

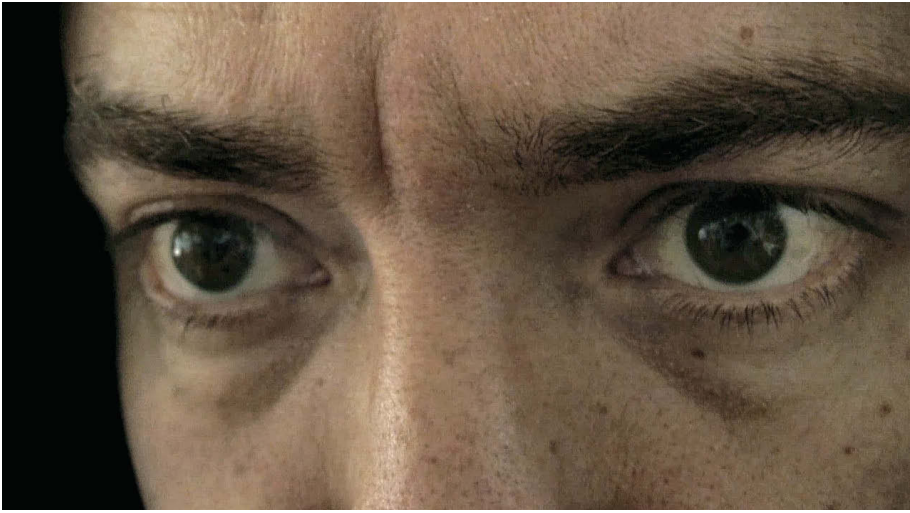
## PARANOID, MOI? – ERASING DAVID

Den aktuelle tematisering af overvågning har en ganske direkte forbindelse til film-dokumentarens område. Sat på spidsen kan man sige, at videoovervågning repræsenterer en konventionel opfattelse inden for denne filmgenre; en opfattelse af kameraet som beskuerens direkte registrering af virkelighed. Et sådant autenticitetsbegreb er i værkemæssig sammenhæng for længst blevet udfordret og kritiseret og forekommer nu mere som en mangetydig og ofte kompleks reference for denne type film. Relationerne mellem overvågning, individ og samfund har dog siden terrorangrebet d. 11. september 2001 ofte været emne for både den eksperimenterende og den mere mainstream-orienterede dokumentar. Især forholdene i Storbritannien er blevet underlagt et kritisk blik i film som Neil Fergusons *Suspect Nation* (2006) og Nino Leitners *Every Step You Take* (2007). Seneste bidrag til denne dokumentariske sub-genre er britiske David Bonds *Erasing David* (England 2009), en film, der tager konceptuelt afsæt i den selvoplevede paranoia i vores nuværende “databasesamfund”.

I starten af 2008 modtager den britiske dokumentarfilminstruktør David Bond et brev fra den britiske pendant til Datatilsynet, som informerer ham om, at to CD-rom'er med personfølsomme oplysninger om ham selv og hans datter, Ivy, er bortkommet i posten. Denne sag, den såkaldte “HMRC Data Loss Scandal”, vedrørte dog langt fra blot Bond og hans familie. Oplysninger om 25 mio. briter var gået tabt i posten. Ifølge instruktøren udløser denne hændelse et ønske om at efterprøve i praksis, hvor fintmasket det britiske overvågningssamfund er.<sup>1</sup> Formålet med undersøgelsen – og filmen – er, som Bond formulerer det i starten af filmen, “at gøre alt det usynlige synligt”. Hertil benytter han to-tre forskellige strategier: For det første anmoder han om aktindsigt i, hvad forskellige offentlige myndigheder og private firmaer ligger inde med af oplysninger om ham og hans familie. Dette kulminerer i en scene i filmen, hvor han sidder på gulvet med sin toårige datter omgivet af veritable bunker af dokumenter og forskellige *print outs*, som tydeligt illustrerer det massive omfang af (primært elektronisk registreret) data, som findes om ham; eksklusive alt det, som han af forskellige grunde ikke kan få adgang til, men som han formoder også findes.

---

1 Ifølge en af filmens mange oplysninger rangerer “Big Brother Britain” nu som det tredjemest overvågede land i verden efter Kina og Rusland.



Figur 1: Stigende paranoia, still fra Erasing David

© Green Lions 2009

Den anden afsløringsstrategi involverer et overvågningseksperiment, som Bond selv iscenesætter, og som så at sige udgør filmens bærende narrative plot. Bond går således under jorden – “for at finde ud af det, er jeg nødt til at sige farvel til mit liv og forsvinde” (“to find out, I’m going to leave my life behind and disappear”), som det dramatisk lyder i en voice over – og får et privat detektivbureau til at forsøge at opspore ham. Bond tager indledningsvist flugten til kontinentet, hvor han i Berlin bl.a. mødes med et par tidligere Stasi-agenter. Et møde, som mest af alt synes at tjene det formål at fremmane ideologiske paralleller til den kolde krigs mest udfoldede overvågningssamfund, som vel at mærke så efterfølgende udlægges som overvågningsmæssigt inferiøre i sammenligning med nutidens private, profitdrevne databaser. Flugten kulminerer, da Bond i en tiltagende paranoid tilstand – udfoldet i en scene indspillet med håndholdt natkamera og med stærke referencer til paranoia-doku-gyseren *The Blair Witch Project* (1999) – indkvarterer sig i en afsides liggende skovhytte i Wales. Den forlader han dog igen, da han indser, at pointen med eksperimentet netop er at forsøge at leve et relativt almindeligt liv, men, som han formulerer det, “uden at lække et spor af data efter sig, hvor end han går”. Sideløbende med denne del af filmens fortælling, som Bond overvejende selv har filmet med håndholdt kamera, følger man de hyrede privatdetektiver, som på forskellig vis forsøger at opspore ham. I en sidste højdramatiseret scene krydret med Michael Nymans kakofoniske underlægningsmusik ender de med at “fange” ham, da Bond mødes med sin højgravide kone til en hospitalsundersøgelse.

Klippet ind i den iscenesatte flugt- og opsporingsfortælling er endvidere ekspertkommentarer fra en lang række jurister, politikere, NGO’er og meningsdannere af forskellig art som f.eks. historikeren Timothy Garton Ash, tidligere britisk Inden-



Figur 2: David Bond på selviscenesat flugt fra overvågningssamfundet, still fra *Erasing David* © Green Lions 2009

rigsminister David Plunkett samt forfatteren til bogen *How to Disappear*, Frank M. Ahearn. Sidstnævnte giver også Bond praktiske råd om, hvordan man efterlader sig færrest mulige elektroniske spor. Det indbefatter bl.a., at man helt undgår at rejse med fly samt undlader at bruge kreditkort, mobiltelefon og internet (især Facebook, som ifølge Ahearn muligvis er startet eller styret af CIA). Herudover optræder der i filmen også med jævnlige mellemrum en række kapitelinddelinger, der giver reminiscenser om den amerikanske TV serie *24 timer* (2001-2010) og fortæller, hvor lang tid Bond har været "on the run". På lydsiden akkompagneres disse kapitelinddelinger af tikkende urvisere tilsat ekko, der får slagene til at accelerere løbsk. En effekt, der sammen med Michael Nymans *score* fører til en tilsigtet dramatisk opbygning.

