

REDAKTIONEN

- 3** Forord  
Protestens billeder

MIKKEL BOLT

- 15** Teorihistorisk skitsering af den nye protestcyklus  
Afvisning hinsides programmatisme

MAJ ØRSKOV & JACOB LUND

- 49** Protest, subjekt og udsagn i to nutidige egyptiske eksperimentalfilm

ALEXANDER ULRICH THYGESSEN

- 71** En voldtægtsmand på din vej  
Performance, aktivisme og erindring under *El Estallido Social* i Chile

DOMINIQUE ROUTHIER

- 91** "Memes uden mål"  
Hito Steyerl og kunststrejken 2.0

MAI CORLIN FREDERIKSEN

- 107** Frontløberne som motiv  
2019-protesterne i Hongkong

LEIF DAHLBERG

- 129** Hope Dies – Action Begins  
Användning och betydelser av civil olydnad och fredlig  
direkt aktion inom klimataktivism i Sverige

MARIE FINSTEN JENSEN

- 159** Helbredelsen

ULF OLSSON

- 177** Säga nej  
Nedslag i olydnadens litteraturhistoria

TERNE THORSEN

- 193** Ødelæggelsens billeder  
Ikonoklasme som billedskabende protestsprog

LAURA KATRINE SKINNEBACH & NANNA FRIIS

- 217** Aktiv modstand  
Banankollektivets æstetiske hverdagsaktivisme

JOHANNES BJÖRK OG JOSEFINE WIKSTRÖM

- 239** Upploppet som det absolutta konstverket

FREDRIK SVENSK

- 263** Den liberala demokratins konstkritiska protest

KASPER OPSTRUP

- 287** Bag masken atter en maske  
Om kunst, okkultur og det politisk mærkelige

STEFAN JONSSON

- 311** Som en skapelse  
Politiskt framträdande i några konstverk från den ukrainska revolutionen 2013–2014

*Udenfor tema*

WILLIAM BANKS, SØREN BLAK HJORTSHØJ  
OG JENS BJERRING-HANSEN

- 341** Enquete: På genbesøg hos Georg Brandes

*Anmeldelser*

CARSTEN JUHL

- 355** Documenta 15 inviteret ind i ruangrupas globalæstetiske beredskab  
Anmeldelse af Documenta 15

Udgivelsen er støttet af forskningsprojektet "Aesthetic Protest Cultures",  
Novo Nordisk Investigator Grant in Art History Research, NNF18OC0032010

FORSIDEN

Demonstration for katalansk uafhængighed,  
29. september 2018, Barcelona.

Foto: Pau Barrena.

## FORORD

### Protestens billeder

Revolutioner, opstande og protester er i høj grad et spørgsmål om billeder. Mens de finder sted, fungerer bestemte billeder, emblemer eller symboler ofte som mobiliserende faktorer og giver konflikten form, tegner forbindelseslinjer til tidligere kampe eller billedliggør det, der kæmpes imod, eller det, der kæmpes for. Der løber en lige linje fra satiretegninger af Ludvig XVI som en stor, forædt gris i Den Franske Revolution (Baecque 68) til De Gule Vestes gule veste, der fordrejede de lovpligtige veste, der skal være i alle personbiler i Frankrig, og gjorde dem til et radikalt åbent symbol på modstand mod Macrons benzinafgift, men også mod alt muligt andet i et kriseramt fransk samfund. Der var ingen røde faner, bannere med socialistiske paroler eller flag med Republikkens symboler, i stedet bar demonstranter de helt igennem banale gule veste, når de besatte rundkørsler eller hærgede Champs-Élysées (Bolt 2020; Jonsson 2019).

Når de revolutionære tilstande er ovre, lever begivenhederne ofte videre som ikoniske billeder, der synes at fortætte de komplekse og uoverskuelige hændelsesforløb i enkle, genkendelige repræsentationer, der på én gang dækker over modsætninger, men også opsamler ny energi, så kampen mod overmagten kan genoptages på et senere tidspunkt.

Fotoet af den væltede ottemeter høje statue af Stalin i Budapest i 1956 hjemsøgte den sovjetrussiske statskapitalisme og dens vasalstater bag Jerntæppet indtil Murens fald, hvor hundredvis af statuer af Marx, Lenin, Stalin og Dzerzjinskij blev væltet i den ikonoklastiske rus, der altid synes at indhulle revolutionære, når overmagten pludselig imploderer, og dørene til Vinterpaladset står på vid gab. De væltede statuer og billederne af øst- og vesttyskere, der hamrede løs på Muren i Berlin, skrev sig ind i en lang historie om billedliggørelsen af regimeomvæltninger, hvor folket afviser en illegitim magt (Tilly).

Hvis billederne fra Berlin i november 1989 præsenterer sig som selvindlysende – et undertrykt folk demonstrerer deres demokratiske kraft og tager magten fra en uretmæssig autoritet, i dette tilfælde de bureaukratiske partidiktaturer, der påstod at være på vej mod et socialistisk samfund – så forholder det sig mindre åbenbart med Stormen på Kongressen i januar 2021, hvor bevæbnede Trump-tilhængere forsøgte at forhindre Senatet i at ratificere resultatet af præsidentvalget i 2020, som Biden vandt. Billederne fra trappen foran Kongressen af uniformerede, bevæbnede Proud Boys, QAnon-tilhængere i noget der lignede rollespilskostumer og Trump-tilhængere med T-shirts og kasketter med MAGA-slogans, der kæmpede med politiet, er det sværere at få til at stemme overens med forestillingen om demokrati, selvom det var i forsvar for det US-amerikanske demokrati, at demonstranter angreb Kongressen (Bolt 2022). De ville undgå, at Biden og demokraterne ifølge dem uretmæssigt genindtog Det Hvide Hus og fortsatte "det amerikanske blodbad," som Trump havde lovet at gøre en ende på i sin palingenetiske tiltrædelsestale i 2016.

De mange optagelser og fotografier fra Kongressen den 6. januar indgik senere i den kongreshøring, der skulle kulegrave Trumps rolle i begivenhederne, men de har samtidig også haft en mobiliserende funktion for den stadigvæk store skare af US-amerikanere, der er utilfredse med det politiske system og vil have noget andet, selv hvis det indbefatter Trumps bizarre blanding af protektionisme og maskulin sexismen forankret i en ekskluderende forestilling om amerikansk overlegenhed.

### BILLEDPOLITIK

Protester er i eminent grad medieret af billeder – inklusive billeder af tidligere protester. De mange fotografier, tegninger og tryk af Emiliano Zapata og hans revolutionære bønder på heste i 1910'erne, der kæmpede for tilbagelevering af jord til indfødte landbrugsfællesskaber, forberedte zapatista-indianernes opstand den 1. januar 1994, hvor de indtog San Cristóbal de las Casas i modstand mod NAFTA, den nyligt indgåede frihandelsaftale mellem USA, Canada og Mexico, der officielt havde effekt fra årsskiftet 1994. Zapatisterne blev anført af Subcomandante Marcos, hvis ikoniske foto gik verden rundt. Til hest med patronbælter rundt om skuldrene, iklædt en sort balaclava, en slidt camouflagefarvet kasket og ryggede en pibe fremstod Marcos som en maskeret fordobling af Zapata selv. Det historiske kontinuum blev sprængt (Benjamin 168), og de døde var pludselig levende igen. Marcos havde taget et tigerspring ind i fortiden og ankom på hest som en anden Zapata, mens de undertrykte i historien dukkede op som de befriede efterkommere (Benjamin 167).

Hvor Marx og Engels beskrev revolutionen som et lokomotiv i *Det kommunistiske partis manifest* og dermed udstak linjerne for en forståelse af revolution som en industriel og teleologisk fantasi, vi i dag på trods af det antropocæne genfinder i fænomener som accelerationismen og luksus-kommunismen, så foretrak Zapata og Marcos en hest (Traverso 65). Deres revolutionære drøm var ikke et moderne teknologisk samfund, men et decentraliseret system af egalitære bondefællesskaber, hvor der ikke var brug for tog. For dem var lokomotiver og jernbaner lig med ekspropriation og destruktion af eksisterende fællesskaber.

Billeder af opstande og revolutionære kan mobilisere og skabe historiske forbindelser som i tilfældet med zapatisterne, men de kan selvfølgelig også annullere og tømme komplekse historiske begivenheder for indhold, reducere dem til emblemer løsrevet fra et historisk forløb. Historiske fragmenter som Che-T-shirten eller fotos af studerende, der kaster brosten i Paris i maj-juni '68, har i en lang periode vanskeliggjort erindring om de revolutionære begivenheder, de oprindeligt repræsenterede. Det indflydelsesrige US-amerikanske tidsskrift *October* – der med sin titel henviser til Den Russiske Revolution, men ellers i dag ikke kan siges at have meget

med den revolutionære tradition at gøre – kan ses som et akademisk udtryk for den samme proces, hvor historiske begivenheder tømmes for indhold. I 1990'erne og 00'erne indgik revolutionære symboler således relativt gnidningsfrit i en vestlig popkulturel offentlighed, hvor revolution konnoterer coolness og er endt som en stil i en reaktionær erindringskultur (Nora).

Men som den US-amerikanske skuespiller Cameron Diaz måtte sande i juni 2007, kan tilsyneladende kontekstløse symboler selv i dag pludselig vise sig at have stor politisk betydning. Diaz var i Peru i forbindelse med optagelsen af et tv-program om peruviansk kultur og gik rundt med en lille grøn militærtaske påtrykt en rød stjerne og ordene "At tjene folket" på kinesisk. Det vakte stor furor i et land, der stadigvæk er præget af den blodige konflikt mellem den autoritære maoistiske guerillagruppe Den Lysende Sti og den peruvianske hær, der ikke blot gennemførte en massakre på indfødte peruvianere, men også implementerede dramatiske neoliberale spareprogrammer.

Billeder af protester og politiske symboler cirkulerer. Det har de selvfølgelig altid gjort, men i dag sker det i et opskruet tempo, der tenderer til at suspendere en viden om og forståelse for længere historiske forløb. Billederne dukker op og forsvinder hurtigt igen. Hvis Marx i 1851 på baggrund af 1848-revolutionen og Napoleon Bonapartes farceagtige genkomst i skikkelse af den tykke nevø beskrev, hvordan revolutionære risikerer at blive fanget i et repræsentativt selvsving (Marx 243), hvor de ikke kan kontrollere de historiske former, de anvender, så synes vi i dag helt at være uden revolutionær forhistorie; der er ikke nogen revolutionære kostumer at iføre sig. Alle de mange protester, der har fundet sted siden årsskiftet 2010-2011 fra det Arabiske Forår og pladsbesættelsesbevægelserne til De Gule Veste, henviser til hinanden, men sjældent til tidligere revolutionære begivenheder. Få stiller sig op som Lenin, Gandhi eller Ho Chi Minh eller draperer sig som Toussaint L'Ouverture. Og hvis det sker, sker det hinsides påberåbelsen af de kommunistiske og antikoloniale forestillinger, der gik igen i de fleste revolter og revolutioner i det 19. og det 20. århundrede. Den nye protestcyklus synes på godt og ondt delvist frisat fra tidligere revolutionære protestsprog. De nye protester er i eminent grad visuelle – i dag livestreames der nonstop, og enhver protest har sin egen Victor Serge – men

billederne reaktualiserer sjældent tidligere momenter af folkelig modstand, og hvis de gør, er det som regel den kontrarevolutionære tradition, der hidkaldes, som det var tilfældet med Stormen på Kongressen.

Baggrunden for denne udvikling er naturligvis forvitringen af arbejderbevægelsen, der stod som den store historiske agent i det 19. og det 20. århundrede. Arbejderbevægelsen har forladt scenen, og dens kampparoler og kostumer lader sig tilsyneladende ikke længere anvende. Det er en mulighed, men også en udfordring.

#### KUNSTEN OG OPSTANDEN, FRA DAVID TIL TATLIN

Det er velbeskrevet, hvordan den moderne kunst opstår som en protestkunst, som ikke blot billedliggør modernitetens protester, revolter og revolutioner, men også i visse situationer tager det på sig at bidrage til skabelsen af et nyt samfund. Fra David i Den Franske Revolution til konstruktivisterne i Sovjetunionen efter 1917 har kunstnere kastet sig ud i politiske begivenheder med henblik på at give protester form og udtryk, men også for at accelerere dem. Som T.J. Clark skriver i *Farewell to An Idea: Episodes from a History of Modernism*, kan Davids maleri af den døende Marat ses som en politisk-kunstnerisk repræsentation af en opskruet, ukontrollerbar revolutionær proces, som David efter bedste evne og i al hast forsøgte at styre (18). Den døde krop, den læselige skrift og ikke mindst den tomme væg bag Marat er maleriske forsøg på at kontrollere "revolutionens furier" (Mayer) og vise "magtens tomme sted" (Lefort) som et mulighedsrum.

For de sovjetrussiske avantgardister var modernismen ikke at forstå som en stil, det var et program. Det handlede om at skabe et andet samfund, hvor hundredvis af kunstnere kastede sig ud i etorstilet projekt, hvor alle de objekter og ting, vi omgiver os med og bruger, skulle gives en ny form, der var i overensstemmelse med det nye kommunistiske samfund, der nu skulle skabes efter revolutionen. Et par bukser i det kommunistiske samfund kunne ikke være som bukser i Zarens Rusland eller i det kapitalistiske USA; den passive kapitalistiske vare skulle erstattes af det aktive socialistiske objekt, som Boris Arvatov beskrev det (Kiaer). Avantgardekunstnerne forstod, at det var nødvendigt at kommunisere samfundet. At det var alfa og omega at indlede en gennemgribende forvandling af samfundet straks.

Produktionen af det nye menneske kunne ikke udsættes til senere, og det var umuligt at adskille økonomiske, politiske og kulturelle kampe. Det er sådan, vi skal forstå deres optagethed af hverdagslivet, hverdagen skulle laves om, kunst og hverdagsliv skulle smelte sammen i en revolutionær omkalfatring. Revolutionen var ikke en socialisering af produktionen, hvor ejerskabet over produktionsmidler skiftede hænder, det måtte være en transformation af det levede liv her og nu.

David og konstruktivisternes er selvfølgelig ekstreme tilfælde; den moderne kunst er for størstedelens vedkommende borgerskabets ambivalente og ironiske selvrepræsentation (Moretti), men selv da var den et brud med de herskende politiske strukturer og dens kulturelle repræsentationer, en udfordring af *l'ancien régime*. I dag har vi ikke et borgerskab som det, Thomas Mann beskrev i Buddenbrooks flotte hus i Mengstrasse i Lübeck, og avantgardemodernismen er afløst af en samtidskunst, der på én og samme tid kan fungere som toldfri investeringskunst, som superrige investerer i (Steyerl), men som også udgør en hyperpolitiseret restoffentlighed, hvor radikale antikapitalistiske diskussioner finder sted (Sholette). I forlængelse af avantgardemodernismen og 1960'ernes performative udvidelser af kunstbegrebet deltager kunstnere ofte aktivt i protestbevægelser, som blandt andre Yates McKee har beskrevet i tilfældet med Occupy-bevægelsen. Også i Ægypten, Hong Kong og Ukraine har kunstnere været i frontlinjen. Både ved at skabe øjeblikkelig provokationskunst, der udstiller magthaverne og mobiliserer, men også ved parallelt og undervejs at undersøge protesternes særlige erfaringsrum og de subjektiviteter, der opstår på gaden.

#### DEN NYE PROTESTCYKLUS

Med nærværende nummer af *K&K* har vi ønsket at bidrage til udviklingen af en politisk æstetisk analyse af samtidens protestkultur. Udgangspunktet er en tro på, at æstetiske og kunstfaglige analyser kan bidrage til analysen af den nye protestcyklus og protestens "subjekt" og udsagn ved at fokusere på protesternes udsigelse, form, medium og tilsynekomst.

Ligesom mange andre ser vi finanskrisen 2007-2008 og den sparepolitik, fattigdom og politiske polarisering, der fulgte i dens spor, som begyndelsen til en periode, der har stået i protestens tegn (Bolt 2013;



Jonsson 2022). Fra det såkaldte Arabiske Forår, der startede i Tunesien og Ægypten og spredte sig til mange lande i regionen, og de sydeuropæiske pladsbesættelser, som udviklede sig til partier som Syriza og Podemos, til Occupy-bevægelsen i USA i efteråret 2011 har vi været vidner til en næsten kontinuerlig bølge af opstande, riots, demonstrationer og protester, der har spredt sig til stort set alle dele af verden. Højdepunkterne i denne nye globale, diskontinuerlige opstandscyklus inkluderer de brasilianske logistikprotester i 2013, BLM i Ferguson og andre byer i USA i 2014, Maidan i Ukraine i 2014, demokratidemonstrationer i Hong Kong i 2015 og 2019, De Gule Veste i Frankrig i 2018 og 2019, opstanden i Sudan i 2019 og George Floyd-revolten i sommeren 2020, hvor en politistation blev brændt ned til grunden i Minneapolis. Protesterne har ofte fundet sted som reaktion på politiske beslutninger, nye besparelser eller højere afgifter, og de har ofte været karakteriseret af en vis uklarhed eller åbenhed. Denne åbenhed har naturligvis at gøre med den næsten fuldstændige forvitring af et tidligere historisk dominerende politisk vokabularium, nemlig marxismen, som ikke længere synes at være det naturlige sprog for kritik af det politiske og økonomiske system. Såvel den vestlige arbejderbevægelse som den tredje verdens moderniseringsprojekt synes at være løbet ud i sandet som systemkritiske perspektiver. Kampen mod den fossile kapitalisme og dens destruktion af klimaet er ved at antage karakter af en ny systemkritik, men det er åbenbart, at det ikke er nemt at give en sådan kritik form og retning (Malm).

Positivt formuleret, kan man betragte de nye protestbevægelser som eksperimenter i den forstand, at de er i færd med at udvikle et nyt sprog, hvormed det er muligt at afvise den herskende orden og pege frem mod skabelsen af et alternativ. Men samtidig må man konstatere, at flere af dem har haft en eksplicit reaktionær dagsorden og snarere synes at pege tilbage på genkomsten af xenofobiske og nationalistiske positioner, der ønsker at bevare privilegier for det nationale fællesskab, som det eksempelvis er tilfældet for Pegida i Tyskland, Men in Black i Danmark, det internationale Generation Identitær og de andre forskellige senfascistiske bevægelser, der er gået på gaden i bl.a. USA, ofte motiveret af konspirationsteoretiske antagelser, der vækker mindelser om 1930'ernes antisemitisme.

I mange af det seneste årtis opstande har kunst eller kunstneriske udtryk spillet en vigtig rolle i frembringelsen af et afvisende kollektivt subjekt og i formidlingen af protesterne. Og vi har ikke blot set, at kunstneriske medier som video, fotografi og poesi har spillet en rolle som medier for mobilisering og som refleksionsrum i momenter af stilstand eller tilbagetrækning; det er også klart, at æstetik i en mere generel forstand som sanselig erfaring og formgivning spiller en vigtig rolle på tværs af de meget forskellige protester, der har fundet sted verden over. Parallelt med samtidens protestbevægelser er der også sket nogle diskursive forskydninger, hvor refleksioner over "det æstetiske" åbner nye områder i politisk teori, samtidig med at refleksioner over "det politiske" beriger og befrugter æstetisk teori (Rancière).

Artiklerne i nærværende nummer analyserer såvel kunstneriske tematiseringer af protester i dag som den æstetik, demonstranter benytter sig af i konfrontationen med autoriteter. Nummeret starter med en teorihistorisk oversigt over den nye protestcyklus, "Teorihistorisk skitsering af den nye protestcyklus. Afvisning hinsides programmatisme", hvor Mikkel Bolt med udgangspunkt i en analyse af forvitringen af et tidligere protestsprog dels diskuterer det distinkte i den nuværende situations kamp, der sjældent formår at samle sig i genkendelige politiske krav, dels foreslår Blanchot og Mascolos ansatsvise idé om afvisning fra 1958 som en prisme til at analysere de igangværende opstande og demonstrationer.

I artiklen "Protest, subjekt og udsagn i to nutidige egyptiske eksperimentalfilm" analyserer Maj Ørskov og Jacob Lund filmene *The Square* og *In the Last Days of the City* af henholdsvis Jehane Noujaim og Tamer El Said, der på hver deres måde artikulerer, snarere end repræsenterer, begivenhederne på Tahrir i Cairo i februar 2011, der førte til, at Mubarak blev afsat. Snare end et tilstedeværende protestsubjekt præsenterer filmene en flosset subjektivitet, der ikke fremsætter krav, men suspenderer dominerende politiske og kulturelle kategorier og dermed peger tilbage på opstandens brudfyldte temporalitet.

I sit bidrag, "En voldtægtsmand på din vej", analyserer Alexander Thygesen med henvisning til Jacques Rancière og Ann Rigney den feministiske

gadeperformance *Un violador en tu camino*, udført af gruppen LASTESIS, der har fundet sted i flere byer i Chile siden 2019 i protest mod kvindedrab og systemisk straffrihed. Thygesen viser, hvordan performancen ikke blot åbner for en anden deling af det sanselige, men også åbner en genforhandling af fortællingen om nyere chilensk historie, ikke mindst spørgsmålet om statens systematiske overgreb på kvinder.

I ”’Memes uden mål’: Hito Steyerl og kunststrejken 2.0” analyserer Dominique Routhier to værker af den tyske kunstner Hito Steyerl, udstillet på Centre Pompidou i Paris i 2020. *Strike I* og *Strike II* fra 2010 og 2011 tematiserer forvitringen af et tidligere kunst-politisk vokabularium, hvormed avantgardemodernismen kunne udfordre kunstinstitutionen. Kunsten befinder sig i en historisk situation hinsides (kunst)strejken, fuldt integreret i en automatiseret senkapitalistisk kulturindustri, i et setup, hvor den skal forsøge at mime såvel den objektive som den subjektive opløsning, der overskrider systemet.

Den næste artikel, Mai Corlins ”Frontløberne som motiv: 2019-protesterne i Hongkong”, analyserer, hvordan frontløbermotivet blev den dominerende kollektive subjektiveringsform, som ’demokrati’-protesterne i Hong Kong i 2019 antog. Corlin beskriver et forløb, hvor et mere sammensat protestsprog under pres fra en mere og mere repressiv statsmagt afløses af et mere konfrontatorisk visuelt vokabularium, hvor frontløberen bliver central.

