

Morgendagens hjemsøgelse spektrale tidsligheder og steder i Larissa Sansour og Søren Linds *Tomorrow's Ghosts*

Den palæstinensisk-danske kunstnerduo Larissa Sansour og Søren Linds "*Tomorrow's Ghosts*" omformulerer begreber om tid og identitet. Denne artikel undersøger udstillingens brug af hjem søgelse og det spøgelsesagtige i videoværker og installationer, som fremhæver den vedvarende palæstinensiske lidelse og den konstante modstand mod udviskning af sted og hukommelse.

Resumé

Denne artikel undersøger den palæstinensisk-danske kunstnerduo Larissa Sansour og Søren Linds udstilling *Tomorrow's Ghosts* ("Morgendagens spøgelse") på Kunsten Museum of Modern Art i Aalborg (30. marts-13. august 2023). Den ser på de to videoværker, der udgjorde udstillingen, *As If No Misfortune Had Occurred in the Night* ("Som om der ingen ulykker havde fundet sted om natten", 2022) og *In Vitro* (2019), samt installationsprojektet *Archaeology in Absentia* ("Arkæologi in absentia", 2016-2017). Udstillingsanalysen afsøger, hvordan en hjem søgelse (Gordon, Ball, Derrida, Aughter, Fisher) er på færde i alle tre værker, og betragter den som et aspekt af både fortid og fremtid. De spøgelsesagtigt-spektakulære kvaliteter, Sansour og Lind anvender i deres værk, fremhæver palæstinenserne nuværende vanskelige situation og stadig ringere udsigt til at opnå en suveræn palæstinensisk nationalstat. Ikke desto mindre anfægter og omformulerer *Tomorrow's Ghosts* en række forestillinger om tid, rum og identitet. Ved at blande virkelige og spekulative geografier, arkivoptagelser og science fiction, idet fortid, nutid og fremtid falder sammen, trodser kunstnerne det fortsatte toponymicid (stedsudvisningen) og memoricid (erindringsudvisningen), som er følgen af den langvarige israelske besættelse af Palæstina (Masalha, Abu Lughid, Rachidi, Jayyusi). *Tomorrow's Ghosts* giver spøgelseerne et hjem og en stemme såvel som en tid og et sted. Morgendagene befinder sig da ikke blot i fremtiden, men er også indskrevet i fortiden. På denne udstilling betegner spøgelseerne tabet, men er også en stædig rest af modstandskraft og håb.

Indledning: Spøgelse og hjemføghed i Palæstina

“Spøgelse”, lyder en berømt bemærkning af Avery Gordon i forlængelse af den afro-amerikanske forfatter Zora Heale Hurston, “hader nye ting”¹. Det skyldes, at “spøgelse er kendetegnet ved at knytte sig til de begivenheder, ting og steder, som i sin tid har frembragt dem; de er af væsen hjemføghelse, der påminder os om en stadig lurende uro”². Gordon skriver videre, at spøgelsesnes aversion mod det ny er forbundet med deres evne til at hjemføge: Jo mere de begivenheder, ting og steder, de er knyttet til, forsvinder, jo vanskeligere bliver det for de pågældende spøgelse at hjemføge dem.³ Spøgelse er altså stedsbundne; styret af driften til at vende tilbage til det foruroligende sted. Men spøgelse er også yderst tidsbundne og kiler sig indenfor fra fortid og fremtid for at påvirke nutiden. Det rejser spørgsmålet om, hvordan spøgelse kan orientere sig i sammenhænge, hvor tid og sted konstant er i opbrud. Hvordan håndterer spøgelse begivenheder (individuelle og kollektive traumer), ting (materiel og immateriel kultur, kulturarv, arvestykker, fast ejendom, personlige ejendele), steder (et territorium bestående af det beboede, det bebyggede og det naturlige miljø) og tidslinjer (historier, individuel og kollektiv erindring), når de alle sammen fjernes? Palæstina er og bliver i 1900- og 2000-tallet det mest fremtrædende eksempel på, at tid og sted er blevet og fortsat bliver strukturelt udvisket. Den palæstinensiske historiker Nur Masalha taler om memoricide og toponymicide for at udpege det kumulative tab af henholdsvis den palæstinensiske erindring og de palæstinensiske steder.⁴ Om noget giver denne udvisning spøgelse gode grunde til at hjemføge og kræve oprejsning for den historiske og politiske vold, der gennem over et århundrede er blevet udøvet mod palæstinenserne, uden det er kommet til en løsning.⁵ Sammen med de uopfyldte politiske aspirationer og et territorielt og nationalt tabs hjemføgte geografi står denne fortsatte historiske uretfærdighed i samklang med det spøgelsesagtiges spektrale sensibilitet. Men hvad vil Palæstinas spøgelse mon finde, når de engang vender hjem til deres jord, deres hjem, deres ikke-eksisterende landsbyer? Som i den virkelige verden, hvor palæstinenserne er forhindret i at vende tilbage til deres fædrene hjem og hjemstavn, således bliver også de palæstinensiske spøgelses hjemføgelse kvalt: Alt, hvad de støder på, er nyt, har forandret sig eller er visket bort. Uden en materiel referent, der kan hjemføges, og når så meget er borte, hvad er der da tilbage af spøgelses eksistensberettigelse?

På deres soloudstilling *Tomorrow's Ghosts* (30. marts – 13. august 2023) på Kunsten Museum of Modern Art i Aalborg tilbyder den palæstinensisk-danske kunstnerduo Larissa Sansour og Søren Lind nogle poetiske, men også radikale forslag til, hvordan denne gåde lader sig håndtere. Den palæstinensiske billedkunstner Sansour, der har studeret i Danmark, og som fik dansk statsborgerskab i 2009, og den danske forfatter og filosof Lind har haft et formaliseret samarbejde siden 2016. Alt imens de to har boet i London i over ti år, har de fastholdt et stærkt engagement i den danske kunstscene ved at deltage i filmfestivaler og solo- og gruppeudstillinger.⁶ Derudover modtager deres arbejde fortsat anerkendelse og fondsstøtte i Danmark, med Sansours bidrag til den danske pavillon på den 58. Venedig Biennale i 2019 — hvor Lind blev krediteret som kunstnerisk medvirkende — som et højdepunkt. *Tomorrow's Ghost* var den første udstilling i Danmark, hvor de blev krediteret sammen.⁷ På udstillingen kan Sansour og Linds spøgelse i modsætning til Gordons ikke nyde den luksus at vige uden om nye ting: Deres spøgelse er nødt til at navigere i det ny, så de både kan udføre deres hjemføghelse og udvirke en forandring. De er i deres værker kendt for at bruge science fiction til at bringe forestillinger om tid, rum og identitet ud af fatning, og det spøgelsesagtige tilføjer på denne udstilling et yderligere lag af kompleksitet. Sansour og Lind forvandler kløgtigt det spektrale til det spekulative ved at insistere på, at spøgelse ikke alene trænger sig ind på nutiden og fremtiden fra fortiden, men også trænger sig ind på nutiden fra fremtiden, og helt afgørende også på fortiden fra fremtiden. Spøgelse fra fremtiden, som stadig foruroliges af fortiden og sætter gang i reviderede historier, der sigter mod at destabilisere forskellige udlægninger af fortiden. Anna Ball, der forsker i postkoloniale spørgsmål, har om den palæstinensiske billedkunst skrevet, at der i palæstinensisk kunst sker en “vending mod det spektrale som en besjælende, snarere end en nihilistisk kraft: et middel til at fejre livets-modstandskraft-selv-i-døden, snarere end at sørge over døden-i-livet som vilkår.”⁸ Sansour og Lind

