

Ikke noget *safe space*: Madame Nielsen i Sort/Hvid

Af Laura Luise Schultz

*This play is written not for Blacks,
but against Whites.*

Jean Genet, forord til *The Blacks*
(fr. *Les Nègres*)

”The Theater must always be a safe and special space” tweetede Trump patetisk den 19. november 2016. Den nyvalgte præsident var vred over, at hans kommende vicepræsident, Mike Pence, angiveligt var blevet chikaneret (”harassed”) i teatret aftenen før. Her havde castet på musicalen *Hamilton* spottet Pence blandt publikum og benyttet lejligheden til efter forestillingen at henvende sig direkte til Pence fra scenen og udtrykke deres håb om, at den nye regering ville leve op til forfatningen og repræsentere *hele* folket – ”all of us, *all of us*” som talspersonen Brandon V. Dixon understregede, mens han med en håndbevægelse inkluderede hele castet og hele salen. Det, som de selv formulerede det, særdeles *blandede* cast, hvad angår race, tro og seksuel orientering, gjorde dermed pludselig klart, at teatret ikke bare er et fiktions- og underholdningsrum: det er først og fremmest et offentligt rum og som sådan uomgængeligt politisk.

”Kunsten er ikke noget *safe space*, heller ikke for os,” skriver Sort/Hvid med Madame Nielsens ord på Facebook: ”I spørgsmålet om racer kan ingen handling og ingen ytring eller standpunkt være hævet over kritik. Vi er ikke beskyttet af nogen ”kunstens

autonomi.”¹ Ordene blev postet i anledning af den voldsomme reaktion på deres aktuelle forestilling og ikke mindst markedsføringen af den, hvor plakater med Madame Nielsen i *blackface* og det voldelige N-ord er blevet revet ned over hele byen. På Teater- og Performcestudier på Københavns Universitet er debatten helt usædvanligt fortsat på de fysiske vægge uden for Facebook: plakater med påskriften ”RACIAL VIOLENCE OCCURRED HERE” er blevet sat op i stedet for de nedrevne forestillingsplakater, suppleret med et print af gæsteforsker ved Københavns Universitet Michael Wilsons statement om, hvorfor forestillingsplakaterne er voldelige. Indlægget blev oprindeligt postet på organisationen Black Lives Matter Denmarks Facebook-side. Dette statement optrådte på universitetsgangen flankeret af Sort/Hvids Facebook-indlæg om, at de havde gennemført deres teater og ikke fundet nogen racister, så derfor ville de venligst bede om at få hængt plakaterne op igen. Et indlæg, der igen blev overskrevet med kritiske bemærkninger.

Midt i spilleperioden, d. 12.-13. juni, afholdt teatret så seminaret Are U Colour Blind, som blev dækket med bl.a. en helsides artikel i Information og efterfølgende i Berlingske. Debatten, som denne anmelder ikke selv overværede, tog ifølge bl.a. avisreferater form af en massiv kritik af de to kunstnere. Forestillingen ændrede efterfølgende navn til *Black Madonna*, således at første del af titlen og dermed det voldelige N-ord er udgået. Madame Nielsens overmaling af den stødende

1) Ved premiefesten læste Christian Løllike ordene op og gjorde klart, at de var formuleret af Nielsen.

del af titlen blev iscenesat på et kort videoklip på teatrets Facebook-side og siden vist flere gange i *Deadline*. Tilsyneladende er der også lavet mindre justeringer i forestillingen, bl.a. en kort introduktion ved Madame Nielsen inden forestillingen.

Værket er altså ikke afsluttet med forestillingen. Fotoplakater med Madame Nielsen i forskellige maskeringer med racialiserende træk er hængt op i foyeren på Sort/Hvid, og musikvideoen *Black Moon Rising* er blevet offentliggjort på teatrets Facebook-side. De store dagblade og tv-kanaler har bragt ledere, indlæg og interviews med kunstnerne og deres kritikere, og diskussionen fortsætter i lange Facebook-debatter.

Hvid vold

Det er med andre ord ikke muligt at anmelde denne forestilling uden at forholde sig til markedsføringen, foromtalen og mediedebatten. Det er i den grad lykkedes Madame Nielsen og Christian Lollike at ramme ned midt i den racekonflikt, vi ellers benægter at have erfaring med i Danmarks homogene andedam. En konflikt, som ikke desto mindre begyndte at røre på sig med sidste års jubilæum for salget af Jomfruøerne, ikke mindst gennem en række yngre kunstnere og akademikers forstyrrende insisteren på, at Danmark ser sine kolonialistiske forbrydelser mod slavegjorte og deres efterkommere i øjnene.

Hvis man vil forstå de stærke reaktioner, som Nielsen og Lollikes forestilling har affødt, må man forstå, hvordan N-ordet, især siden 1800-tallet, har været synonymt med den mest brutale hvide vold mod sorte. Ordet udtrykker en degradering og en umenneskeliggørelse, der svarer til nazisternes sidestilling af jøder med rotter: en fuldstændig frakendelse af menneskelighed og eksistensberettigelse. N-ordet har legitimeret århundreders lynchninger og mishandlinger.

På Sort/Hvids plakat bliver det oven i købet kombineret med den *blackfacing*, der forklædt som underholdning i årtier har inkarneret en latterliggørelse af sorte, der har bidraget til at legitimere såvel den strukturelle racisme som den brutale fysiske vold.

