

*Lars Bang Larsen*

## The Affective Manifesto: Proto-Subjectivity and Dialectical Interlacing in Sture Johannesson's »Psychedelic Manifesto« and »ART CRISIS!«

### *English Summary*

In spite of its break with the linguistic experimentation of the historical avant-gardes, 1960s psychedelia shares themes and morphologies with Surrealism. The psychedelic and counter-cultural manifesto produces a paradoxical text that I therefore try to address through Benjamin's notion of »dialectical interlacing« between the space of the body and the space of text and image. In the psychedelic interlacing of two or more conditions in the manifesto as »modernity's inevitable counter-discourse« (Lyon), contradictions are used dynamically to continuously defer a stable subjective and political sublation. In the torrents of becomings the psychedelic manifesto evokes, the temporal paradox inherent in the modern manifesto's political subjectivation is emphasised; since the manifesting collective is an unacknowledged subjectivity it is a not-yet-being (Rancière) or a proto-subjectivity (Guattari) constituted by a relation to Otherness. Sture Johannesson's »*Psychedelic Manifesto*« and his poster *ART CRISIS!* (both 1967) tactically fold the time of the manifesto by employing it both as an inflammatory battle cry for new rights and democratic modes of production *and* parody it as a modern, authentic discourse. Ultimately, a strategy of innervation (that bears comparison with later, postmodern uses of manifestic text) is privileged over antagonism. In this way psychedelia can be seen as an attempt at building a symbolic order on affect, not only from within new visual styles, but also from within self-reflexive discursive modalities.

*Lars Bang Larsen*

F. 1972, ph.d.-stipendiat ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Aktuelle udgivelser: Essayserien *Kunst er norm, Organisationsformer og Spredt varen* (2008-09).

K&K 107 (2009), 116–136

## Det affektive manifest

Før-subjektivitet og dialektiske sammenfletninger  
i Sture Johannessons »Psykedeliskt manifest« og  
»Art Crisis! A Free & High Government!«

Den simple iagttagelse at tekstproduktion generelt hørte til undtagelserne i 1960ernes psykedeliske kunst må med det samme kvalificeres af, at psykedelia typisk nægtede at lade sig identificere som kunst. Modkulturens tendens til anti-kunst kom til udtryk i de karakteristiske hybridformer med hvilke det finkunstneriske blev udgrænset disciplinært (i forhold til film, arkitektur, teater, mode, grafisk design og så videre), og blev udsat for indtrængen fra populærkulturelle såvel som videnskabelige former. Således skabte psykedelia et mulighedsrum hvor vrængbilleder af de diskursive og mediale grænser, som modernismen havde udstukket, kunne udspille sig som effekter i forbindelse med produktionen af ny subjektivitet.

Ligesom surrealismen tog psykedelia udgangspunkt i den ubestridelige kraft i blandingen af de store, moderne ideologiske systemer, det æstetiske og det psykologiske. For begge retninger gjaldt det om at vinde rusens kræfter for revolutionen, som Walter Benjamin skrev.<sup>1</sup> Men det hørte til undtagelserne (som hos Henri Michaux), at der i psykedelia var levnet noget af den poetiske erfaring, som Breton udtrykte med sit »Efter dem, kære sprog«.<sup>2</sup> De fonetiske og grafiske forvandlingsspil som Benjamin så løbe som »en rød tråd gennem hele avantgardens litteratur, hvad enten den hedder futurisme, dadaisme eller surrealisme« fortonede sig i psykedelia til fordel for en særlig vitalistisk pragmatik, som organiserede transmissioner af lyd, billede og affekt.<sup>3</sup>

Benjamin kritiserede surrealismen for at være en papirtiger,

»Hvis det er den revolutionære intelligentsias dobbeltopgave at omstyrte bourgeoisiets intellektuelle overherredømme og opnå kontakt med de proletariske masser, så har den næsten fuldstændig svigtet opgavens anden del, fordi den ikke længere kan løses uden handling«.<sup>4</sup>

Selvom man til sammenligning næppe kan tale om psykedelia som en proletarisk kulturform, var der ikke tvivl om, at den med sin globale populær-kulturelle effekt lykkedes i at udføre opgavens anden del. »Hvordan tror De et liv ville forme sig, hvis det i et afgørende øjeblik lod sig bestemme af netop den sidste populære døgnmelodi?« spurgte Benjamin; alle der hørte The Beatles i 1960'erne og således var i kontakt med psykedelisk ideologi og livsstil, kan tage del i at besvare det spørgsmål.<sup>5</sup>

Man kan også hævde, at psykedelia formåede at løfte opgavens første del – omstyrtelsen af bourgeoisiets intellektuelle overherredømme – for så vidt den med større effekt end for eksempel popkunsten (som forblev et kunstnerisk fænomen), bidrog til at nedbryde en segregerende borgerlig kultur. Det var dog i psykedelias tilfælde ikke en »revolutionær intelligentsia« som omstyrte borgerligheden; i en bevægelse som var konstitueret igennem flygtige hybrider og accelererede følelsesstrukturers afdrift fra det selvidentiske kan der ikke findes nogen fortrop. Alene tanken om en sådan eliteformation ville være anatema. Psykedelia grundlagde i stedet en »verdslig loser-religion«, som digteren Thomas Krogsbøl har udtrykt det; stofindtagelsen som kvasi-religiøs selvproletarisering, i former som indeholdt modernismens megalomani og vulgaritet, men frataget dens borgerlige skin.<sup>6</sup>

For Benjamin pegede rusens profane forklarelse frem mod en integration af billedrum og kropsrum.

»Også kollektivet er kropsligt. Og den physis, som organiserer sig for det i teknikken, kan i overensstemmelse med hele dens politiske og saglige realitet kun frembringes i det billedrum, den profane forklarelse får os til at føle os hjemme i. Først når krop og billedrum gennemtrænger hinanden så intenst i denne forklarelse, at alle revolutionære spændinger bliver kropslige kollektive innervationer, at alle kollektivets kropslige innervationer bliver revolutionær udladning, har virkeligheden overgået sig selv i en sådan grad, som det kommunistiske manifest kræver det«.<sup>7</sup>

Psykedelia forsynede den modkulturelle kollektivitet i en før-globaliseret verden med et nervesystem og ledte impulser igennem det. Man var nu teknologisk i stand til at arbejde i overensstemmelse med følelsesstrukturerne – det vil sige at organisere næsten-øjeblikkelige impulser og transmissioner kunstnerisk, på tværs af medier og kroppe. Dette fører til konflikten mellem skriftens langsomhed og modernitetens hastighed, som for eksempel Marshall McLuhan gjorde til sit medicutopiske projekt. Som Raymond Williams har påpeget er følelsesstrukturer altid mere genken-

delige på et senere tidspunkt, når de er blevet bygget ind i institutioner og formationer.

