

# Værk som nomadisk praksis

## - værkstrategier i Wilma Versions *Black and White*-projekt

af Anette Asp Christensen

Wilma Version, der kunstnerisk ledes af mimer, koreograf og performancekunstner Helle Fuglsang, initierer i efteråret 2011 et omfattende Afrika-projekt, der strækker sig over godt og vel 2 år. Wilma, som Fuglsang selv lægger krop til, er den gennemgående teatraliske figur i projektet, der bærer titlen *Black and White*. Hun tager til Afrika og møder den afrikanske befolkning, hvilket sætter en række performative begivenheder i gang. Begivenheder som folder sig ud som et netværk af forskellige manifestationer; som gadeteater, danseperformance, rejser, community-kunst, film, video, reportager, blog, som live-performance i Tanzania og Danmark, såvel som virtuelt i træde på Fuglsangs egen Facebookside og Wilmas hjemmeside.

Min egen rejse med Wilma starter ved en tilfældig fest et sted i København en aften i starten af 2012. Efter en pludselig indskydelse downloader en gæst hurtigt en lille film på sin smartphone. Filmen, som er blevet lagt ud på Wilma Versions hjemmeside, er fra Wilmas første rejse til Afrika. Den 'dokumenterer' opførelsen af den korte soloforestilling, *Wilmas Afrikanske Soloshow*, en forestilling, der blev vist som nedslag på forskellige lokaliteter – på gaden, på en kunstscole, i et galleri og i en afsidesliggende masailandsby i Tanzania – i efteråret 2011.<sup>1</sup>

Bagefter diskuterer vi filmen i en kollektiv stemning af forundring. Hovedpersonen i filmen er naturligvis Wilma. Iført høje hæle, spadseredragt, paryk, kørehandsker

og håndtaske, parafraserer Fuglsang den europæiske kvindes møde med Afrika. Hun inddrager det mere eller mindre tilfældige publikum direkte, og da hun på en intim måde lægger armene om en ung og pinligt berørt masaimand, bliver det pludselig klart for mig, at han er 'virkelig' nok – hans reaktion viser tydeligt, at han helt uforvarende er havnet i Wilmas iscenesættelse.

I projektets startfase indleder hun også, hvad hun har kaldt for *Wilma Mzungu tager fat*, hjælpe-aktioner, hvor Wilma helt konkret går til hånd med bl.a. byggeriet af et højhus i Dar-Es-Salaam. I løbet af vinteren 2011 og 12 viser hun en 'europæisk' udgave af soloshowet i Dansehallerne i København, og hun holder også *SAFARISalon* i sin private lejlighed med temaet: "Hvordan skabe interaktion gennem hjælpeaktioner og diverse Mzungu Performances".

Endelig kan Fuglsang og Wilma og den afrikanske danser, Renalda Arbogasti Mtaki, opleves henover sommeren 2012 i *Black and White-touren*, et roadtrip gennem Danmark i en campingvogn. Her laver de bl.a. en videoperformance i en dansk kolonihave under ombygning, men de besøger også en lang række forskellige locations i Danmark; blandt andet et plejehjem i Stevns, et blinde-samfund i Fredericia, Horserød Statsfængsel og en fiskeauktionshal i Hvide Sande. De performer alle steder, laver workshops med lokale beboere, og det sidste sted indgår deltagerne, som er fra Indre Mission, i en større performance. I efteråret 2012 tager Fuglsang igen til Tanzania og nye indslag i *Black and White* kommer til verden. Denne gang iscenesætter Fuglsang større forestillingsprojekter, *ChainsXchanins* og

1) Filmen om Wilma i Afrika kan ses her [http://www.wilmaversion.dk/WilmaVersion/Solo\\_SHow.html](http://www.wilmaversion.dk/WilmaVersion/Solo_SHow.html)

*Xchange*, der involverer hele bydele, henholdsvis Kigamboni, et slumkvarter i Dar-Es-Salaam og havnen i den lille by Bagamoyo.<sup>2</sup>

Begge forestillinger live-streames til Danmark, og der etableres desuden skype-kontakt til Hvide Sande, hvorfra to deltagere spiller en live-koncert for deltagerne i Tanzania. Temaet er klart, det handler om "dem" og "os" og indbefatter også et langt bredere register af lokale og globale forestillinger om, hvordan "vi" relaterer til "dem". Men ikke blot breder *Black and White* sig ud som en undersøgelse af kommunikationsformer på tværs af geografi. Projektet synes også at folde myten om "Afrika" ind i en aktuel afsøgning af udkantsområder i Danmark.

Undervejs i projektet træder Fuglsang i karakter som "social kunstpioner" med målsætningen "at styrke og udvikle kreativiteten hos mennesker gennem kunstneriske processer, der skaber empowerment og anviser nye udviklingsmuligheder i lokale samfund" (Toftgaard 2012, 49). Idet Fuglsang gør fordring på denne rolle, så indskriver hun sig ikke blot i et praksisfelt indenfor samtidskunsten, som op gennem 1990'erne og 2000'erne har fået betegnelser som relationel kunst, socialt engageret kunst, community art m.fl.<sup>3</sup> Hendes projekt kommer også til at tale ind i en diskussion, som i disse år udspiller sig på såvel det kunstvidenskabelige som det teatervidenskabelige felt, og som handler om, hvordan kritikken skal forholde sig til denne veritable eksplosion af socialt orienterede, processuelle og deltager-inddragende værker

og relationelle projekter. For hvordan skal vi forstå dem som kunstværker? Hvordan kan vi overhovedet italesætte disse projekter æstetisk, når de nu for det første synes at bevæge sig ud i det politiske og sociale felt og for det andet synes at udfordre den traditionelt afgrænsede og genkendelige værkkarakter? Og ikke mindst: hvordan skal vi forstå det sociale?

