

# I ingenmandsland

## Nomadiske tilstande

“...we have always been travelling. Maybe we were born in the centre of Africa and we left Africa to go to Europe, to Asia, to America and so on. I think that the human species is always travelling. [...] We are wandering. We are nomads.”<sup>1</sup>

I en tid, hvor det er helt almindeligt for os at være i transit mellem job, hjem og nationer, er idéen om det nomadiske menneske et højaktuelt emne. Det nomadiske skal her forstås bredt, som det at flytte sig efter græsgangene, hvad enten det geografiske skift sker, fordi man selv vælger at (e)migrere, eller fordi man er tvunget til det på grund af politiske uroligheder.

Det er dog ikke kun ved den konkrete rejse, at det nomadiske er aktuelt. Igennem moderne tid er også værdier blevet noget, der kan flytte sig, og vi er blevet opmærksomme på, at sandheder og beretninger altid må ses som subjektive og iscenesatte konstruktioner. Det betyder, at autoriteter som for eksempel regeringer konstant må holde fast på deres sandheder og italesætte deres ideologier for ikke at miste terræn som den udslagsgivende magt.

Dertil kommer samtidskunsten, der bevidst opererer imod konventionelle strukturer og ofte vil udfordre med andre billeder af verden, end vi er vant til. Henrik Lund Jørgensens værk *Friends He Lost at Sea* er et migrationsstykke af format, for udover at tilstræbe en alternativ beretning om flygtninges vilkår i Vesten, arbejder det med den nomadiske tilstand på flere forskellige planer; med associativ og intertekstuel billedlogik, med vandrende kunsthistoriske betydninger og ikke mindst med flygtningens tilstand som en ufrivillig emigrant, der kæmper med at finde identitet og sted på fremmede kyster. Værket spejler på den måde både kunstnerens interesse i samfundets repræsentationsformer samt tiden og rummet omkring krigstilstande.

Men først til begyndelsen. Det starter med et asylcenter og en kunstnerkoloni i Skagen.

## Rejsen mod Skagen

“Ved Hanstholm havn findes der fire rækker skure der oprindeligt blev bygget til tyske flygtninge i perioden 1946-49. I dag bliver de benyttet af fiskere til forvaring af garn, ruser mm.”<sup>2</sup>

I 1874 drager maleren Michael Ancher mod Skagen sammen med flere af sine kollegaer fra København. Målet er at komme væk fra de akademiske kunstnerkredse i hovedstaden og ud i naturen for at dyrke friluftsmaleriet og det lokale samfund ved Vestkysten. Fiskerne repræsenterede et autentisk og hårdtarbejdende folk, der var dybt forankret i det daglige liv ved kysterne, og ligesom hos flere europæiske malere på den tid, blev deres arbejde et populært motiv for Michael Ancher. Han blev hurtigt kendt for disse fiskerbilleder og idealet om at ville skildre

dem så realistisk som muligt; som et almindeligt arbejderfolk, men også som heroiske redningsmænd, der på deres farefulde rejser ofte red på bølgerne mellem liv og død.

I marts 2008 rejste den unge danske kunstner Henrik Lund Jørgensen mod Hanstholm, som ligger ganske tæt ved den jyske vestkyst. Han havde tidligere været optaget af kystlandskabet, dets bunkere og spor efter krig og menneskeflugt på havene. Under sit ophold fordybede han sig i Vestkystens historie og stødte blandt andet på Michael Ancher og hans skildringer af den heroiske fisker. Sideløbende blev han opmærksom på asylcentret i byen, da der på det tidspunkt var en del polemik om et selvmord på stedet. Da han kom til at tænke nærmere over det, slog det ham, hvordan kystlandskabet er et ganske skæbnesvangert sted for både fiskere og flygtninge. Fiskerne risikerer liv og lemmer for deres fangst, og i krigens undtagelsestilstande sendes tusinder af mennesker på flugt henover havene. Henrik Lund Jørgensen besluttede da at bruge Vestkysten som scene, der i kraft af sin tilknytning til både kunst-, fiskeri- og krigshistorie kunne blandes med kunstnerens egne erfaringer.

### **Friends He Lost at Sea**

Filmen starter med en tone, der dukker frem og forsvinder igen, som et signal, der varsler om noget i vente. Kameraet glider langsomt forbi brystet af en mand og videre hen på hvad der ligner museums vægge med ophængte malerier. Vi hører om en mand og fragmenter fra hans liv, og vi ser ham sidde eftertænksomt og nærmest tynget på en bænk imellem malerierne. Man får fornemmelsen af, at han tænker tilbage på noget traumatisk, og lyde af fly og maskingeværer leder tankerne hen imod en krigssituation, måske i et hjemland han er flygtet fra. Vi hører om tanker, der er svære at nedfælde, om frygt og om en middag, hvor noget blev sagt, der gav ham åndenød. Om krigsscener, hvor man flyttede lyssignaler ind på land for at få de fremmede skibe til at gå på grund.