»Men da vil sagen allerede have forandret sig; en ny følelsesstruktur vil som regel altid have begyndt at forme sig, i den sande sociale nutid«. <sup>8</sup>

At de manifeste, der blev skrevet af psykedeliske kunstnere og aktører, var sporadiske er, set i dette lys, ikke overraskende: hvor automatisk og begærsdrevet skrift end måtte være, har den en indbygget afstand til nuet. At disse manifeste overhovedet *blev* skrevet kan ses som en uundgåelig konsekvens af psykedelias virale besmittelse af modernismens morfologier og udsigelsesformer.

Surrealismen var hovedpåvirkningen for to latinamerikanske bevægelser, den brasilianske *tropicália* og den mexicanske *movimiento pánico*, som på hver deres måde svarede igen på, eller udviklede versioner af, det psykedeliske.<sup>9</sup> Der blev også i '60ernes modkultur refereret bredt til surrealismen, både i populærkulturel sammenhæng (som Jefferson Airplanes sang »Plastic Fantastic Lover on Surrealistic Pillow«) og i kunstkritikken. I Robert E.L. Masters og Jean Houstons populærvideenskabelige bog *Psychedelic Art* (1968) – det formentlig eneste værk fra perioden som forsøger at etablere psykedelia som kunstform – hævder Barry Schwartz, at psykedelisk kunst er et spørgsmål om at *overgå* surrealismens forståelse af den såkaldt bevidsthedsudvidende oplevelse,

»I sin udførelse er psykedelisk kunst endnu for ung til at kunne sammenlignes gunstigt med den ældre og mere komplette surrealistiske bevægelse. Vi forventer ikke desto mindre, at hvad der efterhånden vil komme til syne som en psykedelisk kunst vil få mere succes med at kommunikere og forstå den bevidsthedsudvidende oplevelse end det surrealistiske forsøg«. <sup>10</sup>

Surrealismen har utvivlsomt været den historiske avantgarde, som i efterkrigstiden har været mest repræsenteret på museer og i kulturindustrien. Her har modkulturelle aktører fået kendskab til hovedværker og til eksperimentelle metoder som *l'heure bleue*, der gjorde den *physis* produktiv, som også den i '60erne indflydelsesrige Antonin Artaud tilføjede teatret. Psykedelias billedrum inkarnerede stofoplevelsens ekstatiske tvetydighed og selvpåførte vold, som Gilles Deleuze kaldte for »en dolkning af kroppen«. <sup>11</sup>

Ifølge Benjamin forudsætter »enhver alvorlig udforskning af de ok-

kulte, surrealistiske, fantasmagoriske gaver og fænomener« hvad han kalder en »dialektisk sammenfletning«. Jeg vil følge dette argument, og gøre gældende, at en psykedelisk kritik står og falder med en sådan dialektisk sammenfletning af krop og billede- eller tekstrum, hvor indbyrdes modstridende polariteter ikke ekskluderer hinanden, men dynamisk udskyder en stabil ophævelse. Denne sammensathed er dens paradigme – i psykedelia sameksisterer således altid to eller flere tilstande – men også dens fortsatte relevans i dag, hvor oplevelsesøkonomien udgør et fantasmagorisk hegemoni som udstiller kritikens mangel på et positivt begreb om det affektive, såvel som det anakronistiske i '60ernes forestilling om en transgressiv kreativitet.<sup>12</sup>

### *Præ-væsener og politisk subjektivering*

Forskellige antiautoritære grupperinger fremsatte igennem '60erne deres krav i manifestformer, der lå i forlængelse af modernismens demokratiske kampråb. To vigtige eksempler fra begyndelsen af henholdsvis den nordamerikanske studenterbevægelse og den feministiske bevægelse er »The Port Huron Statement« (1962) og »NO MORE MISS AMERICA!« (1970).<sup>13</sup> Også New York-gruppen Black Mask (som senere radikaliserede deres navn til Up Against the Wall Motherfucker) fastholdt avantgardistiske referencer; således citerede de Bretons udsagn om at »nutidens autentiske kunst går hånd i hånd med revolutionær social aktivitet: som sidstnævnte fører den til det kapitalistiske samfunds forvirring og ødelæggelse.«<sup>14</sup> I gruppens løbeblad »Acid-Armed Consciousness« (1969) forbinder en løbsk, ugrammatisk, og inflammatorisk diskurs LSD og revolutionær bevidsthed:

»[K]un når vi samtidigt ser vores magiske narkotika som et ekstatisk revolutionært redskab, og vi føler vores kroppe som det cellulære mikrokosmos og galaktiske makrokosmos vil vores spiral/livsenergi ødelægge alting dødt, når det racer henover planeten og efterlader os i live roterende i parietaløjet.

De skrigende-syngende-skæggede stenede bevæbnet-bevingede Fremtidsfolks blæste hjerner er bare gnister af en revolutionær eksplosion og evolutionær planetær regeneration. Neon-nirvanaer overbelastede omsider deres kredsløb – Watts træk stikket ud og sætter dens eget uudslukkelige elektriske ild på landet et vi slangedanser gennem vores verden fulgt af et røgslør af græs«.<sup>15</sup>

Psykedelia var således ikke uforeneligt med en militans, som står i skarp

kontrast til den uudslettelige kliché om et harmonisøgende subjekt, som søger den såkaldt bevidsthedsudvidende oplevelse. En sådan essentialisme var uden tvivl til stede, men italesætter man psykedelia på denne måde, ignorerer man dels den omstændighed, at psykotropiske stoffer ofte blev betragtet som medier og teknologier (lige så meget som mål i sig selv), dels at psykedelia var dialektisk situeret. For så vidt psykedelisk betyder 'bevidsthedsmanifesterende', er det således spørgsmålet om begrebet i sig selv kan forsvares. Den iboende umulighed i psykedelisk kritik og praksis er noget, man må tage på sig, hvis man ønsker at diskutere fænomenet; under alle omstændigheder må man huske, hvad vi kan kalde for de materialistiske, *sociodeliske* praksisser.

Psykedelia gik i udpræget grad i retning af at ophæve eller generalisere kunstbegreb og kunstnerisk handling, ofte i retning af det forbrugeristiske. Man kan dog ikke begribe psykedelia som en neoavantgarde, da den ikke artikulerede et institutionelt tilhørsforhold som for eksempel '60er-konceptualismen udtrykkeligt gjorde det i kraft af sin sproglighed, institutionelle kritik og revision af betragterrollen. Man kan hævde, at symptomet på neoavantgardens distance til modernismens projekt er at den er manifest-løs (der findes ingen manifeste for pop eller konceptkunst). Derimod er det symptomatisk for psykedelias institutionelt umedierede, kritiske projekt og det ekstra-kulturelle aspekt af dens selvforståelse, at der i enkelte tilfælde blev insisteret på manifestformen. Psykedelias anti-kunstneriske *Aufhebung* af begrebet og institutionen Kunst stod sådan set i overensstemmelse med en tilsvarende tendens i de historiske avantgarder; de russiske konstruktivisternes produktivisme og situationisternes afvisning af kunst som spektakulær falsifikation, for eksempel.