### Med verden som scene

Fuglsangs Afrika-projekt synes netop at eksemplificere dette aktuelle skisma.

*Black and White* er et projekt, der i høj grad orienterer sig mod sociale processer og desuden bruger medierne som kommunikationsflade. Fuglsang bruger helt konkret verden som scene. Projektet trækker forbindelser, såvel geografiske som æstetiske, og forholdet mellem fiktionsplan og virkelighedsplan forekommer ustabil. Da det hverken kan kontekstualiseres som en regulær teaterforestilling eller som et autonomt værk, udfordres vores vanlige forståelse af det klassiske værkbegreb samtidig med at publikumsbegrebet sættes i spil.

Denne tilsyneladende ubekymrede tilgang til netop krydsforbindelsen mellem forskellige diskursive rum, samt brugen af skiftende medier og formater, fremhæver Laura Luise Schultz i artiklen *Værker der virker – om aktuelle forskydninger i værkbegrebet* (2012) som et væsentligt fællestræk ved de relationelle og interventionistiske praksisformer, som vi i disse år ser indenfor samtidsteatret (Schultz 2012, 108). Selvom disse praksisformer synes at være karakteriseret af en radikal afvisning af de klassiske grænser og distinktioner indenfor det moderne kunstbegreb,<sup>4</sup> som værkbegrebet

- 2) Wilma Version blev inviteret til Tanzania for at iscenesætte de to forestillingsprojekter - *ChainsXChains* og *Xchange* - for henholdsvis VISA2Dance og Bagamoyo Art & Culture Festival.
- 3) Kunsthistoriker Claire Bishop har følgende liste i *Artificial Hells* (2012): "socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialog art, literal art, interventionist art, participatory art, collaborative art, contextual art and (most recently) social practice" (Bishop 2011, 1).

- 4) Solveig Gade opregner i afhandlingen *Rammen om værket i verden* (2006) de forskellige karakteristika ved kunstbegrebet i det Moderne. I det moderne kunstsystem er kunstneren defineret ved sin kreativitet og indbildningskraft. Kunsten befinder sig i en særlig autonom og æstetisk sfære, der er diskursivt afsondret. Herved forlenes kunstneren med en paradoksal frihed, der gør at kunsten kan gå sine egne veje,

er en del af, så handler det, ifølge Schultz, ikke i første række om at tematisere eller ophæve skellet mellem kunst og virkelighed. I stedet synes disse projekter at antage karakter af uafgrænsede processer, der opererer i flere dimensioner og materialiserer sig i midlertidige "komplekse intensitetspunkter" (Schultz 2012, 109).

*Black and White*-projektet har mange lag og bevæger sig i flere dimensioner. Der er tale om en radikal fremhævelse af bevægelsen og processualiteten, der gør, at den ene begivenhed indskrives sig i den anden i en tilsyneladende kontinuerlig afsøgning af og rettedhed mod forskellige andre kroppe, mennesker og sociale grupper.

Et af temaerne i min undersøgelse af *Black and White* har været at finde en måde at tilgå værkets radikale, processuelle bevægelse. Samtidig har det stået klart, at de sociale såvel som teatrale aspekter er mindst lige så betydningsbærende. Som en proces, der interagerer med det sociale felt, udfordrer værket forholdet mellem kunstværket, det sociale og det politiske – med andre ord kunstens forhold til recipienten og det samfund, som denne relation udspiller sig i. Dermed rejses de spørgsmål, som jeg berørte i indledningen; nemlig hvad er værket? Hvor er værket? Kan vi fortsat betjene os af værkbegrebet og publikumsbegrebet, når vi har med værker at gøre som *Black and White*, hvor det tilsyneladende er umuligt at afgrænse hverken værk eller publikum?

Både indenfor den visuelle kunst og indenfor teatret foregår der en nyorientering, hvor den

---

men samtidig er forhindret i at gribe direkte ind i realpolitiske forhold. Erfaringen af kunsten har en egen æstetiske sensibilitet, som sætter beskueren i stand til at hæve sig over private begær og interesser, hvorved hun gøres i stand til at indtræde i "et alment imaginært æstetisk fællesskab" (Gade 2008, 76). Afhandlingen er desuden publiceret på Forlaget Politisk Revy under titlen *Intervention og Kunst* (2010), men jeg anvender i denne forbindelse manuskriptet til afhandlingen.

kunstneriske praksis på den ene side bevæger sig væk fra kunstværkets artefaktkarakter og ud af udstillingsrummet, mens teatret på den anden side opløser det traditionelle forestillingsformat og bevæger sig ud af prosceniets ramme. Indenfor en kunstvidenskabelig diskurs tilbyder den franske kurator Nicolas Bourriaud med sin artikelsamling *Esthétique relationnelle* (1998) en måde at forstå værket på, som bestemmer den relationelle kunst som en praksis, der er optaget af at skabe møder og dialog og går "hinsides det autonome og private rum", som Bourriaud siger (Bourriaud 2005, 125). Den udtrykker en nærhedskultur, og har et demokratisk og menneskeligt samkvem for øje. Den britiske kunsthistoriker Claire Bishop, har påpeget det problematiske i, at den relationelle kunst, sådan som Bourriaud beskriver den, risikerer at miste sin evne til at gøre kritisk indsigelse, idet den som en social form hævder at kunne producere positive menneskelige relationer. Kunsten risikere med andre ord at bliver instrumentaliseret, at blive en form for "soft social engineering", idet den bruges som lappeløsning på velfærdsstatens forfejlede politik (Bishop 2012, 5).<sup>5</sup> Bishop argumenterer i stedet for, at der udvikles en ny terminologi, som kan diskutere og analysere