Til sidst vises hovedpersonen i passiv positur på en bænk ved en banegårdsperron, der er tom for både tog og mennesker. Et ur lyser som den eneste aktive medspiller, og den forstærker en følelse af at være landet i en erindringsmæssig tidslomme. Filmen slutter med billedet af et hjemmekonstrueret lyssignal, der blinker langt inde på land, opstillet midt i et marsklandskab.

Ind imellem billederne af hovedpersonen er filmklip fra Vestkysten, hvor en gruppe af mænd er placeret i to kompositioner på stranden, der er lånt fra Michael Anchers malerier *Vil han klare pynten?* (1879) og *Mandskabet reddet* (1894). I første komposition spejder mændene udover havet, og anden komposition viser et mere dramatisk scenarie, hvor en båd trækkes på land, imens to mænd bæres ind på stranden på ryggen af to andre. Nærbilleder af ansigterne afslører, at alle personerne er af vidt forskellig alder og national herkomst, men fælles for dem er dog, at de ser 'fremmede' ud; som udlændinge, indvandrere eller flygtninge. Både redningsaktionen og det spejdende blik udover havet leder tankerne hen imod bådflygtninge, der har måttet rejse fra hus og hjem og lade alt trygt og familiært blive tilbage.

## Billedets fakta og fiktioner

“I 1985 og årene frem læste jeg og samlede på tegneserien G.I. Combat, en amerikansk udgivelse der for første gang udkom i 1952 og fortsatte til 1987. Denne tegning dannede i mange år billedet af en flygtning i min erindring. [..Den viste] en gruppe personer, hvor det var umuligt at placere deres etniske herkomst. Dette gav ideen til udvalget af statister i videoen og fotografierne *Friends He Lost At Sea*.”<sup>3</sup>

*Friends He Lost at Sea* refererer til meget forskelligt kildemateriale om flygtninge: Billeder fra aviser, tegneserier samt beretninger og egne erfaringer. Skitserne til værket viser mange af brikkerne, der ligger til grund for det færdige udtryk og viser spor, der refererer til både nye og gamle medier. Kompositionerne fra Michael Anchers malerier er for eksempel suppleret med inspiration fra et fotografi af bådflygtninge. Fra dette fotografi har kunstneren fundet koderne for statisternes påklædning.

Præmissen for værket er denne collage af forskellige billeder, der har krydset kunstnerens vej, og samme non-lineære logik gør sig også gældende i hans brug af det levende billede. I kraft af sit medie burde filmen fra stranden måske virke dokumenterende, men flere ting skubber fokus fra dokumentarisme henimod iscenesat fiktion. Det levende billede bruges til at manipulere myten om, at video først og fremmest bruges til at vise linearitet og realtid. For det første er billederne sammensat i en rækkefølge, der bryder kronologien i lydsporets beretning om manden, og som dermed skaber en mosaik struktur, hvor fortællingens punkter får lov at vandre ind og ud imellem hinanden. For det andet er kamerabevægelserne lange og tunge og glider tit væk fra et fuldstændigt fokus og arbejder sig nærmest ud af sin egen *framing*. Det strækker øjeblikket og skaber et mellemrum, hvor modtagerens tanker får lov at vandre sammen med hovedpersonens, der tydeligvis har svært ved at stykke en sammenhængende erindring sammen. Publikum bliver aktive medspillere i, hvordan filmens enkelte informationer hænger sammen.

Men hvorfor så det?

I nutidens samfund, hvor værdier konstant reformuleres, er interessen i kunst og forskning stor for at pege på, hvordan mening og idéer dannes. Henrik Lund Jørgensen skaber et intertekstuel billede, der illustrerer den senmoderne virkelighed, hvor alt er subjektivt, og hvor kunsten er bevidst om, at vores opfattelser af hændelser og fænomener farves af de billeder, der omgiver os, og at vores erindring om begivenheder ofte vil være delvist konstrueret.

