Rosi Braidotti, som i sin bok *The Posthuman* beskrivit Protagoras ord som startskottet för humanismens utveckling i Europa ”senare förnyad i den italienska renässansen som en universell modell, och representerad i Leonardo da Vincis vitruvianska människa.”² Braidotti är noga med att poängtera att humanismens attribut, och dess ambition att beskriva vad som är ”mänskligt i mänskligheten”, redan från början vävde samman ideologiska idéer om individuell och samhällsrelaterad rationalitet och progressivitet med biologisk och moralisk utveckling och förfining.³ Ett projekt som under renässansen utvecklade sig till ett disciplinerande och

imperialistiskt paradig, där humanismens ledord också blev Europas, och som därför kunde användas för att utesluta eller kolonisera resten av världen.

Braidotti är inte bara ute efter att kritisera humanismen, hon vill framförallt omvärdera dess filosofiska grunder. I sin bok försöker hon definiera en ny humanism, som utgår från ett mänskligt subjekt, som inte är autonomt utan står i en ständig relation till teknik, media, andra livsformer, geologi och biologi. Hon bygger, enligt henne själv, vidare på en tanketradition som utmanat humanismens ideal: Karl Marx, som ställde människans existens i relation till de ekonomiska system som omgärdar henne; Michel Foucault som menade att idén om subjektivitet överhuvudtaget var en mental struktur som berodde av de maktrelationer som uppstår mellan människor och som institutionaliserats i det moderna samhället; Luce Irigaray som påpekade att ”människan som abstraherat ideal” var tydligt kodat efter manliga attribut och Franz Fanon, som tillsammans med andra post- och dekoloniala teoretiker påpekat att idén om människan och det universella allt som oftast tenderat att exkludera det utomeuropeiska, gärna som ett politiskt redskap under århundraden av kolonial expansion.⁴ Braidotti menar dock att en sann posthumanistisk teori, inte enbart sällar sig till en sådan ”antihumanistisk” skara, utan att den vill fungera mer affirmativt: det vill säga etablera en idé om en progressiv humanism som är utvidgad, som inte låter sig begränsas till människan som art, eller som autonom kognitiv varelse.

Braidotti påpekar att hand i hand med humanismens ideal, och i relation till utvecklingen av nationalstater och kapitalism, har olika politiska strategier för att ombesörja det liv som ansetts värt att skydda och främja, och åter andra strategier för att utesluta och döda, formats. Ett kontrollerande av liv och kroppar som brukar benämnas som *biopolitik*.

★

Termen biopolitik användes av filosofen Michel Foucault i slutet av 1970-talet för att beteckna en förskjutning i den statliga makten över liv och kroppar under 1700- och 1800-talen. Från att ha ombesörjt dödandet av kroppar menade han att makten istället nu började koncentrera sig på att ombesörja liv, för att ta till vara den egna nationens population och främja de egenskaper och den individuella biologi som staten ansåg sig ha nytta av.⁵ Ett slags nytt institutionaliserat våld, en kontroll av människor, en omsorg som också var en maktutövning.

Begreppet biopolitik har kompletterats och kritiserats av många bland annat filosofen Giorgio Agamben som har uttryckt viss skepsis mot dess användbarhet, och även den snäva tidsram som Foucault gav åt biomaktens förmodade implikationer. Istället menar Agamben, exempelvis i sin bokserie *Homo Sacer*, att juridiska funktioner som administrerat liv funnits som en paradoxal del av rättsliga principer åtminstone sedan antiken, men att de i modern tid tar sig andra uttryck än de som Foucault en gång beskrev. Grundläggande för Agambens teorier är åtskillnaden mellan *bios*, det reflekterande livet, och *zoe*, det biologiska livet.⁶ Han påpekar att en sak som utmärker det västerländska samhället sedan antiken är att det är beroende av juridiska funktioner för de som kan dödas men inte offras eller mördas, det vill säga de som utesluts ur samhällets gemenskap och ställs utanför de kategorier för liv som är norm. Vilka dessa personer är har varierat – flyktingar, laglösa, dagdrivare med flera – Agamben hävdar dock att dessa undantagstillstånd sedan antiken, men före modern tid, var just undantag från regeln, men att de så småningom har permenterats och blivit en del av samhällets kärna. Ett fruktansvärt exempel på detta är nazismens koncentrationsläger, och de som tvingades dit för att de inte ansågs vara en del av det mänskliga. Mordet på dessa människor var med denna logik inte ett mord, eftersom de som bragdes om livet inte var vid liv.⁷

Genusteoretikern Judith Butler har på ett liknande sätt reflekterat över vilka liv som i den allmänna opinionen är sörjbara och vilka som inte är det. I sin bok

Krigets ramar tar hon utgångspunkt i bilderna på de tortyroffer som levde utanför konventioner och lagar i USA:s Guantanamo-läger under 00-talet. Butler skriver ”Olika typer av rasism som är installerade och aktiva på perceptionsnivå tenderar att skapa ikoniska versioner av befolkningsgrupper som utomordentligt sörjbara, och andra vars förlust inte är någon förlust, utan vilken förblir osörjbara.”⁸

Frågan som lyfts i *Krigets ramar* är vilka människor som omfattas och skyddas av lagen, och vilka som inte gör det. Vidare vilka liv som erkänns som sårbara, den enda definition av mänskligt liv som Butler känner sig förtrolig med. I en intervju i *New York Times* 2015 utvidgade hon sitt resonemang, och reflekterade över den inflytelserika Black Lives Matter-rörelsens legitimitet:

En anledning till att slagordet ”Black Lives Matter” blivit så viktigt är att det uttrycker en självklarhet som historiskt sett inte har uppfattats som någon sådan. Därmed är det alltså ett uttryck för vrede, och ett krav på rättvisa, på rätten att få leva i frihet från förtryck, men även en fras som länkar samman en historia av slaveri, skuldslaveri och segregering med ett fängelsesystem som anpassats för att spärra in, neutralisera och bryta ned svarta liv, och därtill ett polissystem som allt enklare och oftare kan avsluta svarta liv när som helst, bara för att en polis upplever något som hotande.⁹

När Butler lämnade denna kommentar om Black Lives Matter hade rörelsen redan varit verksam i två år, och sedan starten fått internationell spridning och stor medial uppmärksamhet. Den grundades efter frikännandet av polisen George Zimmerman som släpptes 2013 efter att ha stått anklagad för att ha mördat den afroamerikanska sjuntonåringen Trayvon Martin. En av rörelsens grundare Alicia Garza har dock återkommit till att frågan inte gäller enskilda individers agerande – skjutningen av Martin var bara en i raden av flera uppmärksammade mord¹⁰

– utan bör ses som ett strukturellt fenomen, och ett sanktionerat förtryck med långa historiska rötter:

Det vi står inför nu är en epidemi som plågat USA ända sedan nationen grundades. Att döma ett fåtal poliser skulle inte göra någonting för att motverka sjukdomens spridning. Vi har kämpat hårt i år för att tydliggöra att statligt våld är en större fråga än polisterror. Även om polisterrorn spelar en viss roll i statens förehavanden, så omfattar den inte alla de uttryck som statligt våld kan ta i våra samhällen. Vi har förskjutit diskursen mot en diskussion där statligt våld betraktas som en form av strukturell rasism.¹¹

Det rasistiska våldets strukturella natur har naturligtvis uppmärksammats av organisationer även i Sverige. Pantrarna, som hör hemma i Göteborg och Malmö kom till 2011, och Megafonen startade ett år senare i Husby utanför Stockholm. I flera manifestationer och aktioner har de uppmärksammat den strukturella rasismens grunder och konsekvenser, inte sällan kopplat till frågor om stadsplanering och stigmatiseringen av förorten. Och även i Sverige har polisens övergrepp fått kritik: stor publicitet fick avslöjandet att myndigheten haft ett register över personer med romsk bakgrund, och nyheten om att privata vaktbolag anställt ett stort antal personer från rasistiska organisationer.¹² Också på kulturens område har diskussionen om vilka rasistiska strukturer som på ett alltför uppmärksammat sätt präglat stereotypa avbildningar av svarta som förekommit i såväl populärkultur och barnböcker som samtidskonst varit mycket närvarande under 00- och 10-talet.¹³