### *Den populærkulturelle dokumentar*

David Bonds film skriver sig på flere måder ind i en udvikling inden for dokumentaren, der kan siges at være blevet indstiftet med Michael Moores succesfulde – men også udskældte – *Roger & Me* fra 1989. En type film, der gennem en konceptuel tilgang til sit emne forsøger at forene personhistorien og den bredt appellerende satire i en samfundskritisk – og til dels aktivistisk – dokumentarisme. I den aktuelle tendens inden for denne del af genren importeres dramatiske virkemidler fra fiktionen, og der veksles mellem forskellige subjektive positioner. Trods dette verificeres filmenes sandhedsværdi bestandigt gennem et overordnet sæt referencer til genrens mere klassiske kendetegn. Der benyttes fortællerstemme til at strukturere stoffet, og argumentationerne understøttes ved hjælp af afslørende optagelser eller skjulte facts. Netop fremvisningen af afslørende facts iscenesættes som essentiel,

for det er med dette indhold, dokumentarismen etablerer en forbindelse mellem dens fotografiske registreringer af virkeligheden og vores opfattelse af objektiv, velbegrunder sandhed.<sup>2</sup>

I kraft af dette meget selvbevidste spil på genren kan receptionen af den enkelte film derfor ikke længere forankres alene i instruktørens hensigt eller billedmaterialet. Forventningerne til produktionerne må nu basere sig på en flydende udveksling af information, hvor karakteren og gyldigheden af de enkelte fakta samt de fotografiske repræsentationer konstant er til genforhandling.<sup>3</sup> Formen på den populærkulturelle dokumentarisme i "traditionen" fra Moore lader sig netop ikke kategorisere udelukkende som afslørende, analytiske eller ekspressive værker. I stedet er der tale om hybridformer, som vekselvirker mellem flere typer film. Referencen til virkeligheden er til stede, men aktiveres gennem den konceptuelle rammesætning, der skabes for det filmiske materiale.

Bonds iscenesættelsesstrategi er sammenlignelig med Moores. *Erasing David* er helt ud i titlen en dokumentar, der placerer sin instruktør som filmens absolutte centrum. Bonds personlige historie og privatliv fungerer konstant som *setting* og illustration for de kritiske spørgsmål, han søger at stille. Det at lade sit "virkelige" levede liv udgøre den centrale, plotdrevne del af filmen afstedkommer dog en række principielle styrker og svagheder i det filmiske materiale, hvilket også har været påpeget i relation til Moores oeuvre, ligesom det udløser en række mere specifikke problemer i relation til netop denne films erklærede tematik: overvågning.

Filmteoretikeren Matthew Bernstein har med en analyse af Moores *Roger & Me* gjort opmærksom på en række karakteristika i den populærkulturelle dokumentar. Flere af disse filmiske motiver og genremæssige strategier kan også observeres i Bonds materiale. Helt centralt er *missionen* som åbenlys rammefortælling. Ligesom de fleste af Moores produktioner konceptuelt er bundet op på en specifik og i virkeligheden *umulig* opgave, instruktøren forsøger at løse, anvender David Bond som allerede nævnt sit personlige forsvindingsnummer som den fortælling, der skal kæde filmens researchmateriale og interviews sammen til et meningsgivende hele. Bernsteins pointe er, at dette "umulige projekt" ("*impossible project*") fungerer i et dynamisk samspil med instruktørens bevidste brug af dokumentarens konventioner. Det umulige i at gennemføre den mission, der oprindeligt var filmens udgangspunkt, er én – paradoksal – måde for instruktøren at verificere en form for autenticitet – eller om man vil: en måde hvorpå man generobrer en autenticitetseffekt. Ved at supplere registreringer af virkelige hændelser med optagelser af det, der

2 Et forhold, der kædes sammen med kameraets historiske status som videnskabeligt instrument. Filmteoretikeren Michael Renov (1980) kæder i en metodisk læsning af dokumentargenrens politiske funktioner dette forhold sammen med Foucaults kritiske analyse af videnskabelighed. Begge steder er der tale om en legitimeringsproces, som med en specifik, historisk og ideologisk forankring søger at objektivere sin egen praksis (jf. hertil Foucault 1980).

3 Dette er en ganske kort summering af de centrale karakteristika for den såkaldt "postmoderne dokumentarfilm", som den udlægges af Linda Williams i hendes indflydelsesrige tekst, "Mirrors Without Memories: Truth, History and the New Documentary" (Williams 1988).



Figur 3: "Watching the Detectives" – Privatdetektiverne sporer Bond over nettet, still fra *Erasing David* © Green Lions 2009

er konceptuelt planlagt, tilegner filmskaberens sig en ganske betydningsfuld styring over den endelige perception af materialet.

Denne pointe er hentet fra Paul Arthurs analyse af forholdet mellem filmsprog og autenticitet i den historiske udvikling af amerikansk dokumentar. Med udgangspunkt i en række instruktører og deres værker (igen bl.a. Moore) argumenterer Arthur for, at filmskaberens tilstedeværelse som diegetisk karakter i filmen etablerer en særlig form for autenticitet. Der indstiftes en distanceret, selvudlevende og ofte ironisk position, der skaber et løst defineret råderum, hvor der kan vekselvirkes mellem dokumentarens mange autoritetsformer, det være sig analytisk kommentar, kritisk reportage og endda *cinéma vérité*. Den centrale placering af instruktøren midt i filmværket sker netop gennem det umulige projekt, og dette legitimerer samtidig den genrebetonede frihed. Ifølge Arthur er der således tale om en type anti-dokumentar, der nok spiller og i en vis forstand endog lukrerer på konventionerne, men modsat mere konsekvente eksperimentalfilm i genren ikke forsøger at bryde dem og undergrave deres naturalisering.