I sit bidrag, ”Hope Dies – Action Begins. Användning och betydelser av civil olydnad och fredlig direkt aktion inom klimataktivism i Sverige”, præsenterer Leif Dahlberg brugen af civil ulydighed i Extinction Rebellion i Sverige gennem en analyse af en række aktioner gennemført fra 2019 til 2022 med særligt fokus på spørgsmålet om ulydighed og legitimitet i en svensk offentlighed.

I ”Helbredelsen” analyserer Marie Finsten Jensen under inddragelse af blandt andet Judith Butler den kunstpolitiske happening *Helbredelsen*, der fandt sted i november 2020 i det almene boligområde Lundtoftegade i København i protest mod den danske regerings såkaldte ghettolov, der udpeger specifikke boligområder som ”ghettoer”, hvor beboere kan påføres dobbelte straffe og tvinges til at fraflytte. Jensen beskriver performancen

som en spirituel antiprekaritetshandling, der både drager omsorg for de berørte og afviser statens stigmatisering.

Ulf Olsson bidrager til nummeret med artiklen "Säga nej: nedslag i olydnadens litteraturhistoria", der diskuterer det særlige subjekt, som protester som Occupy Wall Street kan siges at udgøre. Olsson nærmer sig en bestemmelse af dette subjekt gennem en række nedslag i en litteraturhistorie om afvisning, inklusive Herman Melvilles *Bartleby* og Max Frisch' *Stiller*.

Terne Thorsens artikel "Ødelæggelsens billeder. Ikonoklasme som billedskabende protestsprog" er en sammenlignende analyse af tre nyere tilfælde af ikonoklasme: væltningen af en statue af Edward Colston i Bristol, projektionen af video på et monument af Robert E. Lee i Richmond og den såkaldte bustesækning i København, hvor kunstnere eller demonstranter bearbejdede eksisterende statuer. Thorsen argumenterer for, at ikonoklasme skal forstås som en aktivitet, der i lige så høj grad skaber billeder, som den indebærer ødelæggelse af billeder.

Laura Katrine Skinnebach og Nanna Friis' "Aktiv modstand. Banankollektivets æstetiske hverdagsaktivisme" er en præsentation af det kunstaktivistiske kunstkollektiv Banankollektivet og deres praksis, der inkluderer happenings, koncerter og civil ulydighed i og uden for kunstinstitutionen med henblik på problematisering af ekskluderende asylpolitikker i Danmark og Europa. Forfatterne argumenterer for, at Banankollektivet skal forstås som en særlig handlingsorienteret, aktiv modstand, der er inkluderende og åben.

I deres bidrag "Upploppet som det absolutta konstverket" diskuterer Johannes Björk og Josefine Wikström, hvorledes æstetik og protestkultur foldes ind i hinanden i kunstinstitutionen og på gaden. I kunsten optræder protest som materiale og form, på gaden antager protester æstetisk form. I kritisk dialog med Adorno foreslår forfatterne at betragte *riots* som en radikal stillen spørgsmål ved det senkapitalistiske samfund i dets totalitet.

Fredrik Svensks "Den liberala demokratins konstkritiska protest" er et bidrag til den kritiske gentænkning af kunstens og kunstkritikkens funktion inden for rammerne af det liberale demokrati med særligt henblik på, hvordan denne funktion ændrer sig, når det liberale demokrati kommer i krise og udfordres af et postkolonialt perspektiv, der problematiserer euromodernitetens æstetiske regime.

Kasper Opstrups artikel "Bag masken atter en maske. Om kunst, okkultur og det politisk mærkelige" analyserer Gruppo di Nun og forankrer deres venstreokkulte verdensopbyggende kunstaktivisme i et historisk forløb, der inkluderer såvel 1990'ernes Luther Blissett-projekt som mellemkrigstidens avantgardistiske spejderbevægelse Kibbo Kift.

I nummerets sidste artikel "Som en skapelse: Politisk framträdande i några konstverk från den ukrainska revolutionen 2013–2014" analyserer Stefan Jonsson, hvordan kunstværker og æstetisk aktivisme bidrog til fremkomsten af et radikalt demokratisk fællesskab kendetegnet ved en grundlæggende åbenhed i Maidan-opstanden i Ukraine. Jonsson viser også, hvorledes det demokratiske rum, der opstår i en protest, og som kunsten bærer vidnesbyrd om, hele tiden er i fare for at lukke sig i nationalistiske former.

Nummeret afsluttes med Carsten Juhls analyse af ruangrupas Documenta 15 i Kassel, der har været anledning til stor debat, og en enquete om Brandes-receptionen i dag med bidrag af William Banks, Søren Blak Hjortshøj og Jens Bjerring-Hansen.

## LITTERATUR

- Baecque, Antoine de. *The Body Politic: Corporeal Metaphor in Revolutionary France 1770-80*. Stanford University Press, 1997.
- Benjamin, Walter. "Om historiebegrebet" ["Über den Begriff der Geschichte", 1940], oversat af Peter Madsen. *Kulturkritiske essays*, Gyldendal, 1998, s. 159-171.
- Bolt, Mikkel. *Krise til opstand*. Antipyrene, 2013.
- Bolt, Mikkel. "Klasseløs klassekamp. Fra maj-protesterne til De Gule Veste". *Protestkritik. Hvordan kan man tænke protesten i skyggen af '68?*, redigeret af Andreas Hjort Bundgaard et al. *Problema*, 2020, s. 153-167.
- Bolt, Mikkel. "Stormen på Kongressen. Statskup, kitsch og billedbegivenhed". *K&K*, nr. 133, 2022, s. 175-189.
- Clark, T.J. *Farewell to An Idea: Episodes from a History of Modernism*. Yale University Press, 1999.
- Jonsson, Stefan. "Un Soulèvement de toutes les couleurs: Notes sur les Gilets Jaunes". *Mouvements des idées et des luttes*, nr. 100, 2019, s. 57-58.
- Jonsson, Stefan. "Aesthetic Forms of the Political: Populist Ornaments, Cultures of Rejection, and Democratic Assemblies". *Populism and The People in Contemporary Critical Thought: Politics, Philosophy and Aesthetics*, redigeret af David Payne, Gustav Strandberg og Alexander Stagnell, Bloomsbury, 2022, s. 160-175.

- Kiaer, Christina. *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*. MIT Press, 2005.
- Lefort, Claude. "Spørgsmålet om demokrati" ["La question de la démocratie", 1982], oversat af Emil Grarup. *Demokrati*, redigeret af Mikkel Bolt og Dominique Routhier, Antipyrine, 2022, s. 87-108.
- Malm, Andreas. *How to Blow Up a Pipeline: Learning to Fight in a World on Fire*. Verso, 2021.
- Marx, Karl. *Louis Bonapartes Attende Brumaire* [Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, 1852], oversætter ikke anført. *Marx-Engels: Udvalgte skrifter I*, Forlaget Tiden, 1976, s. 236-336.
- Mayer, Arno. *The Furies: Violence and Terror in the French and Russian Revolutions*. Princeton University Press, 2000.
- McKee, Yates. *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*. Verso, 2017.
- Moretti, Franco. *The Bourgeois: Between History and Literature*. Verso, 2013.
- Nora, Pierre. "L'avènement mondial de la mémoire". *Eurozine*, 19. april, 2002, [www.eurozine.com/arti-cles/2002-04-19-nora-fr.html](http://www.eurozine.com/arti-cles/2002-04-19-nora-fr.html)
- Rancière, Jacques. *Den frigjorte beskuer og Det sanseliges deling* [Le spectateur émancipé, 2008; *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, 2000]. Oversat af Peter Borum, Informations Forlag, 2021.
- Sholette, Gregory. *The Art of Activism and the Activism of Art*. Lund Humphries, 2022.
- Steyerl, Hito. *Toldfri kunst. Kunst i den verdensomspændende borgerkrigs tidsalder* [Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War]. Oversat af Peter Borum, Informations Forlag, 2020.
- Tilly, Charles. *Regimes and Repertoires*. University of Chicago Press, 2006.
- Traverso, Enzo. *Revolution: An Intellectual History*. Verso, 2021.

## TEORIHISTORISK SKITSERING AF DEN NYE PROTESTCYKLUS Afvisning hinsides programmatisme

Ingen bliver nogensinde bedt om et identitetskort for at få adgang til sådan en demonstration.

—Judith Butler (60)

Det seneste årti har stået i protestens tegn. Som den franske politiske antropolog Alain Bertho har beskrevet i sin bog, *Le temps des émeutes*, skete der en voldsom stigning i antallet af protester i begyndelsen af 00'erne. Selvfølgelig fandt der såvel strejker som demonstrationer sted op gennem 1980'erne, 1990'erne og 00'erne. *Food riots* var ikke et ualmindeligt foretagende i det globale syd (Walton og Seddon), men der skete et såvel kvantitativt som kvalitativt skifte efter 2008, hvor der fandt mange flere og langt mere omfattende protester sted mange flere steder i verden: protester, demonstrationer, besættelser, optøjer og opstande. Som Dilip Gaonkar skriver, har protesterne og optøjerne endda bevæget sig nordpå og finder nu også sted i de liberale demokratier (31).

I retrospektiv kan vi pege på de arabiske revolter, det såkaldt arabiske forår, der brød ud i december 2010 i Tunesien og hurtigt spredte sig til Ægypten og en række lande i Nordafrika og Mellemøsten de første måneder af 2011, som det afgørende vendepunkt, hvor vi gik fra en periode kendeteg-

net ved et næsten totalt fravær af radikal systemkritik til en situation, hvor der igen blev stillet spørgsmålstegn ved den herskende orden (Goldner; Silver og Payne). Især billederne fra Cairo, hvor tusindvis af mennesker gik på gaden, indtog Tahrir-pladsen og krævede Mubarak væk, slog hul i den "kapitalistiske realisme" (Fisher) og den senliberale, markedskapitalistiske globaliserings "der er ikke noget at komme efter"-diskurs.<sup>1</sup> Fra Cairo spredte protesterne sig til Sydeuropa, hvor demonstranter besatte pladser i Athen, Madrid og Barcelona og krævede et opgør med den sparepolitik, som de lokale regeringer efter krav fra EU-kommissionen, IMF og Den Europæiske Centralbank havde indført i forlængelse af finanskrisen, der hurtigt forvandlede sig til en økonomisk og social krise i mange lande i Sydeuropa. I sommeren 2011 var London så scene for voldsomme *riots*, og i september besatte Occupy Wall Street Zuccotti Park på Manhattan. Da den første bølge af protester døde ud eller blev knust, udbrød der protester andre steder.

Årene siden 2011 har således været kendetegnet ved en diskontinuerlig global protestbevægelse, der har bevæget sig frem og tilbage gennem verden i et staccatoagtigt mønster med forskydninger og spring (Bolt, *Krise*; Den Usynlige Komité, *Til vores venner*; Gerbaudo; Hardt og Negri, *Assembly*). Protesterne har været så omfattende, at såvel 2011 som 2019 er blevet udråbt til "et nyt maj '68" (Wright), og i 2011 valgte *Times Magazine* demonstranten ("the protester") som årets person. Nogle af højdepunkterne i den nye cyklus har inkluderet de chilenske studenterprotester i 2011-2012, den brasilianske transportmodstand i 2013, den ukrainske Maidan-bevægelse, Nuit debout og Gilets jaunes i Frankrig, demokratibevægelsen i Hong Kong, Sudan-kommunen, den libanesiske opstand og protester mod racistisk politi i USA fra Ferguson i 2014 til Minneapolis i 2020. Selv coronapandemien og de lokale nedlukninger synes ikke at have gjort det endegyldigt af med den nye protestcyklus, og "den underjordiske Bildung" der har fundet sted i mere end ti år nu (Juhl, *Opstandens underlag* 35). Det illustrerede George Floyd-protesterne til overmål. Det var de mest omfattende protester og *riots* i USA siden sidst i 1960'erne, en politistation blev brændt ned, og rige kvar-

---

1 "Der er ikke noget at komme efter" var et ofte benyttet svar fra den tidligere danske statsminister Anders Fogh Rasmussen.





**Fig. 1.** *George Floyd-protester, Los Angeles, 30. maj 2020. Demonstranter har sat ild til en politibil og skrevet "ACAB" (All Cops Are Bastards (alle strissere er svin)) på siden af bilen. Fotograf ukendt.*

terer, der almindeligvis ikke er steder for protester, oplevede plyndringer og kampe mellem politi og demonstranter (Haslett; Smith).

Vi synes at befinde os i et kort intermezzo af postcoronaudmattelse og genkomst af en interimperialistisk strid, der truer med at begrave den ulmende utilfredshed og desperation i en ny-gammel koldkrigsopposition, der gør det svært at agere systemkritisk. Men det er formodentlig blot et spørgsmål om tid, før vi igen ser mennesker på gaden. Sri Lanka kan hurtigt vise sig at blive det første punkt i en ny bølge af protester. Uanset hvor vi kigger hen, er de socioøkonomiske betingelser for mere uro fortsat til stede.<sup>2</sup> Opkørte kulturkampe, der ofte iscenesættes som generationskonflikter,

---

2 Det betyder selvfølgelig ikke, at der eksisterer en kausal relation mellem økonomisk misere og mere radikale protester som opstande. Som en hel generation af

er blot toppen af isbjerget. Nedenunder har vi en kriseram kapitalisme, der synes ude af stand til at agere strategisk konfronteret med en accelererende klimakrise og en vækst, der bare aldrig rigtig synes at komme i gang igen efter 2008. Repræsentanter for det globale borgerskab som Deutsche Banks forskningsteam har set skriften på væggen og taler som Bertho om "en epoke af uro" ("an age of disorder"; Deutsche Bank). Men trods erkendelsen af krisen synes det at være overordentligt svært at udvikle egentlige planer om nogen større omlægning af økonomien, ikke mindst på grund af den modstand, der skyldes opretholdelsen af nationalstaterne. Som neo-leninisterne Alex Hochuli, George Hoare og Philip Cunliffe skriver i *The End of the End of History*, synes de herskende klasser ude af stand til at kunne forenes om en plan; i dag ville situationisten Gianfranco Sanguinetti ikke kunne udgive sig for at være Censor og skrive en rapport om, hvordan den herskende klasse vil redde den kapitalistiske status quo gennem iscenesatte terrorangreb og falske flag-operationer (Sanguinetti). Hochuli, Hoare og Cunliffe kalder den nuværende situation for "neoliberalismens nervøse sammenbrud", hvor Big Tech-milliardærer drømmer om at rejse ud i rummet, mens store dele af det politiske establishment gerne vil have et årti eller et par valgperioder mere af det samme (Hochuli et al. 73-76). Biden i stedet for Trump. Det er ikke engang muligt at forenes om en 'grøn kapitalisme'. Men ånden er ude af flasken. Nu tager den økonomiske krise form af inflation, og ingen af de normale løsninger som at hæve eller sænke skatterne, stimulere eller lægge en dæmper på forbruget synes at fungere. Det virker snarere, som om der findes en ikkeekspliciteret enighed om, at der skal ske en destruktion af rigtig meget eksisterende kapital. Jo længere

---

marxister måtte sande i mellemkrigstiden går 'det politiske' ikke nødvendigvis til 'venstre', når 'økonomien' gør det. Protester er i den forstand ikke et 'sociologisk' fænomen, som man kan reducere til kausalitet. At identificere en opstands årsager kan ikke lade sig gøre. Som Walter Benjamin forklarer det, er opstande snarere en kortslutning mellem fortid og nutid. Den historiske kontinuitet suspenderes ("Om historiebegrebet" 169-170). Som Adrian Wohlleben skriver, er der snarere tale om, at hvad han kalder "ante- eller protopolitiske livsformer", mobiliseres og udnyttes i protester, som det var tilfældet med hooligans i Cairo i 2011 og Istanbul i 2013, der agerede frontløbere i kampe mod politi og militær.

krisen varer, des mere synes investeringer i militær og antioprørsudstyr i hvert fald at stige (SIPRI). Coronanedlukningerne har udstyret regeringer verden over med endnu flere metoder til at overvåge og bekæmpe utilfredshed, så meget tyder på, at kampene vil antage en mere konfrontatorisk karakter, som *Manifeste conspirationniste* forudsiger (Anonym 371). Paratheden til voldelig reaktion vokser ikke mindst i den amerikanske befolkning. Hvis vi skal spidsformulere det, kan vi sige, at enhver husmor i Florida nu synes at være en Oath Keeper, og mange forretningsmænd Proud Boys. Trump var et præludium, en galionsfigur, nu er de reelle styrker ved at tage form (Bolt, *Late*).

Mange kommentatorer har bemærket, at protesterne, der har fundet sted de seneste ti-tolv år, har været kendetegnet ved et slående fravær af konkrete krav og sjældent har involveret formuleringer af egentlige politiske programmer. Venstrekommunisten Jacques Wajnsztein fra *Temps critiques* kalder nedsættende fænomenet for "opstandsisme" (Wajnsztein og Gzavier 7),<sup>3</sup> og den leninistiske neomarxist Slavoj Žižek skrev efter optøjerne i London i 2011, at der var tale om "en blind acting out". Ifølge Žižek var optøjerne udtryk for en mere generel mangel. Som han formulerede det: "Opposition til systemet kan ikke formuleres i form af et realistisk alternativ, eller i det mindste et sammenhængende utopisk projekt, men kun finde sted som et meningsløst udbrud" (54). Selv når en pessimistisk, postmoderne nederlagsparole, "det er nemmere at forestille sig verdens undergang end et alternativ til kapitalismen" – som Fredric Jameson formulerede det i en analyse af de større strukturelle transformationer, han tidligere benævnte postmodernisme (xii) – afvises af nattevægterne på Place de la République i Paris i foråret 2016, sker det i en art forkortet form uden utopi eller politisk vision: "En anden afslutning på verden er mulig" ("*Une autre fin du monde est possible*"). Det er ikke alterglobaliseringsbevægelsens "en anden verden er mulig", men blot en anden undergang er

---

3 Nedsættende, fordi det at gøre noget til en -isme inden for den venstreradikale tradition er det samme som at gøre det til en stil eller et brand, skabt med henblik på applaus i en offentlighed eller stemmer i et nationaldemokrati. Jf. situationisternes vedvarende kritik af termen 'situationisme' (438).

mulig. Ikke noget med at vi bagved kapitalismen og dens krise ser noget andet tone frem, nattevægterne afviser den postmoderne defaultisme, men ikke til fordel for omfattende alternative fællesprojekter. Det var snarere en resigneret, lettere sarkastisk kritik, der var fremherskende 2016-2018, dvs. frem til De Gule Vestes aktioner. Kapitalismen var og er uden tvivl i færd med at grave sin egen og vores grav. De igangværende klimaforandringer er det åbenlyse udtryk for den proces, men vi kan om ikke andet kæmpe imod kapitalismens afslutning på verden. Det er stadigvæk muligt at afvise, synes besættterne på Place de la République at sige.

Nuit debouts slogan er sigende for de nye protester. På tværs af de mange forskellige former, de tager, afvises der mere, end der formuleres en vision om et andet samfund. Der drøftes naturligvis alternative samfundsformer i spidsbevægelserne som de amerikanske og franske, men uden at det ender som noget, der kan siges at udgøre egentlige programmer. Der afvises.

Det er denne afvisning, jeg vil se nærmere på i nærværende tekst og forsøge at bestemme teorihistorisk og politisk-æstetisk. Jeg starter med at præsentere den nye protestcyklus og noget af den rådvildhed og skepsis, den har forårsaget. Dernæst skitserer jeg et teorihistorisk forløb, hvor et tidligere revolutionært vokabularium langsomt forsvinder. Det er en historie om arbejderbevægelsens 'sejr', arbejderens forsvinding og en lang økonomisk krise. Afslutningsvist forsøger jeg at beskrive afvisningen politisk-æstetisk ved at tage fat i Maurice Blanchot og Dionys Mascolos brug af termen afvisning i overgangen fra 1950'erne til 1960'erne, hvor de begge forsøgte at beskrive en systemkritisk aktivitet, der tager form af en rømning.

## ANTIPOLITIK

Der er naturligvis meget stor forskel på de mange protester, demonstrationer og opstande, der har fundet sted det seneste årti. Kan vi bruge den samme betegnelse for alle de mange forskellige kampe, som Donatella Di Cesare spørger (15)? Hardt og Negri bemærkede allerede i 2013, at "hver enkelt kamp var singulær og orienteret mod specifikke lokale forhold", men tilsammen udgjorde de ikke desto mindre en "ny protestcyklus" (*Declaration* 4). Ikke blot henviste mange af protesterne til hinanden på tværs af lande-

grænser og kontekster, Occupy-aktivister refererede til demonstranterne på Tahrir, og de egyptiske revolutionære bestilte pizzaer til parkbesætterne på Manhattan, syriske revolutionære støttede De Gule Veste og bekendtgjorde, at "vor kamp er fælles. [...] Man kan ikke gå ind for en revolution i Syrien, mens man stiller sig på Macrons side" (Nogle revolutionære 77). Protesterne delte også taktikker: Pladsbesættelsesformen spredte sig fra Egypten til Spanien og USA og senere videre til, blandt andre steder, Tyrkiet, Ukraine og Frankrig, hvor der blev besat såvel pladser som rundkørsler. Et af de mest slående kendetegn ved den nye protestcyklus var den løse organisering og fraværet af krav. Naturligvis har stort set alle opstande, demonstrationer og besættelser været rettet mod konkrete, lokale eller nationale forhold, som Hardt og Negri gjorde opmærksom på, men i langt de fleste tilfælde har protesterne fremstået uden overordnede politiske krav. I nogle protester fremstod denne programløshed som en del af en mere velebaseret taktik, som også inkluderede diverse inkluderende intersektionelle mødetaktikker. Det var eksempelvis tilfældet i Occupy-bevægelsen (Graeber), der havde en udpræget "horisontal dimension" (Nunes), men i andre tilfælde har det programløse mere set ud som et udtryk for desperation eller direkte aversion mod det politiske (Hochuli et al. 77).