Butler menar i *Krigets ramar*, i ett meningsutbyte med författaren och essayisten Susan Sontag, att de fotografier som tagits av lägerfångar av den amerikanska armén i syfte att dokumentera tortyr, bör ses som en integrerad del av tortyren som sådan. Men när de nu existerar påpekar hon samtidigt att de kan göra betraktaren uppmärksamma på de strukturer och institutioner (däribland media) som

är med och skapar avhumaniserande fantasier om människor. Hon skriver apropå en utställning med fotografier av Guantánamos fångar på International Center for Photography i New York att själva musei-kontexten gör att scenen, mer än det som skildras, hamnar i fokus ”scenen blir nu objektet, och vi är inte så mycket styrda av ramen som mot den med förnyad kritisk förmåga.”¹⁴ Arbetet med utställningen *Alltings mått* har väglets av en ambition att låta något som liknar Butlers sammanhangsskapande ”ram” framträda, det vill säga skapa förutsättningar för en diskussion om det våld som ligger i det visuella och språkliga begreppsliggörandet av ”det mänskliga”.

Ulrika Gomm

Horizon, 2018

Läsmöbel med textdiagram

Visas på Stadsbiblioteket i Lund

Bygga nation och kroppar (1914–2014), 2013–2019

Väggtext och ljudspår, ca 60'

”Gode herrar och svenska män!” utropade den tillträdande statsministern Hjalmar Hammarskjöld år 1914 i inledningen av sin regeringsförklaring. De som tilltalades var Sveriges riksdag. Åtta år senare öppnades riksdagen igen, men den här gången med orden: ”Svenska män och kvinnor, valda ombud för Sveriges folk.” De två riksdagshälsningarna kan höras i Ulrika Gomms ljudinstallation *Bygga nation och kroppar (1914–2014)*, som samlar utdrag ur de regeringsförklaringar som skrivits i Sverige mellan åren 1914 och 2014. Mycket är sig likt i den hundraåriga textmassan, och maktens språk präglas i stort av goda intentioner som kan sammanfattas i några nyckelord som frihet, jämlikhet, trygghet och rättigheter. Men i materialet döljer sig också skillnader mellan då och nu, inte bara angående hälsningsfrasen. Den feministiska ansatsen, när

det gäller arbete, tillgänglighet och livsmöjligheter är kanske inte helt oväntat mer närvarande ju mer vi närmar oss samtiden. Men ibland är tanken på jämställdhet mellan könen också tydligt förknippad med individens ökande ansvar för sitt eget välmående, exempelvis när det gäller hennes möjligheter till försörjning via eget företag: ”Kvinnans möjligheter att starta och driva företag ska förbättras, och hinder som försvårar kvinnors företagande ska rivas. Tydliga förutsättningar som leder till att fler kvinnor kan och vågar ta steget till att starta eget ges.” Det som anas i formuleringen är inte bara en ambition att skapa ett mer jämställt samhälle, det är också en spegling av en attitydförändring i synen på arbete: från att ha varit ett i grunden kollektivt problem där staten ska värna sina medborgare och förse dem med arbetstillfällen, till en nyliberal modell där var och en har ansvar för uppfinnandet av sina egna inkomstmöjligheter. *Bygga nation och kroppar (1914–2014)*, ger inte bara en bild av vad ett acceptabelt beteende i ett samhälle är, textmaterialet i installationen föreskriver vilket ansvar en värdig medborgare har gentemot sina medmänniskor men också sig själv. Det är ord som berättar för oss vad det innebär att vara människa, i politisk bemärkelse, vid en specifik tid och på en specifik plats.

Gomm uppvisar i sina verk en subversiv inställning till språket. De källor hon använder sig av är ofta auktoritetens språk: regeringsmaktens, och nationalbibliotekens formuleringar som försöker definiera samhällets grundvalar och individens levnadsregler. Med hjälp av förvrängningar och grepp som inbjuder läsaren/betraktaren att själv sammanföra och bygga egna betydelser av meningsmassan, skapas en spricka i det språkbruk som har för avsikt att minimera antalet tolkningsmöjligheter.

Så sker även i verket *Horizon* som 2018 utvecklades under ett konstnärsresidens i Kina, och som består av en grafisk uppställning av alla titlar som innehåller ordet ”demokrati” och ”Kina” från 1989 och framåt, och som fanns tillgängliga på Nationalbiblioteket i Peking under september 2018. Titlarna presenteras

på engelska och mandarin inskrivna i en cirkelform till en låg bordsmöbel och något som skulle kunna liknas vid en spelplan framträder. Gomm fick hjälp med översättning och research av konstnären Dakota Guo, och när installationen ursprungligen visades på det konstnärdrivna galleriet Black Sesame Space i Peking, lästes texten upp både på mandarin och engelska alltmedan Gomm rörde sig runt spelplanen och Guo satt ner vid bordet.

Ulrika Gomm (född 1978) bor och arbetar i Stockholm och är utbildad vid Konstfack. Hennes arbete har visats på Konstfrämjandet Västerbotten, Skånes Konstförening, Kunsthall Stavanger, Botkyrka konsthall, Haninge konsthall, Konsthall C, Fylkingen, Performa i NYC, INCA i Seattle, och Black Sesame Space i Peking. Hon har varit på ateljé- och arbetsvistelser, med stöd från Konstnärsnämnden, i Peking, Detroit och Damaskus.

Hanni Kamaly

BALLOK, 2017–2019

Skulptur i förkromad koppar, stål, aluminiumnät, zeri-tråd

CRUTCHER, 2017–2019

Skulptur i stål

SELK'NAM, 2017–2019

Skulptur i kromat stål, koppar, stål

STERLING, 2017–2019

Skulptur i stål

BOUCHIKHI, 2018-2019

Skulptur i stål, messing

WILLIE, 2019

Skulptur i stål

HeadHandEye, 2017

Video, 17'45"

DINGS, 2019

Video

Visas på Kulturen i Lund

I Hanni Kamalys verk återfinns de objektifierande egenskaperna i den meningsskapande ramen som, enligt Butler, film och fotografi utgör. Kamaly uppmärksammar också, i den nyproducerade videon *DINGS*, de institutioner, museer och arkiv som är med och skapar sammanhang åt den avhumaniserande blick som riktats mot rasifierade individer under hundratals år.

Hennes skulpturer bär också titlar som på ett explicit sätt refererar till offer för strukturellt våld. *STERLING* är exempelvis döpt efter Anton Sterling, som sköts ihjäl av amerikansk polis 2016. *DURRAH* refererar också till våld i vår samtid den tolvårige palestinske pojken Mohammed al-Durrah, som sköts till döds av israelisk militär under den andra intifadan år 2000. Andra skulpturer bär namn som påminner om kolonialt förtryck såsom *SELK'NAM* som döpts efter den utrotade indigena populationen i Eldslandet som utsattes av våld och förtryck av europeiska koloniserare ända sedan 1600-talet. Det våld som skulpturernas namn ger plats åt kan tyckas återspeglas i konstverkens former och sammansättning: tunna metallrör som sammanfogats med nitar, skruvar, stänger och gänger, som balanserar på vad som liknar organiska lekamen. De är samtidigt mäktiga och sköra på det sätt som de reser sig från golvet, och tycks också, vilket har blivit uppmärksammat, på ett sätt svåra att se på grund av sina skelettliknande former.¹⁵ Sammantaget blir förhållandet mellan skulptur och det de refererar till något som liknar en närvarande frånvaro: ett förkroppsligande av de händelser som blivit ikoniska, och vars bilder cirkulerat i media, men som kanske därför också blivit mer bild än kropp.