Det er på ingen måde nyt, at hvide mennesker i kunstens tjeneste brænder fingrene på den sprogbrug. Da den hvide amerikanske forfatter og musikkritiker Carl Van Vechten i 1926 udgav romanen *N***** Heaven*, der udspiller sig i New Yorks Harlem, troede han ligeledes, at han var kritisk nok til at gøre det ustraffet og uden at det blev opfattet som voldeligt. Han var jo selv en hovedkraft i det brede populære gennembrud for sort kultur kendt som The Harlem Renaissance. (Altså gennembrud i den forstand, at sort kultur også blev interessant for hvide og dermed direkte normsættende for kulturelle og æstetiske bevægelser i majoritetssamfundet). Van Vechtens venner blandt hvide og sorte, herunder hans egen far, tiggede og bad ham om ikke at bruge den titel. Men selv om titlen refererede til et specifikt begreb i Sydstatene, nemlig det forhold, at de sorte i kirken var forvist til galleriet, var racismen i udtrykket ikke til at tage fejl af. Også selv om Van Vechten ønskede at bruge billedet kritisk og påpege, at Harlem var blevet for New York, hvad galleriet var for kirken. Raseriet blandt afrikansk-amerikanere var omfattende, og ligesom med Nielsen og Lollikes forestilling har kontroversen i den grad stået i vejen for værket selv.

Så N-ordet findes, men der er forskel på, hvordan og hvornår vi bruger det. Der er forskel på, hvem der bruger ordet, og i hvilke forbindelser. Der er forskel på, om afsenderen identificerer sig som sort eller hvid, om modtageren intenderes som sort eller hvid, dansker eller amerikaner, og der er forskel på, om og hvordan N-ordet indgår i forbindelse med ordene hvid og sort som i plakats *White N***** / Black Madonna*. Men ordet

aktualiserer, uanset hvilke forbindelser det indgår i, en betydningsklynge af konflikt, vold, aggression og ydmygelse, som altså også aktualiseres ved kritisk brug i en kunstnerisk kontekst.

Brutal humor

Heri ligger misèren. Det er ligesom med Muhammedtegningerne: Vi kan godt insistere på tegneres og redaktørers ytringsfrihed, men det fritager os jo ikke fra at opføre os ordentligt og lade være med at mobbe anderledes tænkende og udsatte minoriteter under dække af omtalte ytringsfrihed. Det er bare strukturel vold. Og der er masser af såkaldt satire, der tjener til at legitimere og udøve strukturel vold. Til at opretholde sexismen og racismen. Til udstødelse, dæmonisering og social brændemærkning af minoritetsgrupper.

Sort/Hvids brug af N-ordet og blackfacing adskiller sig fra Muhammedtegningerne på det helt afgørende punkt, at Sort/Hvid ikke går efter den minoritære gruppe, men udstiller den majoritære gruppes forvanskede og forvrængede projektioner og fordomme. Det er bare rigtig svært at se forskel, når Sort/Hvid i den proces recirkulerer de mest racistiske ord og billeder i et offentligt rum, hvor den kritiske kontekst forsvinder.

Det er med andre ord slet ikke så let at afgøre, hvornår satire er undertrykkende, og hvornår den er befriende. Sommetider er den latterliggørende humor det sidste sted, hvor det anderledes overhovedet kan komme til udtryk eller bare overvintre som noget, der eksisterer. Fx har teatrets forvekslings- og forvandlingskomedier, hvor figurer kan skifte køn og kvinder spille mænd eller omvendt, i århundreder fungeret som queer sprækker i en heteronormativ kultur. Ikke nødvendigvis med nogen kritisk intention eller revolutionær effekt – ofte bare som et lille uartigt grin over noget, der tilsyneladende var så langt ude, at vi næsten ikke turde tænke det. Selv om der blandt publikum var mennesker, der levede

og døde med denne fuldstændig udgrænsede seksuelle orientering og kønsidentitet.

Symbolsk overload

Madame Niensens humor er dog af en anderledes farlig art. Vi sidder med livet i hænderne af frygt for, hvilke grænseoverskridende fordomme og klicheer, hun nu vil kaste sig – og os – ud i. For vi ved jo godt, at Nemesis vil ramme og slå tusindfold igen: for hver afdækning af racistiske figurer i den danske kulturarv – fra Lille-Per til holocaust – vil både Madame Nielsen og vi, som løser billet til forestillingen, blive beskyldt for selv at kolportere disse synspunkter. Fordi teatret fungerer sådan: fordi det er et medie, hvor vi ser billederne blive skabt for øjnene af os. Og Nielsen kører os igennem hele repertoire af racerelaterede fordomme, klicheer, konflikter, politiske og moralske positioner, danske, amerikanske, kunstneriske, politiske og massekulturelle referencer. Der er et veritabelt overload af betydningslag og associationer og nedarvet kultur, der giver forestillingen en ekstrem kompleksitet, som det kræver sit at følge og udrede.

På ét niveau fungerer stykket naturligvis som et værk i sig selv, ganske vist et åbent værk, som fx omfatter markedsføringskampagnen, seminaret, og musikvideoen, men som alligevel lader sig se og vurdere på egne præmisser. På et andet niveau indskriver forestillingen sig derimod i hele Niensens vildtvoksende rhizomatiske kunstneriske projekt, der har den evige gennemlevelse af mulige og umulige identitetspositioner samt deres omkostninger og afvikling som gennemgående figur under sloganet ”identiteten som open source.” Læst i forlængelse af dette omfattende projekt bliver hele *Black Madonna*-forestillingen yderligere kompliceret. I visse scener er lagene, skiftene og referencerne så omfattende, at en analyse næppe kan blive udtømmende. De refererer både til en specifik dansk kultursammenhæng

og til globale og transnationale fænomener.²

Og dét er nok forestillingens anden store udfordring. Forestillingen er i høj grad lavet til et dansk publikum, og til et overvejende hvidt publikum. Men det danske gadebillede er ikke længere bare dansk, og det er heller ikke bare hvidt. Det er klart, at mødet med racistiske stereotyper påvirker mig anderledes, hvis jeg selv tilhører den gruppe, som disse stereotyper racialiserer, end hvis jeg ikke gør. Og med forestillingens ekstreme gennemspilning af et overload af kontroversielle og chokerende kulturelle scenarier bliver det vanskeligt at skelne mellem forestillingen og dens emne. Og det bliver vanskeligt at skelne mellem de mange positioner, der spilles igennem, og så forestillingens eget udsagn.