Til eksempel indledes *Erasing David* i en filmisk stil, der mimer den suspensefyldte atmosfære fra thrillerfiktionen. Hurtige krydsklipninger henholdsvis viser protagonisten Davids flugt fra sit private hjem (liggende på bagsædet af bilen under et tæppe) og tildeler privatdetektiverne rollerne som de grumme, snagende antagonister. Hele scenen er dog samtidig tonet i sort-hvid, der indikerer et spil på det velkendte udseende af historiske dokumentaroptagelser. Sideløbende hermed virker Michael Nymans minimalistiske underlægningsmusik i retning af en fiktionskonventionel dramatisering og leder med den kombination ufravigeligt tankerne hen på Phillip Glass' musik til Errol Morris' nu kanoniserede dokumentar *The Thin*

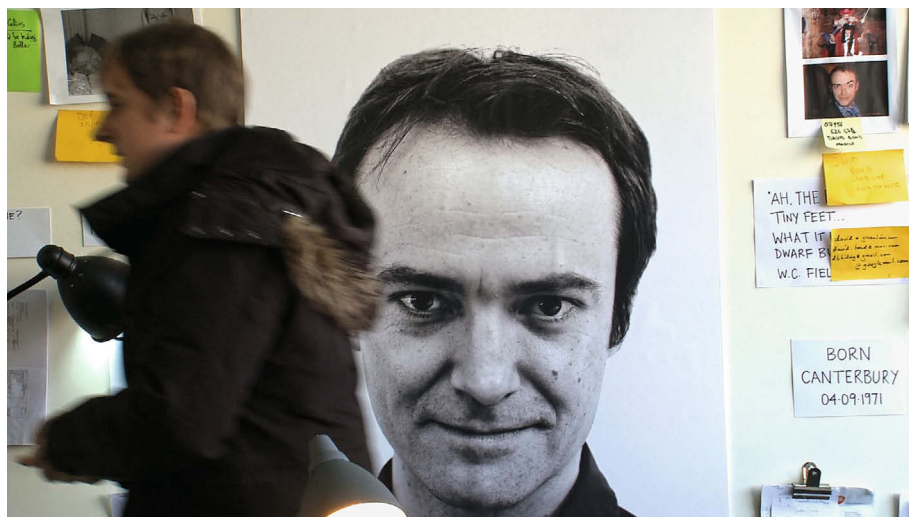
*Blue Line* (1988). Denne genreorienterede reference virker i øvrigt dobbelt, da den markante nyskabelse i Morris' film netop bestod i fusioneringen af den afslørende dokumentar med den genrebevidste fiktion.<sup>4</sup>

### *Filmen knækker*

Den dramatiserede personfortælling i mellemsekvenserne er det, der skal binde Bonds dokumentariske undersøgelse sammen. Det bliver dog allerede tidligt i forløbet klart, at dette overordnede narrativ på mange måder er i uoverensstemmelse med det emne, instruktøren vil belyse. Som Bernstein og Arthur pointerer i forbindelse med Moore, giver praktiseringen af "the impossible project"-strategien mulighed for at iscenesætte dokumentariske scener, der forskyder deres berettigelse fra det afslørende til det udstillende.<sup>5</sup> Bonds erklærede udgangspunkt for filmen er som indledningsvist nævnt "HMRC Data Loss"-skandalen og med denne sag et fokus på den følelse af såkaldt "datavoldtægt" (*data rape*),<sup>6</sup> som man ifølge flere af filmens figurer kan blive eller føle sig udsat for, når oplysninger, som man egentlig opfatter som private eller endog intime, pludselig enten cirkulerer (relativt) frit tilgængeligt eller er faldet i de forkerte hænder. Den form for overvågning, filmen sætter i scene, er dog ofte af en helt anden karakter – hvoraf en del faktisk dårligt kan betegnes overvågning *per se*. Detektiverne griber nemlig deres arbejde med at opspore Bond an på ganske prosaisk vis. De endevender hans skraldespand og opsøger hans nærmeste familie (hvis skraldespande også gennemrodes). Nok finder de standard-informationer ved hjælp af de elektroniske medier, men de fleste datalækager, der sker gennem nettet eller ved brug af mobile teknologier, er tydeligvis instruktørens (selv)bevidste forsøg på at demonstrere den overordnede sammenhæng i sit projekt.

Problemet bliver, at disse optagelser ikke styrker Bonds kritik af det uundslipelige databasesamfund ved at facilitere en oplevelse af dettes repressive karakter eller ved at konfrontere os med usete sider af samme. I stedet synes de nærmere at afspejle en filmskabers forsøg på at knække koden for den populærkulturelle dokumentar. En fremgangsmåde, der ender med at placere filmen ukomfortabelt mellem ironi og alvor. Når Bond udlever sin paranoia foran kameraet, sker det altid med en ironiserende tone. Han filmer bogstaveligt talt sin egen flugt fra denne følelse, men i kraft af filmens grundstruktur, der aldrig forlader dokumentariske dyder som forklarende voice-over og strategisk placering af research-optagelser, bliver man aldrig selv påvirket af denne sindstilstand. Mest programmatisk virker det i

- 
- 4 Morris' film kombinerer på dramatisk vis *noir*-filmen med den dokumentariske optrævelse af en mordsg. Endnu et argument for stilistisk at placere Bonds film i forlængelse af den nyere amerikanske dokumentarfilm.
  - 5 I Moores film *Roger & Me* er der selvfølgelig tale om det eftertragtede interview med General Motors' administrerende direktør Roger Smith. Et interview, der blandt andet giver Moore lejlighed til at møde uanmeldt op i firmaets hovedkvarter og kræve audiens. En forespørgsel, enhver dokumentarist ved er dømt til afslag, men som i stedet benyttes til at illustrere afstanden mellem den økonomiske overklasse og "arbejderklassen" i sen-firsernes USA.
  - 6 Det er Bonds kone Kathryn, som i slutningen af filmen bruger udtrykket om den type (potentielle) overvågningsovergreb, som hun og husbonden David mener, at filmen har afdækket.



Figur 4: Instruktøren i centrum. Opslagstavle med de indsamlede informationer om Bond, still fra *Erasing David* © Green Lions 2009

en scene halvvejs inde i filmen, hvor der krydsklippes mellem detektivernes kontor og Bond, der er på vej mod Wales i bil. “Uforvarende” åbner han på sin Blackberry mobil en e-mail fra detektiverne(!), og pludselig kan han se sig selv sporet via GPS. Sekvenser som denne optræder løbende gennem filmen, og det bliver efterhånden svært at afkode, hvilken funktion de tjener, ud over at bringe det konceptuelle narativ videre.

Arthur fremhæver, at det netop er denne bevidste vekselvirkning mellem positioner og udtryksformer, der karakteriserer den persondrevne dokumentar. Ifølge Arthurs beskrivelse af denne udvikling i dokumentargenren indikerer forskydningen mellem de forskellige udtryksformer netop en strategi til at legitimere egen praksis (Arthur 128). Bond benytter sig åbenlyst af denne frihed, helt ned til den selvudstillende attitude og en konstant gøren opmærksom på filmmediets tilstedeværelse.