Kamalys intresse för glidningen mellan subjekt och objekt är också påtaglig i en nyproducerad video som tar utgångspunkt i olika antropologiska samlingar på europeiska museer och arkiv, samlingar som vittnar om hur kategoriseringen och insamlandet av objekt ligger kusligt nära den exploaterande blick som västvärlden riktat mot människor utanför den egna kontinenten. En sådan här diskussion berörs i relation till skådespelaren Bengt-Åke Benktsson (1907-1957), vars samling av afrikanska och östasiatiska masker idag ägs av Kulturen i Lund. Förutom att vara en aktiv samlare av koloniala artefakter, förekom Benktsson också i den första bioversionen av Pippi Långstrump, där Benktsson spelar Pippis pappa, kaptenen som seglar till den fiktiva Kurrekurredudden i ”Söderhavet” (en ålderdomlig beteckning på havet kring den oceaniska övärlden), Efraim Långstrump. I filmen dansar Benktsson med en mask från sin samling. I videon *DINGS* återfinns även ett klipp från Pippi Långstrump-filmatiseringen där två poliser försöker skrapa bort ansiktsfärgen på en brun person: en obehaglig scen där en individ blir till en fetisch, ett objekt som kan studeras som estetiskt, exotiskt och intellektuellt mindervärdigt.

Hanni Kamaly (född 1988) bor och arbetar i Malmö och Stockholm. Hon har ställt ut på följande platser: Ginerva Gambino, Köln, Tegel, Stockholm, Moderna Museet, Stockholm, Luleå Biennalen, Malmö Konstmuseum, Ahrenshoop Kunsthaus, Skånes Konstförening, Almanac, London, Kunsternes Hus, Oslo och Rupert, Vilnius.

Santiago Mostyn

Red Summer Edit, 2019

Tapetserade väggytor, inramade fotografier och videotriptyk, 14'00”

The Warming Plateau, 2018

Cordyline Australis-plantor video, 12'00”

Santiago Mostyns verk *Red Summer Edit*, som i Lunds konsthall visas som en tapetserad bildserie, synliggör på ett väldigt tydligt sätt konsekvenserna av den politik som velat utesluta och avhumanisera svarta i ett amerikanskt sammanhang. Historiskt material ställs mot vittnesbilder tagna av konstnären själv och där våldet tycks upprepa sig, men också bilder på människor och landskap tagna i USA. Till installationen hör en videotriptyk med bildmaterial från till synes vitt skilda platser och tider, men som knyts samman tematiskt genom de politiserade kroppsrörelser som skildras: Rörelser som utmärker ceremoniella aktiviteter, såsom bilder från Donald Trumps installationsceremoni, får dela plats med den våldsutsatta och den extatiska kroppens koreografi, som rapparen Bloc Boy JB's ”Shoot Dance”, en dans som uppstod i kölvattnet av de många polisskjutningarna i USA. I videon, vars tredelade format påminner om en altartavla, är det tydligt att politiska strukturer speglas i människors kroppar, men också att dessa kan härmas, hånas och kommenteras genom rörelsemönster och dans.

En mer subtil skildring av det rasistiska våldets historia återfinns i Mostyns *The Warming Plateau* från 2018 som tar sin utgångspunkt i ön Tobagos historia. Tobago, som idag tillhör republiken Trinidad och Tobago, har genom åren koloniserats av en rad olika europeiska stater, men förblev något utav ett stycke land som inte helt kunde införlivas i kolonialismens logik: ön präglades av stor kulturell heterogenitet, och dess inre delar behöll en relativt autonom status gentemot kolonialherrarna. Verkets titel refererar till ett vanligt förekommande argument hos klimatförnekare som vill åberopa att jorden faktiskt blir kallare, och inte varmare, ett argument som kräver en väldigt kort historisk horisont, 15 år, och som faller platt när klimatdata från längre tillbaka i tiden tas i beaktande. Titeln fungerar som en metafor för den kortsiktiga och begränsade blicken, som inte förmår se större sammanhang och som inte vågar eller vill förstå hur historisk utveckling påverkar oss idag.

I Mostyns fall handlar det i första hand inte om ekologisk och biologisk utveckling, även om en sådan analys finns implicit, utan istället om att se, eller inte se, kolonialismens effekter i dagens samhälle. I den film som tillhör installationen syns fyra män som huggar sig genom djungeln på Tobago i vad som ser ut att vara en kartläggning eller ett landövertagande. Det uthuggna landområdet markeras av männen genom att en rad Cordyline Australis-plantor placeras ut. Växten har använts av koloniserare för att märka ut just territorium i skogsmiljö. I Lunds konsthall har växter av samma art ställts ut, och deras placering återskapar den kartbild som ritas upp i Tobagos skogslandskap. Mostyn, delvis uppvuxen på Trinidad, har en personlig relation till det landområdet som markeras, som hans mor enligt historiska dokument har viss äganderätt till.¹⁶ Den skövlande aktivitet som historiskt sett exploaterat naturen, och varit ett verktyg i ett kolonialt plundrande, används här för att dra historiska linjer till ett för konstnären familjärt försök att återknyta till ett politiserat stycke land.

Santiago Mostyn (född 1981) är bosatt i Stockholm och utbildad vid Yale University, Städelschule och Kungliga konsthögskolan. Han var medcurator till Modernautställningen 2018: *Med framtiden bakom oss*. Mostyn har ställt ut bland annat på Göteborgsbiennalen, Moderna Museet, Kunsthall Stavanger och på Malmö Konsthall. Under 2019 visas hans konst på Wanås konst, LCCA Riga- och Tartu Art Museum.

Sandra Mujinga

ILYNL (It's Like You Never Left), 2016
HD-video, 12'23"
Med Princilla Owusu Afriqie

Touch Face 1–3, 2018
Belagt syntetiskt läder, polyester, lycra, reflextyg,

PVC-rör, aluminiumrör, betongfundament
270 x 60 x 30 cm

Sandra Mujingas konst kan förstås mot bakgrund av Braidottis tankar om en posthumanistisk existens som presenterats ovan, om kritiken av gränserna mellan ett traditionellt autonomt mänskligt subjekt och hennes omvärld. Gränser som förmodas separera det digitala från det analoga, djur från människa och det som är "här" från det som är "där borta". Ett exempel är videon *ILYNL (It's Like You Never Left)*, där sevenser från Malmö och Kongo avlöser varandra i en film där den digitaliserade och ständigt manipulerade protagonisten tycks leva genom sin smartphone. Hon vandrar förstrött omkring, messar och talar emellanåt med sina nära i mobilen, och de olika platserna, geografiskt vitt skilda, tycks smälta ihop till ett enda stort digitalt landskap. Vid ett tillfälle i filmen dyker Mujinga själv upp, för att bakom ett snapchat-filter reflektera över svårigheten i att prata Lingala, ett Bantuspråk som talas av miljontals människor i Kongo. Sekvensen spelades in mycket tidigare än när själva filmen producerades, något som utmärker konstnärens metod, där olika lager av tid staplas på varandra. Överhuvudtaget är kommunikation, eller kanske bristen på kommunikation, något som tycks stå i kontrast till den globala värld som avbildas i *ILYNL (It's Like You Never Left)*.

Avataren i *ILYNL (It's Like You Never Left)* bär futuristiska kläder i en grå nyans, med en androgyn look som skulle kunna vara hämtad från en Marvelfilm. Mode, eller kanske snarare modeliknande utlöpare från kroppar, som ibland skapar möjlighet till kamuflage eller skydd, är bärande i Mujingas konstnärskap. Skulpturerna i serien *Touch Face* som är gjorda av tunn grå elastan liknar på sätt och vis gigantiska kroppar, eller provdockor, delvis människolika men inte helt. Deras fysiologi och titel har inspirerats av elefanter vana att röra vid sitt ansikte med sina snablar, en rörelse som inte har någon direkt funktion, utan som djuren gör för att det är behagligt. Den här typen av beteenden, som

av många anses mänskliga men som nog snarare är ett uttryck för emotionell projicering, är ett återkommande tema hos Mujinga. Förutom elefanter har hon i ett tidigare verk, *Humans, On The Other Hand, Lied Easily and Often* (2016), arbetat med Gorillors liv och mediala existens. I verket porträtterade hon en så kallad ”silverback” – en gorillahanne som på grund av ålder fått grånande rygghår – som tillhör gorillafamiljen Humba, bosatt i Virunga, Afrikas äldsta nationalpark belägen i Kongo. Han presenteras i en serie porträtt, som fångar in ansiktsuttryck och något som går att identifiera som mänskliga drag, men som också ställer frågor om vad som endast är projicerad förståelse av denna mimik, och vad individen i bilden faktiskt kommunicerar.