Ligesom jeg som kvinde føler mig personligt ramt af tingsliggørelsen af kvinder i kunsten på en helt anden måde, end hvis jeg havde været en mand. Og ligesom jeg på den ene side kan anerkende, at Lars von Triers mishandlede kvinder afdækker nogle grundfigurer i vores samfunds strukturering af magt og seksualitet, så bliver jeg jo stadig, i selve denne kritiske afdækning, konfronteret med disse billeder på en langt mere brutal og grafisk måde, end fx i de daglige krimiserier på tv. Og ikke mindst bliver jeg konfronteret med det oprørende faktum, at disse billeder er en uomgængelig del af mig selv og min egen sociale kodning. De begrænser ikke bare mine handlemuligheder: det er også næsten umuligt for mig ikke selv at videreføre dem. Det er naturligvis skræmmende og rædselsvækkende på en helt anden måde end de formentlig langt mere skadelige daglige krimiserier, hvor en endeløs strøm af unge kvinder voldtages og myrdes, men hvor de bagvedliggende sociale strukturer aldrig adresseres, og fokus er på den gamle hvide politimands afsløring af den

individuelle forbryder. Dermed behøver jeg ikke, som hos von Trier, at forholde mig til det urimelige faktum, at jeg selv er indskrevet i en brutal og sexistisk kultur som både offer og bøddel. Men i det lange løb er det nok lørdagskrimien, der bidrager mest til opretholdelsen af en sexistisk kultur.

Rachel Dolezal/Nkechi Amare Diallo

Som det turde være de fleste læsere bekendt på nuværende tidspunkt, tager Nielsen og Lollikes forestilling afsæt i en virkelig historie, som imidlertid er fikcionaliseret i Madame Niensens fremstilling. Virkelighedens Rachel Dolezal fungerede som talsperson for borgerretsorganisationen National Association for the Advancement of Colored People, NAACPs afdeling i hjembyen Spokane. Indtil hun i 2015 blev afsløret som hvid og blev udsat for en massiv hadkampagne og social udstødelse. Vreden gik bl.a. på, at hendes bedrag betød et kæmpe tilbageslag for borgerrettighedsbevægelsens kamp for at få anerkendt deres kritik af racismen i Spokane, hvor man, samtidig med at ny-nazister hærger, fra officielt politisk hold hævder, at man ikke har problemer med racisme. Samtidig var der en udbredt følelse af, at hun havde brugt sine hvide privilegier og kulturelle kapital til at gøre karriere som sort. Dolezal havde gjort sig skyldig i såkaldt kulturel appropriering, dvs. lånt træk af afrikansk-amerikansk kultur uden at betale prisen for den racialisering, som afrikansk-amerikanere er udsat for. Kulturel appropriering er ifølge bl.a. Sara Ahmed samtidig en overskrivning, hvor den anden så at sige fratages sin egen stemme og beherskes, for så vidt kun den hvides version af fx sort eller aboriginal kultur bliver synlig i en imaginær forestilling om kulturel diversitet.³

Hvis man imidlertid følger Dolezals egen fremstilling af sagen, ser den ikke overraskende

2) Og så har jeg ikke engang nævnt, hvordan forestillingen indskriver sig i Christian Lollikes aktuelle arbejde med zombie-, vampyr- og spøgelsesgenrerne som revolutionære figurer...

3) For en mere nuanceret fremstilling se fx Sara Ahmed: *Strange Encounters: Embodied Others in Post-coloniality*, Routledge 2000.

noget mere kompleks ud. I selvbiografien *In Full Color: Finding My Place in a Black and White World* fra 2017 samt i dokumentarfilmen *The Rachel Divide* (jep, ordspil på *racial divide*...), som pt. kan ses på Netflix, fremstiller Dolezal, hvordan hun er vokset op i et fanatisk kristent hjem, hvor børnene blev mishandlet, og hvor forældrene bl.a. adopterede fire afrikansk-amerikanske børn for at opnå skattefradrag, mens den racistiske hvide familie samtidig blev dybt splittet over disse adoptioner. Det er bl.a. i relationen til disse adoptiv søskende, hvoraf to siden kommer til at bo hos hende, samt gennem sit ægteskab og barn med en sort mand, at Dolezals gradvise identifikation som sort kommer i stand. Det er altså et komplekst spind af omverdensforventninger, praktiske hensyn og eksistentiel længsel, fortællinger og deciderede løgne, der fører frem til Dolezals *passing* som sort. Det fremgår desuden, at Dolezals hvide forældre angiveligt står frem og afslører hende for at forhindre en retssag baseret på incestanklager fra Rachel og hendes afrikansk-amerikanske adoptiv søster mod hendes biologiske, hvide storebror.