Lige præcis her ligger en væsentlig forskel i, hvordan Skagensmaleren og samtidskunstneren nærmer sig sit genstandsfelt, for selv om begge kunstnere bruger en ekstrem iscenesættelse af folket på stranden til at skabe en art realisme, er deres idé om troværdighed vidt forskellig. Hvor Michael Ancher virkelig ønskede at afbilde fiskeren som en helt bestemt type i et helt bestemt miljø, handler Henrik Lund Jørgensens fortælling mere om at skabe en film, hvor sammenblandingen af fakta og fiktion skaber det troværdige billede. Flygtningene udgør ikke en

ensartet gruppe, der kan genkendes på gaden, men er et intertekstuelt væld af billeder og beretninger fra hele verden.<sup>4</sup>

Brugen af det levende billede i *Friends He Lost at Sea* repræsenterer en bestemt måde at se verden på og knytter an til moderne blikteori, der har udvidet tidligere tiders idé om, at billeder altid skal vise et fikseret centralperspektiv på verden (*gaze*). I stedet bifaldes det, hvordan menneskets øjne også hele tiden vandrer (*glance*)<sup>5</sup> imellem punkter i rummet. Blikket er både fast og løst, det både fikserer og flytter sig og rammesætter hele tiden verden, alt efter hvor det flytter sig hen. Igennem den komplekse audiovisuelle narration undersøger kunstneren de konstruktioner der ligger i idéen om det fikserede blik som den eneste optik på verden; både hvad angår myten om videoptagelsens dokumentarisme og hvad angår typificeringer af mennesker og begivenheder, her eksemplificeret igennem billedet af flygtningen. Værket lægger dermed et subtilt, politisk spor ud og kommenterer, at den sandhedsværdi, nogle tilskriver samfundets stereotyper, i virkeligheden udspringer af konsensus hos det normsættende flertal, hvis blik på det fremmede er konstrueret af blandt andet kulturelle, sociale og historiske faktorer.

### **Virkelighedens helte?**

“På sin flugt fra Vietnam i 1978 lykkedes det Nghi at medbringe tre bøger, som det eneste der klarede turen til Danmark. Undervejs måtte Nghi opholde sig i en flygtningelejr i Thailand. I løbet af et år brugte han tiden på at kopiere symboler, engelske bogstaver og gloser i et hæfte. Hæftet var tillige med på den sidste del af turen til Danmark.”<sup>6</sup>

Både fiskere og flygtninge falder ind under samme kategori af mennesker, der risikerer livet på grund af en rejse fyldt med uforudsigelige hændelser. På hver deres tid lander begge grupper et paradoksal sted, hvor de i kraft af deres Andethed både romantiseres til heltestatus og udstilles som noget, der aldrig helt kan integreres med eliten. Ingen tvivl om, at Michael Ancher skildrede fiskerne på Vestkysten som hårdtarbejdende hverdagshelte, der dagligt satte livet på spil for deres samfund, men de udgjorde samtidig eksotiske figurer og en slags lokalt inventar, som kunstnerne kunne lukrere på, så deres eget kunstneriske resultat blev så “autentisk” som muligt.

Samme heroiske myte opstår ofte omkring flygtninge, der har trodsset alskens farer og frygtscenarier i håbet om at finde en sikker havn, men som, når de lander i denne havn, bliver udkældt og marginaliserede som fremmede. Henrik Lund Jørgensen tager heltebilledet af flygtningen op for dog i samme åndedrag at pege på deres undtagelsestilstand og mangel på tilhørsforhold. Flygtningefiguren i filmen er skildret med samme højtidelighed, som ses i Michael Anchers malerier, men hovedpersonen er en skuffet patriot, en falden helt, der har mistet sit sted og sin tro. Som det bliver sagt til sidst i filmen: “he was no longer the loyal soldier”. Denne tilstand illustreres igennem de to scener, han er placeret på, og som begge kommer til at fungere

som en slags metarum for hans tilstand. Første rum er museumsrummet, der tit bliver opfattet som et tidløst lokale, et refleksionsrum udenfor samfundet. Dertil kommer, at væggene er fyldt med malerier fra Skagen og vestkysten, hvilket internt peger på de iscenesatte repræsentationer af både fiskere og flygtninge på stranden. I dette rum er der ingen geografisk reference at finde.

Det andet rum er i banegårdens transitrum, på perronen ved nogle skinner, som man ikke ved hvor fører hen, men blot at de peger bort fra det sted, hvor han sidder. Heller ikke her hører han til, også i dette rum er han i mellemland.

### **Integration i Ingenmandsland**

“Fra flygtningelejre rundt om i Europa sendes tomme postkort til hjemstavnen for at fortælle om ens opholdsted. Ved at undlade at skrive navn eller meddelelse sikrer man både sig selv og familien. Bemærk, at der på bagsiden af postkortet er tilføjet en prik omkring Hanstholm.”<sup>7</sup>

Rejsen er en bevægelse, der påvirker begreber som hjem og sted, fordi ens hjemlige udgangspunkt efter rejsens start fremover vil være forbundet til noget Andet; et andet sted eller en anden mulighed. Det velkendte bliver sat i spænd med det fremmede territorium, hvor der dannes nye erfaringer. Intet sted er dette tydeligere end hos flygtningen, der må forlade sit hjemland for at finde sikker grund under fødderne, fordi for flygtningene repræsenterer det Andet både en kyst, der er indgangen til et forjættet land og samtidig tærsklen til ingenmandsland.