Sandra Mujinga (född 1989) är konstnär och musiker verksam i Berlin. Hon tog sin examen vid konsthögskolan i Malmö 2015, och har nyligen avslutat ett konstresidens vid Cité Internationale des Arts i Paris. Hon har ställt ut separat på Croy Nielsen i Wien, Atlanta Contemporary, UKS i Oslo och Tranen i Köpenhamn och kommer under 2019 att visa sin konst i en soloutställning på Bergen konsthall. Hon har även medverkat i grupputställningar på bland annat Malmö Konsthall, Kunstverein Braunschweig och Hasselblad Center, Göteborg.

Hans Carlsson
Kurator, Lunds konsthall

Noter

1. Platon, *Theaetetus*, London & New York: Routledge, 1990, sid. 65, (övers. John M. Cooper). Platon skrev *Theaetetus* cirka 369 f.Kr.
2. Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press, 2013, sid. 13. Författarens översättning.
3. *Ibid.*, sid. 13-16.
4. *Ibid.*, sid. 22-26.
5. Michel Foucault, “*Society Must Be Defended*” *Lectures at the College De France, 1975-76*, Mauro Bertani och Alessandro Fontana (red.), New York: Picador, sid. 239-265, (övers. David Macey).
6. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Den suveräna makten och det nakna livet*, Stockholm: Daidalos, 2010, sid. 138, (övers. Sven-Olov Wallenstein).
7. *Ibid*, sid. 155-169.
8. Judith Butler, *Krigets ramar. När är livet sörjbart?*, Stockholm: Tankekraft förlag, 2009, sid. 32, (övers. Karin Lindeqvist).
9. George Yancy och Judith Butler, ”What’s Wrong With ‘All Lives Matter?’”, i *New York Times / The Stone*, 12 januari 2015, <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2015/01/12/whats-wrong-with-all-lives-matter/>. Senast läst den 16 maj 2019. Jan Salomonssons översättning.
10. Kimberly Kindey et al., ”Fatal shootings by police are up in the first six months of 2016, Post analysis finds”, i *Washington Post*, 7 juli 2016, www.washingtonpost.com/national/fatal-shootings-by-police-surpass-2015s-

- rate/2016/07/07/81b708f2-3d42-11e6-84e8-1580c7db5275_story.html?noredirect=on&utm_term=.98ccc8d8bc94. Senast läst den 19 maj 2019.
11. Ann Friedman, "Don't Try to Do Everything at Once and other advice on activism from Alicia Garza of Black Lives Matter", i *The Cut*, 9 december 2017, <https://www.thecut.com/2017/09/ann-friedman-interviews-alicia-garza-of-black-lives-matter.html>. Senast läst den 16 maj 2019. Jan Salomonssons översättning.
 12. Hundratals romer i nytt register, i *Dagens Nyheter*, 24 september 2013, <https://www.dn.se/nyheter/sverige/hundratals-romer-i-nytt-register/>. David Baas, "Nazister och våldsdyrkare jobbar för vaktbolagen", i *Aftonbladet*, 17 mars 2019, <https://www.expressen.se/nyheter/nazister-och-valdsdyrkare-jobbar-for-vaktbolagen/>. Senast lästa den 16 maj 2019. Uppgifterna om väktarvåld förekom samtidigt som bilder på det övervåld som en gravid kvinna utsattes för av en väktare i Stockholms tunnelbana spreds på internet.
 13. Bland annat kan i sammanhanget nämnas uppståndelsen kring konstnären Makode Lindes verk *Painful Cake* (2012), eller debatterna kring rasistiska stereotyper i Stina Wirséns och Linda Hambäcks animerade film *Liten skär och alla små brokiga* (2012).
 14. Judith Butler, op. cit., sid. 93.
 15. Frans Josef Petersson, "Drömtid", I *Kunstkritikk* 21 september 2018, <https://kunstkritikk.se/dromtid/?fbclid=IwAR0qTNKUa3YCV5EVE-0mp-CVXXKyXiuzhqPwVLnxKAhNserib4kFVh3a2-8A&d=se>. Senast läst den 27 maj 2019.
16. Kartbilden, liksom de dokument som eventuellt styrker moderns äganderätt finns även återgivna på ett insticksblad i utställningskatalogen.

Ulrika Gomm
Building Nation and Bodies (1914–2014)
2013–19
Reading at Fylkingen, Stockholm,
2014



Ulrika Gomm
Building Nation and Bodies
(1914–2014) and *I am Poem*
From *Kritiker*, nr. 38, 2015



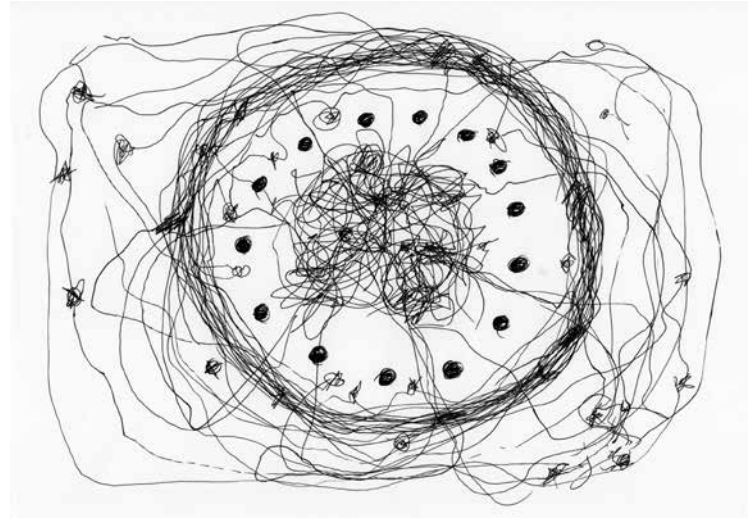
Ulrika Gomm
Horizon
2018
Reading at Black Sesame Space,
Beijing 2018
Photo: IFP, Beijing



Ulrika Gomm
Horizon
2018
Reading at Black Sesame Space,
Beijing 2018
Photo: IFP, Beijing



Ulrika Gomm
*Building Nation and Bodies / From a
Throat of Flesh* (with Moa Franzén,
Kajsa Wadhia and Tove Salmgren),
2019
Script for performance at
Fylkingen, Stockholm, 2019



Hanni Kamaly
WILLIE
2019
Steel
62 x 61 x 75 cm
Photo: Fredrik Andersson



Hanni Kamaly
BALLOK
2017–19
Steel, aluminium mesh, zari thread,
mirrors
87 x 72 x 90 cm
Photo: Oskar Procter



Hanni Kamaly
BALLOK
2017–19
Steel, aluminium mesh, zari thread,
mirrors
87 x 72 x 90 cm
Photo: Oskar Procter



Hanni Kamaly
CRUTCHER
2017–19
Steel
ca. 249 x 170 x 120 cm
Photo: Lukas Frangart



Hanni Kamaly
ARJEMANDI
2019
Chrome-plated steel, copper, steel
228 x 139 x 92 cm
Photo: Mareike Tocha
Courtesy of the artist, Ginerva
Gambino



Hanni Kamaly
ARJEMANDI
2019
Chrome-plated steel, copper, steel
228 x 139 x 92 cm (detail)
Photo: Mareike Tocha
Courtesy of the artist, Ginerva
Gambino



Hanni Kamaly
HeadHandEye
2017
Video, 17'45"



Hanni Kamaly
HeadHandEye
2017
Video, 17'45"