Ifølge Janet Lyon repræsenterer manifestet hvad hun kalder modernitetens uundgåelige moddiskurs. Det gør sin kraft gældende via en udpegning af påtrængende omstændigheder og hævdelser af et politisk kravs uopsættelighed, gennem truslen om handling mod en stat fra en kollektiv signatur, som ikke har meget at miste fra statens splittelse eller opløsning. I manifestet kan en gruppe på denne måde konstituere sig ud fra et passioneret krav om øjeblikkelig retfærdighed: frihed nu, lighed nu, anerkendelse nu. Lyon slår fast, at manifestet opererer med en dobbelt tid, idet tekstens revolutionære nu modsvares af den omstændighed, at gruppens identitet ikke er en essentiel men en *negativ* enhed: for den kollektivitet, som skriver manifestet, eksisterer rettigheder og frigørelse endnu ikke. Kollektiviteten har en midlertidig identitet, netop fordi staten har nægtet den en levedygtig, rettighedsbærende identitet. Når en undertrykt gruppe samles omkring et krav om lighed, deltager den i en kamp for politisk subjektivering. Lyon citerer Jacques Rancière:

»[Subjektivering] er dannelsen af én, der ikke er et selv, men er forholdt af et selv til en anden. [...] [Det] er en outsider, eller rettere, et *imellem*. [...] Politisk subjektivering er en udfoldelse af lighed – eller håndteringen af en uret – af mennesker, der er sammen i den udstrækning, de er imellem. Det er en krydsning af identiteter, der beror på en krydsning af navne: Navne, der forbinder [...] et væsen til et ikke-væsen eller et endnu-ikke-væsen«. <sup>16</sup>

Rancières argument påviser, hvordan universel lighed ikke er en ejendom, som er forbeholdt særlige identiteter eller befolkningsgrupper, og heller ikke er et sammenhængende ideal, men snarere en form for logik som kan efterprøve distributionen af lighed i hvad han kalder den diskursive og praktiske udøvelse af kategorierne 'menneske' og 'statsborger'.

Ligesom andre kunstneriske retninger og kulturelle fænomener fra perioden var psykedelia situeret i skellet mellem moderne og postmoderne, og på denne måde bliver Rancières diskussion af 'imellem-hed' endnu mere prægnant. Det, som gør psykedelia paradigmatiske i så henseende, var netop en dialektisk sammenfletning, hvor moderne og postmoderne former for subjektivering sameksisterede. Det moderne kan defineres ved en kulturel skepsis, som producerer subjektivitet gennem retten til at udtrykke sig individuelt og få tilkendt rettigheder kollektivt; i psykedelia svarer denne ekstra-kulturelle position til Timothy Learys frase om at lade LSD vise vejen og »droppe ud« af skole, job og samfund. Det postmoderne subjekt er derimod allerede konstitueret og 'indenfor', og det agerer i forhold til tegn og institutioner, der eksisterer i kulturen. For psykedelias vedkommende kom en sådan intra-kulturel lokalisering først og fremmest til udtryk i modkulturens generelle relation til kulturindustriens forbrugeristiske skemaer (musik- og stilindustrierne), og i de ironiske understrømme i periodens aktivisme; for eksempel var de nordamerikanske Yippiers og danske Solvognens aktioner tegnoperationer, der var kalibreret til mediedækning, lige så meget som de var militante tiltag. <sup>17</sup>

Psykedelia anvendte også teknologi til at trænge helt ind i kulturens og subjektivitetens fibre, for herfra at forsøge at accelerere tilbliven og fremtidighed. I et skizoanalytisk ekko af Rancières ikke-*endnu-væren* foreslår Félix Guattari med begrebet proto-subjektivitet, at subjekt og maskine ikke er modstridende størrelser, hvis man udfolder dem som affektive komplementær. Maskinen har autopoietisk potentiale, hævder Guattari; et overskud som definerer den gennem dens komponenters indbyrdes forbindelser, uafhængigt af deres isolerede egenskaber:

»Hvad jeg foreslår er ikke en tilbagevenden til en animistisk forestilling om maskinen. Men vi må overveje, at i maskinen, i de maskiniske tværsnit, eksisterer der noget, som ikke ligefrem ligner den menneskelige eller dyriske sjæl, anima, men som er en slags proto-subjektivitet. Dette betyder, at der i maskinen findes konsistensfunktioner, en relation til den selv og dens andethed. [...] Dette er] idéen, at det tekniske objekt ikke bliver reduceret til dets materialitet«. <sup>18</sup>

Sådan kan endnu-ikke-væren – den dialektiske sammenfletning mellem tid og subjektivitet – anskues kybernetisk, som en nedbrydning af den Newtonske dikotomi mellem »vitalisme og mekanisme«, som Norbert Wiener udtrykte det. <sup>19</sup> Også Henri Michaux beskrev mescaline som en robotagtig tilstedeværelse i kroppen »som kun er i stand til at gøre visse ting«. <sup>20</sup>

I forhold til det moderne kollektive subjekt, som i manifestet fremsætter sine uopsættelige krav, er psykedelias subjekt i høj grad molekylært. Hvad der er determinerende afhænger af subjektets molekylære konstitution – dets situation, dets relationer, dets hastighed, dets tæthed. Emancipatorisk begær indløses i kraft af subjektets forskydning; stofoplevelsens jeg-tab og skizofrene multiplikationer. Som kunstneren Sture Johansson formulerede det: »Stoffet var et arbejdsmateriale, som skabte sit eget miljø, sin egen kultur«. Som sætningens subjekt optræder »arbejdsmateriale« tvetydigt som et *uafhængigt arbejdende* materiale eller maskine. Hvis det har kulturelle og miljømæssige effekter kan man også gå ud fra, at det har subjektive effekter; det er ikke længere det individuelle eller kollektive subjekt, som skaber de meningsfulde sammenhænge, men stoffet. En sådan førsubjektivitet svarer til Michaux's vurdering af det subjekt, som udsætter sig for positiv fremmedgørelse i narkotikarusens affekt, som »et præ-væsen, et 'omtrent-væsen'«; et potentiale som opstår ved beboelsen af relationen til rusens andethed. <sup>21</sup>

Både surrealismen og psykedelia så begrænsningerne i jeg-formen. Sidstnævnte var endda skeptisk over for nødvendigheden af at beholde kategorien 'menneske'; hippierne foretrak at kalde sig *freaks*, og modkulturens emancipatoriske projekt var flettet sammen med apokalyptiske intuitioner, som udfordrede den moderne civilisation. I 1967 publicerede San Francisco Oracle »Manifesto for Mutants«:

»Mutanter! Vid at I eksisterer!  
De har gemt jer bort i byer  
Og klædt jer i narretøj  
Vid at I er frie«. <sup>22</sup>



Hvis forventninger til et kommende subjekt, et nyt menneske, tidligere i det 20. århundrede gav sig udslag i fascisme, kom modkulturens begær efter heterogen subjektivering til udtryk i en bevidsthed om nødvendigheden af ufærdighed og fremtidighed. Når man vægrede sig ved at slå fast, hvorfra man talte og hvilke frihedskrav man ønskede indløst, ville det emanciperede subjekt nødvendigvis være uigenkendeligt, en mutant.