Et godt eksempel er Gilets jaunes. De franske rundkørselsbesættelser opstod i november 2018 som en protest mod en foreslået merafgift på brændstof, fremsat af Macron-regeringen, som skulle træde i kraft i 2019, men de præsenterede aldrig noget, der kan siges at udgøre et egentligt politisk krav, som Macron kunne indfri. I den forstand var protesterne antipolitiske, hvis vi vel at mærke ikke forstår det som en nedsættende beskrivelse, men som en betegnelse for en afvisning af den almindelige måde at gøre politik på. Utilfredsheden mod den nye afgift blev med det samme udvidet til at omfatte frustration over en voksende økonomisk ulighed og modsætningen mellem land og by. Der var alt for mange krav og ingen ledere eller talspersoner. Protesterne antog ikke den form, som politiske protester almindeligvis tager i Frankrig, og de blev ikke medieret af de organisationer, som traditionelt har påtaget sig rollen som repræsentanter for politiske grupper og erhverv. Ingen af de store partier kunne med nogen større overbevisning påstå, at de var lydhøre over for protesterne, om end



**Fig. 2.** Som Ludvig 16. fik det i Den Franske Revolution skal Macron have hugget hovedet af. De Gule Veste-demonstration i Dole, 17. november 2018.  
Foto: Sebastian Bozon.

både Marine Le Pen og Jean-Luc Mélenchon forsøgte at positionere sig som det legitime politiske udtryk for besættelserne, indtil demonstranter plyndrede butikker på Champs-Élysées og gik til angreb på Triumfbuen. Det var simpelthen svært at forstå protesterne inden for rammerne af det eksisterende politiske system og dets vokabularium. Sociologiske undersøgelser viste, at mange deltagere ikke definerede sig som politiske i nævneværdig grad, og nogenlunde lige så mange stemte på Rassemblement National som på venstrefløjen. Sociologen Laurent Jeanpierre skriver, at De Gule Veste sprængte rammerne for, hvordan man forstår sociale bevægelser i Frankrig ved at omgå de "institutioner", der historisk har medieret og styret politiske protester (19). Rundkørselsbesættelserne afviste ikke blot Macron-regeringen, men også "de sædvanlige praksisser for social mobilisering". De undgik arbejderbevægelsen og besatte rundkørsler ude på landet, i semiurbane områder og veg ikke tilbage for at konfrontere politiet og plyndre butikker (19). Politikere og medier var hurtige til at fordømme de 'vilde' demonstrati-

oner og plyndringerne og kunne ikke finde ud af, hvordan de skulle etablere en dialog med den sammensatte skare af demonstranter.<sup>4</sup> Pladsbesætterne var så heterogent et subjekt, at det ikke var muligt for Macron, hans ministre, lokale politikere eller de forskellige dele af det offentlige Frankrig at indgå i en politisk samtale med De Gule Veste. Og selvom Macron trak afgiftsforhøjelsen tilbage, blev folk ved med at gå på gaden. På den måde udfordrede rundkørselsbesætterne ikke bare den politiske orden, men udgjorde en egentlig "antibevægelse", skriver Jeanpierre (19).

De Gule Veste er på mange måder eksemplariske for den nye protestcyklus, der for en stor dels vedkommende netop har fundet sted uden for de overleverende protestformer og -kanaler, ved siden af eller i direkte modsætning til politiske partier og fagforeninger (Bolt, "Klasseløs klassekamp"). Mere revolter end revolutioner, som Donatella Di Cesare skriver (10). Mere anarkisme end kommunisme, som Saul Newman bemærker (49). Demonstranterne har været opfyldt af vrede, desperation og noget, der nærmest antager karakter af had til det etablerede politiske system. Marcello Tari har beskrevet de mange nye protester som "destitutive revolter" med henvisning til Benjamins forestilling om generalstrejkens afsættelse (Entsetzung), hvorved Tari pointerer, at demonstranterne netop ikke kræver noget af det politiske system, men tværtimod trækker deres støtte tilbage, så at sige annullerer deres deltagelse i det politiske demokrati, i hvilken form det end har fra Tunesien til Frankrig til Chile (18). Som Taris venner fra Den usynlige komité formulerer det i deres afrapportering fra den første bølge af protester indtil 2014, *A nos amis*: "De vil tvinge os til at regere. Vi giver ikke efter for den provokation" (*Til vores venner* 41).

Vi kan ane konturerne til den nye protestcyklus allerede i begyndelsen af 00'erne, før den for alvor sætter sig igennem ved årsskiftet 2010-2011 (Tari 187). I december 2001 gik hundredtusindvis af argentinerne således på gaden i protest mod de la Rúa-regeringens spareplaner, mens de hamrede på pander og gryder og råbte "Que se vayan todos!" (De skal alle sammen

---

4 'Vilde' ikke bare i betydningen voldsomme, men også i den forstand, at demonstrationerne ofte ikke var anmeldt til myndighederne. På den måde mindede de om vilde strejker, der finder sted uden om fagforeninger.

væk). Den argentinske økonomi var i frit fald efter mere end et årtis korrupt privatiseringsøkonomi og markedskapitalisme styret af økonomiminister Domingo Cavallo, der nød stor opbakning i IMF og derfor kunne regere på tværs af partiskel. De la Rúa var blevet valgt i 1999 på et program om et kursskifte, men Cavallo blev hurtigt indsat som økonomiminister og fortsatte privatiserings- og sparepolitikken. Arbejdsløsheden steg, fattigdommen eksploderede, men sparepolitikken var ikke til diskussion. I slutningen af december 2001 brød opstanden ud. Det kom til voldsomme kampe, hvor demonstranter plyndrede supermarkeder og politiet skød 6 deltagere i opstanden.

Det argentinske aktivistkollektiv *Colectivo Situaciones*, som selv deltog i kampene i Buenos Aires, beskrev efterfølgende decemberopstanden som "en destitutiv opstand", hvor demonstranterne mindre tog stilling til fordel for oppositionspolitikere eller andre dele af det argentinske politiske system eller krævede en mildere implementering af IMF's spareplan eller muligheden for at hæve penge eller noget fjerde og i højere grad krævede et opgør med det politisk-økonomiske system i det hele taget. "Hvis vi taler om opstand, så gør vi det på en anden måde, end når vi taler om andre opstande [...]. Den 19. og 20. december-bevægelsen var mere en destituerende handling end en klassisk instituerende bevægelse" (*Colectivo Situaciones* 42). De mange, der gik på gaden sidst i december i Buenos Aires og andre byer i Argentina, afviste den siddende regering og afviste samtidig ikke kun at give deres støtte til andre politikere, men også at samle sig som et politisk subjekt, som folket, der sætter sin magt igennem og vælter den eksisterende orden for at indstifte en ny.

Det centrale ved *Colectivo Situaciones'* analyse var at pege på en forskydning ud af en forestilling om etableringen af en mod- eller dobbeltmagt i traditionel marxistisk forstand. Demonstranterne var ifølge *Colectivo Situaciones* ikke engageret i et forsøg på at vælte regeringen eller tage den politiske magt i landet. De la Rúa skulle ikke bare træde tilbage, hvad han gjorde allerede få dage efter, men alle de politiske repræsentanter skulle opgive deres mandat. Hele det politiske system skulle væk. Som *Colectivo Situaciones* beskriver det, var det en paradoksal politisk subjektivering, der fandt sted, hvor demonstranterne ikke blev til 'folket' som politisk suve-



rænitet, der etablerede noget nyt. "Revolten var voldelig. Ikke blot væltede den en regering og konfronterede de repressive kræfter i timevis. Der var noget mere: Den væltede de herskende politiske repræsentationer uden at foreslå andre" (12). Det var fraværet af en ny konstitution, forsøget på ikke at tage statsmagten, der var bemærkelsesværdig.

Hvis vi således allerede kunne se kimen til den destitutive opstandsmodel i Argentina i 2001, så var det for alvor fra 2011, at den blev generaliseret. Colectivo Situaciones skrev indsigtsfuldt om det komplicerede ved at beskrive opstanden i 2001, men opstandens karakter passede dårligt til de overleverede begreber, som Colectivo arbejdede med og havde overtaget fra den italienske arbejderisme og den latinamerikanske antiimperialisme. Det er den samme udfordring, vi kan se, går igen hos mange kommentatorer og analytikere, som forholder sig til de nye opstande. Et godt eksempel er den franske filosof Alain Badiou, som i en række bøger fra 2011 og frem, *Le réveil de l'histoire*, *Un parcours grec* og *Méfiez-vous des blancs, habitant du rivage*, har store besværligheder med at analysere såvel 2011-opstandene, de arabiske revolter, de sydeuropæiske pladsbesættelsesbevægelser som De Gule Veste. Ifølge Badiou mangler de alle sammen en idé, de går på gaden og viser deres utilfredshed, men de skaber ifølge den gamle maoist ikke nogen forandringer, fordi de ikke har nogen idé, de kan være tro overfor. De er rent negative protester, og det er et problem. Badiou vil have demonstranterne til at udvikle en strategi, et nyt kommunistisk projekt ligesom dem, Lenin, Stalin og Mao havde på deres tid. Dermed afslører han sin fortsatte støtte til en statslig model for social lykke: De Gule Veste og de andre protestbevægelser mangler disciplin og retning, med andre ord organisation. Badiou slår dem, der går på gaden, oven i hovedet med overleverede forestillinger om revolutionær praksis og ender paradoksalt nok med at lukke demonstranterne inde i en historisk mangel: De er ikke en revolutionær bevægelse, fordi de ikke har en bestemt (historisk kompromitteret) idé (om socialisme og kommunisme).

Badiou's belærende analyse af den nye protestcyklus er blot et eksempel på de besværligheder, mange har, når de bliver konfronteret med de nye protester og deres åbenbare mangel på genkendelige revolutionære eller reformistiske paroler og politiske gestus. Zygmunt Bauman forklarede

således, at "demonstranterne er på udkig efter nye effektive metoder til at vinde politisk indflydelse, men [...] sådanne metoder er endnu ikke blevet fundet" (28). Og i en blanding af fordømmelse og opgivelse ironiserede den engelske kunsthistoriker og tidligere situationist T.J. Clark over de unge, der plyndrede butikker i London i 2011: De afviser varekapitalismen, men bekræfter den samtidig, idet de stjæler sneakers og iPhones (125). Konklusionen synes at være, at de unge er fanget i et lukket billedkredsløb, hvor de ikke har adgang til en kritisk position, hvorfra de kan formulere en sammenhængende kritik af den nuværende orden. Badiou, Bauman og Clark har alle fat i noget, men deres kritik af de nye bevægelser har en patroniserende tone og tenderer til at affeje protesterne med en skyndsom sammenlignende analyse af tidligere revolutionære momenter. I stedet skal vi måske betone elementet af eksperiment, som Colectivo Situaciones gør, forsøge at beskrive det og så selvfølgelig forankre de nye protester i et længere historisk forløb, hvor et tidligere vokabularium forsvinder, i takt med at økonomien forandrer sig – men uden at de nye protester klandres for ikke at fortsætte eller genaktivere tidligere protestformer. For som jeg vil redegøre for i det næste afsnit, er de politisk-økonomiske betingelser simpelthen ikke længere til stede for de tidligere modeller. Det interessante er, hvordan de nye bevægelser forsøger at formulere en kritik i en situation af radikal krise og sammenbrud.

#### DEN LANGE KRISE OG ARBEJDERENS FORSVINDING

Forvitringen af et historisk protestvokabularium skal forankres i et længere historisk forløb – hvad de gamle venstreintellektuelle ikke gør – et forløb, hvor den vestlige arbejderbevægelse i perioden efter Anden Verdenskrig tenderede til at smelte sammen med det politiske demokrati. Som en anden gammel kommunistisk tænder, arbejderisten Mario Tronti, lidt polemisk har formuleret det, var det demokratiet og ikke kapitalismen, der tog livet af arbejderbevægelsen som systemkritisk alternativ (119). Som vi ved fra blandt andre Domenico Losurdo, kæmpede borgerskabet indædt for at undgå en sociomateriel omkalfatring, hvor ejerskabet over produktionsmidlerne blev et politisk spørgsmål. Det repræsentative demokrati blev en

måde at sikre, at dette spørgsmål aldrig for alvor blev formuleret eller i det mindste blev formuleret på en måde, hvorved den kapitalistiske produktionsmådes akkumulationslogik aldrig blev draget i tvivl.

Visionen om et andet samfund hinsides lønarbejde og arbejdsdeling blev langsomt, men sikkert hevet ud af de europæiske socialdemokratiske partier allerede i mellemkrigstiden og forsvandt endegyldigt i efterkrigstidens forbrugssamfund. Socialistpartiers arbejdsmarkedsreformer – eksempelvis med Gerhard Schröders Hartz-en-reformer i 1990'erne – udgjorde den farceagtige fase af denne udvikling. Hvis demokrati endnu i 1840'erne var en betegnelse for de fattiges herredømme, og Marx og Engels derfor på dette tidspunkt kunne kalde sig demokrater, så blev begrebet i det 20. århundrede langsomt oversat til at blive en beskrivelse af flertalsstyre og repræsentation med forskellige institutionelle processer, der sikrede, at den private ejendomsret forblev uantastet, hvorved borgerskabet ikke blot opretholdt sin økonomiske magt, men udvidede den med en politisk dimension. Som Lenin aldrig blev træt af at understrege, har borgerskabet et forspring i demokratiet, fordi det "holder 9/10 af de bedste bygninger, som er egnede til møder, og 9/10 af papirlagrene, trykkerierne osv.". Derfor finder valghandlinger aldrig sted "på demokratisk vis", fortsætter han i en hidsig debat med tyske socialdemokrater som Kautsky og Schneidemann i 1918. De europæiske socialdemokrater fulgte ikke Lenins råd, men begyndte at deltage i den demokratiske konkurrence. De gjorde det oprindeligt, fordi de troede, at demokratiet var det mest favorable terræn til at gennemføre en overskridelse af kapitalismen. Sådan kom det som bekendt ikke til at gå. Det er derfor, Tronti fælder sin hårde dom over demokratiet og beskriver det som arbejderbevægelsens banemand. I retrospektiv er det tydeligt, at det politiske demokrati forvandlede arbejderbevægelsen fra at udgøre en systemkritisk kraft til at være en integreret del af et politisk-økonomisk system baseret på udbytning og akkumulation. Det var ganske vist først efter to verdenskrige, en dyb økonomisk krise og fascisme, at det politiske demokrati formåede at mediere kampen mellem arbejde og kapital, og borgerskabet følte sig sikre på arbejderklassernes troskab over for de nationale fællesskaber. Det klassesdelte samfunds konflikt blev opløst i folkehjem og velfærd.

En mere positiv beskrivelse af dette historiske forløb finder vi hos den amerikanske kulturhistoriker Michael Denning, der skitserer et forløb, hvor arbejderbevægelsen presser borgerskabet til at udvide valgretten og etablere, hvad Denning kalder "den demokratiske stat" (214). Denning læser etableringen af denne som en sejr, men er samtidig nødt til at anerkende, at sejren var kortvarig og i retrospektiv – efter den neoliberale globalisering (Denning citerer Midnight Notes Collective og kalder perioden siden 1970'ernes midte for "de nye indhegninger") – fremstår hul (220). Etableringen af velfærdssamfundet, hvad Étienne Balibar kalder "den sociale nationalstat" (24), var en sejr for arbejderbevægelsen, for så vidt som langt flere subjekter (i den første verden, Vesteuropa og USA) ikke blot blev anerkendt som politiske subjekter, som borgere, men også for en stor dels vedkommende fik adgang til fast lønarbejde, uddannelse, kultur og billige masseproducerede varer. De nationalstatslige samfund emanciperede arbejderfamilierne i byerne fra den fattigdom, som den agrare revolution og industrialiseringen medførte. Men samtidig var det også en gradvis forglemmelse af drømmen om en mere radikal overskridelse af det kapitalistiske samfund og dets særlige tvangsmæssigheder, akkumulationspres og fremmedgørelse. Ikke nok med at fabrikken stadigvæk var et helvede for mange kvinder, unge og migranter, de var også alle stadigvæk underkastet et patriarkalsk styre såvel derhjemme som på arbejdet. Læg dertil den neokoloniale omstrukturering af verdensøkonomien efter 1945, så fremstår efterkrigstidens velfærdssamfund mindre beundringsværdig. Velfærd og nationaliseringer 'derhjemme' gik hånd i hånd med neoimperialisme i de tidligere kolonier, eksemplarisk med Attlees 'progressive' Labour-regering, som i slutningen af 1940'erne og begyndelsen af 1950'erne nationaliserede sundhedsvæsenet, transportsektoren og store dele af industrien i Storbritannien, men indførte sanktioner mod Iran, da den nyvalgte premierminister Mohammed Mosaddegh nationaliserede landets olieindustri, og senere i samarbejde med USA hjalp det iranske militær med at begå militærkup, der genindsatte shahen (Koram). Som den vesttyske studenteraktivist og Adorno-elev Hans-Jürgen Krahl formulerede det i 1968, var støtte til revolutionære i den tredje verden afgørende for udviklingen af en antiautoritær bevidsthed blandt de nye eksperimenterende subjekter i kapitalens

centrum (23). Der gik således en linje fra den algerske befrielseskrig sidst i 1950'erne og modstand mod Vietnam-krigen ti år senere til universitetsbesættelser i Frankfurt, Paris, København og mange andre steder.

De eksperimenterende 60'ere var et forsøg på at afvise den gerontokratiske magt og udfordre velfærdssamfundets rigide institutioner med henblik på at tilføre hverdagslivet et æstetisk løft. Maj '68 kan læses som et forsøg på at genaktualisere visionen om et andet liv – det var en delvis genopdagelse af den revolutionære proletariske offensiv fra 1917 til 1921 – som en social revolution. Eksperimenterne fandt dog stadigvæk sted inden for rammerne af de forestillinger om en sociomateriel transformation, som arbejderbevægelsen havde formuleret forskellige svar på op gennem det 19. og det 20. århundrede, hvor en (stats)magt blev erstattet med en anden.<sup>5</sup> Det nye venstre var netop et nyt venstre, eller som Stuart Hall formulerede det, så arbejdede det nye venstre både med og mod marxismen i et forsøg på at udvikle den (279). Marxismen (forstået bredt som arbejderbevægelsens reformistiske og revolutionære projekt om en afskaffelse af kapitalismen gennem en anden styring) var stadigvæk horisonten for Hall og det nye venstre. Det var først med 77'er-bevægelsen i Italien, at der blev gennemført en vrængende kritik af venstrefløjten: "Efter Marx, april", som storbyindianerne skrev på murene i Bologna i februar 1977 (Juhl, *Italiens historie* 149-161).

Marxismen er ikke længere horisonten. Det er det, vi ser i de nye protester, der finder sted hinsides teorien om klassekamp, proletariatets diktatur og proletariatet som historiens subjekt og uden den enorme institutionelle infrastruktur, som arbejderbevægelsen opbyggede i det kapitalistiske samfund. Med en lidt grovkornet materialistisk vending kan vi formulere det på følgende vis: Industrialiseringen gjorde det muligt for arbejderbevægelsen at tage kampen op med borgerskabet, tilkæmpe sig indflydelse og deltage i styringen af den nationale produktion. Som John Clegg og Aaron Benanav

---

5 Eksemplarisk med periodens maoister, der forblev knyttet til en forestilling om et magtalternativ. Situationistisk Internationale nåede langt i opløsningen af en idé om en anden magtform. De forholdt sig kritiske til såvel socialister, leninister som maoister, men forblev karakteristisk for begrænsningerne ved maj '68-bevægelsen knyttet til en idé om en anden styring af produktionen, blot gennem råd.

fra Endnotes formulerer det, var "industrialiseringen drivværket i arbejdernes spirende sejr", fordi den frembragte flere og flere industriarbejdere og dermed hele tiden styrkede arbejdernes magt (1636). Nu er industrialiseringen imidlertid ovre, og derfor er arbejderbevægelsen i de forskellige former, der blev udviklet op gennem det 20. århundrede, ikke længere i stand til at organisere modstand mod kapitalens udbytning og dominans. Som blandt andre den italienske marxist Amadeo Bordiga har slået fast, er kapitalismen først og fremmest underudvikling (og det kan aldrig være kommunismens opgave at udvikle produktivkræfterne). I efterkrigstiden så det anderledes ud. Hvis man primært fokuserede på udviklingen i Vesten, kunne man næsten forledes til at tro, at kapitalismen var i færd med at gøre materielt afsavn til en del af historien. Men siden begyndelsen af 1970'erne har verdenskapitalen befundet sig i en lang krise, hvad venstrekommunisten Loren Goldner kalder "den lange neoliberale nødlanding" med faldende produktivitet og vækstrater, der aldrig når det niveau, de havde i efterkrigstidens boom. Det er konteksten for arbejderbevægelsens forsvinden.

Den franske venstrekommunistiske gruppe *Théorie communiste* har beskrevet denne transition som en afsked med programmatismen. Fra midten af det 19. århundrede og frem til sidst i det 20. århundrede var revolutionen et spørgsmål om arbejdermagt. Revolutionen var, at arbejderne bekræftede sig selv som arbejdere, uanset om det fandt sted gennem proletariats diktatur, sovjetter eller forskellige former for selvstyre. Revolutionen var således et program, der skulle realiseres, og et program, der ville ende med, at proletariatet kom til sig selv og ophævede klassesamfundets modsigelser. Arbejderen var det positive element i modsigelsen, der kunne realisere det fremtidige samfund. Programmatismen, såvel den socialistiske reformisme som leninismen, syndikalismen eller rådskommunismen, var baseret på en forbindelse mellem kapitalakkumulation og arbejderklassens reproduktion. I takt med udviklingen af den kapitalistiske produktionsmåde blev arbejderne stærkere og stærkere (selvom de også blev mere og mere udbyttede i den intensiverede arbejdsproces). Denne forbindelse findes imidlertid ikke længere, skriver *Théorie communiste*. Arbejderen er forsvundet og udgør ikke længere et udgangspunkt for kollektiv, organiseret modstand. Det store apparat, som arbejderbevægelsen

fik etableret, blev under Anden Verdenskrig og i efterkrigstiden en del af den nationale socialstat og fremstod mindre og mindre som et alternativ til noget som helst. Og efterfølgende blev arbejderidentiteten tømt for indhold som følge af den omfattende omorganisering af økonomien, der fandt sted fra midten af 1970'erne og frem. En udvikling vi ofte med en *shorthand* kalder neoliberalisme, globalisering eller postfordisme. Omorganiseringen tog form af afindustrialisering i kapitalens tidlige centrum, outsourcing, prekarisering, nedskæringer i tidligere velfærdsprogrammer og en voldsom udvidelse af finansiel spekulation, hvorved produktionen af værdi blev løsnet fra den direkte produktionsproces.