Hanni Kamaly
SELK'NAM
2017–19
Chrome-plated steel, copper, steel
130 x 120 x 45 cm
Photo: Oskar Procter



Hanni Kamaly
SELK'NAM
2017-19
Chrome-plated steel, copper, steel
130 x 120 x 45 cm (detail)
Photo: Oskar Procter



Hanni Kamaly
STERLING
2017–19
Steel
ca. 170 x 130 x 300 cm
Photo: Johan Österholm
Courtesy of Malmö Konstmuseum



Santiago Mostyn
Clip from *Red Summer Edit*
2019
Three archival inkjet prints in
oak shadow frames, wheatpaste,
posters, video triptych



Santiago Mostyn
Clip from *Red Summer Edit*
2019
Three archival inkjet prints in
oak shadow frames, wheatpaste,
posters, video triptych



Santiago Mostyn
Red Summer Edit
2019
Three archival inkjet prints in
oak shadow frames, wheatpaste,
posters, video triptych
Installation view Galleri Format,
Malmö



Santiago Mostyn
The Warming Plateau
2018
Film, 16mm to 2K transfer,
colour/black & white, 12'00"



Santiago Mostyn
The Warming Plateau
2018
Film, 16mm to 2K transfer,
colour/black & white, 12'00"



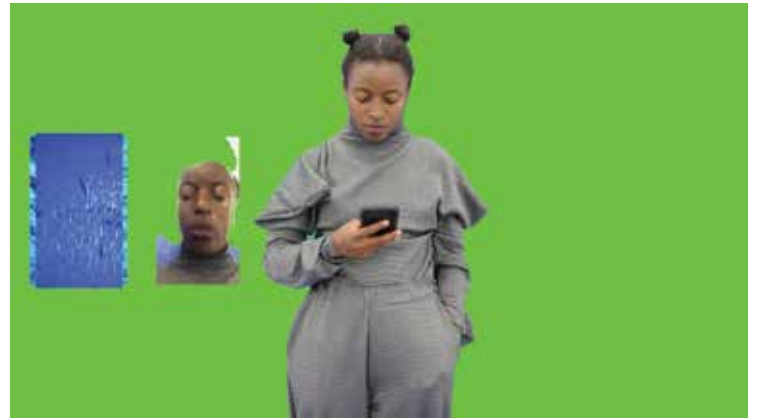
Santiago Mostyn
The Warming Plateau
2018
Cordyline Australis plants, video
Installation view from Andréhn-
Schiptjenko, Stockholm
Photo: Jean-Baptiste Béranger



Sandra Mujinga
ILYNL (It's Like You Never Left)
2016
HD-video, 12'23"
With Princilla Owusu Afriqie



Sandra Mujinga
ILYNL (It's Like You Never Left)
2016
HD-video, 12'23"
With Princilla Owusu Afriqie



Sandra Mujinga
ILYNL (It's Like You Never Left)
2016
HD-video, 12'23"
With Princilla Owusu Afriqie



Sandra Mujinga
ILYNL (It's Like You Never Left)
2016
HD-video, 12'23"
With Princilla Owusu Afriqie
Installation view Christina Leithe
Hansen



Sandra Mujinga
Touch Face 1-3
2018
Couted PU leather, polyester, lycra
fabric, reflector fabric
270 x 60 x 30 cm



Sandra Mujinga
Touch Face 1-3
2018
Couted PU leather, polyester, lycra
fabric, reflector fabric
270 x 60 x 30 cm



Sandra Mujinga
Touch Face 1-3
2018
Couted PU leather, polyester, lycra
fabric, reflector fabric
270 x 60 x 30 cm



Foreword

We are delighted to be presenting the exhibition *The Measure of All Things: On the (In)Human*. The title of the exhibition refers to a famous quote by the Greek philosopher Protagoras: “Man is the measure of all things: of things which are, that they are, and of things which are not, that they are not.”¹ Many claim that these words are to be taken to refer to how human beings use themselves as benchmarks for understanding the world, and that this makes truth a relative concept that may differ between individuals. This notion is problematized by the participating artists in the exhibition, and placed within a theoretical framework in an essay by curator Hans Carlsson, which is also included in this exhibition catalogue.

In our complex, connected times, where we are fed a constant stream of updates of varying significance, where private affairs are jumbled up with global news events, and false claims about news events, it has become increasingly essential that we truly listen to the stories of individuals. Their stories represent an opportunity to go straight to the source, as well as to understand them and their place within the context of larger, over-reaching structures. The exhibition includes four artists, who are all connected to a Swedish, regional art context, and who all share a natural, international perspective. They all address issues related to the body, politics, and the conditions of subjectivity. The participating artists are Ulrika Gomm, Hanni Kamaly, Santiago Mostyn, and Sandra Mujinga.

The standard, anthropocentric notions of the world and the self are critiqued by Sandra Mujinga in her works, where the human body is expanded and permitted to interact with technology, fashion, and digital media. In their sculptures, video works, and installations, Hanni Kamaly and Santiago Mostyn both play off of repressive, often racist, structures that limit people's room to manoeuvre, thus excluding individuals and groups from human relationships. Ulrika Gomm approaches the theme of the exhibition in two installations which take as their point of departure the Swedish government's views on the body and the individual over the last century, as well as notions of democracy in present-day, authoritarian China.

As we have worked to improve our understanding of the various works included in the exhibition, we have found great value in recording the interviews with the participating artists, shown as an integrated part of the exhibition. We would like to extend our warmest thanks to the artists for their committed participation and their valuable involvement in the production of the exhibition. We would also like to thank the museum Kulturen and the City Library in Lund where two of the artworks are shown. And a special thank, both to Malmö Art Museum and Östervärns Antiquarian & Bookstore in Malmö for lending us artworks.

Åsa Nacking
Director, Lunds konsthall

¹ This proposition also exists in Latin as the term *homo mensura*, and is quoted by Socrates in Plato's *Theaetetus*.

The Measure of All Things: On the (In)Human

The title of the exhibition refers to a famous formulation of an anthropocentric notion of the world and the self that is attributed to the Greek philosopher and rhetorician Protagoras (6th century B.C.). This statement of Protagoras is quoted in Plato's *Theaetetus*, and would later become the Latin phrase *homo mensura*, which means, more or less, "humankind is the measure of all things."¹ This statement has been interpreted as the claim that all understanding of the world originates from a (human) subject—a controversial opinion that has been the subject of philosophers' debate for centuries. If you take it to express a kind of relativism, you might say that it indicates two separate recurring ideas that have appeared in discussions of how the individual relates to her surroundings: on the one hand, a critical investigation into the limits of human knowledge, and on the other, a suggested world-order in which the human subject takes centre-stage. This corresponds to two parallel trains of thought within the history of Western philosophy, which, contradictorily, both establish and put into question the whole notion of the rational subject, albeit without depriving it of its role as the vantage point from which a world-view is to be constructed.

One of many who have discussed Protagoras's statement is philosopher and gender theorist Rosi Braidotti, who, in her book *The Posthuman*, describes these words as the first spark of the humanist ideal in Europe, "later renewed in the Italian Renaissance as a universal model and represented in Leonardo da Vinci's Vitruvian Man."² Braidotti takes care to

point out that from the very beginning, the attributes of humanism, and its ambition to describe what is “‘human’ about humanity”, incorporated ideological notions of individual and social rationality and progressiveness into one of biological and moral evolution and refinement.³ During the Renaissance, this project developed into a paradigm of discipline and imperialism, in which the key concepts of humanism became those of Europe itself, and were made available to be used in excluding or colonising the rest of the world.