### *Sammensatheden producerer*

I manifestet træder antagonismen frem og tester universelle idealer. Den transparens og *Klartext*, med hvilken manifestet udtrykker (eller mobiliserer) en kollektivitet og kræver rettigheder på vegne af det, står i psykedelia i et spændingsforhold til ikke bare psykedelias tidslighed, men også til modkulturens uigennemsigtige koder.

Sture Johannessons »Psykedeliskt manifest«<sup>23</sup> lyder i sin fulde længde:

**» Man kan av en kulturprodukt kräva att den uppfyller några eller åtminstone ett av dessa kriterier; intensifierar och nyanserar känsloupplevelsen, skapar medvetenhet om människans situation, underlättar de mellanmännsliga relationerna och företer en viss allmängiltighet.»** (Nordal Åkerman/Olle Svenning: *En socialistisk kultursyn*)

Det finns i dag fyra kulturprodukter som omfattar dessa fyra egenskaper; de psykedeliska drogerna LSD, meskalin, psilocybin och haschisch. Kulturarbetarens angelägnaste uppgift i framtiden är att sprida upplysning om detta förhållande. Psykedeliska droger betyder frihet, jämlikhet och broderskap.

**‘Livsglädje! Han såg det klart. Livsglädje skulle man sälja, inte spisar eller bruna kuvert. Livsglädjen krävde kärleken som partner, och i det äktenskapet föddes etiken, de rätta handlingarna.’** (Sven Fagerberg: *Kostymbalen*)

Friheten är inte en outslitlig fraseologisk wash-wear-kostym man sätter på sig i grundskolan, friheten är en haschischklump i stanniopapper, friheten man inte kan gömma i stövlarna eller kalsonerna utan att polisen finner den, friheten är en stanniolkula man kramar i handen och är beredd att kasta ifrån sig när makten, den missbrukade kunskapen, manifesterar sig i våldet. Kulturarbetarens

provokation är att pröva friheten i samhället, medveten om att makten äger sanningen och att sanning är någonting en samling människor kan komma överens om genom demokratiska arbetsmetoder och majoritetsprinciper. Kulturarbetaren måste vara konstnär utan anspråk att bli tagen på allvar, vederhäftigheten är en polisbricka. Haschisch skulle man sälja, inte tavelmåleri eller teaterbiljetter.

**‘Kommunikation er alt der bringer mennesker sammen. Det kommunikative felt er mellemrummet. Mellemrummet mellem mennesker. Dermed kan vi sige farvel til tilskueren.’** (Jens Jørgen Thorsen, *Paletten* 3/66)

Sanning är alltså någonting en samling människor kan komma överens om. Men sanningens fält ligger mellan folksamlingarna. I mellanrummet. Därmed kan vi säga farväl till profeterna. Konstnärer som uppträder i gallerierna likt väl anpassade och disciplinerade riksdagsmän för estetiska teorier och ideologier, inte döda, men självstympade. En kamp om gimmicks, rivalitet om recensioner av kritiker i vaktmästaruniformer, intellektuell hårklyvning och folkligt höstacksknull. *Kulturdistribution?* Samhällets intresse är att *administrera* konsten och kulturen, att portionera ut det som anses ofarligt eller onyttigt. Medvetandemanifestation är en art av skapande, allt sådant skapande är sanning och har samma värde oavsett hur det artikuleras, akademiskt eller analfabetiskt. En människa med psykedelisk erfarenhet känner igen sin karma, en ursprunglig universell sanning och mänsklig äkthet, i konst, poesi, musik, teater eller litteratur, i situationer mellan människor och människa, mellan människa och ting, mellan människa och gudomlig höghet. **‘Everything is holy’**. (Allen Ginsberg)

*Eskapism?* Att inte acceptera att den inre verkligheten är lika verklig som den yttre är ett grovt misstag av personer som aldrig försökt eller misslyckats att uppnå en sådan. *Don’t talk about it — take it!* Fantasin är bara en djupare verklighet.

*Narkomani?* William Burroughs skriver i sin *Naked Lunch* — ett fruset ögonblick när alla kan se vad som sitter på gaffelpetsen: ‘Haschisch fungerar som vägvisare till psykiska områden som man sedan kan vända tillbaka till utan att intaga stoffet, det vill säga att man kan upphöra med att röka haschisch när man gjort sig bekant med de landskap rusgiftet har öppnat vägen till — liksom fallet är med övriga psykedeliska droger.’

*Alienation?* Som konstnär med inkomster under existensminimum har jag sköntaxerats och straffskattats så att det är omöjligt för mig att arbeta för mitt uppehälle som anställd i något företag på grund av införselbeslut. Detta medan militära och ekonomiska makthavare i samhället inte behöver redovisa eller ens klistra igen tjänstekuverten med tusenlapparna.

*'How many dark hours / I've been thinking of this / that Jesus Christ was / betrayed by a kiss / but I can't think for you / you have to decide / whether Judas Iscariot had / GOD on his side'.* (Bob Dylan)

*Kommunikation?* Wave your hands! Inte bara ljud och ljus utan all materia manifesteras i vågor. Kommunikation är vågor, waves. Vi kan vinka till varandra. Wave your hands«!<sup>24</sup>

Kulturarbejderen Johannesson provokerer ikke bare ved at efterprøve friheden i samfundet, men provokerer tydeligvis også manifestformen som genre ved at introducere narkotika som »kulturprodukter«. LSD, meskalin, psilocybin og hash inkarnerer frihed, lighed og broderskab som noget ufunderet og palliativt, flygtigt som røg, og det »socialistiske kultursyn« karikeres. Hvis det at bo i et glashus er den revolutionære dyd par excellence, som Benjamin skrev om surrealistene, betjente også psykedelia sig i høj grad af en sådan »moralisk ekshibitionisme«.<sup>25</sup> Samtidigt stemmer teksten dog overens med det moderne, antistatslige projekt, ikke mindst med sin tilkendegivelse af en romantisk, illegal position; det er *the outlaw* som taler. Kravet, som teksten fremsætter, er retten til kunstnerisk uverderhæftighed: »Kulturarbetaren må være kunstnær uden anspråk att bli tagen på allvar.« Dermed kan Johannessons anvendelse af manifestformen ses som en måde at fortsætte kunstneriske (eller kunstpolitiske) diskussioner inden i den psykedeliske antikunst.

»Psykedelisk manifest« performer den psykedeliske mængde med tekstens mange citater; holdningsfællesskabet mumler med, fra Dylan til kvantefysikken. Tekstens kollektive subjekt er sansefællesskabet i »mellemrummet«, hvor æstetiske hierarkier er ophævede; her er folk sammen »for så vidt de er imellem«, som Rancière udtrykker det.