---

5) Rirkrit Tiravanija er et ofte brugt eksempel hos Bourriaud og også den kunstner, der i kritiske sammenhænge oftest fremhæves som et kardinaleksempel på den relationelle praksis. Tiravanija er kendt for sine hybride performance installationer, hvor han f.eks. tilbereder karryretter eller pad thai for museums-gæster eller besøgende på gallerier, hvor han arbejder. Bishop gør opmærksom på, at hans praksis ikke kun søger at opløse distinktionen mellem det institutionelle og det sociale rum, men også mellem kunstner og beskuer, idet han skaber situationer, hvor publikum gives mulighed for at producere værket selv. (Bishop 2004, 56). Således bliver hans praksis et udtryk for Bourriauds argument om, at relationel kunst privilegerer intersubjektive relationer over kontemplatorisk distance.

disse nye praksisformer på kunstens præmisser.<sup>6</sup> I sin seneste bog *Artificial Hells* (2012) forklarer hun derfor den socialt orienterede kunst som en *participativ* praksis, der implicit *problematiserer tilskuerrollen* og derved i bedste fald evner at gøre indsigelse i et post-politisk og neo-liberalistisk konsensussamfund. I hendes forsøg på at indkredse en slags værkkarakter i den participative kunst hæfter hun sig ved opkomsten af termen “projekt”, som begyndte at blive almindeligt anvendt i 1990’erne som et “forslag” til et kunstværk. Projektet ses som et uafsluttet, post-studio, research-baseret værk, der orienterer sig mod sociale processer, udfolder sig over tid og muterer i sin form, og som afløser det autonome, lukkede værk (Bishop 2012, 194). Dermed kommer de nye kunstneriske, participative praksisser til at udgøre en fragmenteret samling af sociale begivenheder, publikationer, workshops og forestillinger eller visninger, hvilket man nok kan sige er i overensstemmelse med den måde *Black and White* samlet set fremstår på.

*To put it simply: the artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than as a collaborator and producer of situations; the work of art as a finite, portable, commodifiable product is reconceived as an ongoing or long-term project with an unclear beginning and end; while the audience, previously conceived as a ‘viewer’ or ‘beholder’, is now repositioned as a co-producer or participant. ( Bishop 2012, 2)*

6) Bishop har igennem sit forfatterskab positioneret sig som en skarp kritiker af Bourriauds teori. Grundlæggende mener Bishop, at den relationelle æstetik fremstiller værket som en friktionsløs mødetilstand, der ikke tager højde for antagonismer. Se artiklerne *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004) og *Social Turn* (2006). Publiceret i henholdsvis *October*, 2004 og *Artforum*, 2006

Kunstværkets her og nu flytter sig ud mod kunstværkets *situation*. Mens den participative kunst hos Bishop nok ses som beslægtet med teater og performance snarere end med billedkunsten, så konnoterer det teatral dog noget negativt for Bourriaud, idet han opfatter teatrets konventioner som grundlæggende anderledes end de konventioner, der hersker indenfor kunstens verden, underforstået at teatret ikke hører til i kunstens verden. Teatret “samler små kollektive grupper foran entydige billedfremstillinger: Her kommenterer man ikke direkte, hvad man oplever (diskussionen henvises til efter forestillingen).” (Bourriaud 2005, 15).

I denne sammenhæng er performanceteoretiker Shannon Jacksons bog *Social Works* (2011) højst aktuel, idet hun her funderer sin teori om, hvorledes det sociale værk i sin relationelle og intermediale form bygger på *netop* teatrets fundamentale registre. Hun argumenterer for en udvidet diskurs, hvor det visuelle og teatret sættes i spil som ligeværdige samtalepartnere. Teatret er, ifølge Jackson, en i udgangspunktet social kunstform, forstået som “a site of group coordination in space and over time” og er altså afhængig af en social organisering (Jackson 2011, 3). Hermed tilbyder hun en kritisk opdatering af de problemstillinger vedrørende det socialt engagerede værk, som jeg har nævnt ovenfor. Teatret kræver at noget *sættes i scene* og indebærer altså en operation, der re-organiserer materielle, heterogene og i for sig kontingente omstændigheder. Dermed står teatret som kunstform i et indbyrdes afhængighedsforhold til det sociale, som udfordrer forestillingen om kunstens autonomi og sætter spørgsmålstejn ved, hvor kunstværket ender og verden begynder.

I forbindelse med de to forestillingsprojekter, som Fuglsang laver i Tanzania, lægger hun d. 7. november 2012 en statusopdatering ud på Facebookside, der netop viser hvordan Fuglsang bringer teatret om en særlig organisationsform

i spil. Den fortæller, at Wilma er kommet til Afrika, og at hun på forunderlig vis føler, at hun er kommet hjem.