I senkapitalismen er arbejderen ikke længere en investering, men blot en udgift, det gælder om at begrænse mest muligt. Den keynesianske idé om et løn/produktivitets-kompromis blev afløst af en mere og mere opskruet jagt efter lavere udgifter. Dette skifte udgjorde ifølge *Théorie communiste* et kontrarevolutionært svar på modstand, på maj '68. Som de formulerer det: "Der finder ikke nogen omstrukturering sted af den kapitalistiske produktionsmåde uden et nederlag for arbejderen. Dette nederlag var et nederlag for arbejderens identitet, de kommunistiske partier, fagforeninger, selvstyring, selvorganisering, afvisningen af arbejdet. Det var en hel kampcyklus, som led nederlag i alle dets aspekter, omstrukturen var essentielt en kontrarevolution" (51).

Som økonomer og historikere som Ernst Mandel og Robert Brenner har vist, havde omstrukturen imidlertid ikke den ønskede effekt, og verdensøkonomien er siden midten af 1970'erne skrumpet ind. Det kontrarevolutionære angreb på arbejderne var ikke radikalt nok, så det lykkedes ikke at etablere et grundlag for et nyt klassekompromis. Borgerskabet har ødelagt mere, end det har bygget op. Det er pointen med Goldners beskrivelse af de seneste 40-50 år som én lang afvikling eller krise, hvor arbejdsløsheden er steget, reallønnen er faldet, og hvor der er blevet sparet på den sociale reproduktion i USA og Vesteuropa. I mange andre dele af verden har det været meget værre. Det kan det lokale opsving i Kina og Sydøstasien ikke skygge for. Og selv der er antallet af fattige arbejdere og bønder steget eksponentielt.

Det er den politisk-økonomiske baggrund for forvitringen af det antikapitalistiske sprog, som kendetegnede de revolutionære projekter i

den anden halvdel af det 19. århundrede og det "korte" 20. århundrede, "ekstremernes århundrede", som Eric Hobsbawm kaldte perioden fra 1914 til 1989. Vi kan med Marx formulere det på den måde, at arbejderklassen og proletariatet begynder at glide fra hinanden i løbet af 1970'erne. Da den nye protestcyklus bryder ud i 2011, sker det således i et historisk tomrum, "langt fra Reims" og forskudt fra arbejderbevægelsen, dens modstandsformer og fra arbejderidentiteten.<sup>6</sup> Det er derfor, de fleste protester ikke er arbejdspladsprotester, men finder sted som antipolitiske protester eller som plyndringer, hvad Joshua Clover kalder "cirkulationskampe", hvor demonstranter tager det, de kan fra butikker og 'markedet' (28).

I forlængelse af Asef Bayat, der beskriver de arabiske revolter som "en revolution uden revolutionære" (17), har Endnotes foreslået at beskrive de nye protestbevægelser som "ikkebevægelser", der producerer "revolutionære uden en revolution" (11).<sup>7</sup> Endnotes beskriver entusiastisk, hvordan mange af det seneste årtis protester er opstået ud af det rene ingenting. En chilensk gymnasieelev poster en opfordring til en demonstration på Facebook, som mobiliserer titusinder af demonstranter. Endnu et politidrab eksploderer i løbet af få dage i de voldsomste protester i nyere amerikansk

---

6 'Langt fra Reims' er en omskrivning af titlen på Didier Eribons *Retour à Reims*, hvor Eribon vender tilbage til sin fødeby Reims fra Paris, hvor han i dag er professor i filosofi, og beskriver, hvordan hans egen arbejderklassefamilie er endt som tilhængere af Front National (nu Rassemblement National). Eribons fortælling er bygget op som en melankolsk refleksion over dette skifte, hvor arbejdere, der tidligere stemte på det franske kommunistparti, nu stemmer på Le Pen. Skiftet kan imidlertid også ses som en kontinuitet, idet kommunistpartiet fra og med 1944 dyrkede nationen og i maj-juni '68 afviste opstanden og gjorde alt for at miskreditere den (og xenofobisk hang Daniel Cohn-Bendit ud som "tysk jøde").

7 I sin analyse af de arabiske revolter sammenligner Bayat 2011 med Den Iranske Revolution og skriver bl.a.: "Idet jeg sammenligner de to revolutionære episoder, kan jeg ikke undgå at bemærke, hvor markant anderledes de er, ikke kun når det kommer til måder at mobilisere og organisere på, men især deres mening og videre betydning. Jeg finder de seneste revolutioners fart, spredning og intensitet ekstraordinært uset, mens deres fravær af ideologi, slappe koordination og fraværet af et motiverende lederskab og intellektuelle forslag intet fortillfælde har. [...] Faktisk er det stadigvæk et åbent spørgsmål, om det der dukkede op under Det Arabiske Forår, var revolutioner på samme måde som dets modstykker i det 20. århundrede" (2).



historie siden sidst i 1960'erne. En fransk lastbilchauffør, der kører gaderæs i sin tunede bil, opfordrer til protest mod Macron-regeringens nye afgifter og får i løbet af få dage mere end 300.000 underskrifter. Hver gang synes protesterne at opstå langt uden for de allerede eksisterende partier og fagforeninger, som i bedste fald blot kan forsøge at koble sig på mobiliseringerne eller forsøge at bruge den energi, de frembringer. Men selv det er svært. Det vidner de forskellige antipolitiske politiske partiers skæbne om, Podemos og Syriza ikke mindst. I den nuværende konjunktur er de intet andet end "svage socialdemokratier" (Watkins 27). Det er simpelthen svært at oversætte "ikkebevægelserne" til statspolitik, og langt størstedelen af deltagerne har ikke et tilhørsforhold til eksisterende organisationer, de protesterer uden for den allerede eksisterende politiske horisont. Det er en "proces" i den betydning, Verónica Gago beskriver i sin analyse af *Ni Una Menos*-bevægelsen, hvor man krydser en linje, hvorfra man ikke kan vende tilbage til de politiske former, som forkastes (12).

Endnotes er affirmative over for protesterens autonomi. I forlængelse af venstrekommunister som Jacques Camatte skriver Endnotes, at protesterne synes at være kendetegnet ved en immanent dynamik, hvor protesterne producerer sit eget subjekt (7). Men som betegnelsen "ikkebevægelse" indikerer, er deres analyse samtidig karakteriseret af en vis melankoli: Der finder protester sted, men de mangler form, de udgør ikke én bevægelse. Kapitalens krise presser folk på gaden, men da der ikke længere eksisterer en organiseret arbejderbevægelse og en dertilhørende forestilling om arbejderne som proletariatet, er protesterne fanget i et identitetspolitisk selvsving, hvor klassekamp er blevet individuel modstand.<sup>8</sup> De udgør ikke en bevægelse i den forstand, såvel den etablerede som "den anden arbej-

---

8 Endnotes skriver, at protesterne er fanget i en art identitetspolitisk overload, hvor de mange identiteter ikke kan omdannes til én identitet, hvor protesterens subjekt ikke kan blive til et folk eller en klasse. Et af kampråbene under de omfattende protester mod Nicolas Sarkozys pensionsreform i Frankrig i oktober 2010 lød: "Je lutte des classes" (jeg klassekæmper). Louis Martin fra *Théorie communiste* læser kampråbet som et udtryk for forvirringen af klassekamp som et objektivt, kollektivt fænomen, der forener de enkelte demonstranter. Klassekamp er blevet til et 'politisk' valg (Martin 7). Endnotes henviser overraskende nok ikke til Martins analyse.

derbevægelse" gjorde (Roth). De er først og fremmest karakteriseret ved opløsning og fragmentering. Men måske skal vi snarere anskue fraværet af arbejderbevægelsen som en forudsætning for de nye protester end som et tab. Det forsøger Judith Butler at gøre i sin analyse af pladsbesættelsesbevægelserne, når hun præsenterer prekaritet som ramme for et nyt modstandssubjekt: "Prekaritet er den samlebetegnelse, som bringer kvinder, queers, transkønnede, fattige, anderledes kropskapable, statsløse, men også religiøse og raciale minoriteter sammen" (60). Butler viser, hvordan protestens subjekt nødvendigvis må kæmpe for et fælles, der transcenderer den enkelte sag. imidlertid forklarer hun ikke rigtigt, hvordan det partikulære og det universelle kobles sammen (sker det gennem viljesakter, eller er det et resultat af materielle processer?), og hun forankrer desværre sin analyse inden for rammerne af politisk repræsentation og demokrati.<sup>9</sup> Pointen er imidlertid, at der ikke er nogen grund til at skue nostalgisk tilbage, som Endnotes gør det i "Onward Barbarians", eftersom arbejderbevægelsen som regel historisk har forhindret proletariatet i at blive den klasses destruerende klasse: Kommunismen er "et nederlag indefra"; det var den lære, Walter Benjamin drog fra Kapp-Lüttwitz-kuppet og nedslagtningen af Ruhr-opstanden i 1920.<sup>10</sup> Det vidste venstrekommunister som Camatte udmærket.

#### AFVISNINGENS ÆSTETIK

Hvis vi skal udvide Endnotes' mere sociologiske og melankolske beskrivelse af de nye protester med en mindre defaitistisk, politisk-æstetisk terminologi, kan vi med fordel gå tilbage til sidst i 1950'erne, hvor Maurice Blanchot sammen med blandt andre Dionys Mascolo forsøgte at tænke muligheden for en anden, ny modstandsform uden for arbejderbevægelsen, staten og det politiske i det hele taget. Hele vejen op gennem arbejderbevægelsen og den

---

9 For en kritik af Butlers demokratiforståelse se min sammenligning af Butler og Tari (Bolt, "Violence and Other Unpolitical Acts").

10 Fra "Forsøg på en kritik af volden" ("Zur Kritik der Gewalt") fra 1921 til de historiefilosofiske tesser i 1940 pointerede Benjamin, at arbejderbevægelsen stod i modsætning til opstandene. At kommunismen på den måde er at forstå som "et indre nederlag" viser Bini Adamczak.

revolutionære tradition har der selvfølgelig været masser af forsøg på at gå uden om den etablerede arbejderbevægelses institutioner fra vilde strejker til tag-selv-aktioner, men denne vilde socialisme, eller hvad vi med Blanchot og Mascolo måske kan kalde litterær kommunisme, har som regel stået i skyggen af arbejderbevægelsen, som vi også ser det hos Endnotes, der melankolsk ser manglen i de nye protester på baggrund af "arbejderens" forsvinding.

I to korte tekster fra maj 1958 udvikler Blanchot og Mascolo en forestilling om en radikal afvisning.<sup>11</sup> Den konkrete anledning var de Gaulles statskup i forsommeren 1958.<sup>12</sup> Den gamle general havde effektivt brugt den algierske befrielseskamp til at manøvrere sig i stilling som præsident for Frankrig i en situation af tilspidset konflikt, hvor den algierske frigørelseskamp truede med at sprede sig til Frankrig. Bosættelse og den franske hær i Algeriet havde gjort oprør og truede med at invadere Paris, hvis ikke de Gaulle blev indsat som regeringsleder. Truslen om en invasion af Paris fik præsident René Coty til ikke blot at træde tilbage, men også bønfulde parlamentet om at lade de Gaulle oprette en midlertidig nødretsregering med udvidede beføjelser.

Det var de accelererede begivenheder i maj-juni 1958, der fik Blanchot og Mascolo til at formulere en forestilling om en radikal afvisning. Konfronteret med denne udvikling lancerede Mascolo, tidligere modstandskæmper og ekskluderet medlem af det franske kommunistparti, nu forlagsredaktør hos Gallimard og meget lidt skrivende filosof, i samarbejde med den unge surrealist Jean Schuster et tidsskrift, *Le 14 Juillet*, med indlæg om situationen. I det første nummer bidrog Mascolo med en kort tekst "Ubetinget afvisning" ("Refus incondicional"), hvor han skrev: "Jeg kan ikke, jeg vil aldrig acceptere dette" (28). For Mascolo var afvisningen direkte forbundet med de soldater, der deserterede fra den franske hær, men også med de algierske revolutionære, der nægtede at sige noget under forhør. "At

---

11 For en præsentation af Blanchots forestilling om afvisning, som siden hen blev taget op af Herbert Marcuse i *One-Dimensional Man* se Bolt, "An Affirmation That Is Entirely Other".

12 For en detaljeret, om end meget gaullistisk, gennemgang af begivenhederne se Rudelle.

tale sådan i virkeligheden, sige nej, og motivere denne afvisning, det er at afvise at tale – jeg mener afvise at tale til forhørslederen, og hvis det er tilladt at fremføre den påstand, under tortur” (29). Mascolo kunne ikke have problematiseret den antifascistiske konsensus, som efterkrigstidens politiske offentlighed hvilede på, og som det franske kommunistparti var en del af, på en mere voldsom facon. Frankrig skulle ud af Algeriet. De algerske revolutionære havde ret til at gøre oprør, deres kamp var ikke ulig den franske modstandskamp under Anden Verdenskrig.

I sin korte tekst fremskrev Mascolo et perspektiv, som suspendede den sociale nødvendighed, der gjorde det vigtigt at sige fra. Og som tvang den intellektuelle til at tage stilling, hurtigt og øjeblikkeligt, men tage stilling imod samfundet til fordel for et andet fællesskab,<sup>13</sup> der var grundlagt på afvisningen, umuligheden af at acceptere begivenhederne. ”Jeg kan ikke, jeg vil aldrig acceptere dette. *Non possumus* [Vi kan ikke, latin i teksten]. Denne umulighed, eller denne afmagt, det er selve vores kraft” (28). Det var nødvendigt at afvise staten uden at sætte noget andet i dets sted.

I det følgende nummer af tidsskriftet bidrog Blanchot med en kort tekst med titlen ”Afvisningen” (”Le refus”). ”På et bestemt tidspunkt, konfronteret med offentlige begivenheder, ved vi, at vi må afvise. Afvisningen er absolut, kategorisk. Den diskuterer ikke og forklarer heller ikke sine årsager. Således forbliver den tavs og ensom, selv når den viser sig, som den skal, ved fuldt dagslys” (”Le refus” 11). Blanchot afviser. Siger nej. Det er et ”bestemt, urokkeligt, strengt” nej. Blanchot afviser ikke blot de Gaulle, det er en afvisning af politik i det hele taget. Hvad Blanchot senere beskriver som ”en total kritik” (”Blanchot à Sartre” 48), der er rettet mod politikens og statens teknopolitiske orden.

---

13 I sin mere end 500 sider lange *Le communisme. Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins* fra 1953, som Blanchot skriver en meget positiv anmeldelse af, da den udkommer, udvikler Mascolo, hvad vi kan kalde en afvisningskommunisme. Bogen er for en stor dels vedkommende en diskussion af den intellektuelles rolle. Ifølge Mascolo forudsiger den revolutionære intellektuelle ikke verden af i morgen, men arbejder indædt på at afvikle alle fortroligheder, der forhindrer en ændring af verden. ”Marxismens genialitet, det er netop, at den ikke ved, hvad den vil have. Den ved blot, hvad den ikke vil have, hvad skal fjernes” (172).

Afvisningen er absolut, den inviterer ikke til forhandling og foreslår ikke noget. For dem, der afviser, er der intet kompromis. De Gaulle var kompromiset. Truslen om en militær besættelse af Paris var en del af kompromiset, der gjorde det muligt for de Gaulle at fremstå som en løsning, som om han fik magten helt naturligt, han var der bare. Endnu engang var han Frankrigs redningsmand. Fra 1940 til 1958. Det var hele denne proces, Blanchot afviste. Det politiske spil. Coty, Mitterrand, De Gaulle eller militæret. Og det var ikke nødvendigt at forklare afvisningen. Den var blank.

Blanchot afviste selvfølgelig de Gaulle og det falske valg mellem borgerkrig eller generalen – borgerkrigen var jo allerede i gang i Algeriet og fortsatte, efter de Gaulle kom til magten – men han afviste også at formulere et politisk krav, en anden politisk position, en anden vej, en anden løsning. Afvisningen var "tavs". På den måde var der forskel på Blanchots afvisning og andre samtidige interventioner, Roland Barthes, Socialisme ou Barbarie, situationisterne etc., der tog form af politiske analyser og mobiliseringer. Blanchot mobiliserede ikke. Afvisningen var selvfølgelig en politisk intervention eller en intervention i det politiske. Tidligere havde Blanchot eksplicit afholdt sig fra at engagere sig i politiske debatter.<sup>14</sup> Nu var han så på banen. Eller det vil sige, det var han ikke. Afvisningen var ikke et engagement i det politiske, det var snarere en annullering af det politiske og den repræsentationslogik, der styrer det politiske.<sup>15</sup>

Afvisningen skabte ikke et politisk fællesskab i nogen traditionel forstand. Der var ikke en identitet, nationen, republikken eller arbejder-

---

14 Blanchot var som bekendt engageret på den yderste højrefløj i 1930'erne og skrev en række stærkt nationalistiske artikler i forskellige tidsskrifter, bl.a. *Combat*. I 1940 trak han sig ud af disse engagementer og afholdt sig i 18 år fra at deltage i politiske diskussioner. Da han i 1958 vender tilbage, er det som "en slags kommunist", som Philippe Lacoue-Labarthe formulerer det. Lacoue-Labarthe beskriver Blanchots bevægelse fra fransk fascisme til "en slags kommunisme" som "en omvendelse" (16).

15 På dette tidspunkt bruger Blanchot også forestillingen om afvisning i sine analyser af litteratur. I 1959 udgiver han en tekst om Yves Bonnefoy med titlen "Den store afvisning" ("*Le Grand refus*"), hvor han diskuterer, hvordan digteren bryder med en hegeliansk dialektik, der gør subjekt og objekt identiske, og viser, hvordan poesi kan være "en relation med det obskure og det ukendte" (68).

klassen, og heller ikke et program, som fællesskabet kunne forenes om. Afvisningen var anonym og præsenterede ikke noget program, der kunne placeres ved siden af de allerede eksisterende programmer. Det indgik ikke i en politisk diskussion, men trak sig tilbage. Som Blanchot formulerede det, blev "afvisningen ikke udført af os eller i vores navn, men med udgangspunkt i en meget fattig begyndelse, der tilhører dem, der ikke kan tale" ("Le refus" 12). Afvisningen var således et stumt udsagn. Det pegede på et hul i repræsentationen og henviste ikke til noget genkendeligt politisk subjekt.

I de to korte tekster skitserer Blanchot og Mascolo en anden bevægelse, en bevægelse, der afviser, der udgør et brud med staten, men også med forestillingen om politik som en ny konstitution, en revision af loven eller en ny lov, en ny regering. Det er en revolutionær bevægelse, der ikke genkender sig i et program eller et parti, som ikke har en liste med navnene på medlemmerne, men som opstår uden løfter og uden tilslutningsmuligheder, hinsides social determination, hvad Blanchot i begyndelsen af 1980'erne i dialog med Jean-Luc Nancy kalder "det uvedgæelige fællesskab" (*La communauté inavouable*). Afvisningen er en antagonistisk gestus, der opgiver såvel *telos* som *arché*.

Blanchot og Mascolos afvisning trækker selvfølgelig på og er en del af den euromodernistiske avantgarde og dennes bidrag til forestillingen om en kommunistisk revolution. Idehistorisk kan vi sige, at avantgarderne fra dada og surrealismen til Situationistisk Internationale udvidede den historiske materialismes forestilling om revolution, således at den socio-materiale transformation nødvendigvis følges af en mental omlægning. Det er revolutionen som en åben proces, et eksperiment, hvor der ikke er en plan, der skal følges, eller et program, der skal realiseres. Processen er såvel materiel som metafysisk og angår menneske, samfund og natur. I retrospektiv kan vi sige, at avantgarderne og den eksperimenterende kunst udgjorde en vigtig, ofte overset del af den revolutionære tradition.

Som Debord understreger i *Det spektakulære samfund*, var dada og surrealismen ikke blot samtidige med, men en del af den revolutionære proletariske offensiv i årene efter 1917 (188-189), og deres bidrag var ikke mindst at gøre det tydeligt, at revolutionen angår hele det menneskelige liv og altså ikke blot er et spørgsmål om, hvem der har magten, eller hvor-

dan produktionen styres. Det var derfor, surrealisterne forsøgte at frisætte det vidunderlige ("le merveilleux") og indledte et umuligt samarbejde med det franske kommunistparti: "Rimbaud og Marx" side om side, som Breton proklamerede.<sup>16</sup> Umuligt, fordi Den Russiske Revolution hurtigt løb af sporet: Bolsjevikkerne tog magten og gjorde alt for at beholde den, inklusive nedkæmpede anarkisten Mahkno og de strejkende matroser i Kronstadt, militariserede samfundet, afskaffede bondestanden med stor vold, gennemførte en økologisk katastrofal industrialisering og ødelagde den ene revolutionære satsning efter den anden gennem Komintern og de nationale kommunistpartier, eksemplarisk det franske. Surrealisterne måtte sande, at den revolutionære satsning kun kunne finde sted uden for kommunistpartiet som det, situationisterne senere kaldte "krigskunst" efter modernismen. COBRA, de lettristiske grupperinger og ikke mindst situationisterne fortsatte det antikunstneriske og antipolitiske eksperiment efter Anden Verdenskrig, hvor "kritikken af hverdagslivet" blev et forsøg på at undertrykke kunst og politik som specialiserede aktiviteter til fordel for en indfrielse af menneskets radikale behov.

Vi har med Blanchot og Mascolo at gøre med en anden idé om revolution, hvor revolutionen ikke afsluttes med etableringen af et nyt regime.<sup>17</sup> Det handler ikke om at tage magten, men om at opløse den. Hvis det er en magt, er det en magtopløsende magt, "en kraftsløs kraft" ("pouvoir sans pouvoir"), som Blanchot kalder det i "Litteraturen og retten til døden" (Blanchot 62). Det er en idé om en revolution, der ikke kan formuleres som en ny konstitution eller tage form af rettigheder. Det er bevægelsen som et postmetafysisk fællesskab uden enhed og program, hvor alle de

---

16 Som André Breton slutter sit indlæg i 1935 "Discours au Congrès des écrivains" med at sige, var Marx' fordring om at transformere verden den samme som Rimbauds krav om at ændre livet (18).

17 Perry Anderson definerer revolutionen på følgende vis: "En revolution er en episode af krampagtig politisk transformation, der har en klar begyndelse – hvor det gamle statsapparat stadigvæk er intakt – og en tydelig afslutning, hvor dette apparat er afgørende knust og et nyt opført i dets sted" (112). Det er en sådan forestilling om revolution, hvor nogen tager magten nedefra, Blanchot og Marcuse forsøger at tænke hinsides.

politiske subjekter (borgeren, arbejderen, avantgarden, multituden) går i opløsning, og hvor revolutionen ikke skal virkeliggøres.<sup>18</sup> Det kalder Tari og Den usynlige komité "den destitutive opstand" (Den Usynlige Komité, *Fra nu af*).