Nomader går på tværs af steder og kan virke farlige, fordi de forstyrrer statens orden, der opererer med kategorier og stram systematik. En alvorlig problematik i Vestens samfund er, hvordan bl.a. flygtninge udstødes og fremmedgøres på asylcentre. Den italienske filosof Giorgio Agamben har i den forbindelse arbejdet med begrebet *Homo Sacer*, som i romersk ret var betegnelsen for det retsløse menneske, der var sat udenfor samfundet og som derfor også var uden rettigheder. Han bruger begrebet til at vise “den stærke afhængighed mellem eksklusion og suverænitet. *Homo sacer* er nemlig den oprindelige figur for det nøgne liv, der skubbes udenfor af den suveræne, for det liv, som reduceres til et rent biologisk liv og overdrages til en gråzone, hvor det kan aflives.”<sup>8</sup> Giorgio Agamben ser blandt andet asylansøgere som sådanne udstødte i samtiden, der sættes i et ingenmandsland, som på samme tid er kontrolleret af staten og sat udenfor den. Han går så langt som til at sammenligne nazisternes biopolitik med moderne demokratier, der planter flygtninge i gråzoner, hvor de hverken kan komme frem eller tilbage. Samtidig er en af Giorgio Agambens pointer, at deres rets- og rodløshed bruges til at trække statens grænser tydeligere op. De udstødte stigmatiseres, og samfundet opretholder sin selvreferentialitet på bekostning af de udstødtes isolation. På den måde fængsles den nomadiske drivkraft bag lukkede mure, og man bruger ikke den mangfoldighed og foranderlighed, de repræsenterer, som en værdi, der kan spille sammen med systemet og gøre det mere fleksibelt.

Pointen er, at undtagelsen kan ikke bare bekræfte reglen, men at vi i undtagelsestilstanden kan stille væsentlige spørgsmål om hvorfor vi selv og samfundet er skruet sammen, som det er.

Usikkerheden og tvivlen kan være frugtbar hos mennesket, men det glemmer suveræniteten at anerkende. Eller som Søren Kierkegaard skriver: “Naar en borgerlig er blevet Adelsmand, saa gjør han gjerne alle mulige Anstregelser for at faae sit *vite ante acta* i Glemsel, [men] Hvert Menneske skal leve i Frygt og Bæven. Frygt og Bæven betyder, at man er i Vorden.”<sup>9</sup>

Måske er der langt fra asylcentret i Hanstholm til beretningen i *Friends He Lost at Sea*, men i Henrik Lund Jørgensens film ser vi forsøget på at fange undtagelsestilstanden, holde fortællingen på kanten af tilblivelse, på et punkt, hvor den hele tiden kan tilføjes endnu et lag; endnu en tanke, et billede eller et udklip.

<sup>1</sup> Hari Kunzru, interview med Michel Serres, 1995, <http://www.harikunzru.com/michel-serres-interview-1995>

<sup>2</sup> Henrik Lund Jørgensen, *Friends He Lost at Sea*, 2009, tekst til skitse

<sup>3</sup> Henrik Lund Jørgensen, *Friends He Lost at Sea*, 2009, tekst til skitse

<sup>4</sup> Statisternes forskellige udseende illustrerer ikke bare denne mangfoldighed i filmens fiktion, også i virkeligheden ligger de på grænsen mellem fiktion og fakta. På den ene side er de fundet gennem et kommercielt castingbureau og på den anden side har mange af dem rent faktisk flygtningebaggrund.

<sup>5</sup> Norman Bryson, *Vision and Painting*, 1983, “The Gaze and the Glance”. Begreberne er del af receptionsæstetikken, og betegner ikke, hvorvidt man konkret lader blikket vandre eller står stift og stirrer i en bestemt retning. Det er billeder på, hvordan man i forskellige tiders historie kan bruge forskellige synsmodi som analogi for en given kulturel optik.

<sup>6</sup> Henrik Lund Jørgensen, *Friends He Lost at Sea*, 2009, tekst til skitse

<sup>7</sup> Henrik Lund Jørgensen, *Friends He Lost at Sea*, 2009, tekst til skitse

<sup>8</sup> Mikkel Bolt, *At vidne om det upersonlige*, IN Stefan Iversen m.fl. (red.), *Ophold. Giorgio Agambens Litteraturfilosofi*, 2003, p. 32

<sup>9</sup> Søren Kierkegaard, *Indøvelse i Christendom*, SV 16.90-91, red.: *vita ante acta*, (lat.), det liv man har ført hidtil.