Som det også er tilfældet med mange af de andre Facebook-statusopdateringer omkring Fuglsangs og Wilmas eventyr, så skabes der tvivl om, hvorvidt det er den ene eller den anden, der beretter. Med andre ord: Det er *som om* der foregår en teaterforestilling på Facebook.

Opdateringen fortsætter:

*Her snakker man med tilfældige, forfølger sine indfald, tager med og ud i livet ..... og snart er 50 lokale skopudsere, motorcykeltaxaer, vaskekoner, syersker, hip hoppere, fodboldspillere, en rapper, en cykelreparatør, en svejser og den gamle bedstemor til produktionsmøde om den site specific-forestilling, der skal foregå i deres landsby Kigambuni i udkanten af Dar-es-Salaam d. 4. oktober. Der forklæres og oversættes og de oplever Wilma Mzungu på slap line og er stadigvæk begejstrede. Motorcyklernes lyskegler skal bade den lokale rapper i spotlight, mens motorerne rytmisk vil sætte beatet... og vaskekonerne siger, at de også vil danse...<sup>7</sup>*

Denne strategi, hvor lokale deltagere inddrages i det teatrale rum går igen i mange af de andre begivenheder, der udspiller sig indenfor rammerne af *Black and White* - projektet. Eksempelvis i performanceprojektet i Hvide Sande, hvor såvel den lokale vodbinder som frikadellestegende fisker-koner er med på scenen – som sig selv.<sup>8</sup> Ifølge Jackson er teatret traditionelt set afhængigt af, at forskellige teaterarbejdere understøtter den handling, der foregår på scenen. Der skal bruges lysfolk,

rekvisitbyggere, scenografer, kostumier, sceneteknikere, stage-hands, sufflør, dramatikere og skuespillere eller dansere. Idet teatret er baseret på denne iscenesættelse, må det bevidst forholde sig til, hvad det betyder at understøtte et samarbejde *mellem* mennesker, rumligt såvel som tidsligt. Som sådan er teater baseret på et heteronomt miljø, der både understøtter kunstværket og den sociale sfære. Jackson foreslår derfor:

*What if, for instance, the formal parameters of the form include the audience relation, casting such inter-subjective exchange, not as the extraneous context that surrounds it, but as the material of performance itself? (Jackson 2011, 15)*

Ved helt konkret at bruge verden som scene skaber Fuglsang med *Black and White* situationer, hvor den *eksteriøre* kontekst så at sige foldes ind i værket og bliver materiale. Såvel vodbinderen som skopudseren, vaskekoner og cykelreparatøren bliver teaterarbejdere, men også performere. Der skabes herved en udveksling mellem forskellige diskurser, den kunstneriske og den sociale, der på sæt og vis kommer til at krydskonstituere hinanden. At det går begge veje understreges f.eks. af en deltager fra Hvide Sande, der i dokumentationsfilmen herfra bedyrer, at ”det var fantastisk at I kunne få os vestjyder til at agere sådan”, underforstået at begivenheden også evner at rykke ved det sociale selvbillede, som det lille samfund har.

### **Forbindelser, genafspilninger og plug-in logik**

Trods det indledningsvise forsøg på at følge Fuglsangs rute kronologisk gennem tid og rum, og på tværs af geografiske grænser, så kan de forskellige bevægelser i *Black and White* ikke fuldstændig overskues. Selv om det klart er én kunstner, Helle Fuglsang, der står bag, er det vanskeligt at tale om ét subjekt, der udtrykker

7) [https://www.facebook.com/helle.fuglsang.71/posts/3698101526471?stream\\_ref=10](https://www.facebook.com/helle.fuglsang.71/posts/3698101526471?stream_ref=10)

8) Dokumentationsfilmen fra Hvide Sande kan ses her <https://vimeo.com/76773881>

sig igennem ét objekt eller medium, idet en stor del af værket udgøres af kollaborative processer. Ikke blot har de forskellige deltagere en medkonstituerende betydning, men de forskellige steder, hvor begivenhederne udspiller sig, f.eks. fiskeauktionshallen i Hvide Sande, fængslet i Horserød, den gamle slavehavn i Bagamoyo og for så vidt også de virtuelle steder, f.eks. Facebook, får også en afgørende betydning for forståelsen af projektet. Den mediale praksis, brugen af Facebook, video, blog, hjemmesider, spiller på den dobbelte identitet mellem Fuglsang og Wilma, men breder også projektet ud som det netværk, det er, og skaber kontinuerligt nye koblinger, mens tidligere betydningslag forskydes. F.eks. når Wilma bringer Afrika med tilbage til Danmark i skikkelse af en afrikansk danserinde og kobler hende til noget nær de to største danske nationalsymboler, kolonihaven og campingvognen, som om hun ville pode hende i den danske mentalitet. Fuglsang stiller selv spørgsmålet i dokumentationsfilmen fra Hvide Sande: "Når nu den afrikanske danser kommer ind og danser, ser vi så Hvide Sande i hende eller hvad?". Eller når de to performance-forestillinger i Tanzania bliver livestreamet til Danmark, og Eigil og Jytte fra Hvide Sande skyper med deltagerne i Bagamoyo og spiller harmonika og banjo for dem, alt imens de projiceres op på en husmur i den afrikanske havn. Ser vi så Hvide Sande i Bagamoyo? Da antager *Black and White* en karakter, hvor de gentagelser, genaktiveringer og også mediale genafspilninger og udstillinger af identitetsskred i relationen "dem og os", bliver ganske vigtige at tage højde for, også dem, som er tilgængelige som film, blog eller videodokumentation. For mig står *Black and White* frem som en performativ struktur, der består af forbindelser mellem forskellige entiteter, virkelighedslag og repræsentationslag, dimensioner der skriver sig ind i hinanden i en kontinuerlig bevægelse. Især Gilles Deleuze's og Felix Guattaris forståelse af værket som