Uanset, hvad der måtte være op eller ned i disse fremstillinger af Dolezals familierelationer, så er der vist ingen tvivl om, at de faste pladser i kernefamilie modellen er rodet fuldstændig sammen, ligesom altså også familiens racemæssige tilhørsforhold er blandet, uafklaret og fuldt af fortællinger og fornægtelser. Det er derfor ikke usandsynligt, at det bedste, Rachel Dolezal har kunnet gøre for at overleve, har været at identificere sig som sort. Det har muligvis været den eneste åbning ud af et fuldstændig tilsandet fanatisk hvidt miljø. Det er derfor ikke nødvendigvis rimeligt at reducere Dolezals identifikation som afrikansk-amerikaner til en overfladisk maskerade. Ligesom LGBTQ+-personer ikke bare kan vælge en anden kønsidentitet, men må leve med deres krop og seksuelle kodning, således hævder Dolezal, at det at være sort for hende på ingen måde er en leg, men et vilkår

hun må leve med. Dolezal har i dag skiftet navn til Nkechi Amare Diallo og fremturer altså i sin identifikation som afrikansk-amerikaner. Hvilket naturligvis ikke har mindsket kritikken, fordi hendes erklærede trans-raciaale identifikation fortsat fremstår som et hvidt privilegium.

Det er på mange måder indlysende, at Madame Nielsen ikke kunne lade en sådan historie ligge. Niensens værk er én lang overskridelse af de sociale identiteters udfordringer, begrænsninger og omkostninger, deres lukninger af livsrum, men også en undersøgelse af deres forskellige livsmuligheder. Samtidig er fordømmelsen af Dolezal/Diallo fortsat massiv. Derfor er temaet allerede på forhånd kontroversielt, og Sort/Hvids markedsføring og forestilling placerer sig sådan cirka midt i alle de konfliktfelter, som også Dolezal aktiverer. Problemet er bare, at kritikken af forestillingen også selv rummer en række fejlslutninger og konfliktkabende misfortolkninger.

Transformering og verfremdung

I selve forestillingen har Nielsen i et ret kunstigt virkende greb fikcionaliseret Dolezals historie og transponeret den til en dansk virkelighed. I det hele taget er forholdet mellem fiktionsteater og kropsp performance en udfordring i forestillingen. Som altid i Niensens teater er der en særlig forhandling på spil af grænserne mellem klassisk drama, postdramatisk virkelighedsteater og performativ *body art*. Men fordanskningen af den meget amerikanske historie virker i starten ikke særligt overbevisende. Ganske umotiveret definerer det lille hvide pigebarn i jeg-fortællingen sig som sort, ganske overrasket og lykkelig bliver hun, da hun flytter fra provins til ghetto og opdager de mangefarvede børn og bliver bedsteveninde med lille sorte Linda. Optændt af idealisme opdager hun vor kolonialistiske fortid i form af den i Danmark fuldstændig fortrængte

historiske figur, Denmark Vesey – cadeau til forestillingen for at minde os om ham. Vor heltinde drager til USA for at kæmpe for de sortes borgerrettigheder. Her stiger hun til tops i bevægelsen og lider så en Rachel Dolezal-skæbne, da hun pludselig afsløres, mister alt og må hutle sig igennem som hjemløs. Døden nær søger hun hjem til velfærds-Danmark, som imidlertid hærages af raceuroligheder anført af barndomsveninden Linda, samt folkene omkring tidsskriftet og kollektivet *Marronage*.⁴ Opstanden kulminerer med, at de hvide gasses. Vor jeg-fortæller overlever som en anden Anne Frank skjult på et loft, fordi Linda forbarmer sig over hende, og ender i en flygtningebåd på Middelhavet, hvorefter hun som eneste overlevende fra båden interneres på en isoleret ø. Slutningen er én lang parafrase over den vestlige verdens aktuelle forbrydelser mod menneskeheden: de hvide gasses med den gas, de selv har sendt ned over Vietnam, i lukkede lejre som Auschwitz, belejligt indrettet i deres egne *gated communities*. De udsættes for den åbenlyse segregering og stigmatisering, de selv har praktiseret mod jøder i Europa, mod sorte i USA og Sydafrika og ikke mindst mod palæstinenserne i Gaza og på Vestbredden. Sidst men ikke mindst drukner de under flugten over Middelhavet, som i den massetragedie vi i Europa er passive vidner til i disse år, og som eftertiden vil

dømme os for.

Kunstigheden i dette dramatiske narrativ har formentlig mange årsager, men én af dem er, at det danske samfund simpelthen ikke er racielt kodet på samme intrikate måde som det amerikanske, hvor racemæssig identifikation er lige så grundlæggende som kønsidentiteten. I Danmark foregår racialisering og kulturel eksklusion ad nogle lidt andre baner, i form af fornægtelse af såvel den forskelsbehandling, folk oplever i dag, som af vores kolonialistiske fortid, en postuleret farveblindhed, og sidst men ikke mindst påstanden om, at forfølgelsen af især muslimer handler om kulturforskelle frem for racisme og derfor skulle være mere legitim.

Selve rammefortællingen holdes altså ud i strakt arm som et påskud for kamikaze-agtigt at kaste sig ud i en gennemspilning af samtlige racistiske og racialiserede positioner i den aktuelle såvel som historiske, globaliserede såvel som provinsielle danske virkelighed.

Imod denne fikcionaliserede fortælling, dette narrativ, sætter Nielsen så sin krop ind. Egenkroppen, kunne man næsten sige med Merleau-Ponty. Den krop, der altid er kastet ud i verden og forankret i en konkret situation, et specifikt perspektiv og erfaringsrum. Men som omvendt kan indskrives i et uendeligt antal kulturelt sanktionerede betydningssystemer og lader sig forme og mærke af disse systemers kropslige aftryk og afmærkninger.

Forestillingen åbner med, at Madame Nielsen sminker sig sort, ganske åbenlyst, mens vi ser til og betragter, hvordan den kunstige figur bliver til for øjnene af os. Hvad vi er vidne til, er hudfarven som uren kategori. Det er teater, det er identiteten som maskerade, det er uhyrligt, det er uafgørligt, det er kunstigt, det er underligt, *uncanny* eller *queer*, som det hedder på ameridansk.