Her synes dog at være en særlig diskrepans mellem *Erasing David*'s undersøgelsesområde og den måde, det filmisk bliver illustreret. Som nævnt indledningsvist, ligger i selve overvågningstematikken en implicit reference til den medierede/teknologiske registrering af verden – og dermed, kan man sige, en implicit internaliseret validering af netop dokumentargenren og dens (receptions)historiske forhold til virkeligheden; dvs. ideen eller idealet om medial transparens. Bond fremhæver denne forbindelse gennem en metaforisk brug af kameraet i filmholdets optagelser af detektiverne, hvis sporingsarbejde flere gange illustreres med overvågningskameraets og det skjulte kameras blik. Endvidere inkluderer filmen en sekvens, hvor Bond konsulterer psykologen Daniel Freeman omkring sin stigende paranoia. Scenen fungerer åbenlyst som en ekspertverificering af karakteristiske træk i denne sindstilstand, men krydsklippes samtidig med optagelser fra enorme CCTV-kontrolrum, der på

allegorisk vis skal sammenkæde Bonds personlige paranoia med, hvad der viser sig at være en kapitalismekritisk pointe: Eksplosionen af teknologier som for eksempel CCTV og biometrisk registrering skyldes ifølge flere af filmens eksperter, at overvågningslobbyen gennem årtier har ført en bevidst (mis)informationskampagne om disse teknologiers relevans og nødvendighed.<sup>7</sup> Denne pointe er for så vidt interessant nok, men dækker også over en medieorienteret uoverensstemmelse i Bonds projekt. Den digitale overvågning bliver aldrig oversat effektivt og reflekterende til filmens fortællende modus. Ganske sigende forbliver det eksempelvis uklart, om den fældende oplysning vedrørende lægebesøget på hospitalet, hvor Bond endelig indfanges, er indhentet gennem dataovervågning eller udelukkende baserer sig på en simpel telefonopringning til en lægesekretær.

Ligeledes sigende for filmen ender den sekvens, der behandler det økonomiske aspekt i den ekspanderende overvågning, med en optagelse af David Bond, der vandrer rundt og afprøver udstyr på en messe for selvsamme industri. Denne *setting* er identisk med en scene i Francis Ford Coppolas prisbelønnede fiktionsfilm *The Conversation* (1974), der også kombinerede stigende paranoia med en optagethed af samtidens overvågningstendenser. Her var det aflytningseksperter, spillet af Gene Hackman, som gradvis blev offer for sin egen praksis. Overvågeren blev den overvågede. Coppola udnyttede elegant fiktionens spillerum, og gennem et ukonventionelt narrativ, en symbolsk billedside og filmens fragmenterede, synkoperede lydside illustrerede han mesterligt informationsteknologiernes opløsning af skellet mellem privat og offentligt.<sup>8</sup> Trods sin strategiske brug af fiktionens virkemidler får Bond aldrig de aktuelle problemstillinger fremstillet i en overbevisende filmisk form. Man fristes til at konkludere, at det i *Erasing David* ender med, at *dokumentaristen* bliver offer for sin egen praksis. Og dette gør han især, fordi han opererer med et uklart begreb om, hvad han egentlig forstår ved overvågning, og dermed også hvad han retter sin kritik imod, og hvordan denne kritik konkret kan og bør formuleres.

### *Analytiske (og normative) forståelser af overvågning*

Man kan i forlængelse af denne uklarhed ved Bonds projekt og dets realisering opstille følgende tredelte taksonomi over forskellige analytiske og normative forståelser af overvågningsfænomenet og dets samfundsmæssige, politiske og kulturelle implikationer: (1) den kritisk-subversive eller om man vil: modkulturelle, (2) den parakulturelle og (3) den affirmative/medkulturelle.<sup>9</sup>

(1) *Den kritisk-subversive diskurs* forsøger som hovedregel at afsløre – og herigen-

7 Jf. at det er vanskeligt at finde dokumentation for, at disse teknologier reelt skulle gøre den nytte, de vanligvis tilskrives. Derimod forekommer det plausibelt, at årsagen til deres popularitet i stedet skal findes i det faktum, at de synes at tilbyde et "teknologisk fix" på en række langt mere komplicerede sociale problemer.

8 For en udfoldet (Foucault-inspireret) analyse af forholdet mellem overvågning, teknologi og filmisk udtryk i Coppolas *The Conversation*, se Denzin.

9 Som alle andre (gode) taksonomier er også denne på samme tid idealtypisk og *ikke*-udtømmende; dvs. fuld af gråzoner i mødet med konkrete eksempler.



nem eventuelt undergrave – overvågningssamfundets stadige ekspansion og dets samfundskulturelle konsekvenser. Man søger hermed en kritisk bevidstgørelse af overvågningen. Til denne kategori hører bl.a. den mere klassiske dokumentarisme – herunder, i hvert fald for en umiddelbar betragtning, altså også *Erasing David* (jf. Bonds ambition om at “gøre det usynlige synligt”) – samt forskellige former for narrativer (film, bøger osv.), som iscenesættes og/eller fungerer som mere eller mindre sandfærdige kritiske eller dystopiske repræsentationer af overvågningens modaliteter, kulturelle logikker og potentielle effekter (jf. f.eks. en betydelig række forskellige *science fiction*-værker, heriblandt selvfølgelig George Orwells *Nineteen Eighty-Four*, som er denne traditions absolutte hovedværk). Hertil kommer endelig størstedelen af de akademiske diskurstyper, som i et videnskabeligt, men ofte også ganske værdiladet register beskæftiger sig med fænomenet overvågning, samtidig med at de selv typisk anlægger en art panoptisk blik på deres emneområde.<sup>10</sup>

En særlig afart af den kritisk afdækkende tilgang er med tiden også dukket op, nemlig den type kritik, som i stedet sigter imod den hidtidige overvågningskritiks præcision og validitet. Dvs. en kritik, som primært går i rette med de hidtidige kritiske udlægninger af overvågningens reelle omfang. Udlægninger, som typisk alle har taget afsæt i enten Orwells “Big Brother”-figur eller en som oftest ganske reduktiv forståelse af Michel Foucaults udlægning af Jeremy Bentham’s udkast til en panoptisk fængselsarkitektur i *Overvågning og Straf*. Som eksempel på denne epistemisk funderede “kritik af kritikken” kunne man f.eks. pege på Bruno Latours introduktion af begrebet *oligoptikon*, hvis fornemste teoretiske opgave netop synes at være at fungere som korrektivt modbegreb til panoptikonbegrebets overdrivelse af overvågningens funktionelle rækkevidde, som ifølge Latour reelt aldrig er så total, ja nærmest *omniscient*, som den Foucault- og Orwell-inspirerede udlægning af panopticismen typisk hævder, men derimod situeret; dvs. ganske vist i uhyre grad præcis og detaljeret, og måske endog dette i tiltagende grad, men ikke desto mindre samtidig partiel og med begrænset udsyn (Latour & Hermant 28-32, 79; Gad & Lauritsen 51-52).<sup>11</sup>