rhizomatisk har givet genklang i forsøget på at forstå denne bevægelse. I *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie* (1980) udvikler Deleuze og Guattari rhizom-konceptet som et alternativ til det klassiske værk, der baserer sig på idéen om et indre og et ydre, indhold og form.<sup>9</sup> Rhizomet er et rodnet, der breder sig sidelæns under jorden, i en lateral spredning som tilsyneladende ikke har noget start- eller slutpunkt. Deleuze og Guattari bestemmer det rhizomatiske værk som et netværk, hvor alle punkter i rhizomet kan forbindes eller tjene som indgange eller udgange. Det er karakteriseret ved heterogenitet og multiplicitet, idet det også kan forbinde elementer af helt ulige karakter og fungerer som en helhed, der defineres ved eksteriøre relationer. Brydes rhizomet starter det op på en ny linje. Det har således ikke nogen dybde-struktur, begyndelse eller slutning, men er en slags kartografi, hvor elementer kan overføres til nye "locations" og gentages (Deleuze og Guattari, 1987, 7-12). Med dette billede af rhizomet fremhæver Deleuze og Guattari processualiteten ved værket frem for repræsentationslogikken. Billedet af rhizomet er tæt forbundet med billedet af et åbent nomadisk rum. Nomaden, der her skal forstås som en figuration, er i konstant bevægelse mellem *deterritorialisering* og *reterritorialisering*; fra centrale lag til periferi, fra et nyt center til en ny eksterioritet, tilbage til det gamle center og ud igen. En bevægelse, hvori nomaden konstant performer overgange og skaber relationer.

De de – og reterritorialiserende bevægelser i *Black and White* kan, som jeg også har været inde på andetsteds, ses som analoge med det træk ved interventionskunsten, som Solveig Gade i afhandlingen *Rammen om værket i verden* betegner som en slags "plug-in" logik. (Gade 2008, 89).<sup>10</sup> For at forklare denne

9) Jeg anvender den engelske udgave med indledning af Brian Massumi: *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia* (1987)

10) Jf. Christensen: *Wilma Mzungu tager fat – Teatret som politisk fremtrædelsesrum*, skriftlig fri emneopgave, januar 2014.

logik låner hun et andet begreb fra Deleuze og Guattari, nemlig *assemblagen*, der som repræsentationsfelt og i stil med rhizomet og nomaden, er karakteriseret ved at det kobler sig til andre assemblager og virkelighedsfelter, hvorved væsensforskellige betydningssystemer og rationaler sammenpasses. Med Gades ord kan man sige, at *Black and White* så at sige vedvarende ”plugger” sig ind i nye kontekster og altså også betydningssystemer, som derved kommer til at udgøre scenen for det, der udspiller sig. Først og fremmest ”plugger” Fuglsang med den noget nær neurotiske kvindefigur ,Wilma, i *Wilmas Afrikanske Soloshow*, sig ind i myten om ”Afrika” ved helt konkret at invadere kontinentet. Ganske vist er det i realiteten ”kun” i Tanzania, at begivenhederne udspiller sig, men ikke desto mindre er forhandlingen af myten reel nok og hvad mere er - den foregår real-time. F.eks. når Fuglsang her intervenserer i forskelligartede sociale kontekster: kunsthøjskolen, galleriet, masailandsbyen og på gaden, så er det tydeligt at forholdet mellem ”sort” og ”hvid” forhandles på forskellige måder, alt efter konteksten. Manden på gaden, der hvirvles ind i et favntag med Wilma reagerer ikke på samme måde som den unge masaimand. Det filmede møde med sidstnævnte udstiller i øvrigt på mere radikal vis det problemkompleks, som Fuglsang her tager livtag med, nemlig det repræsentationssystem, som knytter sig til vores nedarvede forestillinger om Vestens overlegenhed i forhold til andre kulturer.<sup>11</sup> Af andre eksempler, som jeg allerede har nævnt, vil jeg fremhæve, at hun plugges den afrikanske danser Renalda Arbogasti Mtaki ind i Hvide Sande og i øvrigt får de lokale deltagere til at danse noget, der ligner en afrikansk inspireret fiskedans. Eller hvad med de daglige intervenseringsstrategier, som hun - og det er ikke risiko-frit - benytter under arbejdet med at sætte en performance-forestilling i Bagamoyo