udvider denne forestilling og forvandler spøgelse til en livskraft, en nødvendighed for at besjæle fortid, nutid og fremtid. Tidsligheden i udstillingens titel, *Tomorrow's Ghosts*, kan således aflæses på flere måder: det er lige så meget spøgelse *til* morgendagen, som det er spøgelse *fra* morgendagen. Enten spøgelse på denne udstilling nu er en singular figur eller et spøgelsesagtigt motiv, så er det også altid kollektivt og hjemsøger os fra fortiden og vedbliver med at gøre det fra fremtiden. Ligesom intergenerationelle traumer frembringer science fiction jagtterræner for hjemsøgelsen. De opstår i tidsligheder, som ikke stemmer overens, og som falder sammen og præges af en dyb uro og derfor vedbliver med at frembringe deres egen, ofte modsigelsesfyldte, tidslige logik. Som sådan udvider værkerne på denne udstilling ikke alene forestillingerne om spektralitet og hjemsøgthed, om spøgelse og det spøgelsesagtige, vigtigst af alt så redefinerer de dem. I denne artikel undersøger jeg, hvordan dette bliver gjort af såvel de enkelte værker, der udgør udstillingen, som af udstillingen i sin helhed.



Fig 1. Larissa Sansour & Søren Lind. *Tomorrow's Ghosts*. Exhibition view. Kunsten, Museum of Modern Art Aalborg, 2023. Courtesy and photo credit: ©Niels Fabæk/Kunsten, Museum of Modern Art Aalborg.

Spektralitet og tab i *As If No Misfortune Had Occurred in the Night* (2022)

Alt imens museerne i Danmark tager kuratorisk livtag med politiske emner og i stigende grad gør deres programlægning divers, så den også omfatter kunstnere med ikke-europæisk-vestlig baggrund, er soloudstillinger af arabisk/palæstinensiske kunstere stadig en sjældenhed på disse institutioner.⁹ *Tomorrow's Ghosts* blev vist i Kunstens bunkeragtige udstillingssale i underetagen og omfattede tre værker: multikanal-videoværkerne *In Vitro* (2019) og *As If No Misfortune Had Occurred in the Night* (2022) samt installationsprojektet *Archeology in Absentia* (2016-2017). Udstillingens knappe, men effektive udformning omgivet af sorte vægge, sorte tæpper og med transparent musselin til adskillelse af værkerne forstærkede tanken om, at beskueren trådte ind over en række tærskler, som var nødvendige at krydse [Fig. 1]. De tre værker artikulerer hver især på deres egen specifikke måde, hvordan fortiden bliver hængende og endda nogle gange trænger sig ind på nutiden og fremtiden. Imidlertid kommer den mest distinkte begrebslige og politiske

gestus i alle værkerne fra fremtiden — når morgendagens spøgelse søger oprejsning for fortidens og nutidens uretfærdigheder. I Sansour og Linds arbejde er selve den konceptuelle ramme iboende spøgelsesagtig, fordi den vold, der driver samtlige værker, forbliver uden løsning. Volden specificeres til en vis grad: et barn dør i både *In Vitro* og *As If No Misfortune Had Occurred in the Night*, henholdsvis på grund af en økologisk katastrofe og politisk ufred. Alle tre værker gennemskæres af volden i tabet af et tilhørsforhold og i tabet af et hjem. Mens værkerne er solidt forankret i Palæstinas historiske og geopolitiske sammenhæng, peger de ikke alene ud over deres geopolitiske ramme ved at være spekulativt og spøgelsesagtigt underbygget, men beskuerens mulighed for at forstå værkerne empirisk forstyrres også af denne underbygning. Denne indskrænkning af, hvad der er muligt at forstå, er på linje med Jacques Derridas karakteristik af det spektrale. Næmlig som noget "uintelligibelt, usynligt og ukontrollerbart"¹⁰. Vi er ikke i stand til at erkende spøgelse fuldt ud, fordi det ikke fuldt ud er i stand til at lade sig repræsentere; det lader sig derfor ikke kende fuldt ud. Det spektrale frembyder imidlertid nogle muligheder, fordi det "leverer en alternativ syns-, lytte- og føle- og engagementsmekanisme"¹¹. Spøgelsesernes urepræsentérbarhed kompliceres i en palæstinensisk sammenhæng yderligere af, at det spøgelsesagtige zigzagger frem og tilbage mellem den enkelte og kollektivet og derfor mangfoldiggør spøgelsesernes manifestationsmåder. Eksempelvis er trekanalsvideoinstallationen *As If No Misfortune Had Occurred in the Night* en filmopera, hvor hovedpersonen hjemsogt af sorg klager over sin datters død. Partiet synges af den palæstinensiske sopran Nour Darwish, og operaen kombinerer tekst og musik fra den østrigske, jødiske komponist Gustav Mahlers *Kindertotenlieder* (1901 og 1904) med den palæstinensiske folkesang *Mashallah*, hvor en palæstinensisk kvinde sørger over, at hendes elskede er blevet indkaldt til Osmannerrigetets hær for at kæmpe i Første Verdenskrig.¹² I hovedpersonens sorg over det barn, hun har mistet, maner hun alle de børn frem, som er gået til i bølgerne af politisk vold i Palæstina og hinsides Palæstina. Koblingen med Mahlers værk, der sørger over de uskyldiges død, med den palæstinensiske sang, som fordømmer de dødsfald, en væbnet konflikt forårsager, bliver særligt gribende, når man tænker på, hvor mange børn der er blevet slået ihjel i den israelsk-palæstinensiske konflikt. De voldsomme angreb i Gaza oven på Hamas' angreb i Israel den 7. oktober 2023 er kun det seneste eksempel.¹³ Udstillingens lydside, eller snarere den måde forskellige lyde siver ud mellem hinanden, bliver en anden subtil måde, hvorpå grænsen mellem individuel og kollektiv erfaring bliver sløret og udstillingen bundet sammen af spektralitet. Filmen og fotografiet beskrives ofte som spektrale medier, men lyd er også spektral og bliver det ganske særligt på denne udstilling. På de højeste toner skærer Nour Sawish' stemme sig gennem hele udstillingsrummet, mens udstillingen som helhed er udstyret med en ildevarslende lavfrekvent basrummel af lydsporet til *in Vitro*. Ikke alene minder lydens usynlige, men hørbare tilstedeværelse publikum om, at noget andet trænger sig ind på den igangværende synsoplevelse, men lyden fjerner også publikum fra nuet og kaster det tilbage i 1900-tallets historiske kriser i *As If No Misfortune* og frem i en dystopisk science fiction-fremtid i *In Vitro*. På *Tomorrow's Ghosts* gennembryder lyd og billede enhver lineær tidslinje og tvinger os til at tage højde for det forhold, at Sansour og Linds fortællinger aldrig udelukkende præsenterer afbildninger af individuelle traumer, tab og fordrivelse, men også altid kollektive af slagsen. Lyd og billede tjener som kanaler for hjemsovelsen og angiver, for nu at parafasere Mark Fisher, steder, der er plettet af tiden, og steder, hvor tiden er gået i stykker.¹⁴ Historisk, geografisk og identitetsmæssigt er Palæstina et sådant hjemsogt sted. Tiden har plettet landet i den forstand, at det tynges ned af en fortid, der er umulig at vende tilbage til. Samtidig synes Palæstina blottet for fremtid, lige så vel som berøvet en kontinuerlig tidslinje og et eget territorium. Denne rum-tidslige forskydning eksemplificeres allerstærkest i den postapokalyptiske videoinstallation *In Vitro*.