(2) Hermed er vi næsten ovre i den anden type (kritisk) intervention, som udviser det, som man kunne benævne *parakulturelle* karakteristika, og som i forlængelse af den franske filosof Michel de Certeau opererer med greb, som kan betegnes ‘taktisk reappropriation’. Eksempler herpå kunne være forskellige former for såkaldt *tactical media*, *hacktivism*, *jamming* etc. (Taylor), som netop agerer taktisk vis-à-vis overvågningssamfundets magtudfoldelse. Hermed indgår den parakulturelle attitude og dens taktikker i et “netværk af antidisciplin”, som ikke nødvendigvis sprænger overvågningen *in toto*, jf. førstnævnte “modkulturelle” (analyse)strategis ambition, men derimod blot tilvejebringer små, midlertidige frirum (de Certeau 1988: xiv-xv;

10 Jf. nedenfor for en mere udfoldet diskussion heraf i relation til specifikt Foucaults oeuvre.

11 Oligoptikonbegrebet fremstår altså i højere grad som et ideologisk-kritisk anti-begreb, som tjener til at påvise panoptikonbegrebets ofte alt for upræcise metaforik, end noget decideret videnskabeligt-deskriptivt begreb i egen ret. Holdt op imod bestemte forestillinger om overvågningens radikale omfangslogik, viser Latours begreb altså primært, hvad overvågningen *ikke* kan, ikke hvad den så reelt kan i stedet.

29-42). Af indlysende eksempler herpå finder man en række overvågningsrelaterede, aktivistiske kunstprojekter af Hasan Elahi,<sup>12</sup> Rafael Lozano-Hemmer, Surveillance Camera Players, Mare Tralla mfl., som alle på forskellig eksperimentel vis spiller med og på overvågningens funktionelle strukturer og strategier, som så at sige vendes til egne formål.<sup>13</sup>

Dele af disse parakulturelle taktikker udviser ganske vist ligesom den mere direkte, kritisk-modkulturelle kategori betydelige antagonistiske tendenser vis-à-vis overvågningssamfundet og dets politiske og kulturelle implikationer, men det er en væsentlig pointe, at det her foregår i et andet register (dvs. med andre retoriske eller æstetiske midler) og med afsæt i en anden epistemologisk forståelsesramme (hinsides ideen om medial eller diskursiv transparens). Medens den kritisk-subversive diskurs primært er epistemisk orienteret, er den parakulturelle tilgang i langt højere grad tillige orienteret mod hverdagens praksisser. Det er eksempelvis her, man finder den akademisk-teoretiske og taktisk-praktiske tradition, som i forlængelse af overvågningsteoretikeren Steve Mann betegnes ‘undervågning’ (*sousveillance*) eller ‘modovervågning’ (*inverse surveillance*),<sup>14</sup> og som op imod den Orwellske dystopi om overvågningssamfundet, “Big Brother Britain”, hvor det er de få magthavere, der gennem centraliseret informationsopsamling overvåger og dermed kontrollerer de mange, i stedet advokerer for, at det er – subsidiært: *bør være* – de mange, små (dvs. magthierarkisk set), som med en demonstrativ “in your face”-attitude subversivt “stirrer tilbage” på det panoptisk indrettede, okularcentriske overvågningssamfund (Mann, Nolan & Wellman).<sup>15</sup>

Men det er også inden for denne parakulturelle måde at gå til overvågningen på, at man finder udlægninger af overvågningssamfundets konsekvenser, som anslår langt lysere toner. Ja, i visse tilfælde endog en attitude, som fremstår nærmest lystfuldt ekshibitionistisk i sin iscenesatte blotlægning af og legende omgang med overvågningssamfundets logikker. Dette kommer f.eks. til udtryk i John E. McGraths analyse med den ganske sigende titel *Loving Big Brother*, hvori overvågningssamfundet gentænkes og -perciperes gennem teaterteorien, og der dermed åbnes op for nye, mulige heterotopiske (Foucault 1986) frihedsrum og -praksisser, som på positiv vis unddrager sig Big Brothers/panopticismens repressive blik:

“I stedet for blot at ignorere de reproducerede selv’er, som befolker overvågningskulturens databaser og optagelser, foreslår jeg, at vi anerkender disse som aspekter

12 Jf. Karen-Margrethe Simonsens artikel om bl.a. Hasan Elahis “Tracking Trancience” (2002) andetsteds i her-værende temanummer af *Kultur & Klasse*.

13 Hvis *Erasing David* – i så fald ganske vist noget misvisende – tillægges medialt metarefleksive, *dekonstruktivistiske* dimensioner, ville denne film givetvis også kunne skrives med ind i denne kategori. Dette er dog ikke herværende artikels ambition, som det også vil fremgå længere nede.

14 En teoretisk tilgang til feltet, som med sine forskellige praktiske eksperimenter ofte tager sig næsten kunstnerisk ud (jf. billedmaterialet i Mann et al. 2003), og som ydermere har haft stor indflydelse på en lang række kunstnere, som netop beskæftiger sig kritisk intervenserende med overvågning.

15 Vedrørende begrebet ‘okularcentrisme’ i relation til Foucaults magt-, viden- og overvågningsperspektiv, se Jay 381-416.

af en ny bevidsthed: selv'er som producerer selv'er, som – kunstigt forlængede og punktvis – kommunikerer i hastigt ynglende koder og hemmelige sprog, som erstatte det privates afsondrede isolation med overvågningsrummets produktivitet.” (McGrath 16-17)

En forståelse og taktisk praksis, som man i et kunstnerisk register bl.a. kan finde udfoldet i den britiske kunstner Jill Magids lige dele voyeuristiske og performativt ekshibitionistiske selvovervågningspraksis (jf. f.eks. værkerne *Evidence Locker* fra 2004<sup>16</sup> samt *Surveillance Shoe* fra 2000),<sup>17</sup> hvorom hun selv har bemærket, at der med denne type taktisk reappropriation af overvågningens medier og blikretninger bliver tale om “en måde at se mig selv på – via teknologi – på en måde, jeg ellers ikke ville kunne se mig selv. I selvovervågningen bruger jeg et system eller en teknologi som mit spejl.” (Lovink & Magid) Eller som interviewereren Geert Lovink samme sted formulerer det om Magids kunstneriske praksis: “I stedet for at portrættere borgere som ofre for Big Brother, åbner Magids værker et nyt felt for kunst og aktivisme, hvori forudsigelige former for protest mod magtens almægtige øjne omdannes til en dandyagtig performance.” (ibid)