Mit forslag er at supplere de mange gode analyser af den nye protestcyklus, Tari, Den usynlige komité, Juhl, Di Cesare og Jeanpierre, med Blanchot og Mascolos forsøg på at tænke en afvisende bevægelse. Det vil gøre det muligt at analysere den nye protestcyklus uden at skulle henvise til en forsvunden arbejderbevægelse som et tab, som Endnotes tenderer til at gøre det. De nye protester finder sted efter programmatismen, men vi behøver ikke holde arbejderbevægelsens forskellige politiske former og strategier op som prisme, når vi fortolker det, der har fundet sted siden 2011. Faktisk forhindrer det blot en analyse af det, der sker, og det reducerer revolutionen til et venstrefløjsprojekt. Det er en anden revolution, der er undervejs i dag. I stedet for at tænke den nye protestcyklus som en ikkebevægelse skal vi forstå den som en radikalt åben bevægelse, hvad Giorgio Agamben i et foredrag om bevægelser med en henvisning til Paulus har talt om som en *hos me*-bevægelse, en 'som om ikke'-bevægelse – altså en bevægelse, der ikke affirmerer en identitet.<sup>19</sup>

---

18 Herbert Marcuse bruger interessant nok Blanchots forestilling om afvisning på de allersidste sider i *Det én-dimensionale menneske* fra 1964 i et forsøg på at udpege et andet revolutionært subjekt end arbejderklassen, der ifølge Marcuse er blevet til en del af det nye konsumsamfund. Marcuse peger på utilpassede unge og sorte i USA, som afviser det nye samfund. Som andre samtidige tænkere som Debord var Marcuse i begyndelsen og midten af 1960'erne engageret i et forsøg på at tænke det revolutionære subjekt hinsides arbejderklassen, men stadigvæk som proletariatet, altså stadigvæk inden for rammerne af en hegeliensk-marxistisk ramme. Blanchot tager selv forestillingen om afvisning op i de tekster, han er med til at forfatte i Comité d'action étudiants-écrivains i maj-juni 1968. For en glimrende præsentation af Blanchots aktiviteter i '68, se Jean-François Hamels *Nous sommes tous la pègre. Les années 68 de Blanchot*.

19 For Agamben må bevægelsen forblive åben, kommende. I sit foredrag opponerer Agamben mod en Carl Schmittsk forståelse af bevægelsen som det politiserende medium, hvor folket gives (politisk) form, eksemplarisk den nazistiske bevægelse, der opdeler folket i en politisk form og en biologisk krop, den ariske race og de degenererede, jøderne og alle de andre, der ikke er en del af Folket. Projektet bliver



En af de vigtige pointer i Blanchots og Mascolos skitser er den autonomi, som protester og revolter er kendetegnet ved. Når en protest bliver en opstand, bliver den sit eget underlag, som Carsten Juhl skriver (*Opstandens underlag* 11). Den er immanent, dvs. den opbygger sig selv, men uden forløsning. Den skaber, hvad situationisterne kaldte "positive huller" (Kotányi og Vaneigem 451), hvor "alt, der sker, har en værdi i sig selv", som Furio Jesi skriver i sin analyse af opstanden i Berlin i 1919 (19). Det er Endnotes sådan set med på i "Onward Barbarians", hvor de pointerer, at der sker noget på gaden, når mennesker pludselig står sammen og udfordrer magten. Protester har med andre ord en autonomi, ja, er en autonomi, som vi risikerer forsvinder, når vi nødvendigvis tænker den systemkritiske protest ind i et kontinuum af eksisterende (eller fraværende) politiske organisationer.

De nye protester sker i opløsningen af tidligere ismer, socialist, kommunist, anarkist, leninist, maoist etc., det er det, Badiou har så svært ved at forstå, og selv Endnotes har svært ved at give slip på. Men protesterne er anonyme, for det første, der forsvinder, er jeget. I en atomiseret senkapitalistisk verden kendetegnet ved hurtige identitetsfiks forsøges individualiteten naturligvis straks genindført, senfascismen er et af de desperate udtryk for det, men markedsgørelsen af protesten er det naturligvis også, sort blok versus ikkevoldelige demonstranter etc. Tilbage står, at opstanden er en afvisning af det samtvungne samfund og den varebaserede individualitet. En opløsning af jeget som individualitet og politisk ståsted. Som signatur. Selv hvis folk går på gaden i overensstemmelse med deres identitet (spolitikk), sker der en forskydning, når opstanden går i gang. Det er hverken som individ, klasse eller masse, at mennesker er på gaden. Protesten er således radikalt ustabil, den løsner det samtvungne og identiteterne, det er "den fattige begyndelse", Blanchot beskrev, det sprogløse i afvisningen. På den måde er bevægelsen, der finder sted, en afmønstring, begyndelsen på en

---

at tænke en bevægelse, der ikke er en bevægelse, der splitter mennesket i to, *bios* og *zoe*. Agamben henviser ikke til Paulus, men dennes forståelse af kaldet ligger bag beskrivelsen af bevægelsen, der ikke er en bevægelse. Paulus skriver i *Første Brev til Korintherne*, at "de gifte skal være som om de ikke var gift". Agamben forstår denne "som om ikke" som kaldets formål. Kaldet er således en negeret gentagelse af det samme. Det er et messiansk kald af intet.

mere omfattende rømning. Her er ingen interesseret i at blive "civilsamfundets juniorpartnere".<sup>20</sup> Væk fra kapitalens fællesskab, pengeøkonomi, staten og arbejderbevægelsen. De to sidste viser sig pludselig at være intet andet end "en fabel for de ankomne med firetoget" (Den Usynlige Komité, *Fra nu af* 66).

Forskningen bag denne artikel er støttet af Novo Nordisk Fonden, NNF18OC0032010.

MIKKEL BOLT er professor ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, og forfatter til en række bøger og artikler om de (anti)kunstneriske avantgarder, fascismens æstetisering af det politiske og den revolutionære traditions mellemværende med kunst som revolutionært medium. Seneste udgivelser inkluderer *Dialog med de døde. Essays om avantgarderne og deres efterliv i den politiserede samtidskunst og nyere aktivisme* (Antipyrene, 2023), *Late Capitalist Fascism* (Polity, 2021, koreansk oversættelse under udgivelse på HanulMPlus), *På råbeafstand af marxismen. Studier i den vestlige marxismes selvkritik, udvidelse og afvikling* (Antipyrene, 2019) og *Hegel after Occupy* (Sternberg Press, 2018, fransk oversættelse på Divergences, 2020).

## THEORETICAL-HISTORICAL SKETCH OF THE NEW CYCLE OF PROTESTS

*Refusal beyond Programmatism*

The article proposes a reading of the new cycle of protests that erupted in 2011 with the so-called Arab Spring and the square occupation movements in Southern Europe before moving on to the US with the Occupy movement. The years since 2011 have been marked by a significant rise in the number of protests, riots and revolts across the world with the years 2011, 2014 and 2019 as preliminary high points. The pandemic and the repressive anti-rebellion measures put in place during the pandemic does not seem to have stopped protests from continuing to take place. The article challenges readings of the contemporary protests that fault them for being desperate,

---

20 Udtrykket "civilsamfundets juniorpartnere" er hentet hos Frank Wilderson, der bruger det som en beskrivelse af den plads, ikke-sortede bevægelser kan opnå i sociale kampe. Den sorte krop er derimod hinsides hegemoni (23).

defensive and unpolitical proposing a reading using the notion of refusal put forth by Maurice Blanchot and Dionys Mascolo in 1958 as a primus for understanding the emergence of a new anti-political protest culture.

## KEYWORDS

- DK: protester, revolution, sociale bevægelser, marxisme, De Gule Veste, Maurice Blanchot, Dionys Mascolo
- EN: protests, revolution, social movements, Marxism, Yellow Vest movement, Maurice Blanchot, Dionys Mascolo

## LITTERATUR

- Adamczak, Bini. *Gestern Morgen. Über die Einsamkeit kommunistischer Gespenster und die Rekonstruktion der Zukunft*. Assemblage, 2011.
- Agamben, Giorgio. "Che cos'è un movimento?", foredrag, 2005, lydfil: [www.archive.org/details/GiorgioAgamben-CheCosUnMovimento](http://www.archive.org/details/GiorgioAgamben-CheCosUnMovimento)
- Anderson, Perry. "Modernity and Revolution". *New Left Review*, nr. 144, 1984, s. 96-113.
- Anonym. *Manifeste conspirationniste*. Seuil, 2022.
- Badiou, Alain. *Le réveil de l'histoire*. Lignes, 2011.
- Badiou, Alain. *Un parcours grec. Circonstances*, 8. Lignes, 2016.
- Badiou, Alain. *Méfiez-vous des blancs, habitant du rivage*. Fayard, 2019.
- Balibar, Etienne. *Nous, citoyens d'Europe? Les frontières, l'État, le peuple*. La Découverte, 2001.
- Bauman, Zygmunt. "Far Away from Solid Modernity: Interview by Eliza Kania". *R/evolutions*, bd. 1, nr. 1, 2013, s. 24-29.
- Bayat, Asef. *Revolution without Revolutionaries: Making Sense of the Arab Spring*. Stanford University Press, 2017.
- Benjamin, Walter. "Forsøg på en kritik af volden" ["Zur Kritik der Gewalt", 1921], oversat af Hans Chr. Fink. *Kulturindustri. Udvalgte skrifter*, Rhodos, 1973, s. 15-41.
- Benjamin, Walter. "Om historiebegrebet" ["Über den Begriff der Geschichte", 1940], oversat af Peter Madsen. *Kulturkritiske essays*. Gyldendal, 1998, s. 159-171.
- Bertho, Alain. *Le temps des émeutes*. Bayard, 2009.
- Blanchot, Maurice. "Le Grand refus" [1959]. *L'entretien infini*. Gallimard, 1969, s. 46-69.
- Blanchot, Maurice. "Litteraturen og retten til døden" ["La littérature et la droit à la mort", 1949], oversat af Carsten Madsen. *Orfeus' blik og andre essays*. Gyldendal, 1994, pp. 23-78.
- Blanchot, Maurice. "Le refus" [1958]. *Écrits politiques. Guerre d'Algérie, Mai 68, etc. 1958-1993*. Lignes, 2003, s. 11-12.
- Blanchot, Maurice. "[Maurice Blanchot à Jean-Paul Sartre]" [1960]. *Écrits politiques. Guerre d'Algérie, Mai 68, etc. 1958-1993*. Lignes, 2003, s. 45-49.

- Bolt, Mikkel. *Krise til opstand*. Antipyrine, 2013.
- Bolt, Mikkel. "Klasseløs klassekamp. Fra maj-protesterne til De Gule Veste". *Protestkritik. Hvordan kan man tænke protesten i skyggen af '68?*, redigeret af Andreas Hjort Bundgaard et al., Problema, 2020, s. 153-167.
- Bolt, Mikkel. "Violence and other Unpolitical Acts in the New Cycle of Protests". *The Aesthetics of Violence*, redigeret af Gisle Selnes og Hans Jacob Ohldieck, Scandinavian Academic Press, 2020, s. 61-81.
- Bolt, Mikkel. *Late Capitalist Fascism*. Polity, 2021.
- Bolt, Mikkel. "An Affirmation That Is Entirely Other". *South Atlantic Quarterly*, bd. 122, nr. 1, 2023, s. 19-31.
- Bordiga, Amadeo. *Strutture economica e sociale della Russia d'oggi*. Edizioni il programma comunista, 1976.
- Brenner, Robert. *The Economics of Global Turbulence: The Advanced Capitalist Economies from Long Boom to Long Downturn, 1945-2005*. Verso, 2006.
- Breton, André. *Discours au Congrès des écrivains [1935]*. Jean-Jacques Pauvert, 1971.
- Butler, Judith. *På vej mod en performativ forsamlingssteori [Notes Toward a Performative Theory of Assembly, 2015]*. Oversat af Beate Terletskaia, Billedkunstscolernes Forlag, 2020.
- Clark, T.J. "Capitalism Without Images". *Capitalism and the Camera: Essays on Photography and Extraction*, redigeret af Kevin Coleman og Daniel James, Verso, 2021, s. 120-141.
- Clegg, John og Aron Benanav. "Crisis and Immiseration: Critical Theory Today". *The Sage Handbook of Frankfurt School Critical Theory*, redigeret af Werner Bonefeld et al., Sage, 2018, s. 1629-1648.
- Clover, Joshua. *Riot. Strike. Riot: The New Era of Uprisings*. Verso, 2016.
- Colectivo Situaciones. *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*. Ediciones De mano en mano, 2002.
- Debord, Guy. *Det spektakulære samfund [La société du spectacle, 1967]*. Oversat af Louise Bundgaard og Gustav Hoder, Antipyrine, 2020.
- Denning, Michael. "Neither Capitalist, Nor American: Democracy as Social Movement". *Culture in the Age of Three Worlds*. Verso, 2004, s. 209-226.
- Den usynlige komité. *Til vores venner [A nos amis, 2014]*. Oversat af Anna Cornelia Ploug og Mathias Ruthner, Antipyrine, 2020a.
- Den usynlige komité. *Fra nu af [Maintenant, 2019]*. Oversat af Carsten Juhl, OVO Press, 2020b.
- Deutsche Bank. "An Age of Disorder", 2020, [www.db.com/newsroom\\_news/2020/the-age-of-disorder-the-new-era-for-economics-politics-and-our-way-of-life-en-11670.htm](http://www.db.com/newsroom_news/2020/the-age-of-disorder-the-new-era-for-economics-politics-and-our-way-of-life-en-11670.htm).
- Di Cesare, Donatella. *Il tempo della rivolta*. Bollati Boringhieri, 2020.
- Endnotes. "Onward Barbarians", 2021, [www.endnotes.org.uk/other\\_texts/en/endnotes-onward-barbarians](http://www.endnotes.org.uk/other_texts/en/endnotes-onward-barbarians).
- Eribon, Didier. *Retour à Reims*. Fayard, 2009.
- Fisher, Mark. *Kapitalistisk realisme. Findes der ikke noget alternativ? [Capitalist Realism: Is there no Alternative?, 2009]*. Oversat af Mathias Ruthner, Antipyrine, 2020.

- Gago, Verónica. *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón, 2019.
- Gaonkar, Dilip. "Demos Noir: Riot after Riot". *Nights of the Dispossessed: Riots Unbound*, redigeret af Natasha Ginwala, Gal Kirn og Niloufar Tajeri, Columbia University Press, 2021, s. 30-54.
- Gerbaudo, Paolo. *The Mask and the Flag: Populism, Citizenism and Global Protest*. Oxford University Press, 2017.
- Goldner, Loren. "The Historical Moment That Produced Us: Global Revolution or Recomposition of Capital". *Insurgent Notes*, nr. 1, 2010, [www.insurgentnotes.com/2010/06/historical\\_moment/](http://www.insurgentnotes.com/2010/06/historical_moment/).
- Graeber, David. "De 'Gule Veste' viser os, hvor meget jorden skælver under vores fødder" ["The 'Yellow Vests' Show How Much the Ground Moves Under Our Feet, 2018]. Oversat af Carsten Juhl, 2018, [www.carstenjuhl.dk/sites/default/files/2018-12/David%20Graeber%20gule%20veste.pdf](http://www.carstenjuhl.dk/sites/default/files/2018-12/David%20Graeber%20gule%20veste.pdf).
- Hall, Stuart. "Cultural Studies and its Theoretical Legacies". *Cultural Studies*, redigeret af Lawrence Grossberg, Cary Nelson og Paula Treichler, Routledge, 1992, s. 277-295.
- Hamel, Jean-François. *Nous sommes tous la pègre. Les années 68 de Blanchot*. Les Éditions de Minuit, 2018.
- Hardt, Michael og Antonio Negri. *Declaration*. Argo Navis, 2013.
- Hardt, Michael og Antonio Negri. *Assembly*. Oxford University Press, 2017.
- Haslett, Tobi. "Magic Actions". *N+1*, maj 2021, [www.nplusonemag.com/issue-40/politics/magic-actions-2/](http://www.nplusonemag.com/issue-40/politics/magic-actions-2/).
- Hoare, George, Philip Cunliffe og Alex Hochuli. *The End of the End of History: Politics in the Twenty-First Century*. Winchester & Washington: Zero, 2021.
- Hobsbawm, Eric. *Ekstremernes århundrede. Verdens historie 1914-1989 [The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1994]*. Oversat af Ole Lindegård Henriksen. Gyldendal, 1997.
- Jameson, Fredric. *The Seeds of Time*. Columbia University Press, 1994.
- Jeanpierre, Laurent. In *Girum. Les leçons politiques des ronds-points*. La Découverte, 2019.
- Jesi, Furio. *Spartakus. Simbologia della rivolta [1969]*. Bollati Boringhieri, 2022.
- Juhl, Carsten. *Italiens historie fra enhedsstatens oprindelse til det historiske kompromis*. Suen-son, 1979.
- Juhl, Carsten. *Opstandens underlag*. OVO Press, 2020.
- Koram, Kojo. *Uncommon Wealth: Britain and the Aftermath of Empire*. John Murray, 2022.
- Kotányi, Attila og Raoul Vaneigem. "Elementært program for bureauet for unitær urbanisme" ["Programme élémentaire du Bureau d'Urbanisme Unitaire", 1961], oversat af Otto Jul Pedersen. *Avantgardemanifester*, redigeret af Mikkel Bolt, Klim, 2019, s. 449-451.
- Krahl, Hans-Jürgen. "Angaben zur Person". *Konstitution und Klassenkampf. Zur historischen Dialektik von bürgerlicher Emanzipation und proletarischer Revolution. Schriften, Reden und Entwürfe aus den Jahren 1966-1970*. Neu Kritik, 1971, s. 19-30.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*. Galilée, 2011.

- Vladimir Lenin: "Om 'demokrati' eller diktatur" ["O 'демократии' и диктатуре", 1918], oversat af anonym, [www.marxisme.dk/arkiv/lenin/1918/12/23-demodikt.asp](http://www.marxisme.dk/arkiv/lenin/1918/12/23-demodikt.asp).
- Losurdo, Domenico. *Contro storia del liberalism*. Laterza, 2005.
- Mandel, Ernst. *Der Spätkapitalismus. Versuch einer marxistischen Erklärung*. Suhrkamp, 1972.
- Marcuse, Herbert. *Det én-dimensionale menneske. En undersøgelse af det højtudviklede industrisamfundets ideologi* [*One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, 1964]. Oversat af Merete Ries, Gyldendal, 1969.
- Martin, Louis. 'Je lutte des classes'. *Le mouvement contre la réforme des retraites en France, automne 2010*. Senonevero, 2012.
- Mascolo, Dionys. *Le communisme. Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins* [1953], Lignes, 2018.
- Mascolo, Dionys. "Refus inconditionnel" [1958]. *La révolution par l'amitié*. La fabrique, 2022, s. 27-29.
- Newman, Saul. *Postanarchism*. Polity, 2016.
- Nogle revolutionære mænd og kvinder fra Syrien i eksil. "Folkeslagene vil regimernes fald" ["Le peuple veut la chute du régime", 2018], oversat af Carsten Juhl. Carsten Juhl: *Opstandens underlag*. OVO Press, 2020, s. 73-77.
- Nunes, Rodrigo. *Neither Vertical nor Horizontal: A Theory of Political Organisation*. Verso, 2021.
- Roth, Karl Heinz. *Den 'anden' arbejderbevægelse. Et bidrag til en ny forståelse af klassehistorien i Tyskland* [*Die 'andere' Arbeiterbewegung und die Entwicklung der kapitalistischen Repression von 1880 bis zur Gegenwart*, 1974]. Oversat af Svend Erik Hasle, GMT, 1976.
- Rudelle, Odile. *Mai 58. De Gaulle et la République*. Plon, 1988.
- Sanguinetti, Gianfranco (Censor). *Rapporto veridico sulle ultima opportunità di salvare il capitalismo in Italia*. Mursia, 1975.
- Silver, Beverly J. og Corey R. Payne. "Crises of World Hegemony and the Speeding Up of History". *Hegemony and World Order*, redigeret af Piotr Dutkiewicz, Tom Casier og Jan Scholte, Routledge, 2020, s. 17-31.
- SIPRI (Stockholm International Peace Research Institute): "Trends in World Military Expenditure, SIPRI Fact Sheet, april 2021", 2022, [www.sipri.org/sites/default/files/2022-04/fs\\_2204\\_milex\\_2021\\_o.pdf](http://www.sipri.org/sites/default/files/2022-04/fs_2204_milex_2021_o.pdf).
- Situationistisk Internationale. "Definitioner" ["Définitions", 1958], oversat af Otto Juhl Pedersen. *Avantgardemanifester*, redigeret af Mikkel Bolt, Klim, 2019, s. 438-439.
- Smith, Jason E. "The American Revolution: The George Floyd Rebellion, One Year Out", *Brooklyn Rail*, juli-august 2021, [www.brooklynrail.org/2021/07/field-notes/The-American-Revolution-The-George-Floyd-Rebellion-One-Year-Out](http://www.brooklynrail.org/2021/07/field-notes/The-American-Revolution-The-George-Floyd-Rebellion-One-Year-Out).
- Tari, Marcello. *Non esiste la rivoluzione infelice: Il comunismo della destituzione*. Derive Approdi, 2017.
- Théorie communiste. "Prolétariat et capital. Une trop brève idylle?". *Théorie communiste*, nr. 19, 2004, s. 5-60.

- Tronti, Mario. "Til en kritik af det politiske demokrati" ["Per una critica della democrazia politica", 2007], oversat af Rasmus Bojesen. *Demokrati*, redigeret af Mikkel Bolt og Dominique Routhier, Antipyrine, 2022, s. 111-127.
- Wajnsztein, Jacques og C. Gzavier. *La tentation insurrectioniste*. Acratie, 2012.
- Walton, John og David Seddon. *Free Markets and Food Riots: The Politics of Global Adjustment*. Blackwell, 1994.
- Watkins, Susan. "Oppositions". *New Left Review*, nr. 98, 2016, s. 5-30.
- Wilderson, Frank B. "Fængselsslaven som hegemoniets (tavse) skandale" ["The Prison Slave as Hegemony's (Silent) Scandal", 2003], oversat af Tone Andreasen. *Sorthed*, redigeret af Mikkel Bolt og Jakob Jakobsen, Nebula, 2018, s. 23-40.
- Wohlleben, Adrian. "Memes without End". *Ill Will*, maj 2021, [www.illwill.com/memes-without-end](http://www.illwill.com/memes-without-end).
- Wright, Robin. "The Story of 2019: Protests in Every Corner of the Globe". *The New Yorker*, 30. december 2019, [www.newyorker.com/news/our-columnists/the-story-of-2019-protests-in-every-corner-of-the-globe](http://www.newyorker.com/news/our-columnists/the-story-of-2019-protests-in-every-corner-of-the-globe).
- Žižek, Slavoj. *The Year of Dreaming Dangerously*. Verso, 2012.