Fig 2. Larissa Sansour & Søren Lind. *In Vitro*, 2019. Two-channel black and white HD video installation, 27' 44". Video still. Courtesy the artists.

Politiske, økologiske og tidslige hjem søgelser i *In Vitro* (2019)

Den sort/hvide tokanalsvideoinstallation *In Vitro* blev oprindeligt lavet til den danske pavillon ved den 58. udgave af Venedig Biennalen (2019). Den viser byen Betlehem på Vestbredden — hvor Sansour er vokset op — oven på en økologisk katastrofe [Fig.2].¹⁵ Miljøkatastrofer har gjort verden ubeboelig og tvunget de få overlevende til at bo i underjordiske bunkere. Jeg har andetsteds skrevet, at denne underjordiske verden ikke blot er hjem søgt af fortidens spøgelser, men faktisk er bygget på fortiden.¹⁶ I dette værk hidkaldes spøgelserne med overlæg. Bunkerens undergrundsverden svæver mellem en traumatisk fortid og en ukortlagt fremtid. Nutiden synes rømmet eller udtømt, et eksempel på Fishers plettede og brudte hjem søgte tid. Men også rummet bliver gjort sælsomt og ubekendt. Bunkeren er et funktionelt ikkested, rettet mod overlevelse, og en fortsat påmindelse om det tabte. Den står i kras modsætning til filmens åbningssekvens, der viser Betlehem med byens mange landemærker såsom Fødselskirken og Krybbepladsen — inden byen opluges af en ødelæggende bølge af kulsort olie. Bunkeren bliver da selv en spøgelsesagtig tærskel, et hjem søgt rum, der er ude af stand til at manifestere sig fuldt ud i nuet, fordi dets eksistens kun er ment som en midlertidig løsning. Den defineres af den ødelæggende begivenhed, der har fundet sted i fortiden, og samtidig også af ønsket om i fremtiden at kunne vende tilbage til Betlehem. Bunkeren — og følgelig enhver tilværelse under jorden - bliver spøgelsesagtig, fordi den ikke alene hjem søges af livet før katastrofen, men også besjæles af det. Bunkertilværelsen er skiftevis orienteret mod fortiden og tingenes tilstand inden katastrofen og mod et håb om på et tidspunkt i fremtiden at kunne vende tilbage til Betlehem oppe på overfladen. Denne bevægelse frem og tilbage mellem fortid og fremtid, desperation og forhåbning, er en nødtilstand, der er fælles for mange flygtninge, hvad enten krig eller andre tragedier har drevet dem i landflygtighed. I en palæstinensisk sammenhæng er der ganske klart en tid før Nakbaen i 1948 (den palæstinensiske katastrofe og fordrivelsen i forbindelse med grundlæggelsen af Staten Israel) og en tid efter. Nakbaen afsluttedes imidlertid ikke i 1948, eftersom konfiskation og fordrivelse er blevet ved, så at Nakbaen er blevet en *Nakba al mustamirrah* (en fortsat Nakba) og nutiden hjem søgt. Med sociologen Lila Abu Lughods ord: "fortiden er endnu ikke tilbagelagt"¹⁷. Det gør det til en særlig udfordring at overveje fremtiden fra en position i nutiden. I *In Vitro* fremkalder den rumlige og tidslige umyndiggørelse en eksistentiel umyndiggørelse; alting afhænger af muligheden for at kunne vende tilbage til

overfladen, hvilket — for øjeblikket — er uopnåeligt. Det er en modalitet, palæstinenserne kun kender alt for godt, idet de palæstinensiske politiske aspirationers drivkraft er *'awda* eller en tilbagevenden til det historiske Palæstina. Et tabt hjemland er ligesom et fantom-lem, der mangler, men stadigvæk er yderst nærværende og i stand til at afgive dybe smerter. *In Vitro* viger ikke uden om tabets ægte smerte, tværtimod rummer værket den spekulation, at en nutidig identitet må leve i en slags communion med sine spøgelse — i fortid og fremtid — for at kunne blive autentisk.

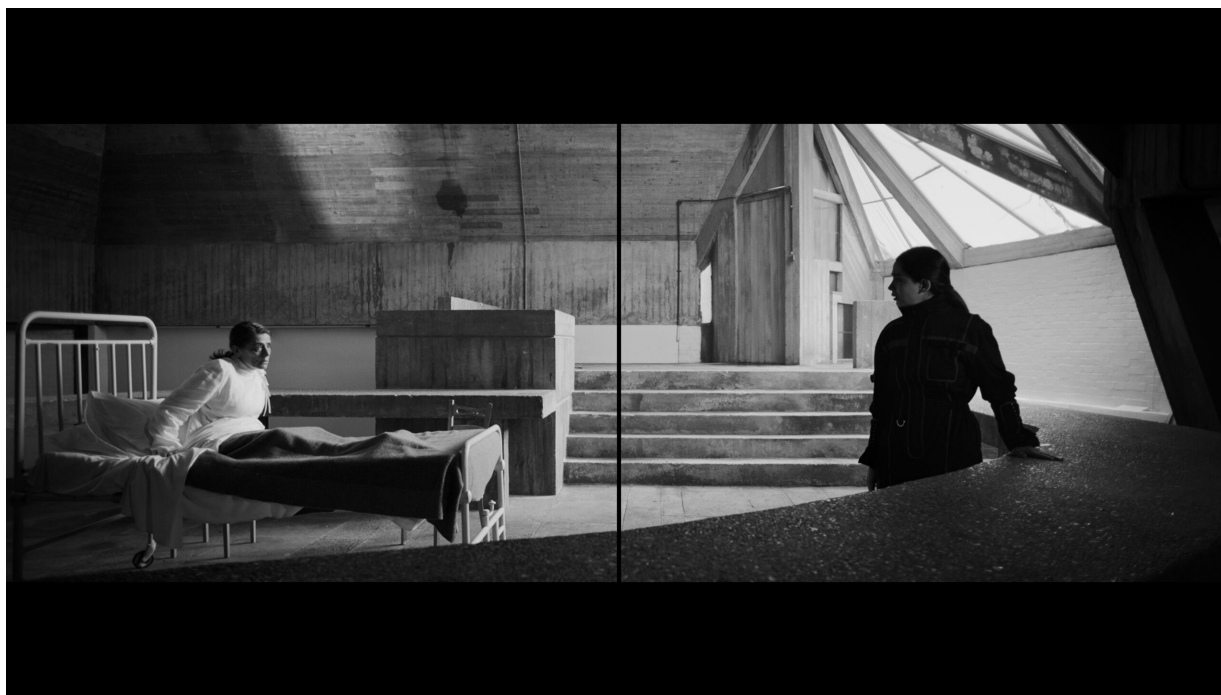


Fig 3. Larissa Sansour & Søren Lind. *In Vitro*, 2019. Two-channel black and white HD video installation, 27' 44". Video still. Courtesy the artists.