Teksten slutter fredeligt med at angive hvordan man kan indgå i et kommunikativt, sensorisk fællesskab ved at vinke til hinanden og skabe bølger i mængden. Dette flygtige fællesskab er også tekstens radikalt inklusive subjekt – det 'vi' som vil være med til at byde æstetiske profeter og revisorer farvel, åbne sig for »bevidsthedsmanifestationens« betingelsesløse

kreativitet, og vinke til de andre. Atypisk for et manifest røber forfatter-jeg'et bag tekstens vi-konstruktion sig dog i et individuelt kunstnersubjekt, som er selvbiografisk situeret, og taler om sin fremmedgørelse i en juridisk-administrativ kontekst.

»Psykedelisk manifest« artikulerer sig i en adspredt rytme, som inkarnerer den kunstneriske immunitet, og som giver frit lejde til de karakteristiske, dialektiske sammenfletninger og accelererede polariteter; for eksempel bliver manifestets realpolitiske modstand relativiseret af en essentiel kreativitet. Det vil sige, Johannessons manifest er ramme for en nervøs sameksistens af partikulært og universelt, individuel og kollektiv subjektivitet, antagonisme og holisme, kunst og ikke-kunst, spontan orden og administrativ institutionalitet, revolutionær vilje og dets eksterne, narkotiske bevægere.

Teksten producerer mest af alt aporier, som umiddelbart forekommer kortsluttende og uoverlagte. En tilsyneladende rorløs transformation valoriseres over kritisk sammenhæng, årsag og teleologi. Men man kan også se disse aporier som kontinuerlige variationer i en diskurs, hvis budskab ikke er andet end mobiliseringen af disse forskelle. Selve sammensatheden bliver affektivt produktiv, når Johannesson omsætter manifestets moderne raseri til transgressive begreber – narkotika, kriminalitet, hellighed og penge. Hvad det psykedeliske subjekt er blevet forholdt, er muligheden for *at være andet* end det logocentriske subjekt, i hvilket sansning er udgrænset af fornuft og fællesskab underlagt individualitet.

Innervationen er i sidste ende vigtigere end antagonismen, for modkulturen anerkender ikke den borgerlige kulturs definitioner af frihed, lighed og broderskab. Den har sine egne fremgangsmåder, sine egne »kulturprodukter«. Hvis det radikale subjekts gestikuleren i dag forekommer som en irriterende – enerverende – modstandsstrategi, er det en vurdering, som er helt i overensstemmelse med den vitalistiske side af modkulturens projekt: ifølge Norbert Wiener var irritabilitet således et af de fundamentale livsprincipper; en pirring som ikke er overvældende, ekstatisk, men supplerende.<sup>26</sup>

Men affektmobiliseringens eftervirkning er ofte melankoli. Således er manifestet også i psykedelia det brudte løftes genre.<sup>27</sup> Ikke bare fordi det er genren, hvor modernitetens inkongruens bliver fortalt af dem, hvis behov er blevet ignoreret eller ekskluderet af eller i en kultur, som ellers lover lighed og autonomi; men fordi psykedelia fokuserer på manifestformens kapacitet for at producere permanent forandring og affektive skift i den revolutionære subjektivitet. Men i symbolske ordner, som er baserede på affekt, lurder der bag enhver epifani en skuffelse, bag enhver emancipation nødvendigheden af øjeblikkelig genopfindelse, bag

alle frisatte bevægelser en entropi.<sup>28</sup>

Janet Lyons »beskedne« hypotese er, at manifestet besætter en distinkt, generisk plads i den offentlige diskurs.<sup>29</sup> Derved aspirerer det til et konkret stykke kulturelt arbejde, selvom det sjældent udfører dette arbejde. Manifestet er mere en lingvistisk kontrakt end en kausal, historisk agent. Hvis den plads, som det psykedeliske manifest besatte, var manifestet som affektivt lokus – opsangene til magthaverne, brandtalen, kampråbet – hvad var det konkrete arbejde det aspirerede til?

## *Kunstkrisen indstiftes*

Som samfundets overgribende, statskrediterede fiktion er penge et magisk objekt ved at være tomt tegn med gennemtrængende magt: kapitalismens imaginære forudsætning. Sture Johannessons mål med at producere psykedeliske plakater var at lave penge – en ny ideologisk valuta som kunne afsløre selve pengeformens tilstedeværelse i kunstobjektet. I plakaten *ART CRISIS! A Free and High Government!* (1968) blev den affektive forskelssætning givet et kritisk objekt: selve pengeformens tilstedeværelse i kunstobjektet.

*ART CRISIS!* bærer en tekst som kan læses som et kortfattet manifest for en ny, suveræn magt med autoritet til at blotlægge objektets varekarakter og kortslutte de kommercielle kredsløbs transaktioner. Et manifest for kunstobjektets demokratisering, som vanskeligt lader sig oversætte:

»Demonestising paperminted posterprints  
has created an international art crisis for  
the art's monetary\* system, oil on canvas.  
A thing of beauty is a joy for ev'ry.  
The keepers of the pool have now  
decided to split into two markets;  
A FREE AND HIGH  
one - & a guaranteed low controlled & fixed  
one for transactions between government &  
GOVERNMENT!

\* From MONETA, a surname of JUNO, in whose temple money  
was coined«<sup>30</sup>

En uafhængighedserklæring som tager sigte på at destabilisere finkunsten med et nyt værkbegreb, som er konstitueret i en krise; det masseproducerede kunstobjekts systematiske undergravning af kunstmarkedet, og dets excès i forhold til den borgerlige sfære.<sup>31</sup> Surrealismens hermeneutiske

ekstrem, den paranoide metode – med hvilken Salvador Dalí i sit kvasi-figurative maleri vrængede ad fremmedgørelsen – bliver her konceptualiseret som falskmøntneri. Dette er det psykedeliske provisorium: endelig kan værket blive frit!

De dominerende billedelementer i plakaten montage er, paradoksalt, afbildninger af fire af Johannessons egne malerier. Det mest dominerende er *Art Is Anything You Can Get Away With* (fra samme år, 1967), hvis titel er et Marshall McLuhan-citat som også figurerer i maleriet. Desuden er der skrevet »LOVE« på brystet af en androgyn figur som bærer en lyserød kjortel med jugendagtige mønstre, og under armen holder en kolossal hashpibe udsmykket med guldstjerner. Figuren udånder en violet røgsky, som blander sig med en sort og orange himmel, hvor en af i alt fire måner udgøres af værkets titel, som er skrevet med sølv i en cirkelform.