Vi følger Nielsens udhungrede, men omhyggeligt formgivne krop gennem en kædereaktion af mutationer, hvor det er svært at afgøre, om det er blackfacing-parodierne,

4) *Marronage* er et tidsskrift og et kollektiv af feminister, som har været instrumentelle i den kulturhistoriske bedrift, det er, efter flere hundrede års fornægtelse at få korrigeret den danske forståelse af vores rolle i slaveriet og kolonialismen, og i den forbindelse insistere på forbrydernes omfang og brutalitet. 'Marronage' betyder slaveflugt, organiseret oprør eller modstand, og folkene omkring *Marronage* opfatter deres aktiviteter som organiseret modstand, hvilket fremgår af deres hjemmeside, som forestillingen trækker på. Indskrivningen af virkelige personer eller organisationer som *Marronage* er et klassisk autofiktivt greb i Nielsens praksis, om end det isoleret set kan forekomme voldsomt at placere disse ganske unge mennesker som ledere af en europæisk revolution mod hvide.

komplet med tegneseriemund og bananskræl, eller om det er den dyriske hvide krop, der er det mest ubehagelige. Det vilde er, hvordan Nielsen kan rumme en hel række af indbyrdes modstridende karakterer i sig på samme tid, som i det billede, hvor den sorte guerillaleder stranguleres af den hvide arm, eller i mutationerne, hvor vi i uendelige forskydninger bevæger os igennem et repertoire af hvide og sorte identiteter, kvindelige, mandlige, karikerede og udstillede, menneskelige og dyriske. Der er uhyrlige racistiske klicheer, men der er også en hvid krop, der er ligeså afpillet og dyrisk, som var den opstået i en novelle af Kafka som den europæiske civilisations efterladenskab. En civilisation, der ligeledes gennemspilles i alle sine mutationer fra afrofuturistiske Sun Ra-rober til Kristus-, korsfæstelses- og Madonnabilleder. Trods alt refererer *black madonnas* jo ikke bare til idealiserede afrikansk-amerikanske kvinder, men også til middelalderlige katolske mariafigurer, som den vestlige kirke har bakset med at indpasse i sin hvide og lyserøde ikonografi. I Jeanette Ehlers og La Vaughn Belles sorte Queen Mary-figur foran Vestindisk Pakhus løber disse referencer måske sammen. Og den skulptur er repræsenteret ved en sortmalet påfuglestol på scenen i et af disse fortættede billeder, der formår at binde dansk og amerikansk historie sammen, for så vidt påfuglestolen i sig selv refererer tilbage til Black Panther-grundlæggeren Huey Newton, ligesom også Madame Nielsens inkarnering af en militant oprørsleder med baret refererer tilbage til Black Panthers, men via Beyoncé's Superbowl-optræden, som igen selv forskyder og overskriver Michael Jacksons Superbowl-optræden fra 1993. Michael Jackson, der allerede figurerede i Nielsens forestilling *Transformatoren*, som spillede på Sort/Hvid i 2014. Her indgik Jackson i en dialog med Ofelia (begge spillet af Nielsen) om at være sig selv. Dialogen adresserede bl.a. Jacksons

skiftende hudfarve og ansigtstræk.

Men der er også referencer til Abu Ghraib og til den fælles danske og amerikanske kolonihistorie i figuren Denmark Vesey, der køber sig fri af dansk slaveri på St. Thomas, men siden bliver hængt som oprørsleder i en skueproces i Charleston. Og som belejligt nok var tømrer, ligesom Jesus.

Sangnumrene lægger dertil et helt afgørende ekstra lag over det hele. Brutale, indbyrdes modstridende og ganske ofte i modstrid med den aktuelle handling på scenen bidrager de til at skabe yderligere forskydninger i forestillingens palimpsestiske lag på lag-struktur, ligesom de i sig selv aktiverer et spind af intertekstuelle referencer til sort musik. Ikke mindst i sangene bliver det tydeligt, at der er tale om en undersøgelse af de mest radikale positioner og konsekvenserne af disse. En kritisk kunstnerisk analyse af et af kulturens mest betændte grundkomplekser, og ikke om en bestemt partikulær positionering, udstilling af specifikke grupper eller specifik stillingtagen i konkrete konflikter.

Kulturens ubehag

Denne kunstnerisk konsekvente åbenhed virker måske, paradoksalt nok, i sig selv oprørende på mange publikumsgrupper. Selv om det sådan set er den egentligt minoritære position i Deleuzes forstand, hvor vi kan forstå det minoritære sprog som en mod- og understrømning i majoritetssproget, der hele tiden er i færd med at tage det dominerende sprog et andet sted hen.

Forestillingens ubærlige pointe er, at race ER en maskerade – det er bare ikke en glad karnevalistisk maskerade, men et brutalt system af identitetsfigurer, klicheer og skabeloner oven på hinanden.

Forestillingen artikulerer en kritik af den hvide vold og den vestlige imperialisme, men den er også en afsøgning af, hvordan denne hvide voldskultur spejles og projiceres ind i den sorte kultur, lige dér hvor fascination og

identifikation blander sig med frygt og foragt.

Forestillingens blinde vinkel er så nok bare, at den kommer til at adressere en relativt homogen hvid offentlighed, når den ikke tager højde for, at vi, der sidder i salen og ser på disse billeder, ikke nødvendigvis har lige muligheder for at distancere os kritisk fra dem. Fordi vi har forskellige erfaringer med racisme, fordi vi har forskelligt køn, hudfarve og kulturel og etnisk baggrund og derfor bliver ramt forskelligt af mødet med racistiske klicheer og fordomme. For hvis forestillingen er en kritik af en hvid kulturs projektioner, så er den selvfølgelig også en kritik af den sorte kulturs mulige overtagelse og spejlvending af den herskende kulturs racistiske projektioner. Dermed kan det komme til at fremstå, som om vi hopper direkte fra en gennemspilning af majoritetens racistiske billeder til en beskyldning om omvendt racisme hos minoriteten. Og det var jo vitterligt ikke forestillingens ærinde.