Heri ligger der for det første en historisk forskydning i opfattelsen af overvågningen: fra en samfundsmæssig anomali, som evt. skal korrigeres (f.eks. vha. den klassiske, kritisk-afslørende dokumentarismes mellemkomst), til et grundvilkår, som man så at sige har “at gøre godt med” (jf. Certeaus begreb “*faire avec*” om den (lav) emancipatoriske hverdagspraksis (Certeau 1988: 29-42)). For det andet ligger der – i det mere normative register – en udlægning af overvågningskulturens opkomst som nærmest en lykkelig begivenhed, som på den ene side ganske vist potentielt rummer elementer af nye okularcentriske overgreb (bemærk: den implicite accept af panopticismens/Big Brother-figurens grundpostulat om et “almægtigt øje”), men som på den anden side samtidig som rigelig kompensation herfor medfører åbningen af nye modstands- og kampfelter, som i denne diskurs til tider næsten kan komme til at fremstå som nyhervervede “autoæstetiske” nydelseshelter. Dvs. opkomsten af et “overvågningsrum”, som det hedder hos McGrath, som tilbyder nye måder at se og blive set på, men især nye måder at *se sig selv blive set*.<sup>18</sup> I Magids tilfælde fristes man således til at hævde – med en parafrase af Nietzsches aforisme om, hvordan “den fuldkomne kvinde begår litteratur, som hun begår en lille synd” – at Magid begår (selv)overvågning på samme måde: “forsøgsvis, forbigående, idet hun ser sig omkring for at se, om nogen bemærker det, og *at* nogen bemærker det...” (Nietzsche 25)

16 <http://www.evidencelocker.net/>.

17 Sidstnævnte behandles af Christopher Gad og Lone Koefoed Hansen andetsteds i herværende temanummer af *Kultur & Klasse*.

18 En tendens, som ligeledes kan ses afspejlet i forskydningen i de titler, man tildeler overvågningsbaserede *reality shows*: fra *Big Brother* til *Paradise Hotel* (Lauritsen).

### *Det (ubevidste) overvågningsadvokatur*

(3) Endelig er der så den tredje kategori, som man kunne kalde den *medkulturelle* eller *affirmative* overvågningsfremstilling, som, især når man ser på de kunstneriske/populærkulturelle versioner, netop har anvendelsen af allestedsnærværende, altregistrerende overvågningsteknologier som narrative knudepunkter.<sup>19</sup> Konsekvensen heraf bliver – ufrivilligt, kunne det oftest synes – at denne repræsentation kommer til at fremstå som en relativt ukritisk besyngning af overvågningens teknologiske muligheder og potentialer og dermed også dens legitimitet. Tv-serien *24 timer* om antiterroragenten Jack Bauer er en interessant *case* i denne sammenhæng. I den amerikanske offentlighed har det således været diskuteret, hvilken betydning serien har haft for befolkningens, de politiske beslutningstageres og endog hærens og efterretningstjenesternes opfattelse af effektiviteten og – i snæver tilknytning hertil – legitimiteten af brugen af *tortur* i kampen mod terror. En praksis, som i sidste ende ikke alene er forbudt ifølge Genèvekonventionen, men som paradoksalt nok også er kontrafaktisk funderet, da stort set al forskning viser, at tortur reelt ikke virker efter hensigten (forudsat at hensigten er tilvejebringelse af pålidelig information).<sup>20</sup> Pointen i denne sammenhæng er, at det forholder sig på stort set samme vis med fænomenet overvågning, som netop heller ikke fungerer med samme kirurgiske præcision, som serien giver indtryk af (jf. Latours oligoptikon), men som ikke desto mindre tilskrives betydelig legitimitet gennem den funktionelle performans, som seriens plot ofte er centreret omkring.

Den tyske kunsthistoriker O.K. Werkmeister har i denne forbindelse fremført en krads kritik af populærkulturens fremstilling af overvågningens teknologiske muligheder, som ifølge Werkmeister udlægges i en stærkt forvrænget form. Om det overvågningsteknologisk influerede billedregime af “fantastiske scenarier inden for filmens og tegneseriens massekunst” bemærker Werkmeister således, at dette “dæmoniserer den videoelektroniske kontrol af den levede virkelighed som en utopisk ekstremform af den universelle tilgængelighed.” (Werkmeister 62) Dette utopiske – eller om man vil: dystopiske, eftersom denne forståelse ikke alene fremføres af den affirmative, men også af den kritiske overvågningsdiskurs (inkl. Bonds) – vrangbillede fremstiller populærkulturen imidlertid ikke for at bedrage sit publikum, men derimod for at opfylde en række sandfærdighedskonventioner. For at virke autentisk, bemærker Werkmeister således “ser massekunst sig nødsaget til at tilpasse sine fremtrædelsesformer til synskonventionerne i den elektroniske billedproduktion og billedtransmission. Dermed bliver de videoelektroniske syns-

19 Om end sjældnere end inden for de andre tilgange, findes der også teoretiske positioner, som forfægter såvel overvågningens teknologiske kunnen som dens velgørende konsekvenser. Se hertil f.eks. Bloomfield 2001.

20 Jf. professor i international ret, Philippe Sands, som konstaterer, “at *24 timer* bidrog signifikant til at skabe et klima, der fik både almindelige borgere og beslutningstageres til at tro, at tortur frembringer brugbare oplysninger, og at det kan retfærdiggøres i nødsituationer. Begge antagelser er for mig at se forkerte, men vi må erkende, at populærkultur kan understøtte ulovlige handlinger, som i sidste ende bliver til internationale krigsforbrydelser.” (citeret fra Geist: 4).

former på den ene side æstetisk degenererende og på den anden side funktionelt overdrevne, således at deres indflydelse synes grænseløs. På den måde præsenterer den æstetiske billedkultur sit massepublikum for fiktive scenarier af den samtids-historiske erfaring, hvis visuelle parametre forekommer at være på højde med den elektroniske billedteknologi og at formidle indsigt i den elektroniske regulering af den levede virkelighed. I stedet for begivenhedernes gådefulde overflade tilbyder de en tilsyneladende funktionsforståelse af dets tekniske forløb i en satirisk modus af utopisk overdrivelse.” (62-63)

Herved tilskrives overvågningens teknologier og dens operatører nærmest omnisciente potentialer. Og i det omfang denne udlægning tages for gode varer, udløser den dels en mildest talt hypotetisk eliminering af overvågningsteknologiernes og -teknikkernes langtfra ubetydelige fejlmargen; dels en falsk tryghed – og for kritikere en falsk utryghed, kunne man hævde.<sup>21</sup> Men måske væsentligst af alt udløser det også potentielt en betydelig, kontrafaktisk funderet – og dermed egentlig også unødvendig – internalisering af overvågningskulturens modaliteter og implicit foreskrevne adfærdsmønstre; både hos de begejstrede, de indifferente eller uafklarede og de kritisk indstillede.<sup>22</sup> En internaliseringseffekt, som samtidens elektronisk baserede overvågningsteknologier (*data mining* og lign.) til forskel fra den klassiske panoptiske overvågningsstrategi paradoksalt nok ellers ikke selv gør nogen synderlig indsats for at fremelske (McGrath 8), men som både dens medkulturelle besyngere og dens kritikere altså nu bidrager til alligevel.