Plottet i *In Vitro* centrerer sig om en dialog mellem to kvinder, der diskuterer erindring, tab, identitet, tilhørsforhold og transgenerationelle traumer. Dunia, der er gammel og svagelig på sit sygeleje, spilles af den berømte palæstinenske skuespiller Hiam Abbass, og Alia, der er en klon, fremmanipuleret af DNA fra de omkomne under økokatastrofen, heriblandt Dunias datter, spilles af den palæstinensiske skuespiller Misa Abd Elhadi [Fig.3]. Dunia længes tilbage til livet på jordoverfladen, hendes egen *'awda*. Det er afgørende vigtigt for hende at holde mindet om fortiden i live. Desuden er hendes forestilling om fremtiden holdt i fortidens billede som en tilbagevenden til en idealiseret tid før apokalypsen. Kun en ren, fuldstændig tilbagevenden kan helbrede hende. For hende "findes denne nutid knapt nok"¹⁸. Omvendt står tingene mindre klart for klonen Alia. Alt imens hun i kloningsprocessen har arvet både minder og traumer fra de døde, kender hun empirisk set kun til den nutidige virkelighed: bunkeren, det laboratorium, hvor hun kunstigt er blevet dyrket frem, og den underjordiske køkkenhave, der tillader den overlevende befolkning at opretholde livet. Både Dunia og Alia hjemsøges af minder om fortiden, med den forskel, at Dunia tager dem til sig som sin tilværelses eksistensberettigelse, mens Alia afviser dem. I en irriteret udveksling svarer Alia: "[J]eg får fortiden ind med ske ... mine egne erindringer skiftet ud med andres. De virker personlige og intime. De er ikke virkelige, men forførende... som overdådige billeder i en børnebog. Uden forbindelse med livet hernede ligesom en bakterie, der er plantet i mig." Begge kvinder demonstrerer, hvordan hjemsøgelserne påvirker dem forskelligt. Mens Dunia i høj grad er et genfærd af sig selv, som hun ligger afpillet på sit dødsleje og klynger sig til en ødelagt verdens identitet, kan man se Alia som den mest spøgelsesagtige skikkelse af de to. Som klon personificerer hun det spektrale ved både at være en *genganger* (der bringer dem, der er døde under katastrofen, tilbage til livet) og en *nytilkommen* (der manifesterer en mulig fremtid for dem i bunkeren).¹⁹ Med eftertryk hævder Alia, "[j]eg tror ikke på spøgelse. Det, vi foretager os her, vil ikke bringe fortiden

tilbage.” Som figur mobiliserer hun imidlertid selv forestillingen om spøgelse som et radikalt emancipatorisk udsagn. Hun *er* bogstavelig talt “morgendagens spøgelse”: et spøgelse *til* fremtiden og *fra* fremtiden. En skikkelse på jagt efter en autentisk identitet, der kan række over hele tidens sletteland, både fortid, nutid og fremtid, og som insisterer på at tøjle nutiden, mens hun nægter at lade sig binde af fortiden. “Måske er erindringstabet afgørende for at kunne begynde forfra”, foreslår hun forsigtigt, mens hun indrømmer, at hendes kunstigt implanterede minder er “for livagtige til at lade sig afvise som nogen andres”. Hvis det spøgelsesagtige kendetegnes af tvetydighed og uløsthed, så personificeres det af Alia. Samtidig er det ved at bebo det spøgelsesagtige med alle dets modsigelser, at Alia muligvis kan opdage en horisont for håbet og endelig overvinde hjemløsheden.



Fig 4. Larissa Sansour & Søren Lind. *In Vitro*, 2019. Two-channel black and white HD video installation, 27' 44". Video still. Courtesy the artists.

Skønt æstetikken i *In Vitro* ved første øjekast ser ud til at have klare linjer — det delte lærred, sort/hvid-filmens formalisme, drømmescenerne med livet før katastrofen [Fig.4] over for den nødtørftige funktionalitet, der præger livet efter katastrofen — er den faktisk yderst tvetydig og spøgelsesagtig. Her bliver en æstetik, bygget op over modsætninger, til en hjemstøbt æstetik. Fortid, nutid og fremtid *blandes* faktisk. Erindring og glemsel bliver ikke hinandens modsætninger, men snarere to sider af samme mønt, som i *In Vitro* synes at dreje rundt og rundt. Som én, hvis drift er helt koncentreret om at erindre, må Dunia medgive dette: “Vi har brugt for lang tid på at registrere, optegne, arkivere”. Dette gælder netop arkivoptagelserne fra 1900-tallets Betlehem frem til 1967, der er medtaget i filmen. På den ene side tjener de til at forankre en historicitet i filmens ophævelse af tilskuerens vantro, så denne for et øjeblik føres tilbage lige dér og dengang, det skete, i Palæstina. Men på den anden fremkalder arkivmaterialet i høj grad også en fornemmelse for et ‘her og nu’. Adskiller de grynedes sort/hvide optagelser af flygtninge på vej over Allenby-broen efter krigen i 1967, dengang Israel besatte Vestbredden, Gaza, Østjerusalem, Golanhøjderne og Sinaihalvøen, sig overhovedet fra de endnu mere grynedes optagelser af flygtningene under Nakbaen i 1948, eller for den sags skyld fra de HD-billeder, vi kan se på vores skærme, af de internt fordrevne under Israels seneste krig mod Gaza (2023-2024)?²⁰ Arkivmaterialet markerer ikke nødvendigvis noget, der ligger i fortiden. Snarere understreger det, at “fortiden stadig virker i nutiden, stadig aktivt genfrembringer den i sit eget billede”, så længe den historiske og epistemiske vold mod palæstinenserne fortsætter.²¹ Det arkivmateriale, der går igen i Sansour og Linds arbejde, spiller en

rolle, som viser tilbage til Dunias spørgsmål om, hvad meningen er med at arkivere noget efter udslettelsen. Stedes spøgelse til hvile af alt dette materiale, som Alia kalder "en liturgi, der optegner vore tab", eller ansøres de faktisk? Hvis Nakbaen er *al mustamirrah* (fortsat), kan der så overhovedet finde det sorgarbejde sted, som er afgørende for at kunne gennearbejde traumet og genoprette evnen til at handle?²² Dette grundlæggende spørgsmål fremprovokeres i trekanalsoperaen *As If No Misfortune Had Occurred in the Night*.



Fig 5. Larissa Sansour & Søren Lind. *As If No Misfortune Had Occurred in the Night*, 2022. Three-channel HD video installation, 21'. Video still. Courtesy the artists.