Braidotti is not merely critiquing humanism here; more than anything else, she wants to re-evaluate its philosophical foundations. In her book, she sets out to define a new brand of humanism, one that departs from a human subject that is not autonomous, but rather enmeshed in continuous relationships with technology, media, other lifeforms, geology, and biology. As she herself sees it, she is building on a tradition of thought that has challenged the ideals of humanism: Karl Marx, who related human existence to all the economic systems that surround us; Michel Foucault, who claimed that the notion of subjectivity itself was a mental structure dependent on the power relations that arise between humans and are institutionalised within modern society; Luce Irigaray, who pointed out that the “abstract ideal of man” was clearly coded as a set of male attributes; and Franz Fanon, who, along with other post- and decolonial theoreticians, pointed out how the ideas of humankind and the universal have, more often than not, tended to exclude the non-European, and been used as political tools during centuries of colonial expansion.⁴ Braidotti, however, suggests that a true post-humanist theory would not merely align with such an anti-humanist tradition, and would rather serve to express a more affirmative statement: that is, establish an idea of an expanded progressive humanism, one which is not limited to humans as a species or as autonomous cognitive beings.

Braidotti points out how various political strategies for protecting ways of life that have been deemed worthy

of protection and promotion, along with a set of other strategies for exclusion and killing, emerged alongside the ideals of humanism in a time of burgeoning national states and capitalism. This control exerted over life and bodies is often referred to as *biopolitics*.

★

The term *biopolitics* was used by Michel Foucault at the close of the 1970s, and refers to a change in states’ power over life and bodies during the 18th and 19th centuries. Foucault claimed that the powers shifted their concern from the killing of bodies to the preservation of life, in order to help grow the nation’s own population and promote those characteristics and individual biological features that were deemed useful by the state.⁵ This was a new kind of institutionalised violence, a control of the people—a form of nurture that was also an exercise of power.

Many have expanded and critiqued this concept of biopolitics, including the philosopher Giorgio Agamben, who voiced some sceptical thoughts regarding its utility, as well as the limited time frame Foucault afforded the assumed implications of biopower. Instead, Agamben claims, in his book series *Homo Sacer*, among other places, that functions for the administration of life have been in place as a paradoxical aspect of legal principles at the very least since antiquity, but that the expressions they have taken in the modern era differ from those Foucault once described. Fundamental to Agamben’s theories is the distinction between *bios*, the reflecting life, and *zoe*, the biological life.⁶ He points out that a defining quality of Western civilisation since antiquity has been its dependence on legal functions for those who are available to be killed but not sacrificed or murdered, i.e., those who are excluded from society’s commonwealth and placed outside of the categories of life that make up the norm. While these people’s identities have varied—ranging from refugees, and outlaws to vagrants and others—Agamben argues that these exceptional conditions, since antiquity and until a time predating the modern era, were exceptions to

the rule, but that, in time, they were permanently incorporated into the core of society. One terrible example of this is the Nazi concentration camps. The people who were forcibly sent there were not considered members of the human race, and killing them, by this logic, was not murder, as those who lost their lives had never been fully alive.⁷

Along similar lines, gender theorist Judith Butler has reflected on which lives are grievable in the eyes of public opinion, and which are not. Her book *Frames of War* takes as its starting point the infamous photographs of victims of torture, individuals existing beyond the reach of convention and law in the US military camp at Guantanamo back in the 00s. Butler writes that “forms of racism instituted and active at the level of perception tend to produce iconic versions of populations who are eminently grievable, and others whose loss is no loss, and who remain un-grievable.”⁸

The question raised by *Frames of War* is that of which human beings enjoy the protection of the law, and which don't. Further, it addresses the issue of which lives are deemed grievable, the only definition of human life that Butler places any trust in. In 2015, in an interview for the *New York Times*, she expanded on these ideas, and reflected on the legitimacy of the influential Black Lives Matter movement:

One reason the chant “Black Lives Matter” is so important is that it states the obvious but the obvious has not yet been historically realized. So it is a statement of outrage and a demand for equality, for the right to live free of constraint, but also a chant that links the history of slavery, of debt peonage, segregation, and a prison system geared toward the containment, neutralization and degradation of black lives, but also a police system that more and more easily and often can take away a black life in a flash all because some officer perceives a threat.⁹

When Butler made this comment on Black Lives

Matter, the movement had already existed for two years, and had spread internationally and won a lot of media attention. It began in 2013, when the police officer George Zimmerman was acquitted of charges of having murdered the African-American 17-year-old Trayvon Martin. One of the founders of the movement, Alicia Garza, has consistently emphasised the point that it is not an issue regarding the behaviours of individuals—the Martin shooting was just one of a whole series of highly publicised murders¹⁰—but that rather, it is best approached as a structural phenomenon, and a sanctioned form of oppression which has deep roots in our history:

What we are dealing with right now is a disease that has plagued America since its inception. Convicting a few cops isn't going to deal with that disease. We've been trying hard this year to be clear that state violence is bigger than police terrorism. Although police terrorism plays a specific role on behalf of the state, it is not the totality of what state violence looks like or feels like in our communities. We've been shifting the narrative to talk about state violence being structural racism.¹¹

The structural nature of racist violence has, naturally, also been acknowledged by organisations within Sweden. For example Pantrarna, an association founded in Husby outside of Stockholm in 2011, and followed one year later by the organization Megafonen, who is active in Gothenburg and Malmö. In a series of manifestations and political actions, they have drawn attention to the foundations and consequences of structural racism, often by connecting it to issues related to city planning and the stigma that is associated with certain suburbs in Sweden. Transgressions committed by the police in Sweden are also coming to light: the revelation that the authorities maintained a database of individuals with Roma backgrounds was granted a great deal of publicity, as was the fact that security firms had hired numerous individuals who had ties to racist organisations.¹² A

growing awareness of these racist structures, which have had an under-publicised impact on stereotypical depictions of black people in popular culture, children's books, and contemporary art in the past, has also played an increasingly important role in the wider cultural discourse during the 00s and 10s.¹³

In *Frames of War* in an exchange with the writer and essayist Susan Sontag, Butler also claims that the photographs of camp prisoners that were taken by the US army to document acts of torture are best seen as an integrated aspect of the torture itself. But now that they exist, she adds, they can make the viewer aware of the structures and institutions (including the media) that take part in the creation of dehumanising fantasies about people. When writing about an exhibition of black-and-white photographs of Guantanamo prisoners at the International Center for Photography in New York, she added that the museum context made the scene, which goes beyond what is depicted, a focal point: "That scene now becomes the object, and we are not so much directed *by* the frame as directed *towards it* with a renewed critical capacity."¹⁴ Our own work on the exhibition *The Measure of All Things* has been guided by our ambition to have something similar to Butler's context-defining "frame" emerge, i.e., to set the stage for a discussion of the violence that resides within the visual and the linguistic conceptualisations of "humanity".

Ulrika Gomm

Horizon
Reading furniture with text diagram
2018
On display at Lund City Library

Building Nation and Bodies (1914–2014)
Wall writing and audio track, ap. 60'
2013–2019

"Gentlemen, and men of Sweden!" the newly appointed prime minister Hjalmar Hammarskjöld exclaimed in 1914 when he began the speech in which he announced his government. The people he was addressing were members of the Swedish parliament. Eight years later, parliament was opened with the words "Swedish men and women, representatives elected by the people of Sweden." These two greetings of the members of parliament are included in Ulrika Gomm's audio installation *Building Nation and Bodies (1914–2014)*, which compiles excerpts from declarations of government penned in Sweden between 1914 and 2014. Much remains constant throughout this century-old collection of texts, and the language of power is generally characterised by good intentions that are summed up in a few keywords such as "freedom", "equality", "security", and "rights". However, the material also reveals differences between the past and the present that reach beyond the greeting phrases used. The feminist perspective on work, accessibility, and life opportunities, as one might expect, grows increasingly common as we move closer to the present day. But sometimes, the notion of equality between the sexes is also obviously associated with a growing sense that individuals are responsible for their own well-being, as is the case with the issue of people's opportunities to make a living working for themselves. For example: "Women's opportunities to start up and run businesses need to be improved, and obstacles that hinder women from running businesses need to be removed. We need to provide unmistakable conditions that will encourage and enable more women to make the decision to start their own business." This statement does not merely express an ambition to bring about a more equal society; it also reflects a broader shift in the attitudes held to work: from treating it as essentially a collective problem, where the state was expected to protect its citizens and provide them with work opportunities, to a neo-liberal system in which it is up to each individual to invent their own sources of income. The body of text in *Building Nation and Bodies (1914–2014)* does not merely present a picture of acceptable behaviour within a society, it's also a text that prescribes the responsibility that a

worthy citizen has not only to her peers but also to herself. These words tell us what it means to be human, in political terms, at a specific time and at a specific place.