## PROTEST, SUBJEKT OG UDSAGN I TO NUTIDIGE EGYPTISKE EKSPERIMENTALFILM

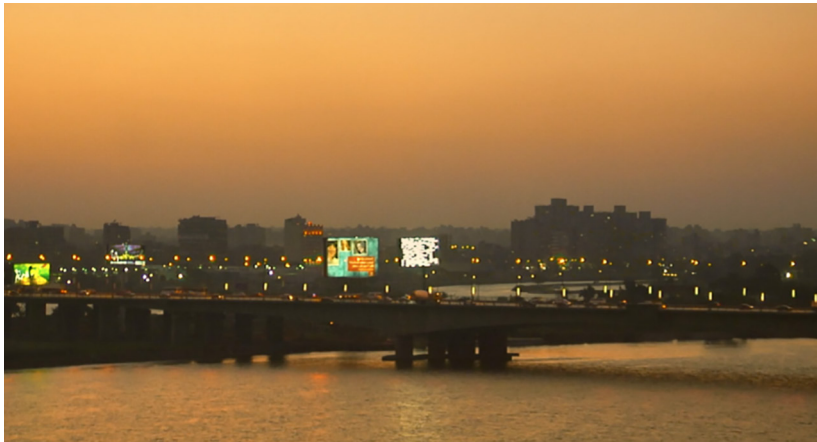
Cirka halvvejs inde i spillefilmen *In the Last Days of the City* (2016) af Tamer El Said sidder fire venner på taget af en bygning i det centrale Kairo. Blandt vennerne er Khalid, filmens hovedkarakter, der på må og få drysser rundt i Kairo i forsøget på at lave en film; Tarek fra Irak, som er flygtet til Berlin; Hassan, som fortsat bor i Irak; og Bassem fra Libanon. De drikker øl, kigger ud over byens oplyste aftenkulisser og diskuterer ophedet for og imod at blive boende i Bagdad og Beirut, byer, der har været præget af krig og uroligheder i halve århundreder, eller at flygte – som Tarek har gjort. Da diskussionen dør ud, retter vennerne opmærksomheden imod Khalid og spørger, hvordan det går med hans film. Khalid tøver, fortæller, hvordan han i dag har interviewet sin fars tidligere kollega Abla Fadila; en kvinde, som han har drømt om at tale med i årevis i håbet om, at hun kan fortælle, hvem hans far *egentlig* var. Det viste sig imidlertid, at den søde ældre dame slet ikke kunne genkalde sig hverken Khalid eller hans far. Vennerne griner, Khalid griner. "Hvad snakkede I så om?" spørger de. "Mange ting," svarer Khalid. "Om det her." Han nikker ud mod den pulserende by under dem. "Om Tahrir Pladsen?" spørger Bassem mistroisk og vender sit håndholdte kamera mod pladsen nedenfor. "Nej, ikke Tahrir Pladsen," svarer Khalid.



**Fig. 1.** Tamer El Said: *In the Last Days of the City* (2016), (00:35:42).

"Men der er noget, som jeg ikke kan indfange ... ved alt det her." Han fægter med armen ud imod byen og nattehimlen. "Ved folkene på gaden, menneskemængden, ved larmen. Jeg ved ikke, om det er noget, jeg elsker eller hader. Forstår I? Det eneste, jeg ved, er, at jeg vil filme." Vennerne nikker indforstået, og der er et øjeblik klangfuld stilhed, inden stemningen igen bliver løssluppen, og kameraet følger flokken videre ud i Kairos lysende nat.

Denne scene er symptomatisk for *In the Last Days of the City's* stilfærdige, men stærkt betydningsmættede arbejde med sine karakterer og byen Kairo som fænomen. Khalids lidt skuffende møde med Abla Fadila er sigende for hans tilsyneladende retningsløse strejfen rundt i Kairos malerisk forfaldne bybillede. Han er *søgende*; efter en ny lejlighed at flytte ind i, efter sin tabte elsker Leyla, fortrængte minder fra sin barndom og efter billeder eller scener, der kan inkluderes i hans kommende film. Som i tilfældet med Abla Fadila kaster al denne søgen dog ikke nogle videre resultater af sig. Khalid finder ikke en ny lejlighed, han formår ikke at udbedre den komplicerede relation til Leyla, han færdiggør ikke sin film. Denne overskyggende følelse af manglende forløsning sætter tonen i alt, hvad Khalid gør og er. Som i scenen beskrevet ovenfor synes Kha-



**Fig. 2.** Tamer El Said: *In the Last Days of the City* (2016), (00:01:10).

lids uafklarethed filmen igennem at være en slags pointe i sig selv. Hans manglende evne til at indfange "alt det her" og give det en meningsfuld, sammenhængende form kan siges både at være filmens drivende kraft og dens grundlæggende ytring. Derudover rammesætter scenen på taget ganske subtilt måden, hvorpå *In the Last Days of the City* flakser rundt i en lidt ukonkret tidslighed. Filmen er optaget i årene 2008-2010, inden massive folkelige protester skyllede ind over store dele af Sydvestasien og Nordafrika, og Tahrir Pladsen blev en slags universelt samlende symbol for disse protester. El Said satte arbejdet med filmen på pause under protesterne, mens han overvejede, om filmen i stedet skulle have den folkelige opstand som sit omdrejningspunkt (El Rashidi). Han besluttede dog at fastholde filmen, som den var, men den blev derfor først færdiggjort og udgivet i 2016, flere år efter opstanden havde lagt sig, og Egyptens nuværende præsident Abdel Fattah Al-Sisi var i gang med at genetablere det autoritære statssystem, som protesterne søgte at afmontere. Oprindeligt var *In the Last Days* programsat til at have premiere på Cairo International Film Festival, men blev få uger før premieren fjernet fra det officielle program grundet festival-komiteéns "bekymring" over filmens deltagelse



**Fig. 3.** Tamer El Said: *In the Last Days of the City* (2016), (00:01:19).

på andre filmfestivaler (ibid.). Ifølge Tamer El Said selv var der tale om indirekte censur fra regeringens side. Filmen fik i stedet premiere på Berlinale og er siden blevet vist både i Egypten og ved festivaler i London, New York, Istanbul m.fl.

Hvornår scenen med de fire venner, der skuer ud over Tahrir Pladsen, skal forestille at udspille sig inden for denne komplicerede, produktionsmæssige tidshorisont – der altså strækker sig helt fra 2008 til 2016 – er uklart. Scenen er optaget, før 2011-protesterne blev aktuelle, men samtidig opleves det, som om Khalid indirekte peger på opstanden, når han vender blikket imod Tahrir og taler om umuligheden ved at indfange byen, larmen og menneskemængden. Der eksisterer en slags iboende, nostalgisk melankoli hos Khalid, som udtrykkes i kraft af hans udtalte magtesløshed i mødet med sit eget "nu"; et nu, der for den filmiske beskuer – ligesom for Khalid selv – ikke rigtigt synes at lade sig indfange. I en vis forstand er filmens temporale reference dobbelt, idet denne grundlæggende, nostalgiske søgen efter forløsning og forandring både synes at forholde sig til tiden *før* 2011, men ligeledes også til tiden *efter* opstanden, til virkeligheden i Egypten anno 2016. Denne dynamiske fordobling eller forskydning af den filmiske



**Fig. 4.** Tamer El Said: *In the Last Days of the City* (2016), (00:02:27).

tid bidrager til, at også Khalid som filmisk subjekt fremstår fragmenteret, forskudt, umulig *rigtig* at indfange eller begribe. Det er denne artikels centrale tese, at *In the Last Days'* påtrængende arbejde med at forskyde og forskanse både sin egen tidslighed samt den subjektposition, hvorfra hovedkarakteren formulerer sig, bærer en politisk signifikans i sig. Artiklen argumenterer for, at denne politiske tonalitet er tæt relateret både til den billedproduktion, som var med til at forme 2011-opstanden i Egypten, og til landets nuværende politiske situation. Her tjener dokumentarfilmen *The Square* (2013) af Jehane Noujaim som et profilerende kontrastbillede, da den kan siges at være eksemplarisk for den billeddannelse, der forbindes med 2011-opstanden. Hvor *The Square* indlevende portrætterer et kollektivt "vi" – den protesterende masse, folket – der manifesteres *her og nu* i direkte konfrontation med "dem" – systemet, politiet, militæret – og som træder frem som et klart aflæseligt billede for sin beskuer, er *In the Last Days* altså anderledes fragmenteret og narrativt forhutlet, og Khalid er som subjekt langt mere ambivalent og utydelig. Filmen organiserer sig ikke i kraft af konfrontationer, her er ingen egentlig udvikling, ingen stabile billeder, intet tydeligt subjekt hverken i eller for værket. Det er vores ærinde her at



**Fig. 5.** Tamer El Said: *In the Last Days of the City* (2016), (00:02:44).

foreslå, at disse afståelser kan forstås som kontekst-afhængige politiske ytringer i deres egen ret.

Gennem analytiske nedslag i henholdsvis *The Square* og *In the Last Days* indkredser vi, hvorledes filmene på hver deres måde mobiliserer og *artikulerer* – snarere end *repræsenterer* – politisk protest og et subjekt for denne protest. Artiklens styrende tese er, at dele af den kritiske egyptiske samtidskunst, herunder især eksperimentalfilm, i tiltagende grad har bevæget sig væk fra opstandens umiddelbare intellektuelle og visuelle bestræbelser på at etablere et kollektivt politisk subjekt og hen mod en artikulation af mere ustabile, politisk søgende subjekter, som virker destabiliserende på Egyptens aktuelle autoritære styre.<sup>1</sup> Under inddragelse af forandringerne i den politiske virkelighed i Egypten fra 2011 over 2013 til 2016 undersøger vi protestens udsigelsesbetingelser i spændet mellem et kollektivt manifesteret subjekt

---

1 I denne forbindelse kan også nævnes film som *Coming Forth by Day* (2012) af Hala Lotfy, *Out on the Street* (2015) af Jasmina Metwaly og Philip Rizk samt *Dreamaway* (2019) af Marouan Omara og Johanna Domke så vel som videoværket *Anbar* (2020) af Jasmina Metwaly og udstillingen *When Dreams Call for Silence* (2019) af Huda Lufti.



**Fig. 6.** Tamer El Said: *In the Last Days of the City* (2016), (00:03:16).

og mere fragmenterede subjektiviteter. I dialog med bl.a. kulturfilosoffen Elizabeth Kassabs indkredsning af politisk humanisme som tankestrømning blandt egyptiske aktivister og intellektuelle under og efter 2011, filosofen Jacques Rancières forståelse af politisk subjektivitet og filosofen Giorgio Agambens begreb om destitution analyserer vi protestens billedsproglige artikulation – også hvor den ikke er aflæselig som udsagn og ikonografi, men tværtimod netop insisterende i sit fravær – og forsøger at knytte disse analyser til overvejelser over opstandens foranderlige tidslighed.

#### PROTESTENS BILLEDPOLITISKE "VI"

De folkelige opstande, der fra januar 2011 og frem prægede det meste af Sydvestasien og Nordafrika, kan beskrives som et globalt politisk spektakel eller skuestykke uden lige. Protesterne på Tahrir Pladsen i Kairo er af den egyptiske kunstner Lara Baladi blevet betegnet som den mest fotograferede og billedistribuerede begivenhed nogensinde. Da protesterne begyndte i Egypten den 25. januar 2011 med monumentale demonstrationer over hele landet, blev der omgående etableret et borgerinitieret medietelt på Tahrir

Pladsen. Her arbejdede frivillige med at indsamle, organisere og uploade en stor del af det fotografiske materiale, der blev produceret rundt omkring i landet. Dette var nødvendigt, da millioner af almindelige borgere under protesterne bar deres kameratelefoner som et yderst værdifuldt våben i deres kamp for retten til at være aktive politiske dissidenter i det offentlige rum (Malmvig). Mark LeVine beskriver, hvordan disse billedpolitiske aspekter under opstandene ligeledes viste sig i en mangefacetteret kunstnerisk produktion med direkte tilknytning til protestaktionerne. I hans udlægning udgjorde Tahrir Pladsen et ekstremt magtfuldt billedpolitisk rum beboet af "folket" i kraft af den overflod af graffitikunst, rapmusik, gadeteater m.m., som blomstrede frem på og omkring pladsen. LeVine understreger, hvordan den billedpolitiske produktion ikke blot spillede en afgørende rolle for mobiliseringen af protesterne, men også i forhold til at definere dem som handlinger foretaget af et forenet egyptisk folk. Som Sanders IV ligeledes bemærker, var det egyptiske folks offentlige tilsynekomst som et samlet kollektivt subjekt således en integreret del af protesterne allerede fra begyndelsen. Den billedpolitiske manifestation af folkets fælles krop, et "vi", der handlede i direkte konfrontation med statslederen, sendte et kraftfuldt budskab til både staten og omverdenen om, at folket havde fået nok af flere årtiers politisk undertrykkelse og ustabilitet, af fattigdom, en omfattende politistat, politisk korrupsion, manglende demokratiske reformer m.m. Den 11. februar, efter atten dages massive protester på tværs af Egypten, trådte Hosni Mubarak tilbage efter 30 år som præsident. I kølvandet på Mubaraks tilbagetræden kontrollerede de væbnede styrkers øverste råd (Supreme Council of Armed Forces) regeringen indtil 30. juni 2012, hvor Mohamed Morsi fra Det Muslimske Broderskab blev valgt som præsident ved et efter sigende frit og demokratisk valg.

*The Square* dokumenterer opstandene i Kairo fra januar 2011 og frem til filmens udgivelse i 2013. I en vis forstand indfanger filmen netop tilblivelsen og konstitueringen af opstandens kollektive, politiske subjekt. Filmen er optaget af den konkrete organisering af kroppe og objekter i byrummet: besættelsen af Tahrir Pladsen, telte, deling af mad og cigaretter, musik og sang. Pladsen iscenesættes som revolutionens sted og præsenteres som et relativt overskueligt rum, der bl.a. lader sig beskytte af vagter, og som man



konkret kan tage hen til og bevæge sig væk fra. En stor del af optagelserne er håndholdte og foregår tæt på deltagerne og deres omgivelser, hvilket skaber en fysisk fornemmelse af opstandens her og nu. Mod slutningen løftes perspektivet, og man ser fra luften et oversigtsbillede over pladsen og alle dens forbindelsesveje, hvor millioner af mennesker demonstrerer mod Mubarak. Herved forbindes protesterne på pladsen med et endnu mere omfattende samfundsmæssigt netværk, og den i første omgang relativt overskuelige opstand synes at få en mere generel betydning og indgå i en større politisk virkningssammenhæng.

På denne måde repræsenterer filmen ikke blot opstanden og dens konkrete form, men er også med til at skabe denne form. Den præsenterer en tydelig *manifestation* af modstanden mod regimet, en umiddelbart forståelig synlig artikulation af protest, både hvad angår form og indhold. Det franske ord for demonstration, *manifestation* eller *manif*, fanger, som filosofen og kunsthistorikeren Georges Didi-Huberman gør opmærksom på, således bedre end "demonstration", hvad der er på færde i folkelige opstande:

For in to manifest, there are first of all hands [mains], soon arms themselves and entire bodies. *Manifestus*, in Latin, is the individual who is 'taken by the hand', meaning: 'to be caught red-handed' or 'caught in the act'. It is the visible transgressor of the social rule, the *manifestatio* thus designating all that appears [s'expose], all that is risked – according to the double meaning of appearing and taking a risk, indeed of the crime of transgression – in a visible way, 'manifest' or transgressive, as the forceful defying of order. ("Conflicts of Gestures" 11-12; jf. også *Soulèvements*).

At manifestere er at omdanne et begær, næret af følelser af undertrykkelse, frygt, tab, depression, til opstand og artikulere sin ulydighed i handlinger og gestusser. Samtidig understreger "manifestation" protestens offentlige karakter og den kendsgerning, at den involverer konkrete kroppe, der kommer til syne eller manifesterer sig selv i det offentlige rum (jf. Didi-Huberman, "Conflicts of Gestures" 22 note 3). På den måde kan Tahrir Pladsen, som den præsenteres i *The Square*, betragtes som en agora eller *polis* i Hannah Arendts forstand. For Arendt er *polisen* et "rum for tilsynekomst", hvor vi kommer til syne for andre, og andre kommer til syne for os, og hvor man

ikke blot eksisterer som levende eller materiel ting, men ekspliciterer – eller manifesterer – sin egen tilsynekomst. At være frarøvet et rum for tilsynekomst vil sige at være frarøvet virkelighed (ifølge Arendt er virkelighed i menneskelig og politisk forstand det samme som tilsynekomst). For mennesket garanteres verdens virkelighed gennem tilstedeværelsen af andre, som den også kommer til syne for, og som er med til at bekræfte dens eksistens – som det sker på Tahrir Pladsen i *The Square* – mens alt det, der ikke tillades en sådan offentlig tilsynekomst, vil forsvinde som en drøm uden virkelighed (198 f.).

Politik er derfor grundlæggende tæt knyttet til spørgsmålet om tilsynekomst og en fælles sansning af verden. Det politiske handler om vores relation til hinanden, om vores sameksistens i en *polis* og den symbolske ordning af sociale relationer. Perception, sansning, følelser er ikke blot individuelle, men også umiddelbart sociale fænomener (Stiegler). Vi kan med Jacques Rancière se forbindelsen mellem æstetik og politik i den måde, det sanselige er delt på. Det vil i grove træk sige, hvad der er sansbart, og hvem der har adgang til at sanse hvad. Politik er i Rancières tænkning adskilt fra den magtudøvelse, som hører politiordenen til. Politiet bestemmer over den sociale orden, delingen af det sanselige, administrerer borgernes begær og følelser og regulerer samfundets form og livsmåder, som det forsøger at skabe *konsensus* om. Politisk handling drejer sig derimod om *dissensus*, hvor nogen forsøger at blive hørt eller set, selv om, eller fordi, de ikke er hørbare eller synlige i den deling af det sanselige, som politiet søger at opretholde. Det er på den baggrund, vi kan forstå den form for politisk subjektivitet, der præsenteres i *The Square*. Ifølge Rancières tankegang hænger politisk subjektivitet sammen med en evne til at udsige og (re)artikulere, forstået som en demonstrativ evne til at rekonfigurere de eksisterende forbindelser – eller netop artikulationer – mellem det synlige og det sigelige, mellem kroppe og ord, eller altså den eksisterende måde, det sanselige er delt på (Rancière og Panagia 115). I *The Square* insisterer hovedpersonen Ahmed på sammen med sine kammerater på tværs af sekulære og muslimske brødre (og søstre) at tage til orde og blive synlige i en rekonfiguration af den deling af det sanselige, Mubaraks regime har etableret. Den politiske protest og dissens kommer altså direkte til udtryk, både sanseligt og som udsagn.

*The Square* er eksemplarisk for 2011, netop fordi den synes at have som sit mest grundlæggende udsagn, at politisk handling, dissensus, sker gennem kollektivets manifestation og konfronterende gestus *her og nu*.

### SUBJEKTIVITETENS DESTITUERENDE POTENS

Efter præsidentvalget i 2012 sad Mohamed Morsi blot i embedet i et år, idet voksende utilfredshed med hans hårdhændede regeringsstil i sommeren 2013 resulterede i flere massive offentlige protester. De gradvist mere voldelige konfrontationer mellem demonstranter og politi resulterede i Morsis dramatiske tilbagetrækning i juli. Med støtte fra militæret indsatte den tidligere feltmarskal Abdel Fattah Al-Sisi sig selv som leder, slog massivt ned på enhver form for opposition og vandt præsidentvalget i maj 2014 med 97 procent af stemmerne (El-Nawawy og El-Masry). Adskillige forskere – herunder Alia Mossallam, Peter Snowdon, Hoda Elsadda og Amal Treacher Kabesh – har påvist, hvorledes egyptiske borgere, aktivister, kunstnere, journalister, kulturarbejdere og ngo'er under Al-Sisi er underlagt om muligt mere massiv overvågning og censur, flere trusler, drakoniske protestlove, fængslinger og tvangsnedlukninger, end de var før 2011. En række af disse forskere uddyber endvidere, hvordan opstandens mangfoldige billedproduktion i løbet af Al-Sisis embedsperiode er blevet approprieret af kontrarevolutionære fortællinger. Det er f.eks. – i et vist omfang – lykkedes at definere Al-Sisi som en revolutionær figur, hvis måde at styre på er i direkte overensstemmelse med de krav, som det egyptiske folk stillede under protesterne (Westmoreland). Ifølge Zoé Carle, der har skrevet en afhandling om betydningen af revolutionære slogans og graffiti under den egyptiske opstand, har disse kontrarevolutionære kræfter netop fået gennemslagskraft ved at genanvende opstandenes slogans og symboler og er således lykkedes med at "(...) reclaim the legitimacy of 'the people'." (59).

Eftersom *In the Last Days of the City*, som nævnt indledningsvist, er optaget i 2008-2010, men først offentliggjort i 2016, kan filmen siges at strække sig på tværs af denne konkrete politiske – og billedpolitiske – udvikling i Egypten. Hvor *The Square* kan betragtes som en revolutionær billedpolitisk

artikulation og manifestation af et kollektivt politisk subjekt, udgjort af de mange, der har været udelukket fra regimets deling af det sanselige, forholder det sig ganske anderledes med den "protest" eller modstand, der artikuleres i *In the Last Days of the City*. Denne film synes i langt højere grad at interessere sig for en form for politisk subjektivitet, der netop *ikke* handler, *ikke* artikulerer et udsagn, *ikke* indtager en fast form eller subjektposition. Filmen opholder sig i selve den udsigelse, der er ethvert udsagns forudsætning, og hvor subjektet – der er genstanden for regimets magtudøvelse, og som regimets politi derfor er afhængigt af at kunne identificere – så at sige bliver subjekt for sin egen desubjektivering (Lund).