Også her betjener kunstnerne sig af opdelt lærreder, sort/hvide optagelser og arkivmateriale, og også her tjener disse æstetiske og konceptuelle valg til at mobilisere det spøgelsesagtige. Sceneriet virker så afgjort hjemstøgt; sat i en forfalden og forblæst kirke, hvor et svagt lys titter ind gennem glasmalerierne. Sakralt, men ruinøst. Hvor bunkerer i *In Vitro* med alle sine begrænsninger stadig kæmper med at kunne blive et levested, et sted, hvor overlevelsen kan tænkes at vokse sig ind i en ny begyndelse, er kirken i *As if No Misfortune* et sted for det absolutte tab og for sorgen. Ligesom *In Vitros* Alia og Dunia skal hovedpersonen (sopranen Nour Darwish) forestille en moder, der hjem søges af sorgen over sin døde datter. Også i dette værk forvandler det individuelle tab sig til en kollektiv sorg. "Jeg sørger ikke alene over de tab, jeg kan opregne, men også over dem, der ligger forude og endnu er utalte", synger Darwish, mens hun står på en spøgelsesagtig tåget skyslette, og en måne titter frem oppe til højre [Fig.5].²³ Barnets fravær understreges yderligere af billedet af hovedpersonen, der spejles over de to yderlærreder, hvilket gør hendes fremtræden dobbeltgængeragtig og forstærker det tomrum, barnet har efterladt, desto mere. Moderen bliver selv til et spøgelse. I en scene henimod slutningen af *in Vitro* bemærker Alia om sine minder, at "nogle scener er mere grynede og falmede end andre", som beskrev hun her det spøgelsesagtige ved dem. Dette føres ud i livet i *As if No Misfortune*. Billedet bliver uklart, idet det slår om fra en totalindstilling på tværs af de tre lærreder til en detalje, der kun bliver vist sløret på et enkelt lærred: forældresorgen og de andre sørgelige tab, der har hobet sig op hos hovedpersonen, lader sig ikke fuldt ud visualisere. Moderens erindring om barnet varer ved, men uden billede. I stedet udfyldes hullet —ufuldkomment —af andre billeder, som antyder et fravær. Eksempelvis er der en indstilling med en gyngestol, som vipper frem og tilbage uden nogen i; flammen på et lys flakker i trækvinden; en lukket dør høres knirke, som om den går op, men den forbliver faktisk lukket. Disse spøgelsesagtige scener betegner den palæstinensiske nødtilstand i dens prækære linedans mellem afsavn og forhåbning, mellem at noget er stofligt nærværende (det historiske Palæstinas territorium) og dog fraværende (en nationalstat).



Fig 6. Larissa Sansour & Søren Lind. *As If No Misfortune Had Occurred in the Night*, 2022. Three-channel HD video installation, 21'. Video still. Courtesy the artists.

I *As if No Misfortune* rykker arkivmaterialet ligesom i *In Vitro* beskueren ud af ethvert drømmeri og kræver, at vi ser på værket med et historisk blik; med nutidens blik; men også med et spekulativt blik *fra* og *for* fremtiden. De fleste af optagelserne, der er gravet ud fra samlingerne på Imperial War Museum i London, viser Betlehem og Jerusalem i første del af 1900-tallet. Den ikoniske udsigt over Oliebjerget og Klippemoskeens gyldne kuppel er for eksempel let genkendelig. Det samme er billedmaterialet fra Første Verdenskrig med dens skyttegrave. Imens Nakbaen ofte nævnes som begyndelsepunktet for palæstinensernes kollektive trauma, eller som Lena Jayyusi så glimrende formulerer det, deres "læsion med erindring", så peger kunstnerne på en længere historisk bue.²⁴ Tiden omkring Første Verdenskrig med Palæstinas overgang fra osmannisk overherredømme bliver her scenen for skabelsen af Staten Israel og palæstinensernes forvandling til besiddelsesløse. 1900-tallets to første årtier og især Osmannerrigets sammenbrud blev omdrejningspunktet for dannelsen af en palæstinensisk national bevidsthed.²⁵ Lignende uafhængighedstanker ulmede i hele området oven på Sykes-Picot-aftalen fra 1916, hvor Frankrig og England havde delt Mellemøsten op i deres respektive indflydelsessfærer og i områder under direkte fransk eller britisk kontrol.²⁶ I Palæstina blev dannelsen af en palæstinensisk national identitet imidlertid fremskyndet af den voksende zionistiske indvandring og Balfourerklæringen af 1917, der lovede jøderne et nationalhjem i Palæstina, men ikke lovede den indfødte befolkning nogen nationale rettigheder.²⁷ Mange palæstinensere blev indkaldt til de osmanniske hære for at kæmpe mod de allierede styrker. *As if No Misfortune* udpeger en række signifikante historiske faktorer, der går forud for Nakbaen og rækker ud over den, og som vedbliver med at hjem søge nutiden og fremtiden. I en fængslende scene står hovedpersonen i en skov af døde, hængende træstammer. Hun synger: "Katastrofen fra *for hundrede år siden* genbesøges i evindelige fortsættelser. Der endnu gennem årtier betaler af på tabene" (min kursivering) [Fig.6]. I en anden scene med arkivoptagelser knuser en kampvogn et kaktusbed. Det er ikke beregnet på kun at være en detalje. I den palæstinensiske nationale diskurs og kunst står kaktusplanterne og deres frugter, kaktusfigurerne, nemlig for standhaftighed. Efter Nakbaen stod der kaktus plantet rundt om de nedrevne palæstinensiske landsbyer, en ruinøs og

spøgelsesagtig markør af, hvad der engang har været.²⁸ *As if No Misfortune* er fuld af disse markører af et fravær og tab, der siver ind i fremtiden fra fortiden og som en form for proleptisk sorg, mens Darwish synger om tab, der "ligger forude og endnu er utalte", fra fremtiden og ind i nutiden.



Fig 7. Larissa Sansour & Søren Lind. *As If No Misfortune Had Occurred in the Night*, 2022. Three-channel HD video installation, 21'. Video still. Courtesy the artists.

Hvor det spøgelsesagtige i *In Vitro* stadig leder efter en ny begyndelse og formulerer et fremadsynet ståsted gennem klonen Alia, synes enhver udsigt til en horisont og dermed til fremtiden i *As if No Misfortune* at være gået fuldstændig tabt. Alia forsøger desperat at tøjle nutiden og etablere en identitet til sig selv i fremtiden. I operaen synes enhver beherskelse af tiden imidlertid at være opgivet, og kun en spøgelsesagtig eksistens uden for tiden er tilbage. Hovedpersonen synger: "Udstødt af tiden og revet bort fra vores kronologi. Denne *hjem søgte* nutid fremsiger præludiet til vores slumrende historie" (min kursivering). I videoens afsluttende sekvens afmonterer den optrædende sin hovedbeklædning, sønderriver den overdel, hun har på — hvis udsmykning er genkendelig som *tatris* (traditionelt palæstinensisk broderi) — og træder ud i et bassin med indigofarvet vand, det eneste farveelement i hele værket [Fig.7]. Operaens afsluttende scener bliver sunget iført indigofarvet tøj, mens resten stadigvæk er i sort/hvid. Indigo-indfarvning af tekstiler er et traditionelt sørgeritual i Palæstina.²⁹ Hvis *In Vitro* er kendetegnet af et tab af identitet og tilhørsforhold, så plages *As if No Misfortune* af en overflod af disse ting. Ikke desto mindre er begge værker demonstrationer af sorg og hjem søgthed, forårsaget af tværgenerationelle traumer. I begge tilfælde står identiteten, om ikke ontologien, på spil.