Forestillingens afslutning, med den noget omstændelige udpensling af de sortes magtovertagelse og jeg-personens flugt, er ikke i første række en afbildning af sort vold. Den er en spejling af hvid vold: *agent orange*-gassen fra Vietnamkrigen bliver til *agent blue*, den hvide kvinde ender på en øde ø, som Karen Jespersen i sin tid ville spørre asylansøgere inde på, osv. Det hele er desuden rammesat som en mulig febevildelse: det er en hvid projektion af egne fjendebilleder og angstforestillinger, der rejser sig i netop det menneske, der naivt drog ud for at blive sort og gøre verden bedre, men som bare møder frygten i sig selv. Den frygt som fortsat hersker, bagom identifikationen med de sorte. Så det, Nielsen foretager her, er sådan set en *kritisk* undersøgelse af præcis det, som Dolezal (og Nielsen & Lollike) bliver anklaget for: at det er raciale stereotyper, de tager på sig i forsøget på at blive sorte, og at de derved fastholder disse stereotyper.

Men det samme gør for så vidt folk der

queerer deres køn, fordi de bedre kan leve med de tegn og livsmuligheder, som et anderledes konstrueret køn rummer samfundsmæssig mulighed for. Som man kan læse hos feministiske forfattere fra Suzanne Brøgger til Judith Butler, er det skandaløse ved transkønnethed også i første række denne afdækning af de to angiveligt 'naturlige' køn som kulturelle konstruktioner.

SORRY

Der er for tiden gang i brugen af farvede væsker på de danske og internationale teaterscener. Herhjemme har vi set det i stor stil i både Christian Lollikes og Tue Bierings forestillinger de sidste par år. *Black Madonna* er ikke uden affinitet til den tyske performancegruppe Monster Truck og den nigerianske dansetrup The Footprints' aktuelle forestilling *SORRY* fra april 2017, der ligeledes handler om vores diskursive og magtpolitiske forvaltning af kolonialismen i dag.⁵ Også hos Monster Truck og The Footprints er der flydende mørkebrun chokolade, der fedtes ud over hele den kridhvide danseflade af de nigerianske børnedansere, indtil den ligner en udtværet parodi på Kasimir Malevitjs sorte kvadrat, mens børnene selv, ligesom den fede hvide mand på scenen, bliver smurt ind i den glinsende materie. Også hos Monster Truck har vi banan-jokes og klicheen om de rytmiske sorte børn over for den grovædende hvide mand, også hos Monster Truck har vi det kulturelle ubehag ved den latente vold i relationen mellem sorte og hvide, når børnene bevæger sig fra at inkarnere det druknede middelhavsoffer over Jesusbarn på armen til blodsugende vampyr – så det pludselig er den tykke hvide mand, der ligger som et druknet barn på stranden.

Men allerede med titlen har vi ligesom en anden indgang til det sprængfarlige emne. Vi har paraderne nede: indrømmelsen af

5) Tak til Cecilie Ullerup Schmidt for referencen.

skyld, undskyldningen, er der fra starten, også selv om den måske fremstår patetisk og problematisk. Den endeløst gentagne Tracy Chapman-sang "Baby can I hold you" med dens 'sorry'-refræn giver en anderledes afvæbnende (om end enerverende) lydside end Nielsens aggressive sangnumre. Og endelig forskydes klicheerne omhyggeligt hver gang mellem hvid og sort: Hvis den tykke hvide mand spiser en banan, gør de sorte børn ham omhyggeligt kunsten efter, så spillet på klicheen bliver klart markeret som ironisk.

I den nyligt offentliggjorte video *Black Moon Rising* – hvis afsender anføres som et label kaldet White Privilege – smører den dejfarvede Madame Nielsen sig ind i chokolade, flankeret af fire blonde børn i hvidt tøj. Videoen forskyder og re-kontekstualiserer på én gang Monster Trucks *SORRY* og slutscenen i *Black Madonna*, i en klar markering af, at Madame Nielsen ikke stopper i nogen nydeligt symmetriske spejlinger.

Den menneskelige rest

Mest af alt refererer slutscenen i *Black Madonna*, hvor chokoladen i én tæt strøm fra loftet overtrækker Nielsens hvide krop, måske til Bill Violas videoinstallation *Inverted Birth*, hvor en krop overhældes med væsker, der skifter farve og dermed associationer fra mørk jord over blod og mælk til vand og damp. Violas video spilles baglæns, så væskerne rejser sig op over kroppen. Titlens og videoens inversion skaber et komplekst udtryk, hvor det er usikkert, hvilken vej vi skal læse fødselsprocessen, som en udviklings-, opløsnings- eller forløsningsproces.

Nielsens ekstremt anorektiske krop er imidlertid en fuldstændig antitese til Violas stærke mandekrop. Med dén krop skaber hen helt enestående billeder, som ingen anden krop kan producere på scenen i dag. Med alle sine abjekte og groteske associationer, fra korsfæstet Kristus og udsultet kz-fange til afpillet kyllingskrog, peger scenen

tilbage til en tidligere forestilling, nemlig til *Transformatorens* åbningsscene, hvor Nielsen køres nøgen ind i en montre i et klinisk hvidt udstillingsrum, så publikum kan studere dette materiale, denne nøgne krop, som forestillingen skal skabes af.