### *Re-erasing David*

Hvorledes skal Bonds *Erasing David* så indplaceres i denne taksonomi? Mest indlysende er det umiddelbart, at filmen vanskeligt vil kunne kategoriseres under ‘medkulturel/affirmativ’ – i det mindste ikke, hvis man følger det, som forekommer at være filmens egen intention. Men er der eksempelvis så tale om et undervågnings- eller *sousveillance*projekt (dvs. den mere kritiske parakulturelle tilgang, nævnt i pkt.

21 En pointe, som Bond faktisk også nærmer sig i en passage midtvejs i filmen, hvor han gennem interviews med et par personer, for hvem netop fejlregistrering har haft alvorlige konsekvenser, lader forstå, at overvågnings-samfundet har en ganske betydelig fejlmargen. Denne pointe lykkes det ham dog ikke rigtigt at koble sammen med det faktum, at det netop er kombinationen af især myndighedernes overdrevne tiltro til overvågnings-teknologierne og et registreringssystem, som faktisk i forbindelse med disse specifikke *cases* slet ikke har vist sig præcist nok (f.eks. fraværet af det danske CPR-nummers fire sidste cifre), som er kilden til den tilstand af retsløshed, som disse personer har været udsat for i filmens konkrete tilfælde. Problemerne kan i disse tilfælde altså med lige så stor ret hævdes at være opstået i *bullerne mellem* overvågnings/registreringens forskellige spor (dvs. i det oligoptiske); ikke i kraft af overvågningsnettes alt for fintmaskede struktur (panopticismen).

22 Hermed indplacerer serier som f.eks. *24 timer* sig i samme tradition som samproduktionerne mellem Hollywood og den amerikanske hær, som synes at tjene flere formål: at optimere hærens rekrutteringsgrundlag, at frembringe ideologisk, politisk, normativ og psykologisk identifikation og empati med den amerikanske hær samt endelig – og måske i virkeligheden væsentligst – at give et billede af denne krigsmaskines overlegne kampvne.



Figur 5: Isoleret fra omverdenen. Bond gemmer sig i en afsidesliggende jordhytte i Wales, still fra *Erasing David* © Green Lions 2009

2)? Her må man også svare negerende, for hertil er Bond og hans kamera alt for høflige. Filmen består f.eks. stort set udelukkende af konstruerede situationer, som tjener til at illustrere, hvad man kan med overvågning, i højere grad end der er tale om nogen form for modovervågning *per se* (dvs. i form af en udstilling af overvågningen og dens agenter). Det ville således være vanskeligt at argumentere for, at disse scener har karakter af denne demonstrativt subversive attitude, som Mann et al. netop udpegede som en særlig komponent i modovervågningens strategier. Vel mimer filmen i passager rent formalæstetisk betragtet CCTV-kameraets og det skjulte kameras visuelle særkender, men det forbliver blot som en form for legende indfrielse af en række genrebestemte narrations- og synskonventioner. Den taktiske reappropriation af teknologien udebliver til gengæld. I denne specifikke forstand kan filmen altså dårligt betegnes som kritisk-subversiv i den parakulturelle forstand; den er nærmere didaktisk (folke)oplysende i klassisk forstand (jf. intentionen om “at gøre det usynlige synligt”). Bonds film udfolder med andre ord en ganske traditionel, modkulturel strategi.

Det centrale paradoks bliver derfor, at filmen, som i udgangspunktet altså ubetvivleligt er en entydigt overvågningskritisk film, alligevel – qua anvendelsen af den transparente afsløringslogik, som Bond et langt stykke hen ad vejen fortsat tyr til – ender med at udvise en lang række lighedstræk med den affirmative overvågningsdiskurs, eftersom den med sit valg af filmiske strategier også bidrager til den u/dystopiske overdrivelse af den overvågningsteknologiske funktionalitet, som bl.a. Werkmeister også peger på. Ja, denne specifikke film går oven i købet så langt som til at lade en lang række fænomener og handlinger indgå, som ret beset dårligt kan betegnes overvågning *per se*, udelukkende med det formål at få ligningen og

narrativet om overvågningens allestedsnærværende og altseende blik til at gå op. Bond har således en tendens til at ville have overvågningssamfundet til at fremstå som orwelliansk, totalitær overvågning, men ved nærmere betragtning fremstår den reelt kun sådan i kraft af filmens insisteren på det umulige projekt. Dette er ganske paradoksalt. For selv om Bond som nævnt oven i købet selv gennemlever en vis panoptisk-paranoid internalisering (natscenen i de walisiske skove), ender han overordnet set uforvarende i stedet med indirekte at bekræfte Latours idé om oligoptikon: ja, der kan opnås yderst detaljerede udsnit af verden eller for dens sags skyld forskellige aspekter af et individs liv, men dette er ikke ensbetydende med det totale overblik, som på samme tid kan overskue detaljer og sammenhænge. Hertil kræves et villet, insisterende narrativ, i dette tilfælde Bonds eget. Foruden filmens fiktive olympiske optik, der, som argumenteret ovenfor, konstant legende demonteres mhp. en andenordens geninstallering (dvs. gennem præsentationen af iscenesættelsen af det “umulige projekt”, som Bernstein betegnede det), gives ganske vist også et yderligere konvergenspunkt, nemlig væggen i privatdetektivernes kontor, hvor alle informationer arrangeres rundt om et stort foto af filmens hovedperson, David Bond. Men også dette eksisterer kun som en påtvungen illusion, som tydeligvis blot er arrangeret til ære for kameraet.