Et andet vigtigt billedelement er en reproduktion af et maleri fra 1800-tallet, i plakaten refereret som *Den gula faran*, forestillende ærkeenglen Mikael, som leder de europæiske imperiale nationer (allegorisk repræsenteret som kvindelige krigere) i kamp mod orienten, repræsenteret ved en svævende Buddha i en mørk sky over et bylandskab med kupler og kirketårne. En approprieret billedtekst fortæller, at skitsen til »den mærkelige allegoriska tavla« blev lavet af den tyske kejser Wilhelm, og senere malet af en professor Knackfuss. Under reproduktionen står en uoversættelig billedtekst, »To professor Knackfuss: the medium is the massage to drunk & junk prophets & alcohol is the imperial wizard.«

Ledsaget af et diminutivt billede af Kejser Wilhelm II står en tekst på tysk over *Den gula faran*:

»Den 18. december 1901 blev den sidste skulpturgruppe afsløret på Siegesallee i Berlins Tiergarten blandt den brandenburgsk-preussiske herskers mindesmærker, heriblandt statuen af kurfyrste Johann Georg. I tilslutning dertil fandt en festmiddag sted i kongeslottet, hvor de kunstnere, der havde deltaget i skabelsen af mindesmærkerne, var indbudt som Kejserens gæster. Til dem rettede Wilhelm II en tale:

*En kunst, som sætter sig ud over de af mig afmærkede love og grænser, er ikke en kunst længere, det er fabriksarbejde, er håndværk og industri, og det må kunsten aldrig blive. Med det meget misbrugte ord »frihed«, og under dets flag, bliver man ofte forledt til grænseløshed, tøjlesløshed, selvforgudelse. Den som befrier sig fra skønhedens lov og fra sansen for æstetik og harmoni, som ethvert menneske føler i brystet, også selvom han ikke kan udtrykke den, og i tankerne ser en vis retning, en særlig løsning af mere tekniske opgaver som hovedsagen, han forsynder sig imod kunstens ophav«.*

*ART CRISIS!* – plakaten indeholder også Johannessons egen version af *Den gula faran*, maleriet *Kaiser Wilhelm Sketch* (1967), som reviderer professor Knackfuss's originale skildring af konflikten mellem occident og orient i retning af en konflikt mellem alkohol og cannabis: i Johannessons version ser man således en forstørret Buddha inde i en røgsky, som stiger op fra en hashpibe, over for gruppen af imperialmagter som trænger frem under en enorm, truende brændevinsflaske.

Denne genbrug eller kannibalisering af Johannessons egne malerier i *ART CRISIS!*-plakaten performer plakats intention om at skifte produktionsform, og devaluerer dermed kunstobjektet i et détournement af både eksisterende malerier, af maleriet som medium og af hans eget, tidligere værk. Dermed bekræftes Asger Jorns økonomiske forståelse af détournement: »Détournement er et spil som er gjort muligt gennem *devaluering* [...] alle den kulturelle fortids elementer må 'geninvesteres' eller forsvinde.«<sup>32</sup> Med Kejser Wilhelms eftertrykkelige reaktion som ideologisk nemesis selv-instituerer *ART CRISIS!* en industriel kunst, som er grænseløs og tøjlesløs, og ikke mindst industriel; en »teknisk opgave«. Afvisningen af institutionen og den industrielle produktionsform tilvejebragte en ny brugsværdi og nødvendiggjorde alternative distributionsformer; Johannesson solgte sine plakater fra det (sammen med Ann-Charlotte Johannesson) selvorganiserede Galleri Cannabis i Malmö, eller til begivenheder hvor modkulturen samledes, som koncerter og be-ins, for en pris på mellem 5 og 10 kroner.

Kunstnerens egen sort-hvide skitse af et stilleben, forestillende et afsluttet måltid med to fiskeskeletter på en tallerken, er modkulturens anerkendelse af, at også kristendommen startede som en undergrundsbevægelse i det romerske imperium. Ifølge legenden ville den kristne, når hun mødte en anden person, tegne en bue i sandet med sin vandrestok. Hun ville vide, om den anden var kristen, hvis vedkommende svarede ved at tegne endnu bue, således at de to buer formede det kristne symbol, fisken. Men de to afpillede fisk på tallerkenen i Johannessons skitse har triste ansigter og optræder ikke i nogen betydningsfuld konstellation, og flasken på bordet er »absolut rent brännvin«. Det vil sige, den kristne civilisation har udspillet sin rolle – de kristne er nu politikere, patriarker og politifolk, som er stenede på alkohol; et narkotikum som, i modsætning til de psykedeliske »kulturprodukter« er aggressionsfremkaldende og egoforstærkende. *ART CRISIS!* skildrer således ikke bare en kamp mellem kunstneriske medier, men også en moralsk og mikropolitisk kamp mellem forskellige narkotika og livsstile.

Desuden ses, i mindre skala end de førnævnte, malerierne *CHILL\_O\_N 68* og *Are You All Right Now?* (begge 1967); sidstnævnte er en politisk

vits som refererer til indførslen af højrekørsel i Sverige. En nodelinie fra Dylans *Visions of Johanna* inkluderer også sangens fjerde vers,

»I museerne kommer evigheden for retten  
Stemmer der runger, det må være sådan frelsen føles efter en tid  
Men Mona Lisa må ha' haft landevejsblues  
Det kan man se på hendes smil«.

Dylan-citatet har genklang i Mona Lisa som objekt for dadaistisk kunstsatire og er en institutionskritisk udpegning af et endnu et tempel, udover Junos, som i kraft af sin prioritering af kunstobjektet står i ledtog med »et garanteret lavt og kontrolleret & fastsat« kunstmarked.

Plakaten bærer også forskellige modkulturelle slogans (f.eks. »The key is frank!« og »La [sic] clé est franc!«), en billedgåde på italiensk (»Uno di questi disegni non si accorda con gli altri. Quale?«, ledsaget af fire forskellige, korslignende figurer). Koder, gåder og ordspil er del af plakats opake propaganda; for eksempel påkalder manifestets brug af det tekniske begreb 'demonetisering' på samme tid det ufrie markedes dæmoni og kunstens demokratisering qua plakatproduktion). Plakaten er signeret af Johannesson og 'Legal Visions', under den engelske tekst »Dette er en plakat for plakater & plastikemaljemalerier af Sture Johannesson ® 1968 med særlig tegnerettighed [»drawing right«]«.

At stofbrug ikke alene er metafor (»et frit og højt marked«) men også signifié, er kunstnerisk set trivielt, da det kun figurerer som en anerkendelse af et subkulturelt livsstilskodeks. Dermed introduceres en vis entropi i plakats performative kritik af kunstobjektet og kunssystemets kommercielle kredsløb. Dette ændrer dog ikke på, at *ART CRISIS!* er et sjældent, hvis ikke enestående, eksempel på en selvrefleksiv og genstandsløs psykedelisk plakat, hvis billedrum og sproglighed ikke – som det ellers oftest var tilfældet for psykedeliske plakater – fungerer som modkulturel reklame ved at referere til f.eks. begivenheder eller klubber i tekst som ofte var ulæseligt ornamenteret. *ART CRISIS!* fastholder den kunstneriske immunitet og ideologiske uforsvarlighed som også blev skrevet frem i »*Psykedelisk manifest*«, men udfører et konkret arbejde i sin strukturelle og konceptuelle analyse af kunstobjekt, kunstmarked og institution. Samtidig med at *ART CRISIS!* dermed gør sig fri af plakats funktion som forhåndsinformation, benytter den offsettrykket som teknologisk mulighed for det masseproducerede værk.