op? Hver dag går hun forbi bestyreren for havnetransporten Mr. Kameto’s kontor. Hun infiltrerer de hjemløse i kvarteret, hun taler med vaskekonerne, aftaler møder med akrobaterne fra den lokale kunsthøjskole og daglejerne på havnen. Efterhånden lærer de hende at kende og begynder at forstå hendes projekt.<sup>12</sup> Hun gør de i forvejen eksisterende sociale processer og omgivelser til en rammesætning for for projektet. Værket begrænser sig derfor ikke til selve performance-forestillingen, men inkluderer netop også, jf. Jackson, denne daglige og måske mere pragmatiske praksis. I grove træk mener jeg at man kan sige, at *Black and White* re-territorialiserer ”Afrika” ved at plugge sig ind i forskellige miljøer for dernæst at de-territorialisere og flytte fokus til nye periferier, mens hun dog tager elementer med sig, som hun så genafspiller i disse nye kontekster. F.eks. genafspilles filmen fra *Wilmas Afrikanske Soloshow* konsekvent ved alle senere performancebegivenheder, hvorved den får karakter af en slags signaturfilm. Men også andre dokumentariske filmbidder indskriver tidligere interventioner i nye begivenheder, som f.eks. optagelser fra Bagamoyo havn, der projiceres op på bagvæggen i Dansehallerne under den europæiske udgave af soloshowet. Men også Wilma-figuren, der kommer tilbage fra Afrika, tilføjes nye lag: Nu med tilnavnet ”Mzungu”, der betyder hvid og udstyret med ”kæmperøv” og løvekostume.

Mens værket som en assemblage derved på samme tid agerer ud fra materielle og sociale bevægelser, så forbinder det også forskellige diskurser, rationaler og økonomiske systemer. Først og fremmest kobles den kunstneriske og den sociale diskurs her, idet Fuglsang ser sig selv som en social forandringsagent, der kan gøre en forskel med kunstneriske virkemidler. Helle Fuglsang fortæller her selv i forbindelse med projektet i Bagamoyo:

[M]ange tanzanianere tror ikke på

11) Af pladshensyn kan jeg her ikke udfolde denne pointe yderligere, men henvis til kandidatspecialet....

12) <http://2blog.wilmaversion.dk/#post14>

*forandring. Når du siger, at de selv kan gøre noget, og at Tanzania er et rigt land, så stivner de. Kreativiteten kan give dem troen på, at de kan forandre tingene. Det interaktive element i performancen samt skypekontakten til Danmark giver dem en oplevelse af, at det de gør her og nu er synligt og har en betydning ( Toftegaard 2012, 50)*

Den begivenhed, som hun refererer til, kan også tjene som eksempel på, hvordan forskellige økonomiske systemer og rationaler forbindes, for en af de væsentlige forberedelser til performance-forestillingen består også i at indhente tilladelse fra de lokale myndigheder, så der kan leveres fuld båndbredde i forbindelse med live-streamingen og skype-samtalen mellem Hvide Sande og Bagamoyo. Her er det væsentligt, at live-streaming normalt ikke er tilladt i Tanzania.

Talsmanden fra Airtel, Francis Ndikumwami, er stolt, fordi han mener at projektet ”kommunikere til unge” og ” at teknologi kan bruges til at udvikle sit talent” (Toftegaard 2012, 49). Som sådan kan man sige, at *Black and White* i disse konkrete delprojekter ikke blot leger med og genforhandler magtforholdet mellem ”dem” og ”os”, hvid og sort, sådan som projektet omtales på Wilma Versions egen hjemmeside.<sup>13</sup> Projektet har også en virkelighedskonstituerende effekt, idet det kobler forskellige rationaler og økonomiske systemer og derved forhandler magtforholdet mellem virksomheder, lokale myndigheder og lokalbefolkningen, som deltog i projektet.

### Mod et nomadisk værkbegreb

Det er altså fristende at se *Black and White* som udtryk for et sådant nomadisk eller rhizomatisk værk. Det er muligt at se *Black and White* som et værk, der idet det etablerer forbindelser geografisk og virtuelt, vedvarende ekspande-

rer værkets ramme, og hvor selve publikumsrelationen, sådan som Jackson har foreslået det, bliver materiale for en langt mere omfattende performance. Men det indebærer visse komplikationer. For selvom Fuglsang med *Black and White* i sin kunstneriske udfoldelse konstant retter sig mod forskellige heterogene entiteter; rum og kroppe, individer og sociale grupper, så står det klart, at denne rettedhed netop kommer i stand gennem Fuglsang selv. Hun står uden tvivl som en central figur i projektet. De participative og kollaborative processer til trods, er noget af den klassiske, autonome og individuelle auteur-identitet altså stadigvæk til stede. Dette strider med den rhizomatiske værkforståelse, for konsekvensen af Deleuze's og Guattaris opgør med den klassiske værkkategori og den enhedsskabende subjektivitet bliver, at de fuldstændig afskriver subjektet. Alligevel fastholder de dog en form for materialitet i værket, som det fremgår her:

*A book has neither object nor subject [...] To attribute to the book a subject is to overlook this working of matters, and the exteriority of their relations. (Deleuze og Guattari 1987, 3 – min fremhævelse).*

Dette materialistiske perspektiv i Deleuze og Guattaris nomadologi fremhæves også af den italienskfødte filosof og kønsteoretiker Rosi Braidotti, som i *Nomadic Subjects* (1996) netop kritiserer Deleuze og Guattari for at afskrive subjektet allerede inden, vi har fået mulighed for at indtage det. Pointen er, at for Braidotti dækker nomade-figurationen over et subjekt, der konstant bliver til. Det er derfor processen frem for faste identitetsdefinitioner, der er omdrejningspunktet for Braidottis subjektteori. For at komme på højde med den globale tid, vi lever i, må vi gentænke subjektet og derved skabe mulighed for en reflektiv og transformativ aktivisme. Braidotti søger derfor at fremskrive en affirmativ vision om et subjekt, der positivt defineres ved bevægelse, men på en måde der