Gomm displays a subversive attitude to language in her works. She often uses the language of authorities as a source: the government, the national libraries' words, which represent attempts to define the foundations of society and individuals' rules of life. Using distortions and techniques that invite the reader/viewer to combine and construct their own meaning from the mass of available ones, she opens up a gap within this use of language which was intended to minimise the number of potential interpretations.

This is also the case in the work *Horizon*, which was developed during an artist's residency in China in 2018, and which consists of a graphic arrangement of the title of every book that was present in the National library of Beijing in September 2018 and had the word "democracy" and "China" in its title. The titles are given in English and Mandarin, and inscribed in a circular pattern on a low table, forming a shape resembling that of a game board. Artist Dakoa Guo assisted Gomm with the translation and research involved, and when the installation was first shown at the artist-run Black Sesame Space gallery in Beijing, the text was read aloud in both Mandarin and English while Gomm moved around the game board and Guo sat at the table.

Ulrika Gomm (b. 1978) lives and works in Stockholm and studied at Konstfack. Her works have been shown at Konstfrämjandet Västerbotten, Skånes Konstförening, Kunsthall Stavanger, Botkyrka konsthall, Haninge konsthall, Konsthall C, Fylkingen, Performa in NYC, INCA in Seattle, and Black Sesame Space in Beijing. She has been awarded studio and work residencies supported by Konstnärsnämnden (the Swedish Arts Grants Committee) in Beijing, Detroit, and Damascus.

Hanni Kamaly

BALLOK, 2017–2019

Sculpture made from chromed copper, steel, aluminium mesh, zeri wire

CRUTCHER, 2017–2019

Steel sculpture

SELK'NAM, 2017–2019

Sculpture made from steel, copper, chromed steel

STERLING, 2017-2019

Steel sculpture

BOUCHIKHI, 2018-2019

Steel and copper sculpture

WILLIE, 2019

Steel sculpture

HeadHandEye, 2017

Video, 17'45"

DINGS

Video

2019

Om display at Kulturen in Lund

Hanni Kamaly's works display the objectifying qualities that exist within the meaning-producing framework that Butler claims film and photography to constitute. In her recent video *DINGS*, Kamaly also acknowledges those institutions, museums, and archives that participate in the creation of contexts for the dehumanising gaze that racialised individuals have been subjected to for centuries.

The titles of her sculptures also make explicit reference to different victims of structural violence. *STERLING*, for example, is named after Anton Sterling, who was

shot to death by American police officers in 2016. *DURRAH* is also a reference to an act of violence in our times, taking its name from the 12-year-old Palestinian boy Muhammad al-Durrah, who was shot to death by Israeli military during the second intifada of 2000. Other sculptures' titles serve as reminders of colonial-era oppression, such as *SELK'NAM*, which is named after the now extinct indigenous population of Tierra del Fuego, who were subjected to violence and oppression by European colonists starting from the 17th century. The acts of violence referred to by the names of the sculptures can also be thought to be reflected in the shapes and compositions of the artworks: narrow metal pipes, joined with studs, screws, bars, and screw threads, and balancing on what resembles organic bodies. The way they extend up from the floor is simultaneously powerful and fragile, and they also seem somehow difficult to see because of their skeletal shapes—something that has been pointed out in the past.¹⁵ Taken together, the relationship between the sculptures and the things they refer to begins to resemble a present absence: an embodiment of events that have since become iconic, as photographs of them have been circulating in the media, but which have perhaps for this very reason become more like images than bodies.

Kamaly's interest in this transition between subject and object is also apparent in a newly produced video, *DINGS*, which departs from the various anthropological collections that are kept by European museums and archives. The same collections also reveal how frighteningly close the act of categorising and collecting objects really is to the exploitative gaze that the West has traditionally subjected those who live outside our own continent to. This discussion is carried out in relation to actor Bengt-Åke Benktsson (1907–1957), whose collection of African and East Asian masks is currently maintained by Kulturen in Lund. Apart from being an active collector of colonial artefacts, Benktsson also appeared in the first version of Pippi Longstocking to hit the silver screen; he played Pippi's father, Efraim Longstocking, the captain who sails to the fictional Kurrekurredutt Island in the South

Pacific Ocean. In the film, Benktsson dances in a mask from his own collection. In *DINGS*, we also see a clip from the Pippi Longstocking film, in which two police officers are mistakenly trying to wipe the blackface off of a brown individual; an uncomfortable scene in which an individual becomes a fetish, an object that can be studied as something aesthetic, exotic, and intellectually inferior.

Hanni Kamaly (b. 1988) lives and works in Malmö and Stockholm. She has had exhibitions at the following venues: Ginerva Gambino, Cologne, Tegel, Stockholm, Moderna Museet, Stockholm, the Luleå Biennial, Malmö Konstmuseum, Ahrenshoop Kunsthau, Ahrenshoop, Skånes Konstförening, Malmö, Almanac, London, Kunstnernes Hus, Oslo, and Rupert, Vilnius.

Santiago Mostyn

Red Summer Edit, 2019

Wallpapered wall sections, framed photographs, and a video triptych, 14'00"

The Warming Plateau, 2018

Cordyline Australis plants, video, 12'00"

Santiago Mostyn's piece *Red Summer Edit*, which is being shown as a wall-papered series of images at Lunds konsthall, brings to light in a very clear way the consequences of the politics of excluding and dehumanising black people in US society. Historical footage is juxtaposed with first-hand images taken by the artist himself, in which the violence seems to repeat itself, as well as with pictures of people and landscapes in the USA. The installation also includes a video triptych featuring footage from what seems to be a diverse array of places and times, but which are all thematically connected through the politicised bodily motions that are depicted: movements characteristic of ceremonial activities, such as footage from Donald

Trump's inauguration ceremony, share the screen with the ecstatic choreography of violated bodies, like that of rapper Bloc Boy JB in his "Shoot Dance", which appeared in the wake of the outbreak of police shootings that occurred in the USA. In the video, which is reminiscent of an altarpiece by virtue of its tripartite format, we can clearly see political structures being mirrored by the bodies of human beings, but we are also seeing how these same bodies can be mimicked, mocked, and commented on through patterns of motion and dance.

A subtler depiction of the history of racist violence is given in Mostyn's *The Warming Plateau* from 2018, which takes the history of the island of Tobago as its subject matter. Tobago, which is part of the Republic of Trinidad and Tobago, was colonised by a series of different European states over the years, but throughout, it remained a piece of land that was somehow never fully incorporated into the logic of colonialism: the island was characterised by a great cultural heterogeneity, and its central region retained relative autonomy in relation to the colonial overlords. The title of the work makes reference to a common argument among climate change deniers seeking to point out that Earth is actually getting colder, not warmer—an argument that requires a very close historical horizon of just fifteen years, and which falls apart immediately as soon as climate data predating this point in time is considered. The title serves as a metaphor for the short-sighted and limiting gaze that is unable to perceive the big picture, and which lacks the courage or the interest to seek to understand how historical developments affect us today.

In Mostyn's case, it is not primarily a matter of ecological or biological development, although such an analysis is implicitly present in the works; rather, it is about seeing, or refusing to see, the effects that colonialism still has on present-day society. In the film that is included in the installation, we see four men chop their way through the jungle of Tobago to perform what looks like either a survey or a seizure of the land. The men mark the cleared patch of land

by planting a line of the cabbage tree variation *Cordyline Australis*. This plant has traditionally been used by colonists to mark out territories in forest environments. At Lunds konsthall, plants belonging to the same species are on show, and they have been placed in such a way as to form a map of the lines of trees planted in the forests of Tobago. Mostyn, who spent part of his childhood in Trinidad, has a personal connection to the land area that is being marked up, as his mother has a claim to it according to certain historical documents.¹⁶ Here, this clearing activity, which has been part of a colonial scheme of exploitation of natural resources, is used to draw historical connections to an attempt to reconnect with a politicised piece of land that has a certain personal significance for the artist.