Emancipatoriske genoprettelsespøgelser fra fremtiden

Antropologen Heonik Kwon karakteriserer spøgelse som "ontologiske flygtninge". De er "revet op med røde fra deres hjemstavn, som for dem er et sted, hvor deres minder kan slå sig ned og afgjort falde til ro"³⁰. På den ene side understreger Kwon den uløselige sammenfiltring af identitet og erindring, og på den anden udpeger han en hvileløs uafgjorthed i både væren og stedslighed. Alt dette galvaniseres under palæstinenserens vilkår, hvor de nægtes et hjemland. Den palæstinensiske landflygtighed drejer sig lige så meget om identitet og erindring (med Masalhas udtryk "memoricidet" eller "erindringsdrabet" på Palæstina) som om stedslighed (med Masalhas udtryk "toponymicidet" eller "stednavnsdrabet" på Palæstina). I skulpturinstallationen *Archaeology in Absentia* (2016-2017) får Sansour og Lind dette maskineri til at arbejde i modsat retning ved at projicere erindringen ind i fremtiden. Dette projekt er placeret mellem udstillingens to videoinstallationer, og det tager det hidtil dristigste skridt henimod at mobilisere det spøgelsesagtige emancipatorisk. Dets strategiske placering mellem *In Vitros* uvished og *As if No Misfortunes* fuldstændige tab foreslår et radikalt spøgelses-ejerskab: hvor katastrofen ikke nødvendigvis videregives fra den ene generation til den anden, men snarere får handleevne selv og

kan forandre fremtiden ved paradoksalt nok at forandre fortidens historicitet. Såvel *In Vitro* som *As if No Misfortune* sætter spørgsmålstejn ved, hvorvidt den genetiske sammensætning er lig med en skæbne. For eksempel synger sidstnævnte værks hovedperson: "Det er ikke mig, der har budt dæmonerne indenfor. Og dog støver de afsted i mine årer." Det er *Archeology in Absentias* påstand, at det ikke behøver at være sådan. Skulpturrækken, der udstilles som del af *Tomorrow's Ghosts*, indgår i et større korpus, hvis omdrejningspunkt er science fiction-enkeltkanalsvideoen *In the Future They Ate from the Finest Porcelain* ("I fremtiden har de spist af det fineste porcelæn", 2016). I denne video lægger en modstandsgruppe udsøgt keffieh-mønstret porcelæn ned i jorden i håb om, at dette service vil blive fundet af arkæologer engang i fremtiden. Det vil da skabe materielt og historisk belæg for eksistensen af et folk, der ganske rigtigt "har spist af det fineste porcelæn". Projektet kommenterer, hvordan arkæologien og helt nøjagtigt den bibelske arkæologi i Israel bruges som våben, når der skal formuleres oprindelsesmyter og rettigheder til jorden, som forbeholdes jøder.³¹ I *Archeology in Absentia* bliver brugen af arkæologi som våben vendt om og stoffliggjort. Installationen består af femten bronzekopier af 20 cm granater, der ligner Fabergé-æg. Hvert af "æggene" rummer en plade, hvor længde- og breddegrad for porcelænsladningens nedgravning i historisk Palæstina er indgraveret [Fig.8]. Skulpturerne bærer da vidnesbyrd om et ikke længere eksisterende Palæstinakorts spøgelsesgeografi, men er samtidig også et forsøg på at kræve det tilbage.



Fig 8. Larissa Sansour & Søren Lind. *Archeology in Absentia*, 2016. Fifteen 20cm bronze sculptures. Exhibition view. Courtesy and photo credit: ©Niels Fabæk/Kunsten, Museum of Modern Art Aalborg.

På Kunsten blev *Archeology in Absentia* installeret på individuelle cylinderformede betonpedestaler med spotlights rettet mod de Perspex-dækkede granater. Med metaloverfladernes spil i lyset mindede kurateringen både om, hvor omhyggeligt værdifulde arkæologiske artefakter gerne beskyttes, og lignede en række dyrebare fostre, der lå voksede i lige så mange reagensglas [Fig.9]. Fortid og nutid smelter sammen og lever i en enkelt genstand. Med selve porcelænet fraværende fra installationen og spredt over det historiske Palæstina — fra Jerusalem, Akkon, Haifa, Jaffa og Nazareth i vore dages Israel til Betlehem, Ramallah og Jeriko på Vestbredden —reproduceres det palæstinensiske eksils fraværende nærvær. Lind har i kraft af sit danske pas kunnet rejse ind i Israel for at plante porcelæn, et privilegium, Sansour ikke har, da hun er belagt med indrejseforbud i Israel og ikke har lov til at besøge sin fødeby Jerusalem. Mens granaterne er

tomme skaller, der hjem søges af et tab, rekonstruerer de også dette tab — på spøgelsesagtig vis. Dette bærer mindelser om den afdøde palæstinensiske digter Mahmoud Darwish (1942-2008) og hans berømmede selvbiografiske prosadigt *Fraværende nærvær* (*Fi hadrat al-ghiyab*, 2006). I dette stykke hybridskrift konvergerer poesi og prosa, og erfaring og fantasi går i ét, mens hans egne dæmoner i nedskriften bliver et ekko af det palæstinensiske folks kollektive hjem søgthed. Værket bebos, som Anna Ball bemærker, “af billederne af en spektral palæstinensisk fortid, der nægter at lade sig stede til hvile [...] hvor også nærværets og fraværets, det synliges og det usynliges, fortidens og fremtidens tyngede forhold står på spil.”³² Dette er en nøjagtig beskrivelse af, hvad der sker i *Archaeology in Absentia*. Porcelænets afvisning af at lade sig stede til hvile er ovenikøbet selve dets eksistensberettigelse. Hvis det ikke skal graves op igen, hvis det ikke skal komme til syne på ny for at berette om et folk, over hvilket truslen hænger om at slettes af historien, har det slet ingen funktion; det er *nødt til* at komme op til overfladen på ny. Men også et andet aspekt driver *Archaeology in Absentia* til, som Ball formulerer det, “at kommuniere med Darwish’ spøgelse”³³. Nærværets og fraværets komplekse dynamik betegner og undsiger samtidig også den juridiske kategori “nuværende fraværende” [bogstaveligt også “nærværende fraværende” eller “tilstedeværende fraværende”, o.a.], som Staten Israel oprettede i 1950.³⁴ Denne spektrale betegnelse, der indgår i den israelske lov om ejendom med fraværende ejere, betegner de palæstinensere, som under Nakbaen var fraværende fra deres hjem, og hvis ejendom blev konfiskeret af staten, mens de stadigvæk selv var tilstedeværende i Israel, hvorved de blev internt fordrevne.³⁵ Kategorien af nuværende fraværende er ligesom så mange andre palæstinensere, der har været nødt til at flygte til nabolandene, i praksis dømt at leve som hjem søgende, der bor nær ved deres hjem, men er ude af stand til at vende tilbage. *Archaeology in Absentia* legemliggør alle disse spektrale modsætninger, men tilbyder også at bøde på dem: Ude i fremtiden vil spøgelse ved fantasiens viljestyrke blive stedt til hvile. I *Archeology in Absentia* rekonfigurerer spøgelse fremtiden.