Interessant nok bringer dette mindelser om de retoriske strategier, som udfoldes i den tekst, som historisk set nok har været mest central for panopticisme-udlægning af overvågningens arkitektoniske og sociale strukturering, nemlig Foucaults kapitel herom i *Overvågning og straf*. I et kort essay med titlen “Micro-techniques and Panoptic Discourse: A Quid pro Quo” udlægger Michel de Certeau således Foucaults genealogiske metode som en særlig videnskurs, som selvbevidst og taktisk opbygger en panoptisk illusion, eller som det hedder: en “teoretisk fortællekunst [...] som adlyder regler, som er parallelle med de panoptiske procedurer” (de Certeau 2000: 191). Hermed refereres især til Foucaults arkivarbejde, hvor igennem alle mulige forskellige typer dokumenter er blevet gravet frem og vakt til live som historisk belæg for tesen om, at det er en særlig type blik, som er modernitetens skjulte, magtmæssige strukturingslogik. I virkeligheden er der dog ifølge Certeau her tale om en såkaldt “mikroteknisk” akademisk diskurs, som bør forstås som værende taktisk-politisk; dvs. en art trojansk diskurs à la den parakulturelle intervention i overvågningssamfundet og dets kultur, som ved enhver given lejlighed i virkeligheden gør anslag imod den diskursive oplysningsstrategi, hvis “klarhedsretorik” (*écriture de la clarté*) den imiterer ved at “indfange sære ting [...] i fortidens tekster”, som holdes frem som historiens sande, hidtil skjulte logik, og som nu kan “bruges til at forstyrre vores skrøbelige nutidige visheder” (ibid.). En retorisk taktik (eller læsning, alt afhængig af hvem man tilskriver den: Foucault eller de Certeau), som dog har vist sig så subtil, at den stort set er gået ubemærket hen inden for overvågningsstudierne/teoriene, som længe næsten entydigt har sat lighedstegn mellem Foucaults tekst og panopticismen i dens mest reduktive former.

Medens Foucault muligvis har vist sig for subtilt subversiv for sine læsere (de Certeau altså undtaget), kan det samme dårligt siges om *Erasing David*, hvor sam-

menstyrningen af såvel dokumentarismens som panopticismens “transparente illusionisme” ikke går stille for sig. I forlængelse heraf kunne man fremføre to mulige læsninger af Bonds film – blandt hvilke nærværende artikel altså primært abonnerer på den sidste, medens den første nærmere ville være en “reddende læsning”. Enten (A) en udlægning, som forstår *Erasing David* som en parakulturel film, som er sig yderst bevidst om sin egen “panoptiske fiktion”, og som i en dekonstruktivistisk *tactical media*-tradition demonstrativt undergraver selve den transparensmetaforik, som ligger til grund for den okulære oplysnings- og afsløringslogik, som overvågningen, den videnskabelige akademiske tradition og den traditionelle dokumentarfilm alle har til fælles. Eller (B) som en film, som i sin iver efter at overbevise og argumentere for det panoptiske regimes hegemoni så at sige ikke blot overser sin egen diskurs’ brud med genrekonventionerne, og hvad dette helt præcist *kunne have haft* af teoretiske implikationer og pointer, men som også overser det omfang, den selv bidrager til en særlig måde at analysere, tale om og leve med overvågningsfænomenets teknologiske muligheder og kulturelle konsekvenser; dvs. inden for en horisont, som opfatter overvågning som en noget nær omniscient, intrusiv kraft.

Dette paradoks peger på en central problemstilling i forbindelse med hele overvågningsteknologien, -kulturen og dens kritiske analytik: nemlig det faktum, at den kritisk afslørende analyse (hvad enten denne er udført i teoretisk eller kunstnerisk register) bestyrker effekten af den internalisering, normalisering og adfærdsregulering, som Foucault fremhævede som nogle af overvågningsens primære effekter. (Foucault 1977: 180-182). Pointen er altså, at fornemmelsen af potentielt at kunne blive overvåget (filmet, monitoreret, dataregistreret etc.) overalt og når som helst i høj grad nu også rutinemæssigt fremmanes af selve diskursen om overvågnings-samfundet, som altså bl.a. også består af overvågningskritik i stil med den, som fremføres i *Erasing David*. Hermed dukker der også nogle uventede spørgsmål og dilemmaer op, som rækker længere end denne specifikke film: *hvem tjener (den kritiske) overvågningsteori i virkeligheden?* Og hvis svaret herpå er foruroligende: *hvilke pointer og analyser er i så fald politisk og/eller taktisk opportune at fremføre, og hvilke er ikke?* Spørgsmål, som det naturligvis ikke tilkommer denne artikel at besvare, men som ikke desto mindre er yderst relevante at stille.

## LITTERATURLISTE

- Arthur, Paul. “Jargons of Authenticity.” *Theorizing Documentary*. *Theorizing Documentary*. Red. Michael Renov. New York & London: Routledge, 1993: 108-34.
- Bloomfield, Brian. “In the right place at the right time: electronic tagging and problems of social order/disorder.” *The Sociological Review*, 49:2 (2001): 174-201.
- de Certeau, Michel. “Micro-techniques and Panoptic Discourse: A Quid pro Quo.” *Heterologies: Discourse on the Other*. Red. Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000 (1982).



- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Denzin, Norman K. "The Conversation." *Symbolic Interaction*, 15:2 (1992): 135-49.
- Foucault, Michel. *Overvågning og straf*. København: Rhodos, 1977.
- Foucault, Michel. "Two Lectures." *Power/Knowledge*. Red. Colin Gordon. New York: Pantheon Books, 1980: 78-108.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics* 16:1 (1986): 22-27.
- Gad, Christopher & Lauritsen, Peter. "Situated Surveillance: an Ethnographic Study of Fisheries Inspection in Denmark." *Surveillance & Society* 7:1 (2009): 49-57.
- Geist, Anton. "En torturbøddel takker af." *Information* 8. april 2010, 2. sektion: 4-5.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Latour, Bruno & Hermant, Emilie. *Paris: Invisible City*. 1998 <<http://www.bruno-latour.fr/virtual/index.html>>.
- Lauritsen, Peter. "Danmark er et overvågningssamfund." *Politiken* (web) 8. februar 2010. <<http://politiken.dk/debat/article890094.ece>>
- Lovink, Geert & Magid, Jill. "Overvågning, performance, selvovervågning." 2004 <[http://openhagen.net/?page=statisk&id\\_article=14](http://openhagen.net/?page=statisk&id_article=14)>.
- Mann, Steve, Nolan, Jason & Wellman, Barry. "Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments." *Surveillance & Society* 1:3 (2003): 331-55.
- McGrath, John E. *Loving Big Brother: Performance, Privacy and Surveillance Space*. London & New York: Routledge, 2004.
- Nietzsche, Friedrich. *Afgudernes ragnarok – eller hvordan man filosoferer med hammeren*. Kbh: Samlerens bogklub, 1993.
- Renov, Michael. "Towards a Poetics of Documentary." *Theorizing Documentary*. Red. Renov, Michael. New York & London: Routledge, 1993: 12-36.
- Taylor, Paul A. "From Hackers to Hacktivists: Speed Bumps on the Global Superhighway?" *New Media & Society* 7:5 (2005): 625-46.
- Werkmeister, O.K. "Den samtidshistoriske billedproblematik." *Billed Politik: At se er at dræbe*, Red. Bolt, Jakobsen & Visby. Kbh.: Nebula, 2010: 39-74.
- Williams, Linda. "Mirrors Without Memories: Truth, History and the New Documentary." *New Challenges for Documentary*. Red. Rosenthal, Alan & Corner, John. Manchester & New York: Manchester University Press, 2005 (1988): 59-75.