På Youtube kan man via Museum Silkeborgs hjemmeside se den underligste video om, hvordan Tollundmanden bliver taget ud af montren for at blive iscenesat og fotograferet. Bl.a. er der en scene, hvor der sættes lys på en stand-in, en ung kvinde, der er spinkel nok til at gøre det ud for det indtørrede moselig. Man ser hende sværte huden mørk og lægge sig i fosterstilling. Præcis som Tollundmanden ligger, helt ned til de krydsede fødder. Sådan ligger Nielsen også på et af forestillingens pressefotos, i en scene, der ganske vist ikke er med i den færdig forestilling, men med en lyssætning, der til forveksling minder om disse fotos af Tollundmanden fra 2015.

Nielsens totale nedskrivning af sin egen krop udstrækker Violas universelle livsperspektiv til et helt andet perspektiv, ikke bare over liv eller generationer, men over tidsaldre. Denne næsten ophævede krop, på en gang fremmedgjort og insisterende i sit næsten-fravær, peger hinsides historisk tid og associerer til moselignet som den menneskelige rest, en form, et aftryk, ligesom forstenede dyr eller insekter i harpiks. Tollundmanden minder os om grænsen til det reelle, det ufattelige, ligesom Nielsens udmagrede krop repræsenterer den rest af materie, som ligger uden for den symbolske orden. Her nærmer vi os mødet med det reelle, den rest, der ikke lader sig indskrive i den symbolske ordens betydningssystemer. Det nøgne menneske, som vi alle lynhurtigt kan reduceres til i vores skrøbelighed, når vi lukkes ude af den sociale orden, når vi frakendes vores gyldighed som subjekter og går i opløsning som individer.

Det ondes genkomst som godheden selv⁶

Litteraturforskeren Lilian Munk Rösing, som selv er en begavet Nielsen-læser, og hvis analytiske praksis omvendt er en væsentlig inspiration for Nielsen, beskriver i sin bog *Autoritetens genkomst* fra 2007 det autoritære som en overidentifikation med overjeget og den symbolske orden. Med afsæt i bl.a. Lacan og Imre Kertész skriver Munk Rösing:

Det reelle er den rest, der altid bliver tilovers når den symbolske orden har skåret sine formgivende snit i materien. Den rest der bliver tilovers af mig når den symbolske orden har mærket mig som "mand" eller "jøde" eller "lektor" eller hvad det måtte være. Det reelle er diskrepansen mellem den situation individet udfylder og individet selv. (...) At træde ind i den symbolske orden er ikke i sig selv af "det onde", men det onde kan opstå hvis man ikke gennem denne indtræden erfarer den "rest" der ikke går op i den symbolske orden. Det er altså ikke af sig selv af "det onde" hvis man identificerer sig som fx "jøde" eller "tysker". Men det onde har fået en grobund hvis man ikke samtidig i sig erfarer at man ikke er udtømt i dette identitetsprædikat, at der er en "rest" til overs. Det er den restløse identifikation med den symbolske orden der er af det onde. (Munk Rösing, 73-74).

Det er denne overidentifikation med såvel

den retfærdige sag som med den herskende orden, Nielsen sætter kroppen ind mod. Denne fortrængning af vores egen sociale utilpassethed, af vores materielle rest og kropslige udsathed til fordel for imaginære forestillinger om egen storhed – denne fortrængning er farlig, fordi den hindrer os i at få øje på den anden og anerkende den anden som netop *anden*. Ikke som én, der ligner os selv, og som vi kan spejle os i, men som den, der er anderledes, fremmed, både for os og for sig selv, ligesom jeg er fremmed for mig selv. Det er selve fremmedheden, vi har tilfælles:

[Jeg er lige så fremmed for mig selv som du er fremmed for dig selv: "Hold kæft, hvor er du underlig og det er jeg sgu også." Måske er det netop først i mødet med den andens underlighed at man pludselig kan indse sin egen. Dermed bliver mødet mellem "mig" og "dig" noget meget anderledes end det humanistiske: ikke et møde hvor vi falder hinanden om halsen og hele tiden siger: "det kender jeg godt", men et meget mere besværligt og dæmoniseret og ubehageligt møde. (Munk Rösing, 80-81).

Dette besværlige og ubehagelige møde med det fremmede i os selv og den anden er for Munk Rösing et etisk møde. Det onde sker altid i godhedens, sandhedens og retfærdighedens navn. For det er, når vi overidentificerer os med overjeget, med magten og retten, at vi i vores imaginære storhed tror os berettiget til at udslutte den anden, overskrive den andens ansigt og stemme, den andens gyldighed som samfundsindivid og samtalepartner. Når vi glemmer vores *egen* udsathed som materie og nøgent liv, som dén svaghed, vi er nødt til at håndtere ved at træde ind i den symbolske orden, men som denne orden også hele tiden truer med at fornægte, ekskludere og udslutte.

Måske er dette møde med det reelle i form af kroppen som blot og bar materie i

6) Formuleringen er tidligere brugt af Das Beckwerk i forbindelse med figuren bin Nielsen, en bin Laden-agtig figur, der kun manifesterede sig momentant i Beckverket og som ifølge Henrik Skov Nielsen kunne læses som både præsent og tilbagelagt: (ich) bin Nielsen / (I have) been Nielsen. (Skov Nielsen, n19, 145). Figuren kan ses her: http://dasbeckwerk.com/World_politics/bin_Nielsen/

virkeligheden den største grund til det ubehag, vi føler over forestillingen. Et ubehag, der både indbefatter vreden over de racialiserende klicheer, der frakender mennesker deres status som samfundssubjekter, men også den oprørende erfaring af kroppens udsathed som et eksistentielt vilkår, vi ikke kan beskytte os imod ved at reducere den andens rettigheder og menneskelighed for at sikre egne privilegier. Som Monna Dithmer skriver i sin anmeldelse i Politiken: ”Det går op for mig, at det er den der totalt nultillede krop, der vækker mit ubehag – og min fascination: en uudgrundelig fremmed størrelse, der lever sit eget liv.” (Dithmer, 6). Det er derfor, det sceniske nærvær er nødt til at være så voldsomt, at det vælter dramaturgien og kortslutter kommunikationen: for at pege på dette fravær, denne mangel, denne svaghed. Modelleringen af kroppen er ekstrem i identitetsløshedens navn. Indsatsen absolut. På den bane er der ikke mange, der nærmer sig Nielsen i dansk teater – eller i teatret overhovedet.⁷