*In the Last Days of the City* begynder med et totalbillede af Kairos tunge, pulserende trafik indhyllet i gyldent orange solnedgangsfarver. Herefter vender kameraet sig imod hovedkarakteren Khalid, der betragter sceneriet gennem et åbent vindue. Han er placeret ved siden af en hospitalsseng, hvori en ældre kvinde (antageligt hans mor) ligger med lukkede øjne og trækker vejret tungt, monotont. Således etableres allerede fra begyndelsen den væsentligste relation, der behandles med kærlig interesse i filmen, nemlig udvekslingen mellem Khalid og det monstrum af en millionby, som han skiftevis betragter og bevæger sig rundt i. Efter denne scene fanger kameraet Khalid i færd med at praje en taxa. I løbet af taxaturen distraheres kameraet og fjerner sit fokus fra Khalid og vender sig imod byen, der passerer forbi taxaens vindue. Her forsøger det at indfange personer, palmer, parkerede biler og smukke palæer langs den bugtende Nil, men dets lidt forhastede, ufokuserede bevægelser transformerer i høj grad denne kulisser til en række udflydende abstraktioner. Imens er kameraets soniske opmærksomhed rettet imod bilradioens kværnende strøm af nyheder om sport, de nyeste fredsforhandlinger i regionen og om præsident Mubaraks bedrifter som international statsmand. Kameraet dvæler momentvis ved en tigger, der trækker sine ejendele gennem byen på et quiltet tæppe og en ældre tandløs mand, som puster glimtende sæbebobler ind i mellemrummene mellem byens forhastede fodgængere. Herefter følger det Khalid og hans lidt opgivende ejendomsmægler op for at se på en lejlighed, der – som alle andre lejligheder, fornemmer vi – på ingen måde lever op til Khalids standarder. Denne scene efterfølges af en række nærbilleder af en karis-

matisk midaldrende kvinde, der kører rundt i byen, mens hun mindes sit barndomshjem i Alexandria. Endnu engang synes kameraet ude af stand til rigtigt at fokusere, det koncentrerer sig om mærkelige, dissekerede fragmenter af kvindens ansigt, ligesom hendes stemme er adskilt fra billederne på en måde, som forstyrrer enhver oplevelse af naturalisme. Derefter, gennem et næsten umærkeligt match-klip, viser denne scene sig at være optagelser fra Khalids egen film, der gennemspilles, spoles henover og genklippes af en klipper, der er lige så frustreret over Khalids manglende beslutsomhed, som ejendomsmægleren var tidligere.

*In the Last Days* fortsætter i denne fragmentariske, *søgende* fortællemodus. Selv om kameraet ihærdigt bevæger sig i hælene (eller armene) på Khalid i forsøget på at afdække hans gøren og laden rundt i Cairos mylder, er det ganske væsentligt for filmens samlede udsagn, at dette aldrig rigtig lykkes. Som i introsekvensen beskrevet ovenfor distraheres kameraet kontinuerligt, og den filmiske tid forskydes, således at noget, der opleves som filmisk "realtid", viser sig egentlig at være Khalids egne optagelser, der senere gennemspilles på en skærm. Denne temporale og billedsproglige forskydning efterlader et indtryk af, at hverken Khalid som subjekt, Kairo som organisme eller det fælles nu, som både subjektet og den omgivende by kommer til syne i, egentlig lader sig indkapsle. Khalid støder undervejs på sin strejfen rundt i Kairo ved flere lejligheder på demonstrationer med forskellige, politiske dagsordener. Radikaliserede, proislamiske demonstranter annoncerer, at "islam kommer", mens protester under sloganet *Kefaya* kræver vedtagelse af en mindsteløn, initiativer for at bekæmpe fattigdom og sult – og i sidste ende afslutningen på Hosni Mubaraks despotiske styre.<sup>2</sup> Som Khalid chokeret bevidner, mødes de sidstnævnte demonstranter af civilklædte politibetjente, der med stor voldsomhed udfører en række arrestationer. Sådanne demonstrationer fandt rent faktisk sted i Kairo i

---

2 *Kefaya* ("nok" på egyptisk arabisk) er slogan for Egyptian Movement for Change, en græsrodskoalition, som forud for oprøret i 2011 var en platform for protester mod Hosni Mubarak, regimets politiske korrupsion, dets tilsidesættelse af grundlæggende menneskerettigheder, landets økonomiske stagnation og sociale ulighed (Clarke 211).

perioden, hvor filmen blev optaget, hvilket påpeger værket's nænsomme sammenvævning af fakta og fiktion. Khalid synes dog at forholde sig lige så opmærksomt til de problematiske socialpolitiske strukturer, der definerer livet for ham selv og menneskene omkring ham. Selv om han utvivlsomt påvirkes af de politiske optøjer, som han oplever på klos hold, synes han lige så investeret, da han ved et uheld observerer – og filmer – en mand, der mishandler sin kone. Eller lige så tavst undrende, når han følger den gradvise forvandling af en dametøjsbutik, der begynder at sælge islamisk tøj og derfor tildækker sine fashionable vindues-mannequiner én efter én. Som beskuer får man det indtryk, at både Khalid og det kamera, der følger ham, tillægger de mobiliserende folkemængder og deres krav om grundlæggende reformer af landets autoritære statsapparat den samme politiske resonans som de mere private, politiske forhandlinger, der ligeledes sættes i scene i det offentlige rum. Khalid tiltrækkes af alle disse konfrontationer – både de storstilede, politisk motiverede konfrontationer og de mindre, mere private – og i begge tilfælde er hans reaktion den samme: Han observerer, han filmer – men han *handler* aldrig. Ikke en eneste gang i løbet af filmen investerer han for alvor sig selv i de situationer, som han stilles overfor. Selv om filmen således bærer en politisk stemthed i sig, idet den ganske konkret indfanger en række socialpolitiske forhandlinger, som fandt sted i Kairo i årene 2008-2010 (og som trækker tråde langt ind i 2011-opstanden), afstår både Khalid som subjekt og filmen som samlet ytring fra egentligt at engagere sig i disse begivenheder.

I stedet argumenterer vi for, at *In the Last Days of the City* aktualiserer visse måder at tænke politisk subjektivitet på i en egyptisk kontekst, der er stærkt informeret ikke blot af 2011 opstanden og dens effektfulde destabilisering af landets politiske system og civilliv, men også af den følgende reetablering af landets autoritære statsstyre og dets appropriering af opstandens billeder, slogans og udsagn. Filmens arbejde med politisk subjektivitet iværksættes netop i kraft af dens dobbelte, temporale reference, der både henviser til et før og et efter 2011 (simpelthen fordi filmen er optaget før opstanden, men færdigredigeret og udgivet, efter Al-Sisi kom til magten) og af dens kontinuerlige, billedsproglige forskydning af den position, hvorfra Khalid formuleres som subjekt.

Elizabeth Kassab argumenterer for, at de ideer, der er knyttet til *Nahda* og arabisk renæssancetænkning fra midten af det 19. århundrede, og som hun samler under betegnelsen *politisk humanisme*, til dels gav genlyd i de folkelige krav under den egyptiske opstand i 2011, men i endnu højere grad har været genstand for en revitalisering i årene efter 2011. Hun fremhæver, hvorledes en ny generation af intellektuelle, kraftigt påvirket af opstanden og dens postrevolutionære efterspil, kæmper med at overvinde:

[...] the difficulties of thinking from a damaged self, caught between a colonial past and a neocolonial present, between an external dependency and an internal social and political oppression. (*Contemporary Arab Thought* 15).

Vi opfatter Kassabs udpegning af den øgede intellektuelle orientering imod *politisk humanisme*, hvor artikulationen af moderne, politisk subjektivitet prioriteres højere end det regionale-kulturelle kollektivs mobilisering, som en slags klangbund for det arbejde, der iværksættes i *In the Last Days of the City*. Filmen manifesterer og artikulerer ikke nogen umiddelbar protest eller antagonisme; dens forskellige elementer indsættes så at sige ikke i en sammenhængende form, og samtidig synes den i forhold til *The Squares* markante her og nu-tidslighed at have suspenderet tiden som retningsbestemt fremadskridende. Den protest, som vi mener, at den alligevel iværksætter, er ikke formuleret som et hørbart eller aflæseligt udsagn eller krav om deltagelse, medbestemmelse osv. Protesten ligger netop i filmens mangel på handlen, dens fravær af et samlende udsagn, dens formløshed og fragmenterede aftegninger af politisk subjektivitet. Filmen arbejder ganske konkret med at artikulere oplevelsen af at være "et ødelagt selv" i en nutidig, egyptisk kontekst, ligesom den synes at pege på, hvorledes denne sanselige forskydning mellem subjektet og dets omgivende virkelighed indeholder et potentiale for forandring, der omfatter både subjektet og dets omgivelser.

*In the Last Days of the City* kan således læses som en afmontering af magten uden hensigt om eller vilje til selv at ville tage den i nogen kendt form. Herved kan vi forstå filmens ophold i en udsigelse uden at blive til et umiddelbart forståeligt udsagn, som det, Giorgio Agamben på baggrund af en læsning af Walter Benjamins essay "Forsøg på en kritik af volden" kalder en *destituerende potens* (*Brugen af kroppene* 386-410; jf. Benjamin).

Den destituerende potens handler om at sætte det i de politiske subjekter isolerede nøgne liv fri i en "livs-form", i hvis kropslige liv det ikke er muligt at udskille en del som nøgent liv, dvs. ikke-politisk kvalificeret liv. Livs-formen er herved kendetegnet ved en radikal åbenhed og potens eller potentialitet: "livs-formen, det egentlig menneskelige liv er det, som ved at gøre den levendes særlige værker og funktioner uvirksomme får dem så at sige til at gå i tomgang, og på denne måde åbner det dem, hvad mulighederne angår." (*Brugen af kroppen* 408). Destitution er ikke det samme som destruktion og er heller ikke en udskiftning af noget bestående med noget andet, en ny magthaver, et nyt styre. At agere destitutivt vil sige at artikulere en potentialitet eller potens til *ikke* at iværksætte, ikke at formulere et udsagn, ikke at udtømme potensen i en iværksættelse, i en aktualisering, men hele tiden vende tilbage til potensen, eller potensens potens, som en bekræftelse af verdens mangfoldighed.

Dette bringer os til spørgsmålet om protestens tidslighed. For Agamben er enhver kultur først og fremmest en særlig erfaring af tiden, hvorfor social forandring er afhængig af ændringer i de involveredes tidserfaring (*Infancy and History*, 99). En konstituerende magt nedbryder blot loven for at genskabe den i en ny form, mens en destituerende magt, for så vidt som den en gang for alle gør sig fri af loven, kan åbne en virkelig ny historisk epoke. *The Square* synes at lægge beslag på nuet som afsæt for en kvalitativt anderledes fremtid og kan herved forstås ifølge en konstituerende magts logik, mens *In the Last Days of the City* snarere er en åbning af tiden i en suspension af den kronologiske tid, en destituerende magt. *In the Last Days of the City* opholder sig i det, lingvisten Gustave Guillaume kalder "operativ" eller "kronogenetisk" tid, der er en tid inden i den kronologiske tid, som denne er afhængig af uden at være i stand til at indfange den og repræsentere den i et tids-billede – på samme måde som udsigelsen er udsagnets logiske forudsætning, men ikke selv kan være indeholdt i udsagnet (Guillaume; Aarons). Kronogenesen viser tidsbilledet i dets rene potentialitet og i selve dets formdannelsesproces. Den gestus, der bekræfter den operative tid, fratager den repræsentationelle tid dens magt til at skabe illusionen om én fælles, forenet historisk verden, dvs. illusionen om, at der blot findes én mulig deling af det sanselige, og udfordrer kronologien indefra med hen-





**Fig. 7.** Tamer El Said: *In the Last Days of the City* (2016), (01:17:17).

blik på at fragmentere den og etablere kontakt med en operativ tid, hvori verden er i færd med at blive til, og en ny historisk virkelighed er mulig.

Den egyptiske forfatter og instruktør Omar Robert Hamilton skrev i 2016 essayet "Moments of Clarity", hvori han beskriver, hvorledes 2011-opstanden i Egypten for ham var en slags *rush*, idet følelsen af kollektiv solidaritet, fælles agens og folkets enorme kraft var så gennemgribende og henførende en oplevelse – præcis som den træder frem i *The Square*. Men som Hamilton ligeledes påpeger, viste opstandens grundlæggende udsagn om dissensus, det kollektive subjekts rungende "nej" til Mubarak, sig efterhånden ude af stand til at modsætte sig interne politiske fraktioner, kommercielle interesser i opstandens sprog og billeder samt militærets gradvise udrulning af kontrarevolutionære fortællinger. Som han konstaterer, kan det kollektive subjekt ikke opholde sig i dissensus for evigt, idet organiseringen af sproget, strukturerne, den konkrete fordeling af magt på et tidspunkt uomgængeligt må finde en ny, fast form – og i Egyptens tilfælde minder denne form bedrøveligt meget om den, som opstanden søgte at opløse. Hamiltons pointe er, at aktivister og intellektuelle i Egypten i dag ikke længere kan

knuge sig fast til opstandens "nej", at enhver fremtidig dissensus grundlæggende må unddrage sig sprogets politiske virkningsrum og tidslighed ved netop at agere destituerende. Som han skriver: "If there is to be speech, it should be of something new, something that still has no language for the reality that it might create." (154). Som vi har påpeget i denne artikel, er det netop et sådant anderledes sprog som iværksættes i *In the Last Days of the City*, idet filmen insisterer på at holde både sproget, tiden og subjektet fragmenteret, åbent, potentielt. Både *The Square* og *In the Last Days* bærer titler, der – trods filmenes ganske specifikke stedslighed – synes at pege på noget mere symbolsk end blot henholdsvis Tahrir Pladsen ("the square") og Kairo ("the city"). I *The Square* må pladsen forstås som idealet for det nye, politiske system baseret på pladsens logik, hvor "vi", folket, sameksisterer, glædeligt deler fælles goder som mad, vand, smøger og mødes i fælles konfrontation mod "dem", systemet. *In the Last Days of the City* abonnerer ikke på samme løsningsmodel. Her bliver verden ikke et bedre sted, hvis blot despoten udskiftes og folkestyret indsættes i hans sted. I stedet insisterer filmen på at opholde sig ved det potentiale, der frisættes, hvis byens logik, polisens eksisterende stedslige og tidslige "rum for tilsynekomst" opløses.

MAJ ØRSKOV er postdoc i forskningsprojektet *Artistic Practice under Contemporary Conditions*, Æstetik og Kultur, Aarhus Universitet. Hendes ph.d.-afhandling bærer titlen *Afterimages of the 2011 Egyptian Uprising: Subjectivities of Becoming in Contemporary Experimental Cinema*, og hun har tidligere publiceret i *Global Media Journal (German Edition)*, *Comparative Media Arts Journal* og *Kulturo*.

JACOB LUND er lektor i Æstetik og Kultur, Aarhus Universitet. Hans seneste bog er *The Changing Constitution of the Present: Essays on the Work of Art in Times of Contemporaneity* (London: Sternberg, 2022). Nærværende artikel er relateret til hans igangværende forskningsprojekt *Kunstnerisk praksis på samtidige vilkår, 2022-2026* (Novo Nordisk Investigator Grant in Art History Research 0068539).

PROTEST, SUBJECT, AND STATEMENT IN TWO  
CONTEMPORARY EGYPTIAN EXPERIMENTAL FILMS

The films *The Square* (2013) by Jehane Noujaim and *In the Last Days of the City* (2016) by Tamer El Said both relate to the 2011 uprising in Cairo and its aftermath, albeit in very different ways. The article analyses how the films in each their way mobilise and articulate – rather than represent – political protest and a subject of this protest. The analysis is guided by the hypothesis that parts of critical Egyptian contemporary art, experimental film in particular, have increasingly moved away from the immediate endeavours of the uprising to establish a collective subject and toward a reparation of more unstable, politically seeking subjectivities with a view to destabilise the current authoritarian regime in Egypt. With reference to the political changes in Egypt in the period from 2011 to 2016 the article explores the enunciational conditions for protest in the span between a collectively manifest subject and fragmented, searching subjectivities. In dialog with Elizabeth Kassab's notion of political humanism, Jacques Rancière's understanding of political subjectivity, and Giorgio Agamben's notion of destitution the authors analyse the visual articulation of protest – also where it is not readable as statement and iconography but, on the contrary, precisely insisting in its absence – and try to connect these analyses to reflections on the changing temporality and spatiality of uprising.

KEYWORDS

- DA: Eksperimentalfilm; Egypten; Tahrir; *The Square*; Jehane Noujaim; *In the Last Days of the City*; Tamer El Said; udsigelse; destitution  
EN: Experimental film; Egypt; Tahrir; *The Square*; Jehane Noujaim; *In the Last Days of the City*; Tamer El Said; enunciation; destitution

LITTERATUR

- Aarons, Kieran. "Destitution and Creation: Agamben's Messianic Gesture". *Journal of Italian Philosophy*, bd. 3, 2020, s. 51-89.  
Agamben, Giorgio. *Infancy and History: The Destruction of Experience*. 1978. Verso, 1993.  
Agamben, Giorgio. *Brugen af kroppene*. 2014. Forlaget THP, 2019.

- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. 1958. The University of Chicago Press, 2018.
- Baladi, Lara. "Archiving a Revolution in the Digital Age, Archiving as an Act of Resistance". *Ibraaz*, 28. juli 2016, [www.ibraaz.org/essays/163/#\\_ftn10](http://www.ibraaz.org/essays/163/#_ftn10).
- Carle, Zoé. "The voice of the people? Echoes and quotations in the revolutionary slogans in Egypt". *Mediterranean Politics*, bd. 26, nr. 1, 2021, s. 55-73. *Taylor & Francis Online*, doi: 10.1080/13629395.2019.1673417.
- Clarke, Killian. "Authoritarianism, nonviolent resistance, and Egypt's Kefaya movement". *Social Movements, Nonviolent Resistance, and the State*, redigeret af Hank Johnston, Routledge, 2019, s. 211-235, doi: 10.4324/9780429467783-11.
- Benjamin, Walter. "Forsøg på en kritik af volden". 1921. *Kulturindustri: Udvalgte skrifter*. Rhodos, 1973, s. 13-41.
- Didi-Huberman, Georges. *Soulèvements*. Gallimard/Jeu de Paume, 2016.
- Didi-Huberman, Georges. "Conflicts of Gestures, Conflicts of Images". *The Nordic Journal of Aesthetics*, nr. 55-56, 2018, s. 8-22. *Research Gate*, doi: 10.7146/nja.v27i55-56.110720.
- El-Nawawy, Mohammed and El-Masry, Mohamed Hamas. "The Signs of a Strongman: A Semiotic and Discourse Analysis of Abdelfattah Al-Sisi's Egyptian Presidential Campaign." *International Journal of Communication*, bd. 10, 2016, s. 2275-2296.
- El Rashidi, Yasmine. "Cairo Without End." *The New York Review of Books*. 27. januar 2017, <https://www.nybooks.com/online/2017/01/17/cairo-without-end-in-the-last-days-of-the-city/>
- Elsadda, Hoda. "An Archive of Hope: Translating Memories of Revolution". *Translating Dissent: Voices from and with the Egyptian Revolution*, redigeret af Mona Baker. Routledge, 2015.
- Guillaume, Gustave. *Temps et verbe: théorie des aspects, des modes et des temps; suivi de L'Architectonique du temps dans les langues classiques*. Éditions Champion, 1965.
- Hamilton, Omar Robert. "Moments of Clarity". *Testimony Between History and Memory*, nr. 123, 2016, s. 151-155. *Journals Open Edition*, doi: 10.4000/temoigner.5419.
- Kabesh, Amal Treacher. "Troubling States of Mind: Sacrificing the Other". *Traces of Violence and Freedom of Thought*, redigeret af Lene Auestad og Amal Treacher Kabesh. Palgrave Macmillian, 2017, s. 185-198.
- Kassab, Elizabeth. *Contemporary Arab Thought*. Columbia University Press, 2010.
- Kassab, Elizabeth. *Enlightenment on the Eve of Revolution: The Egyptian and Syrian Debates*. Columbia University Press, 2019. *De Gruyter*, doi: 10.7312/kass17632.
- LeVine, Mark. "When Art Is the Weapon: Culture and Resistance Confronting Violence in the Post-Uprisings Arab World". *Religions*, bd. 6, nr. 4, 2015, s. 1277-1313. *MDPI*, doi: 10.3390/rel6041277.
- Lund, Jacob. *Den subjektive rest: Udsigelse og (de)subjektivering i kunst og teori*. Aarhus Universitetsforlag, 2008.
- Malmvig, Helle. "Eyes Wide Shut: Power and Creative Visual Counter-Conducts in the Battle for Syria, 2011-2014". *Global Society*, bd. 30, nr. 2, 2016, s. 258-278. *Taylor & Francis Online*, doi: 10.1080/13600826.2016.1150810.

- Mossallam, Alia. "A Permanent Temporariness: Ten Years after the Egyptian Revolution". *Heinrich Böll Stiftung*, 20. januar 2021, [www.boell.de/en/2021/01/20/permanent-temporariness](http://www.boell.de/en/2021/01/20/permanent-temporariness).
- Rancière, Jacques. *Det sanseliges deling*. 2000. *Den frigjorte tilskuer / Det sanseliges deling*. Informations Forlag, 2021.
- Rancière, Jacques og Davide Panagia. "Dissenting Words: A Conversation with Jacques Rancière". *Diacritics*, bd. 30, nr. 2, 2000, s. 113-126. *Project MUSE*, doi: 10.1353/dia.2000.0016.
- Sanders IV, Lewis. "Signs and Signifiers: Visual Translations of Revolt". *Translating Egypt's Revolution: The Language of Tahrir*, redigeret af Samia Mehrez. The American University in Cairo Press, 2012, s. 103-142. *Oxford Academic*, doi: 10.5743/cairo/9789774165337.003.0004.
- Snowdon, Peter. "The Revolution Will be Uploaded: Vernacular Video and the Arab Spring". *Culture Unbound*, bd. 6, nr. 2, 2014, s. 401-429. *Culture Unbound*, doi: 10.3384/cu.2000.1525.146401.
- Stiegler, Bernard. *De la misère symbolique, 1: L'époque hyperindustrielle*. Galilée, 2004.
- Westmoreland, Mark. "Street Scenes: The Politics of Revolutionary Video in Egypt". *Visual Anthropology*, bd. 29, nr. 3, 2016, nr. 243-262. *Taylor & Francis Online*, doi: 10.1080/08949468.2016.1154420.