13) <http://www.wilmaversion.dk/WilmaVersion/Forestillinger.html>



er meget kompleks og især er forankret i en kropslig materialitet. Nomadebegrebet kombinerer derfor mobilitet og omskiftelighed med kropslig forankring ved at insistere på, at subjektet bliver til i konstant bevægelse, i mange retninger og mellem forskellige lokaliteter og positioner – kropslige, geografiske, sociale, såvel som diskursive. Forankringen i den kropslige materialitet betyder også, at alt ikke blot er relativt, og at det ikke er en bevægelse uden begrænsninger:

*“Nomadism [...] is not fluidity without borders, but rather an acute awareness of the nonfixity of boundaries.” (Braidotti 2011 [1996], 66).*

En vigtig pointe her er endvidere, at den nomadiske subjektivitetsproces ikke må forveksles med individualisme. For mens identitet, ifølge Braidotti, er en afgrænset vane, der kapitaliserer på ens personlighed, så er subjektivitet en *socialt medieret* proces af *relationer* og *forhandlinger* med *multiple andre* og med *flerlagede sociale strukturer*. Tilsynekomsten af sociale subjekter er derfor altid et kollektivt foretagende, der så at sige er “ekstern” til selvet, samtidig med at det mobiliserer selvets dybereliggende strukturer (Braidotti 2011 [1996], 12). Påstanden er altså ikke, at der ikke eksisterer noget “selv”, men at dette “selv” dannes i en tilblivelsesproces, hvor subjektet defineres både af eksterne faktorer og af en intern kompleksitet.<sup>14</sup>

14) Denne tilblivelsesproces står i forhold til forskellige samvirkende niveauer af kropsliggjorte forskelsrelationer. Marie Løntoft har i kandidatspecialet *Kroppen Virker* (2012) en meget overskuelig gennemgang af Braidottis forskelsrelationer. Der er således en afgørende forskel på mænds og kvinders psykiske og sociale situationer, som er betinget af deres forskellige placeringer i forhold til den traditionelle subjektposition (Løntoft 2012, 30-32).

Nomadisk subjektivitet er ikke én identitet, men forskellige, materielt indlejrede positioner eller “locations”.

I forbindelse med *Black and White* skriver Fuglsang løbende statusopdateringer på sin egen facebookside, der beskriver, hvordan Wilma har det, hvad hun gør, hvad hun tænker og drømmer om. f.eks. i en af de allerførste opdateringer fra d. 28. oktober 2011:

*Wilma er taget til Afrika for at tage pulsen på den europæiske kvinde. Wilma blander sig i bybilledet og forsøger at finde sin plads i mængden. Hendes hjerte banker og hun ser sort overalt. Hvor langt vil hun gå for at komme ind under huden? Har den kvindelige Mzungu en plads i Afrikas hjerte?<sup>15</sup>*

Her introduceres ikke blot narrativet om Wilma, men også projektets overordnede tematik “dem” og “os”. Fuglsangs personlige trang til at sætte mødet i stand kommer her til udtryk i en både humoristisk og poetisk, affektiv og intens beskrivelse af et kropsligt møde, hvor den hvide krop skriver sig ind i den sorte krop. Der er samtidig en intimitet mellem kunstner og karakter, som medfører en sløring af grænsen mellem Wilma og Fuglsang. Fuglsang omtaler Wilma i tredje-person, som om Wilma er en ekstra hud, hun kan tage på.

Det er en sensibilitet, som korresponderer med Braidottis nomadiske subjekt. Braidotti omtaler selv nomade-figurationen som et performativt billede, en politisk myte, der tillader forskellige dimensioner at mødes. Det er en ”som om”-praksis, som søger at åbne for mellemrum, hvor alternative former for politisk subjektivitet kan undersøges (Braidotti 2011[1996], 28-29). Subjektet, der kan indtage forskellige positioner, kan udfordre den

15 [https://www.facebook.com/photo.phpfbid=2135842750978&set=a.1702084507293.2094882.1093373343&type=1&stream\\_ref=10](https://www.facebook.com/photo.phpfbid=2135842750978&set=a.1702084507293.2094882.1093373343&type=1&stream_ref=10)

platoniske reproduktionsmodus ved ikke blot at reproducere én model, men en flerhed af forskellige, netop i kraft af denne mulighed for at skifte position.

Mødet mellem forskellige entiteter begrænser sig ikke til sorte kroppe og hvide kroppe. På *Black and White*-bloggen, der består af indlæg, opdateringer, reportager, og forskellige dokumentationer af begivenhederne, fortæller, at hun er interesseret i at skabe forbindelser til grupper, der i kraft af en marginal position ser på samfundet fra en bestemt vinkel. "På asylcentret er man lukket ude af samfundet. Derudfra ser man på mennesket. De gamle, de blinde, de troende har alle som mennesker en historie." Og hun fortsætter:

*Samtidigt er det allesammen nogle forhold, som jeg ikke helt forstår. Jeg ved ikke, hvad det vil sige at være asylansøger, at sidde i fængsel, at være voldsramt kvinde, der har valgt at gå fra sin mand, at være indre missionsk, eller at være en fisker, der har en stærk forbindelse med havet – hvad gør det ved mennesker, at de har den fællesnævner?"<sup>16</sup>*

På denne måde synes Fuglsangs intentioner på den ene side at resonere med den relationelle æstetik, der som en social form danner ramme om møder og dialog. På den anden side kan man også sige, at Fuglsangs strategi ikke ubetinget er udtryk for en kunstnerisk praksis, der går hinsides det autonome og private rum, sådan som Bourriaud foreslår. Mødet i *Black and White* må snarere ses som et overordnet koncept for en kunstnerisk undersøgelse af mere flydende grænser i relationen mellem sort og hvid, udkant og centrum, subjekt og objekt, kunst og samfund og, kunne man sige, i en mere snæver forstand kunstnersubjekt og teatralisk figur.