Santiago Mostyn (b. 1981) lives in Stockholm and studied at Yale University, Städelschule, and The Royal Institute of Art. He was co-curator of the Moderna exhibition of 2018: *With the Future Behind Us*. Among other places, Mostyn's art has been shown at the Gothenburg Biennial, Moderna Museet in Stockholm, Kunsthall Stavanger and Malmö Konsthall. In 2019, his art will be shown at Wanås konst, LCCA Riga and Tartu Art Museum.

Sandra Mujinga

ILYNL (It's Like You Never Left), 2016
HD video with, 12:23 minutes
With Princilla Owusu Afrigie

Touch Face 1–3, 2018
Coated synthetic leather, polyester, lycra, reflective textile, PVC pipes, aluminium pipes, concrete foundations
270 x 60 x 30 cm

Sandra Mujinga's art can be understood in relation to a background of Braidotti's ideas about a

posthumanist existence, which were outlined above, and to a critique of the presumed borders between a conventional, autonomous human subject and the world around her. These are borders that are assumed to separate the digital from the analogue, animals from humans, and whatever is “here” from whatever is “over there”. One example of this is the video work *ILYNL (It's Like You Never Left)*, in which sequences from Malmö and the Congo are alternated in a film where the digitalised and constantly manipulative protagonist appears to be living through her smartphone. She wanders around, amused, sending messages and occasionally conversing with her loved ones, and the various places, which are separated by vast distances, appear to be blended together into a single, large, digital landscape. At one point in the film, Mujinga herself appears and discusses the difficulties of speaking Lingala, a Banthu language spoken by millions of people from the Congo. This sequence was shot much earlier than the rest of the film, something that characterises Mujinga’s method, which involves stacking various layers of time onto one another. All in all, communication, or perhaps the lack thereof, seems to contrast quite starkly with the glocal world that is depicted in *ILYNL (It's Like You Never Left)*.

The avatar in *ILYNL (It's Like You Never Left)* wears futuristic garb in a shade of grey, and has an androgynous look that would have seemed very much at home in a Marvel film. Fashion, or perhaps, rather, fashion-like protrusions from bodies, which can occasionally facilitate camouflage or protection, are core concepts of Mujinga’s oeuvre. The sculptures included in the series *Touch Face*, which are made from thin, grey elastane, resemble enormous bodies in a way, or test dummies, in that they are humanlike to a degree, but not completely. Their physiologies and the title are inspired by elephants’ habit of touching their faces with their trunks, a motion that serves no immediate purpose other than providing the animal with a pleasant sensation. This kind of behaviour, which although it may seem human to many is perhaps rather an expression of emotional projection,

is a recurring subject of Mujinga’s. Apart from elephants, in an earlier piece, *Humans, On The Other Hand, Lied Easily and Often* from 2016, she investigated the lives and media presence of gorillas. In the work, she portrayed a “silverback”—a male gorilla who has grey back hair due to age—belonging to the Humba gorilla family, which lives in Virunga in the Congo, the oldest national park in Africa. He is presented in a series of portraits that capture his facial expressions and something that might be identified as human characteristics, but which also raises questions about the degree of projection involved in our understanding of this mimicry, and what the individual in the picture is actually communicating.

Sandra Mujinga (b. 1989) is an artist and musician who works in Berlin. She graduated from Malmö Art Academy in 2015 and has recently finished an artist’s residency at Cité Internationale des Arts in Paris. She has had solo exhibitions at Croy Nielsen in Vienna, Atlanta Contemporary, UKS in Oslo and Tranen in Copenhagen. In 2019, her art will be shown in a solo exhibition at Bergen konsthall. She has also participated in group exhibitions at Malmö konsthall, Kunstverein Braunschweig, and Hasselblad Center in Gothenburg.

Hans Carlsson
Curator, Lunds konsthall

Notes

1. Plato, *Theaetetus*, London & New York: Routledge, 1990, p. 65, (transl. John M. Cooper). Plato wrote *Theaetetus* around 369 B.C.
2. Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press, 2013, p. 13.
3. Ibid., pp. 13–16.
4. Ibid., pp. 22–26.
5. Michel Foucault, “*Society Must Be Defended*”, *Lectures at the College De France, 1975–76*, Mauro Bertani and Alessandro Fontana (eds.), New York: Picador, pp. 239–265, (Transl. David Macey).
6. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, Stanford: Stanford University Press, 1995, p. 127, (Transl. Daniel Heller-Roazen).
7. Ibid, pp. 144–154.
8. Judith Butler, *Frames of War. When is Life Grievable?*, London/New York: Verso, e-book, 2016, p. 97.
9. George Yancy and Judith Butler, “What’s Wrong With ‘All Lives Matter?’”, in *New York Times / The Stone*, 12 January 2015, <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2015/01/12/whats-wrong-with-all-lives-matter/>. Last accessed on 16 May 2019.
10. Kimberly Kindey et al., “Fatal shootings by police are up in the first six months of 2016, Post analysis finds”, in *Washington Post*, 7 July 2016. Last accessed on 19 May 2019.
11. Ann Friedman, “Don’t Try to Do Everything at Once and other advice on activism from Alicia Garza of Black Lives Matter”, in *The Cut*, 9 December 2017, <https://www.thecut.com/2017/09/ann-friedman-interviews-alicia-garza-of-black-lives-matter.html>. Last accessed on 16 May 2019.
12. “Hundratals romer i nytt register” (Hundreds of Roma in New Database), in *Dagens Nyheter*, 24 September 2013, <https://www.dn.se/nyheter/sverige/hundratals-romer-i-nytt-register/>. David Baas, “Nazister och våldsdyrkare jobbar för vaktbolagen” (Nazis and promoters of violence working for security companies), in *Aftonbladet*, 17 March 2019, <https://www.expressen.se/nyheter/nazister-och-valdsdyrkare-jobbar-for-vaktbolagen/>. Last accessed on 16 May 2019. Reports of security guards committing acts of violence coincided with online postings of video footage of a security guard using excessive force to subdue a pregnant woman in the Stockholm Underground.
13. In this context, we might mention the controversies that surrounded artist Makode Linde’s work *Painful Cake* (2012), or the discussions of racist stereotypes in relation to Stina Wirsén and Linda Hambäck’s animated film *Liten skär och alla små brokiga* (Little Pink One and All the Other Little Ones)(2012).
14. Judith Butler, op. cit., p. 93.
15. Frans Josef Petersson, “Drömtid” (Dream Time), in *Kunstkritikk* 21 September 2018, <https://kunstkruttikk.se/dromtid/?fbclid=IwAR0qTNKUa3YCv5EVE-0mp-CVXKyXiuzhqPwVLnxKAhNserib4kFVh3a2-8A&d=se>. Last accessed on 27 May 2019.

16. The picture of the map, which may lend support to his mother's claim to ownership, is also reproduced on an insert in the exhibition catalogue.

**Alltings mått.
Om det (o)mänskliga**

**The Measure of All Things:
On the (In)Human**

29 juni
– 22 september 2019

**Konstnärer
Artists**

Ulrika Gomm
Hanni Kamaly
Santiago Mostyn
Sandra Mujinga

**Kuratorer/Text
Curators/Text**

Hans Carlsson
Åsa Nacking

**Filmproduktion
Film production**

Hans Carlsson
Paula Ludusan

**Översättning
Translation**

Jan Salomonsson

**Kommunikation
Communication**
Madeleine Malmsten

**Förmedling
Education**
Paula Ludusan

**Tekniker
Technician**
Olof Broström

**Formgivning
Design**
Margarita Bukšnaitytė
Povilas Utovka

**Tryck
Print**
Trydells, Laholm

ISBN
978-91-88353-14-6