Fig 9. Larissa Sansour & Søren Lind. *Archeology in Absentia*, 2016. Fifteen 20cm bronze sculptures. Detail. Courtesy and photo credit: ©Niels Fabæk/Kunsten, Museum of Modern Art Aalborg.

Hvor hjemsøgt *Tomorrow's Ghosts* end måtte være, er der i sidste ende tale om et genopretningsprojekt, der ved at give spøgelserne stemme, handleevne og subjektivitet indbyder dem til at tage til orde og svare igen. Disse spøgelser bliver hængende i det palæstinensiske landskab og den palæstinensiske nationalbevidsthed, som de hjemsøger; hvordan kan det være anderledes, når så meget ligger uløst hen. *Tomorrow's Ghosts* tilbyder dem i det mindste et imaginært sted at vende tilbage til. Dette gør i høj grad udstillingen til en øvelse i spektral sameksistens: samvær og samliv med spøgelser. Som demonstreret af Alia i *In Vitro* går dette ikke altid harmonisk for sig. Stadigvæk sætter Alia sig dog for at acceptere spøgelse som sin slægtning og som en iboende del af sig selv og derfor som sin fremtid. At sameksistere betyder også at anerkende hinandens smerte som et første skridt i helingsprocessen. *As if No Misfortune* viser, hvordan en individuel og kollektiv smerte og hjemsøgthed er filtret sammen og pulserer voldsomt tværs gennem fortid, nutid og fremtid. En betingelse for at kunne begynde at tilbyde spøgelserne, disse "ontologiske flygtninge", et hjem, er, at de sår, som til stadighed sønderriver palæstinenserne erfaringer, bliver tilset, omtalt, forbundet. At leve med spøgelser betyder, at man *kan se* dem. I *Tomorrow's Ghosts* åbner Sansour og Lind dette synsfelt og kræver af deres publikum, at det også får øje på dem.

Researchen til denne artikel er blevet støttet af Kunsten Museum of Modern Art Aalborg i forbindelse med udstillingen *Tomorrow's Ghosts* (20. marts - 13. august 2023). Forfatteren takker den anonyme fagfællebedømmer for de indsigtfulde kommentarer.

Artiklen er oversat til dansk af Peter Borum.

Noter

1. Avery Gordon: *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, 2nd ed., Minneapolis: University of Minnesota Press 2008, s. xix
2. Gordon 2008, s. xix
3. Gordon 2008, s. xix
4. I historikeren Nur Masalhas formulering beskrives henholdsvis "memoricid" og "toponymicid" som følger: "de fordrevne palæstinensere og deres miniholocausts systematiske udslættelse af Israels kollektive erindring og bortskæringen af deres historie og dybt forankrede kulturarv i landet, samt af deres ødelagte byer og landsbyer fra både den officielle og den folkelige historieopfattelse i Israel. Et centralt redskab til at af-arabisere landet har været toponymicidet eller stednavnedrabet: de gamle palæstinensiske stednavnes bortfjernelse og erstatning med en nydannet zionistisk hebræisk toponymi.", Nur Masalha: *The Palestine Nakba. Decolonising History, Narrating the Subaltern, Reclaiming Memory*, London og New York: Zed Books 2012, s. 4.
5. Gordon beskriver hjemsøgthed som "en besjælet tilstand, hvor en samfundsmæssig vold, der er fortrængt eller ingen løsning har fundet, giver sig tilkende, somme tider yderst direkte, og somme tider mere skævt på." Gordon 2008, s. xvi
6. Sansour og Lind havde premiere på deres film *Familiar Phantoms* (2024) ved filmfestivalen CPH:DOX (2024), hvor den blev nomineret til CPH:DOX' Art Film Award. De modtog i 2023 omfattende produktionsstøtte fra Filminstituttet til deres spillefilm *BETHLEHEM* og har i årenes løb (2004-2023) fået støtte til deres arbejde fra Statens Kunstfond. Sansours andre danske soloudstillinger omfatter *Heirloom* ("Arvestykke") på Copenhagen Contemporary (2019), *In the Future They Ate from the Finest Porcelain* i Nikolaj Kunsthal (2016), og *Nation Estate* ("Nationalbo"), Fotografisk Center (2012). De har blandt andet medvirket på gruppeudstillinger på Arken Museum for Samtidskunst, Nikolaj Kunsthal, Louisiana, Brandts, Museet for Samtidskunst i Roskilde, Gl. Holtegaard, Charlottenborg, Vejle Kunstmuseum, Skagens Museum.
7. Hvor Sansour og Lind siden 2016 begge har været krediteret i deres film og videoer, er de for nylig begyndt også begge at være krediteret på udstillingerne. Se eksempelvis soloudstillingerne på KINDL i Berlin (2023), *The Whitworth* i Manchester (2023), *FACT* i Liverpool (2022) samt de kommende udstillinger på *Amos Rex* i Helsingfors (2024) og på *Wereldmuseum* i Amsterdam (2026).
8. Anna Ball: "Communing with Darwish's Ghosts. Absent Presence in Dialogue with the Palestinian Moving Image", i *Middle East Journal of Culture and Communication* 7, nr. 2, 2014, s. 144
9. På netop *Kunsten* omfatter soloudstillingerne af ikke-vestlige kunstnere: den pakistanske kunstner Imran Qureshi, den israelske kunstner Omer Fast, den brasilianske kunstner Ernesto Neto, den nigerianske kunstner Toyin Ojih Odutola og den senegalesiske kunstner Omar Victor Diop. *Tomorrow's Ghosts* var den første soloudstilling på *Kunsten*, der også omfattede en arabisk kunstner. *Palestine on my Mind* var i 2017 en gruppeudstilling på det kunstnerdrevne udstillingssted KH4 artspace i Aarhus. De palæstinensiske kunstnere Basel Abbas og Ruanne Abu Rahme har en større soloudstilling på Copenhagen Contemporary (14.06.2024 - 29.12.2024) i samarbejde med Glyptoteket (13.06.2024-20.10.2024). Jeg skylder Claire Mary Anne Gould og Tine Vindfeld tak for yderligere indblik i museumssammenhænge i Danmark.
10. Jessica Aughter: *The Politics of Haunting and Memory in International Relations*, London og New York: Routledge 2014, ss. 18, 20
11. Aughter 2014, s. 19