Udgangspunktet for Fuglsang er med andre

ord ikke at skabe et demokratisk rum. Man kan derimod sige, at hun som kunstnersubjekt snarere synes at blive til, idet hun afsøger og undersøger forskellige andre *identiteter* og *udsigelsespositioner* i et relationelt møde med marginale positioner. Denne på det nærmeste nomadiske sensibilitet er også bestemmende for projektets teatraliske hovedfigur Wilma. Fuglsang har brugt Wilma-figuren til at intervenere i mange forskellige sammenhænge, hvor Wilma har materialiseret sig i forskellige versioner, deraf navnet på kompagniet: Wilma Version. Fuglsang siger: "Jeg synes, at alt hvad jeg laver, det er en version af Wilma. Så er Wilma ligesom trådt i karakter som mig." (Jf. Christensen 2014, Bilag 1,2).

I al sin medierede og fragmenterede helhed kan projektet betegnes som rhizomatisk, idet det udvikler sig i strukturer og bevægelser, der folder tidligere begivenheder ind i nye formater. Projektet har mange indgange og udgange, mulige slutninger og begyndelser, og forskellige mennesker møder projektet forskellige steder. Det sker på et geografisk plan, men også på et æstetisk, såvel som virtuelt plan. Idet projektet helt konkret krydser landegrænser og kontinenter, forekommer det ikke udelukkende at være rettet mod afgrænsede grupper, men breder sig ud som en alternativ relationel geografi, som en slags kartografi over forskellige møder.

Uanset at Fuglsang som kunstner ikke kan siges at miste sin kunstneridentitet, som tværtimod træder tydeligere frem, skabes der et billede af en nomadisk subjektivitet, defineret ved forskellige, materielt indlejrede positioner eller locations, der jf. Braidotti kan læses som et levende kort over et transformativt og kropsligt forankret selv. Overført til en værksammenhæng kan man sige, at *Black and White* overordnet defineres ved bevægelse, og samtidig er værket også socialt produceret. Det indgår i en socialt medieret proces, der delvist bestemmes af Fuglsangs relationelle og affektive forhold til forskellige andre. I forlængelse af dette kan

16) <http://2blog.wilmaversion.dk/#post7>

man sige, at enhver ny begivenhed i forløbet også må ses på baggrund af kunstnersubjektets kontinuerlige og nomadiske tilblivelse i relation til forskellige "andre". Jeg finder at én af nøglerne til det sociale engagement, der artikuleres i *Black and White*, ligger i dette forhold.

### Litteraturliste

**Bishop, Claire:** "Antagonism and Relational Aesthetics", In: *October 110*, Fall 2004, pp. 51-79, October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology, 2004,

**Bishop, Claire:** "The Social Turn: Collaboration and its Discontents", In: *Artforum*, februar 2006, pp. 178-183

**Bishop, Claire:** *Artificial Hells – participatory art and the politics of spectatorship*, Verso, London and New York, 2012

**Bourriaud, Nicolas:** *relationel æstetik*, Det Kongelige Danske Kunstakademi, København, 2005

**Braidotti, Rosi:** *Nomadic Subjects*, Columbia University Press, New York, 2011

**Christensen, Anette Asp:** *Black and White – teatralitet, performativitet og nomadiske strategier i Wilma Versions Black and White-projekt*, Kandidatspeciale, Teatervidenskab og Performance Studier, Kunst – og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, marts 2014

**Christensen, Anette Asp:** *Wilma Mzungu tager fat – Teatret som politisk fremtrædelsesrum*, titel på skriftlig fri emneopgave, januar 2014.

**Deleuze, Gille og Guattari, Felix:** *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizofrenia*, (ed. Massumi, Brian), University of Minnesota Press, Mineapolis, London, 1987

**Gade, Solveig:** *Rammen om værket i verden – relationelle og intervenserende strategier i samtidskunsten*, Ph.d.-afhandling, Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, 2008

**Jackson, Shannon:** *Social Works – performing art, supporting publics*, Routledge, New York and London, 2011

**Løntoft, Marie:** *Kroppen Virker – feminisme, sex og subjektivitet hos Asta Olivia Nordenhof og Sugar Tits*, Kandidatspeciale, Københavns Universitet, 2012

**Schultz, Laura Luise:** "Værker der virker – om aktuelle forskydninger i værkbegrebet", In: *Peripeti – tidsskrift for dramaturgiske studier*, 18 – 2012, Publikum, 2012

**Toftegaard, Karen:** 'Tæt på solen', In: *Teater 1*, No. 162, 2012

### Hjemmesider:

<http://www.wilmaversion.dk> set d. 1/3-2014

<http://2blog.wilmaversion.dk/#home> set d. 29/2 - 2014

<https://vimeo.com/76773881> set d. 2/3 – 2014

<https://www.facebook.com/helle.fuglsang.7?ref=ts&fref=ts> set d. 3/3-2014