## *Komplicerede, ironiske myter*

Man kan hævde, at psykedelias brug af manifestformen var lige så taktisk som senere eksempler fra postmoderniteten. Janet Lyon nævner Donna Haraways »Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Social Feminism in the 1980s« som eksempel på konstruktionen af en »kompliceret ironisk myte«. For Haraway gør manifestformen det muligt at opbygge en kritisk spænding som »holder inkompatible ting sammen, fordi begge eller alle er nødvendige og sande«, som hun skriver.<sup>33</sup>

Lyon diskuterer Haraways tekst som et manifest, der er muteret »næsten hinsides genkendelighed«:

»Dels science fiction, dels dekonstruktiv fantasi, dels social(istisk) kritik, er denne traktat mindre et manifest end en teoretisk præambel til den manifestiske talehandling. »Cyborgs« dæmper manifestformens konventionelle påtrængenhed og formaninger, og sætter i stedet de kulturelle kontekster i forgrunden, som har destabiliseret identitetspolitik i den postmoderne æra. Ved at kalde sin tekst for et manifest både påkalder Haraway formens status som en grundlæggende tekst, og leger ironisk med den, og trækker dermed en ny politisk – og diskursiv – adræthed ud af den, som gør manifestets mangfoldige diskursive overgange fleksible«. <sup>34</sup>

Haraway fortsætter de psykedeliske og modkulturelle manifesters projekt med at temporalisere manifestformen i et fremtidsrettet nu – »ett fruset ögonblick när alla kan se vad som sitter på gaffelspetsen«, som Johannessson citerer William Burroughs – og hvorfra handling og før-subjektivitet udgår. Dette er et nu, som ikke er determineret af et eksisterende kollektiv, og heller ikke af en teleologi, men af skiftende koalitioner mellem en mangfoldighed af muligheder og positioner. Kollektiviteten er ikke udgangspunktet, men selve spørgsmålet, som skal undersøges, og det der skal produceres. Haraway spørger:

»Hvilke identiteter er tilgængelige for at kunne grundlægge en så politisk potent myte, som hedder 'vi', og hvad kan motivere til at lade sig indrullere i denne kollektivitet?«<sup>35</sup>

I psykedelia som i senere postmoderne tekster blev selve manifestformen repræsenteret som produktionsform eller medium. Og som hos Haraway er det hos Johannessson svært, hvis ikke umuligt, at udstanse utvetydige

udsigelsespositioner og adressater. Den diskursive elasticitet som Haraway betjener sig af er måske endda til stede hos Johannesson i mere komplekse og monstrøse form, idet postmoderne protokoller og transformativ tekststrategier endnu ikke stod til rådighed for ham, hvorfor han i stedet måtte performe og gestikulere sig frem mod en materialisme, som på mange punkter er sammenfaldende med poststrukturalistiske strategier.

Haraway ender med at annullere et materialistisk, kritisk projekt. Hvis kontingens i sidste ende umuliggør den kollektive erfaring (spørgsmålet 'hvorfor være et vi?' forbliver en udskydelse), drejer det sig hos Johannesson om produktionen af selve mængdens mulighed, som tages for givet (»vi kan vinka till varandra«). At jeg her bruger Negri og Hardts begreb om mængden snarere end det modernistiske om kollektivet er overlagt, for det var netop en sådan åben, ikke-klassebaseret, intuitiv eller biopolitisk vurdering som Johannesson fremsatte i sine tekster og monter. Manifestets kollektive 'vi' erstattes af mængdens 'nu', i hvilket en helt ny subjektivitet – en helt ny ontologi – kan indstiftes, og begynde at mutere.

Men hvad kan en opakt, affektivt mobiliseret, ikke-selvnærværende, mangfoldiggjort subjektivitet kræve? Hvori består universelle rettigheder, når kategorierne 'menneske' kun betyder lidt, og 'statsborger' endnu mindre? Disse er spørgsmål som forskydes i psykedelias messianske tid. Det drejede sig om at sætte nuet frit. En diskurs, som improviserer midlertidige vokabularer frem, drejer sig mest af alt om at genopfinde det imaginæres politiske effektivitet.

Man kan vurdere psykedelias dialektiske sammenfletninger ud fra den dekonstruktive sandhed, at et objekt konstitueres i relationen til sit udenfor eller sin andethed. Hvor dekonstruktionen formaliserer denne sandhed som et tekstligt paradigme, integrerede Johannesson den i sit værk som affektiv, transformativ mulighed – en paradoksal, strukturel mulighed for handling og billedrum. Således forsøgte han at give verden ny dybde med kultisk og rituel værdi, samtidig med at han rationaliserede værkets produktion. Dette er psykedelias flimrende emancipation; dens magiske brugsværdi, dens katastrofiske idealitet, dens ophidselse af rummet mellem subjekter.

## Noter

- 1 Walter Benjamin: »Surrealismen. Et sidste snapshot af en europæisk intelligentsia«, in *Fortælleren og andre essays*, København 1996, p.193.
- 2 Loc.cit., p.181.
- 3 Ibid.
- 4 Loc.cit., p.195.

- 5 Loc.cit., p. 184.
- 6 Thomas Krogshøj: »Jag sätter en gräns för tomheten. Om psykedelisk poesi i Danmark«, in *Hjärnstorm* 92-93 (2007), p. 67. Dette og følgende citater i teksten er min oversættelse.
- 7 Benjamin, p.198.
- 8 Raymond Williams: *Marxism and Literature*, Oxford 1977, p. 132.
- 9 Pánico er navngivet efter Alejandro Jodorowskis manifest »Método pánico«, 1966, og den historisk vigtige, brasilianske Tropicália-bevægelse navngivet efter en installation fra 1967 af Hélio Oiticica. Tropicália refererede til *antropofagia*, et begreb udviklet af surrealisten Oswald de Andrade i »Det antropofagiske manifest« (1928), som udtrykte en specifikt brasiliansk post-kolonial kritik. Antropofagi betyder menneskespisning, direkte oversat; i overført betydning står det for fortæringen af den dominerende kultur: kulturkannibalisme, evnen til at konsumere en kulturel andethed. Antropofagien var et nyt skyldfrit og hæmningsløst sprog som blev formuleret på baggrund af Brasiliens etniske, kulturelle, klassemæssige og religiøse blandinger og konflikter, og i erklæret opposition til en eurocentrisk elitekultur. Den udgør en mærkeligt affirmativ dialektik, som stoler på det urenes potentiale og på nødvendigheden i at holde en *kritisk nærhed* – ikke distance – til den Anden. De Andrade havde også europæiske forbilleder for sit manifest, bl.a. Francis Picabias »Manifeste Cannibale« og tekster af Blaise Cendrars, og har formentlig også ladet sig inspirere af Bretons bemærkning i det første surrealistiske manifest at »Columbus var nødt til at tage gale med sig, da han rejste ud for at opdage Amerika. Og se, hvordan denne galskab har taget form og har holdt sig.« (For en diskussion af Oiticicas konceptualisering af Tropicália se også min udgivelse *Organisationsformer*, Århus 2009). Udover Tropicália og Pánico-bevægelserne kan man også læse Gustav Metzgers manifest for *Auto-Destructive Art* (hvoraf han skrev fem i perioden 1959-1964) i konteksten af psykedelia. I sit femte manifest konceptualiserer Metzger »time reversal, anti-matter, exploding galaxies«, hvilke han bl.a. iværksatte i sine *Liquid Crystal Environments* (1965-66), som blev brugt som lysshow i Londons UFO Club og for bands som The Who og The Move.
- 10 Barry Schwartz: »Context, Value and Direction«, in Robert E.L. Master og Jean Houston (ed.): *Psychedelic Art*, New York 1968, p.134.
- 11 Gilles Deleuze: *The Logic of Sense*, London 2004 (org. 1969), p. 186.
- 12 En farceagtig brug af manifestet dukker også op i oplevelsesøkonomien: manifestet som reklame. Se Nicolas Bourriauds »Altermodern Manifesto« som benytter sig af manifestformen til at producere ultrabetydning i forbindelse med en udstillingsbegivenhed på Tate Britain ([www.e-flux.com/shows/view/6579](http://www.e-flux.com/shows/view/6579)).
- 13 Se for eksempel Peter Stansill og David Zane Mairowitz: *BAMN. Outlaw Manifestos and Ephemerals 1965-1970*, London 1971.
- 14 Ron Hahne (red.): *Black Mask & Up Against the Wall Motherfucker. The Incomplete Works of Ron Hahne, Ben Morea and the Black Mask Group*, London 1993, p. 23.
- 15 Op.cit., p. 124. Løbebladets reference til hjernens hormonproducerende parietaløje (eller pinealkirtel) er muligvis en tidstypisk angivelse af det 'tredje øje' som bevidsthedens sted; det er dog interessant at parietaløjet for Georges Bataille betegnede den blinde plet i occidental tænkning (se Dennis Hollier:

- Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, Cambridge, Mass. & London 1989).
- 16 Citeret efter oversættelsen af Lyon i dette nummer af *K&K*, p. 36 f.
  - 17 Sociologen Julie Stephens skriver: »Når grupper som the Diggers og the Yippies 'gik på gaden' var målsætningen ikke primært at forlænge den demokratiske proces. Man kan i deres tekster og narrestreger snarere spore ekkoer af den surrealistiske idé, at det ultimative kunstværk (og således også den ultimative politik) ville være at åbne ild i gaderne.« Julie Stephens: *Anti-Disciplinary Protest. Sixties Radicalism and Postmodernism*, Cambridge 1998, p. 97.
  - 18 Félix Guattari: »Über Maschinen«, in Schmidgen (ed.): *Ästhetik und Maschinenismus. Texte zu und von Félix Guattari*. Berlin 1995, p.120.
  - 19 Norbert Wiener: *Cybernetics. Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, Mass. 1965 (org. 1948), p. 38.
  - 20 Henri Michaux: *Miserable Miracle*, New York 2002 (org.1956), p.7).
  - 21 Henri Michaux: »Intime, ustandselige fremmedgørelser« in Jens Kress (red.): *Henri Michaux. En tematisk tekstsamling*, København 1973, p. 29.
  - 22 Citeret fra Gary Lachman: *Turn Off Your Mind. The Mystic Sixties and the Dark Side of the Age of Aquarius*, New York 2001, p. 30.
  - 23 Publiceret første gang i tidsskriftet *Ord & Bild* 1 (1967).
  - 24 Også Deleuze skrev om den passage hos Burroughs, som Johannesson nævner: »To the extent that the pure event is each time imprisoned forever in its actualization, counter-actualization liberates it, always for other times. We cannot give up the hope that the effects of drugs and alcohol (their 'revelations') will be able to be relived and recovered for their own sake at the surface of the world, independently of the use of those substances, provided that the techniques of social alienation which determine this use are reversed into revolutionary means of exploration. Burroughs wrote some strange pages on this point which attest to this quest for the great Health – our own manner of being pious: »Imagine that everything that can be attained by chemical means is accessible by other paths. ...« A strafing of the surface in order to transmute the stabbing of bodies, oh psychedelia.«
  - 25 Benjamin, p. 183.
  - 26 Wiener, p. 11.
  - 27 Lyon, p. 31.
  - 28 Vurderer man psykedelia fra en identitetspolitisk vinkel får man et karakteristisk tvetydigt billede. På den ene side var psykedelisk praksis ikke så polymorft pervers, som dens morfologi lovede; modkulturen forstod sit opgør med den dominerende, borgerlige kultur i en ødipal konfiguration, hvor sønner omstyrtede fædre, og det psykedeliske billede var ofte organiseret af et maskulint blik. På den anden side havde psykedelia for eksempel også en transeksuel tendens, som blev legemliggjort i militant homo-teater, som hos den nord-amerikanske gruppe The Cockettes, eller i det omfang Andy Warhols Factory (i grunden et bøssekollektiv) havde berøring med den psykedeliske scene. I disse tilfælde hjalp modkulturens emancipatoriske projekt til at vinde synlighed og til at artikulere en minoritær begærspolitik. (Se også Félix Guattaris tekst »I Have Even Met Happy Drag Queens«, in Sylvère Lotringer: *Chaosophy. Texts and Interviews 1972-1977*, New York 2009.)
  - 29 Lyon, p. 24.
  - 30 I dansk oversættelse lyder teksten, »Demonetiseringen af papirprægede plakater-

- tryk / har skabt en international kunstkriser for / kunstens monetære\* system,  
 olie på lærred. / En skøn ting er en glæde for alle. / Puljens vogtere har nu  
 / Besluttet sig for at dele sig (sic) i to markeder; / ET FRIT OG HØJT / et  
 – & et garanteret lavt og kontrolleret & fastsat / et for transaktioner mellem  
 regering & / REGERING! // \* Fra MONETA, et efternavn til JUNO, i hvis  
 tempel / man prægede penge.« I oversættelsen mister man dog den ny betyd-  
 ning som opstår i tekstens versaler, »A FREE AND HIGH GOVERNMENT«  
 Se plakaten på <http://www.sturejohannesson.com/artworks/artcrisis.html>
- 31 Dette havde også konsekvenser for autorfunktionen hos Johannesson: *ART CRISIS!* Var den eneste plakat som han signerede. I stedet indsatte han, ved en enkelt lejlighed (udstillingsplakaten for kunstaktivisten Palle Nielsens legepladsprojekt Moderna Museet *Modellen: en model för ett kvalitativt samhälle*, 1968), et lille fotografi af sig selv sammen med arbejderne på Permild og Rosengreens trykkeri i København, hvor plakaten var trykt: en tilkendegivelse af den kollektive intelligens, som blev mobiliseret i forbindelse med plakaten trykning.
- 32 Guy Debord: »Détournement as Negation and Prelude« (org. 1959), in Paul Taylor (ed.): *Post-Pop Art*, Cambridge, Mass. & London 1989, p. 8.
- 33 Donna Haraway citeret fra Lyon, p.196.
- 34 Op.cit., p. 195.
- 35 Op.cit., p. 197.