Hvid vold, revisited

Forestillingens analyse af den hvide vold er altså præcis – det er analysen af modreaktionen, der halter, fordi forestillingen ikke tager højde for et blandet publikum, et publikum med et helt andet erfaringsrum end den indskrevne modtager. I sin iver efter at være *politisk* og fremprovokere samfundets tildækkede konflikter glemmer forestillingen den *etiske* anerkendelse af den anden: anerkendelsen af, at der er forskellige positioner og erfaringer i det aktiverede konfliktfelt og dermed forskellige forudsætninger for mødet med forestillingens billeder og udsagn. Herved kommer Nielsen & Lollike til at svække såvel

den kunstneriske som den politiske dimension ved en forestilling, der eksplicit handler om racialisering.

Teatret er ikke noget safe space. Vi må insistere på at kunne udfordre magthaverne og hinanden fra scenen. Det betyder, at teatret ikke i første række skal måles med etiske standarder, men med æstetiske og politiske. Kunsten er grundlæggende politisk, for så vidt den, med Gabriel Rockhills parafrasering af Jacques Rancière, fungerer som ”a potential meeting ground between a configuration of the sensible world and possible reconfigurations thereof.” (Rockhill, 200).

For at kunne re-konfigurere det politiske rum kan det imidlertid være nødvendigt at etablere strategiske safe spaces. For at noget andet, et andet samtalerum, andre stemmer kan komme frem. Som en Femø-lejr giver stemme til kvinder i et patriarkalsk samfund, eller som et Marronage-kollektiv giver stemme til kolonihistorien i et racistisk samfund.

Det er klart, at sådanne rum må være relative og strategiske, hvis de skal have politisk gennemslagskraft. Paradoksalt nok må sådanne trykke rum åbne sig mod det sociale rum, de beskytter og mobiliserer imod, for at kunne påvirke og handle i det. De må åbne sig mod det konfliktprægede, offentlige rum, som kunsten deler med det politiske.

Derfor handler debatten om *Black Madonna* om det politiske over for det etiske i kunsten.⁸ Og det er ikke et enten-eller. Den hensynsløse blotlæggelse af konfliktens brutale sandheder må nødvendigvis følges af en anerkendelse af hinandens forskellige forudsætninger, sårbarheder og begrænsninger.

Forbrydelserne er af et helt ubeskriveligt omfang. Vi er nødt til at adressere dem. Men så snart vi adresserer racismen, kolonialismen og migrationen, aktiverer vi racistiske diskurser,

7) Måske er Signa Köstler, som sidder blandt publikum til premieren, den der kommer nærmest. I SIGNAs totalinstallationer, hvor performerne gennemlever ekstreme sociale mikrosystemer i dagevis sammen med publikum, kan man finde den samme kompromisløshed i afsøgningen af grænsefeltet mellem magten og udstødelsen.

8) Det etiske i Munk Rösings ovennævnte forstand, vel at mærke: som det besværlige møde med det fremmede, underlige, i os selv og den anden.

fordi det er den diskurs, der er. Det er den diskurs, vi har. Vi kan kun efter bedste evne bestræbe os på at åbne den diskurs for det fremmede i den anden og for det fremmede i os selv. Det første er den etiske gestus, det andet er den politiske.

Referencer

Sara Ahmed: *Strange Encounters: Embodied Others in Post-coloniality*, Routledge 2000.

Monna Dithmer: "Længslen efter at være en sort bitch" i *Politiken*, 3. maj 2018.

Gabriel Rockhill: "The politics of aesthetics: Political history and the hermeneutics of art" i *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*, red. Gabriel Rockhill og Philip Watts, Duke University Press, 2009.

Lilian Munk Rösing: *Autoritetens genkomst*, Tiderne Skifter 2007.

Laura Luise Schultz: "Skæbnen og det nøgne liv: Nielsen i Transformatoren" i *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift #2-3*, 2014.

Henrik Skov Nielsen: "Selvmordsaktioner" i *Kultur & Klasse #104*, 2007.

Carl Van Vechten: *N***** Heaven*, Alfred A. Knopf, 1926.

White N*****/Black Madonna

Black Madonna

(Titlen ændret halvvejs inde i første spilleperiode).

Sort/Hvid 30.4-19.5 2018

Cornerteateret i Bergen 31.5-1.6 2018 CPH Stage 8.-9.6 2018

Idé og koncept: Madame Nielsen og Christian Lollike

Tekst: Madame Nielsen

Komponist: Madame Nielsen

Instruktion: Christian Lollike

Scenograf: Ida Marie Ellekilde

Musikproducer: Turkman Souljah

Lydproducent: Mads Emil Nielsen

Lysdesigner: Morten Kolbak

Medvirkende: Madame Nielsen

Skrædder: Sophie Bellin-Hansen

Foto: Sofie Amalie Klougart

Laura Luise Schultz

ph.d., lektor ved Teater- og Performancestudier, Københavns Universitet. Ansv. redaktør for *Peripeti*. Primære forskningsområder: samtids- og avantgardeteater, herunder performance, i et tværfagligt felt.