12. Palæstina var en del af Osmannerriget fra 1516 til 1917; fra 1917 til 1948, frem til oprettelsen af Staten Israel, var Palæstina et britisk mandatområde. Se Nur Masalha: *Palestine: A Four Thousand Year History*, London: Zed Books 2018, ss. 20, 39
13. Pr. 22. maj 2024 opregner OCHA, at mindst 35.709 palæstinensere er blevet dræbt i Gaza, overvejende kinder og børn, idet mange tusinde stadig savnes under murbrokkerne. OCHA noterer sig også, at befolkningen i Gaza trues af sult, idet 70% af befolkningen vil stå over for en katastrofal hungersnød inden for tidsrummet marts-juli 2024. Under angrebet 7. oktober 2023 slog Hamas 1.200 israelere og udenlandske statsborgere ihjel, hvoriblandt 36 børn. OCHA: "Hostilities in the Gaza Strip and Israel", Flash Update #158, 22. maj 2024, <https://www.ochaopt.org/content/hostilities-gaza-strip-and-israel-flash-update-169>. The New Arab: "Israel's 7 October Death Toll Revised down by Social Security Data", *The New Arab*, 15. december 2023, <https://www.newarab.com/news/israels-7-oct-toll-revised-down-social-security-data> [senest tilgået 01.04.2024].
14. Mark Fisher: "What is Hauntology?", i *Film Quarterly* 66, nr. 1, 2012, s. 19
15. For transparensens skyld skal det nævnes, at jeg kuraterede *Heirloom* på den danske pavillon ved den 58. Venedigbiennale i 2019.
16. Nat Muller: "Before and After a Disaster: Unsettling Representation in Larissa Sansour's *Heirloom*" i Anthony Downey (red.): *Larissa Sansour: Heirloom. Research/Practice 03*, Berlin: Sternberg Press 2019, s. 8
17. Lila Abu-Lughod: "Return to Half-Ruins: Memory, Postmemory, and Living History in Palestine" i Ahmad H. Sa'idi og Lila Abu-Lughod (red.): *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory*, New York: Colombia University Press 2007, s. 78
18. Larissa Sansour og Søren Lind: *In Vitro*, 2019. Tokanals sort/hvid HD-videoinstallation, 27' 44". De følgende citater henviser hertil.
19. For en diskussion af de derridaske begrebsforestillinger om "revenant (påkaldelsen af det, der har været)" [jvf. "genganger", o.a.] og "arrivant (som bebuder det, der skal komme)", se María del Pilar Blanco og Esther Peeren: "Introduction: Conceptualizing Spectralities" i María del Pilar Blanco og Esther Peeren (red.): *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, New York: Bloomsbury 2013, s. 13.
20. For en koncis oversigt over tabet af palæstinensisk territorium efter 1967-krigen, se Albert Hourani: *A History of the Arab Peoples*, London: Faber and Faber 1991, ss. 411-415 [jvf. A. Hourani: *De arabiske folks historie*, overs. Helle Lykke Nielsen, København, Gyldendal, 1994, ss. 440-444, o.a.]. For et statistisk overblik over den igangværende humanitære krise i Gaza, se OCHA: "Day 96: Overview", 11. januar 2024, <https://www.ochaopt.org/content/hostilities-gaza-strip-and-israel-reported-impact-day-96> [senest tilgået 12.01.2024].
21. Lena Jayyusi: "Iterability, Cumulativity, and Presence: The Relational Figures of Palestinian Memory" i Ahmad H. Sa'idi og Lila Abu-Lughod (red.): *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory*, New York: Colombia University Press 2007, s. 114
22. For en diskussion af historikeren Dominick LaCapras behandling af, hvordan der kan skelnes mellem at udleve et traume (melankoli) og gennearbejde et traume (sorg), se Lucy Vond og Stef Craps: *Trauma (The New Critical Idiom)*, London: Routledge 2020, ss. 73-83.
23. Larissa Sansour og Søren Lind: *As If No Misfortune Had Occurred in the Night*, 2020. Trekanals HD videoinstallation, 21'. De følgende citater henviser hertil.

24. Jayyusi 2007, s. 108
25. For en gennemgribende diskussion af dannelsen af en palæstinensisk identitet i denne periode, se Rashid Khalidi: *Palestinian Identity. The Construction of Modern National Consciousness*, 2nd ed., New York: Colombia University Press 2010, ss. 145-176.
26. Se, angående Sykes-Picot-aftalen, Hourani 1991, s. 318 [jvf. Dansk overs.: Hourani 1994, s. 345, o.a.].
27. For en analyse af Balfour-erklæringen og dens historiske og politiske sammenhæng, se Rashid Khalidi: *The Hundred Years' War on Palestine: A History of Settler Colonialism and Resistance, 1917-2017*, New York: Metropolitan Books 2020, ss. 22-27.
28. For en drøftelse af kaktus i palæstinensisk kunst, se Bashir Makhoul og Gordon Hon: *The Origins of Palestinian Art*, Liverpool: Liverpool University Press 2013, s. 183. Og Tina Sherwell: "Topographies of Identity, Soliloquies of Place", i *Third Text* 20, nr. 3-4, 2006, s. 432.
29. Se Aref Abu-Rabia og Nibal Khalil: "Mourning Palestine. Death and Grief Rituals", i *Anthropology of the Middle East* 7, nr. 2, 2012, s. 5.
30. Heonik Kwon: *Ghosts of War in Vietnam*, Cambridge: Cambridge University Press 2008, s. 16
31. Se Nur Masalha: "Settler-Colonialism, Memoricide and Indigenous Toponymic Memory: The Appropriation of Palestinian Place Names by the Israeli State" i *Journal of Holy Land and Palestine Studies* 14, nr. 1, 2015, 31.
32. Ball 2014, s. 136
33. Ball 2014, s. 136.
34. For en oversigt over den israelske lov om forladt ejendom og dens fulde tekst, se Adalah: "Absentee's Property Law", s.d., <https://www.adalah.org/en/law/view/538> [senest tilgået 12.01.2024].
35. Som Masalha noterer: "I dag er næsten en fjerdel af de palæstinensiske borgere i Israel »internt fordrevne« eller »nuværende fraværende« (på hebraisk *nifkadim nokhahim*). I selve Israel var det en central forskrift efter Nakbaen, og er det stadig, at der var tale om en stat, der var oprettet til jøderne; ikke-jøder, både de tilstedeværende og de »nærværende fraværende«, blev behandlet som udlændinge i deres eget hjemland, til trods for at de var dets indfødte indbyggere og tidligere havde boet i landet." Masalha 2012, s. 231. Se også Ball 2014, s. 139.

Om forfatteren



Nat Muller

Nat Muller, ph.d., virker som uafhængig kurator, forfatter og forsker. Hun er ekspert i mellemøstlig samtidskunst og har kurateret den danske pavillon ved Venedig Biennalen i 2019, hvor den palæstinensiske kunstner Larissa Sansour udstillede. Hun har stået for kuratering af udstillinger, filmforevisninger og andre projekter internationalt. Hendes tekster er udkommet i fagfællebedømte tidsskrifter såsom *Science Fiction Studies*, *Art Margins* og *SFRA* og i kunstitidsskrifter, herunder *Ocula*, *Hyperallergic*, *Art Basel*, *Springerin*, *MetropolisM*, *Bidoun*, *ArtAsiaPacific*, *Art Papers* og *Ibraaz*. Monografien *Science Fiction in Contemporary Art from the Middle East* er under udgivelse hos Palgrave Macmillan.

www.natmuller.com