## EN VOLDTÆGTSMAND PÅ DIN VEJ

### Performance, aktivisme og erindring under *el estallido social* i Chile

Det er den 20. november 2019, og vi befinder os i et trafikeret kryds i den chilenske kystby Valparaíso. Trafikken bliver pludselig stoppet af en gruppe aktivister, der indtager krydset. En fanfare lyder fra en medbragt kazoo, der signalerer starten på et tungt technobeat (LASTESIS, “intervención colectivo”). Performanceen *Un violador en tu camino*, eller på dansk: En voldtægtsmand på din vej,<sup>1</sup> skal til at blive opført for første gang. På dette tidspunkt vidste ingen, at den skulle blive en af de mest ikoniske æstetiske udtryksformer fra denne omtumlede periode i nyere chilensk historie.

En måned før var Chile blevet kastet ud i den største protestbølge, siden landet efter 17 års diktatur under General Augusto Pinochet vendte tilbage til demokratiet i 1990. *El estallido social* (Det sociale udbrud) var blevet antændt af en metrotakststigning i hovedstaden Santiago. Anført af studenteraktivister udviklede protesterne mod de øgede transportudgifter sig hastigt til en massebevægelse, hvis primære fokus var et storstilet opgør med social ulighed opretholdt af den stadig gældende neoliberale forfatning, der blev udarbejdet under diktaturtiden. *El estallido social* var

---

1 Alle oversættelser i artiklen er forfatterens egne.

en del af, hvad Donatella della Porta har kaldt for et globalt *Hot Autumn*, hvor en lang række protestbølger brød ud på samme tid i Libanon, Irak, Ecuador, Spanien og England (2). Protesterne i Chile fortsatte helt indtil COVID-19-pandemien lukkede landet ned i marts 2020. Det lykkedes for massebevægelsen at presse de chilenske politikere til at indgå en aftale om at starte en demokratisk forfatningsproces, der kan ende med, at landet får en ny forfatning (Senado.cl).

I denne artikel vil jeg med afsæt i dens tekst, koreografi, visuelle udtryk og placering i det offentlige rum undersøge, hvordan gadepremencen *Un violador en tu camino* greb ind i *det sanseliges deling* (Rancière, *Den frigjorte*) og dermed muliggjorde fremkomsten af nye kollektive subjekter under *el estallido social*. Jeg vil argumentere for, at dette ikke blot havde en effekt på tilstande i samtiden, men også påvirkede erindringer om fortiden. Min analyse af erindringens forskellige roller i premencen er erindringsteoretisk funderet på Ann Rigneys konceptualisering af *the memory-activism nexus* ("Remembering Hope"; Gutman; Reading og Katriel; Eyerman) og indeholder ydermere en undersøgelse af premencens plads i et chilensk protestrepertoire, der er gået i arv på tværs af protestbølger gennem de sidste to årtier i Chile.

*Un violador en tu camino* er skabt af LASTESIS; et interdisciplinært og feministisk kunstnerkollektiv fra Valparaíso. Gruppen består af medlemmerne Daffne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange, Lea Cáceres Díaz og Sibila Sotomayor Van Rysseghem. Navnet LASTESIS kan oversættes til 'teserne' og er en henvisning til gruppens ønske om at gøre feministiske teorier og tekster mere tilgængelige for et bredere publikum ved at bruge performance som medium (Huenchumil). LASTESIS' arbejde med at udbrede feministiske tekster er senere blevet udvidet til også at inkludere udgivelsen af en feministisk antologi i 2021, hvori gruppen samlede en stor mængde uddrag af tekster fra diverse tænkere, forfattere, kunstnere og aktivister (LASTESIS, *Antología Feminista*). I 2021 udgav LASTESIS også et manifest med titlen *Quemar el miedo: Un manifiesto* (Brænd frygten: Et manifest). Dog er *Un violador en tu camino* stadig deres mest kendte værk. Premencen varer få minutter og består af en gruppe deltagere, som reciterer en tekst til et techno-beat, mens de udfører en simpel koreografi



(LASTESIS, "intervención colectivo"). Følgende er en dansk oversættelse af teksten:

Patriarkatet er en dommer,  
som dømmes os for at blive født,  
og vores straf  
er volden, som du ikke ser.

Patriarkatet er en dommer,  
som dømmes os for at blive født,  
og vores straf  
er volden, som du nu ser.

Det er kvindedrab.  
Straffrihed til min morder.  
Det er forsvindingerne.  
Det er voldtægten.

Og det var ikke min skyld; ikke hvor jeg var, ikke hvad jeg havde på  
(x4).

Voldtægtsmanden var dig.  
Voldtægtsmanden er dig.  
Det er strisserne.  
Dommerne.  
Staten.  
Præsidenten.

Den undertrykkende stat er en voldtægtsmand.  
Den undertrykkende stat er en voldtægtsmand.  
Voldtægtsmanden var dig.  
Voldtægtsmanden er dig.

Sov trygt, uskyldige pige,  
uden at bekymre dig om banditten.  
For over din søde og smilende søvn  
våger din kærlige carabinieri.

Voldtægtsmanden er dig (x4).<sup>2</sup>

Med *Un violador en tu camino* ønskede LASTESIS at arbejde med temaer som voldtægt og straffrihed, som de valgte at belyse igennem den argentinske antropolog Rita Segatos tekster (Caceres Infante). En af hovedtemaerne i Segatos arbejde er hendes afvisning af ideen om, at seksuel vold er drevet af lyst. Ifølge hende er det snarere en ekshibitionistisk demonstration af dominans (Segato 226). Derfor ser Segato en nødvendighed i at trække seksuel vold ud i offentligheden, da det længe har været et anliggende forvist til intimsfæren (226-227).

I månederne efter den første opførelse af performancen i Valparaíso blev *Un violador en tu camino* opført overalt i Chile: fra Arica i nord til Punta Arenas i syd (Fabra og Jacquin). Derudover spredte performancen sig også internationalt på et niveau, som LASTESIS ikke havde forventet (Caceres Infante). Det feministiske kartografkollektiv GeoChicas har udarbejdet et interaktivt kort, der viser registrerede opførelser af *Un violador en tu camino* verden over (Fabra og Jacquin). Her kan man observere, at performancen allerede i november 2019 blev opført i Argentina, Mexico, Ecuador, USA, England og Tyskland. Senere nåede performancen også til Tunesien, Israel, Tyrkiet, Kenya, Indien, Japan og Kirgisistan. Under performancens internationale spredning blev den tilpasset og oversat til et væld af forskellige konfliktuelle og kulturelle kontekster. En af de mest mindeværdige udgaver af performancen udenfor Chile blev opført af fire kvinder bevæbnet med kalasjnikov i Kurdistan (@Kog\_kkb). Performancen interagerede også med #MeToo-bevægelsen, blandt andet da aktivister i januar 2020 opførte

---

2 Den originale tekst på spansk kan findes på LASTESIS' Instagram-profil (ATENCIÓN SANTIAGO).

den foran retsbygningen i New York, hvor Hollywood-producer Harvey Weinsteins retssag foregik (Gray; Martin og Shaw).

I deres manifest fra 2021 beskriver LASTESIS, hvordan performancen gør det muligt "[a]t besætte, selvom det kun er for en kort tid, historisk maskuliniserede ytringsrum, hvortil andre subjektiviteter er nægtet adgang. Rum hvor vores stemmer, vores krav, vores fordømmelser og vores ideer kan blive hørt" (*Quemar el miedo* 105). *Un violador en tu camino* indgår dermed i kampen for at eksistere, for at komme til syne og for at hæve stemmen (*Quemar el miedo* 105-106). Performancen kan forstås igennem performanceforsker Diana Taylors beskrivelse af, hvordan den kunstneriske praksis "[...] som en gentagen handling, synliggør andre kulturelle baner og gør det muligt for os at modstå den dominerende konstruktion af kunstnerisk og intellektuel magt" ("*Introducción. Performance, teoría y práctica*" 19). Den er dermed en handling, hvor igennem viden, erindring og identitetsfølelse kan blive transmitteret (*Performance* 25).

I min undersøgelse af performancens transformerende potentiale, som LASTESIS reflekterer over i deres manifest (*Quemar el miedo* 101-117), trækker jeg på Jacques Rancières arbejde med de to termer *det sanseliges deling* og *politisk subjektivering* og deres sammenspil i skæringspunktet mellem politik og æstetik. Rancière definerer det sanseliges deling som "[d]et system af sanseligt selvindlysende forhold, der lader os se, at noget fælles er til, og samtidig lader os se de udskæringer, som definerer de respektive pladser og dele i dette [...]" (*Den frigjorte* 153). Det sanseliges deling beskriver skellet mellem det synlige og usynlige i samfundet, mellem dem, der kan få del i det fælles, og dem, der ikke kan (154). For Rancière handler politik om "[...] det, man kan se, og det, man kan sige derom, om, hvem der har evnen til at se og egenskaberne til at sige [...]" (154). Tilsvarende er kunst som en æstetisk praksis ifølge Rancière i stand til at omrangere opfattelserne "mellem hvad der er synligt, tænkeligt og forståeligt og hvad der ikke er" (citeret i Thomas og Wójcik). Politik og kunst hænger dermed sammen, idet de begge omfatter et arbejde på det sanseliges deling (Rancière, *Den frigjorte* 73). Kunsten kan specifikt via dens bidrag til at "omstøbe rammerne for vores opfattelsesmåder og dynamikken i vores affekter" (93) åbne for nye former for politisk subjektivering (93). Politisk subjektivering

dækker over den proces, hvorigennem politiske subjekter manifesterer sig og konfronterer den dominerende konfiguration af det sanseliges deling (*Disagreement* 35-36) og er karakteriseret af "[...] dannelsen af en *en*, der ikke er et *selv*, men et *selvs* forhold til et andet" (*Ti teser* 87).

Forståelsen af performancen som et medium for erindring (Taylor, *Performance* 25) er relevant i forbindelse med dens potentiale som æstetisk praksis for at gribe ind i det sanseliges deling og samtidig muliggøre fremkomsten af nye kollektive subjekter. Jeg argumenterer for, at *Un violador en tu camino* ikke blot førte til en synliggørelse af tilstande og dermed en opståen af nye kollektive subjekter i samtiden, men også havde en effekt på erindringen af fortiden.

I løbet af de seneste år har der inden for erindringsstudier været en øget interesse for forholdet mellem erindring og aktivisme. Det er blandt andet kommet til udtryk i erindringsforskeren Ann Rigney's konceptualisering af den såkaldte *memory-activism nexus* ("*Remembering Hope*"; "*Mediations of Outrage*"; "*Afterword*"). Denne neksus består ifølge Rigney af den flerdimensionelle og sammenfildrede dynamik mellem *memory activism*, *memory of activism* og *memory in activism* ("*Afterword*" 299). Konceptualisering af dimensionerne bygger på tidligere studier af erindringens forskellige roller i aktivisme (Gutman; Reading og Katriel; Eyerman). I nærværende artikel vil jeg kun fokusere på dimensionerne *memory activism* og *memory in activism* i forbindelse med min analyse af *Un violador en tu camino*. Rigney definerer de to dimensioner som henholdsvis en "[...] omstridt handling der promoverer bestemte erindringer [...]" og "[...] erindringens rolle i nye konflikter [...]" ("*Afterword*" 299). Jeg vender tilbage til dimensionerne og deres teoretiske grundlag (Eyerman; Gutman og Wüstenberg) i de to sidste afsnit af analysen.

#### VOLDTÆGTSMANDEN ER DIG:

#### PERFORMANCENS TEKST OG KOREOGRAFI

Få dage efter den første udgave af *Un violador en tu camino* i Valparaíso indkaldte LASTESIS via et opslag på deres Instagram-profil kvinder og LGBTQ+ personer til at deltage i den næste opførelse af performancen i hovedstaden Santiago den 25. november 2019 (*ATENCIÓN SANTIAGO*). Deltagere blev

opfordret til at komme klædt i "gå-i-byen-tøj" og medbringe et sort stykke stof, som kunne bruges som bind for øjnene. Gruppen delte også teksten til performancen via opslaget.

Teksten til *Un violador en tu camino* begynder med to næsten identiske vers, kun adskilt af en lille forskel. Volden går fra at være usynlig til at være synlig for beskueren: "[...] volden, som du ikke ser" og "[...] som du nu ser". Performancens indgriben i det sanseliges deling ses her eksplicit udtrykt i teksten. Der er tale om en reorganisering af skellet mellem det synlige og usynlige, som muliggør en anerkendelse af den vold, som individer, der ikke er en del af patriarkatet eller afviger fra dets norm, bliver udsat for (Segato 231). Afsløringen af volden bliver efterfulgt af en udpegelse af dens udøvere. Performancen konfronterer først tilskuerne, idet dens tekst proklamerer, at "Voldtægtsmanden var/er dig", mens deltagerne peger lige frem (Colectivo Registro Callejero). Derefter bliver politiet, domstolene, staten og præsidenten konfronteret på samme vis. Denne konfrontation af det patriarkalske system i form af henvendelsen til tilskueren og placeringen af skylden hos diverse samfundsinstitutioner er alle måder, hvorpå seksuel vold bliver synliggjort og rammesat som et samfundsstrukturelt problem i performancen. Her er inspirationen fra Segato tydelig i forbindelse med performancens klare afvisning af seksuel vold som et fænomen, der tilhører intimsfæren.

Tekstens indgriben i det sanseliges deling indeholder samtidig en afmærkning af et "dem" og et "os". Disse kollektive subjekter består henholdsvis af patriarkatet og de individer, det udsætter for seksuel vold, hvor sidstnævnte bliver fysisk repræsenteret af deltagerne i performancen. Man kan dermed her observere den *andethed*, som er iboende i dannelsen af politiske subjekter ifølge Rancièr (Ti *teser* 90-91). Performancens synliggørelse af seksuel vold er et vitalt element i dannelsen af det kollektive "vi", idet den muliggør, at de førnævnte individer ikke længere står alene med deres oplevelser. Denne kollektivisering af den enkeltes oplevelse giver individerne styrken til at gøre modstand mod det undertrykkende system (Sepúlveda Eriz 208-209). En lignende proces har man også kunnet observere i forbindelse med #MeToo-bevægelsen, som også synliggjorde seksuelle overgreb og samlede de individer, der havde været udsat for dem, i kampen for retfærdighed.

I teksten skifter LASTESIS mellem at bruge et "jeg" og et "vi". Når der i teksten bliver refereret til et "jeg", er der ikke tale om et specifikt individ. Det skal snarere forstås som en måde at repræsentere et "os", der består af individer, der er blevet udsat for det patriarkalske systems udøvelse af vold (Martin og Shaw 4). Tanken om, at "jeget" skal forstås som en markør for en kollektiv oplevelse i performancen bliver bekræftet i LASTESIS' manifest fra 2021. Under overskriften "NOSOTRAS" (vi) begynder gruppens manifest med sætningen: "Den enkeltes oplevelse er alles oplevelse" (*Quemar el miedo* 9) og bruger derefter konsekvent pronomenet "vi" igennem manifestet. Det sidstnævnte anser gruppen som en feministisk og politisk handling, der er nødvendig for kollektiviseringen af personlige oplevelser: en praksis, der er central i kampen mod patriarkatet (*Quemar el miedo* 9).

Både i performancens tekst og koreografi bliver der flere gange refereret til det chilenske politikorps, de såkaldte *carabineros*. Først og fremmest er titlen på performancen en reference til det gamle slogan "En ven på din vej", som politikorpset benyttede sig af under et PR-fremstød i 80'erne (Fortin m.fl. 380; Sepúlveda Eriz 207). Dernæst er det sidste vers i teksten (i kursiv) en eksakt gengivelse af femte vers i politikorpsets officielle hymne, der stammer tilbage fra 1928 (*Carabineros de Chile*). Begge referencer spiller på politikorpsets egen opfattelse af at være samfundets beskyttere. En opfattelse som LASTESIS finder absurd i sammenhæng med korpsets brug af seksuel vold som afskrækkelsesmetode mod kvindelige aktivister og aktivister fra LGBTQ+ miljøerne under *el estallido social* (Huenchumil).

I forbindelse med protesterne, der strakte sig fra oktober 2019 til marts 2020, blev der indrapporteret flere hundrede sager om seksuel vold mod aktivister til Det Nationale Institut for Menneskerettigheder i Chile (INDH, *Mapa*). Den seksuelle vold bestod blandt andet i tvungne afklædninger, berøringer, voldtægtstrusler og fuldbyrdede voldtægter, som aktivister blev udsat for, mens de var i politiets varetægt (INDH, *Informe* 45-51).

*Un violador en tu camino* refererer også til politiets behandling af aktivister igennem dens koreografi, der blandt andet indeholder en serie af squats, som deltagerne udfører i løbet af performancen (Colectivo Registro Callejero). Denne del af koreografien er en reference til, hvordan aktivister under protesterne blev tvunget til at lave squats nøgne, mens de var i po-

litiets varetægt under påskud om, at det var for at finde gemte genstande i deres kropsåbninger (Sepúlveda Eriz; Human Rights Watch). Dette skete på trods af, at politikorpset tidligere på året havde forbudt betjente at bruge denne form for praksis (Human Rights Watch). Politiets nedværdigende behandling af arresterede aktivister under protesterne fremgik også af en rapport fra INDH (*Informe* 47).

Ved hjælp af de ovenstående referencer i performancens titel, tekst og koreografi konfronterer LASTESIS det chilenske politikorps med dets ageren overfor aktivister under *el estallido social* og dekonstruerer dermed korpsets opfattelse af den chilenske betjent som værende beskytteren, der våger over den sovende "uskyldige pige". Performancens indgriben i det sanseliges deling kan dermed også observeres på dette niveau. Den bringer politikorpsets nedværdigende behandling af aktivister frem i lyset og lægger sig dermed op af Rancières forståelse af den politiske dimension af det æstetiske, idet den faciliterer "[...] et brud med den gamle konfiguration af det mulige" (*Den frigjorte* 73). Politikorpset bliver afmærket som en del af et "dem", en del af en andenhed, der også består af andre institutioner og individer, som tager del i eller opretholder den patriarkalske samfundsstruktur. Det er denne "anden", som "viet" konfronterer og dermed understreger performancens medvirken i en politisk subjektiveringsproces, som ifølge Ranciére er "[...] et fælles, polemisk sted for håndteringen af uret og demonstrationen af lighed" (*Ti teser* 91). Udstillingen af politiet som voldtægtsmænd blev af mange anset for at være stærkt provokerende og medførte derfor også et modsvar fra det chilenske politikorps, som i 2020 beskyldte LASTESIS for, blandt andet, at opildne til vold mod deres betjente (Rivera). Dette skete efter, at gruppen havde publiceret en videoperformance med titlen *MANIFESTO AGAINST POLICE VIOLENCE* i samarbejde med gruppen Pussy Riot, hvori politikorpset igen blev kraftig kritiseret (Pussy Riot).

#### PERFORMANCEN SOM DEL AF ET CHILENSK PROTESTREPERTOIRE

Den 25. november 2019 blev *Un violador en tu camino* opført flere forskellige steder i den chilenske hovedstad af en mindre gruppe aktivister, blandt andet foran bygningen der huser den chilenske højesteret og foran en po-

litistation i centrum af Santiago (Colectivo Registro Callejero; Chris, "un violador ..."). Udover højesteretten huser *Palacio de los Tribunales de Justicia* også domstolene for Chiles væbnede styrker, herunder det chilenske politikorps (Corte Marcial). At LASTESIS valgte at opføre performancen foran denne bygning, skal ses som en reference til den straffrihed, der tilfaldt en stor andel af de chilenske betjente, der begik voldelige overgreb mod aktivister under *el estallido social* (Human Rights Watch). Udover steder forbundet med det chilenske politikorps blev performancen også opført foran katedralen i Santiago samme dag (Chris, "VID"). Performancen har dermed flere gange indtaget symbolske steder, som LASTESIS selv har kaldt for "[...] historisk maskuliniserede ytringsrum [...]" (*Quemar el miedo* 105), da de på hver deres måde repræsenterer det patriarkalske system, som performancen gør modstand imod. Performancens placering i det offentlige rum bidrog til dens indgriben i det sanseliges deling og medvirken i fremkomsten af nye kollektive subjekter. Denne flygtige besættelse af symboladede steder understregede performancens politiske rolle i den forstand, at Rancière beskriver politik, som omdannelsen af det offentlige rum til "[...] et rum for manifestationen af et subjekt [...]", der samtidig rekonfigurerer det, "[...] der i rummet er at gøre, at se, at navngive" (*Ti teser* 54). Performancen introducerede tidligere forstummede stemmer i det offentlige rum, som tog til genmæle og synliggjorde et undertrykkende system på steder, der repræsenterede den dominerende organisering af det sanselige.

*Un violador en tu camino* kan ses som værende en del af en serie af performative aktivisterinterventioner i det offentlige rum i Chile igennem de sidste ti år, der har været præget af skiftende protestbølger (Somma og Donoso). Blot et år før *el estallido social* i 2019 oplevede landet en massiv feministisk protestbølge, der blandt andet blev kendt som *el Tsunami Feminista*. Protestbølgen udsprang fra universiteterne, hvor der var stor utilfredshed med institutionernes behandling af sexchikanesager mellem undervisere og studerende, som sjældent ledte til afskedigelser (Gálvez Comandini m.fl.). Studenteraktivister organiserede strejker og besatte universitetscampusser. Protesterne bestod ikke bare i et opgør med seksuelle overgreb på universiteterne, men var også en reaktion på et mandsdomineret pensum og udbredt homo- og transfobi på landets uddannelsesin-



stitutioner (Gálvez Comandini m.fl. 124). En emblematiske intervention under *el Tsunami Feminista* fandt sted den 16. maj 2018 på hovedcampusset på Pontificia Universidad Católica (PUC) i Santiago. En gruppe topløse og maskerede aktivister ankom til universitetet med skilte, hvor der blandt andet stod "Herfra dimitterer voldtægtsmænd" (El Desconcierto). Interventionen kulminerede med, at en af aktivisterne klatrede op på en statue af Pave Johannes Paul II i en af campussens gårdhaver og sang feministiske slagsange foran et væld af studenteraktivister (@KenaLorenziniL). Performancen kritiserede både det pågældende universitets og den katolske kirkes syn på kvinder og seksuelle minoriteter.

Det er muligt at udpege mange ligheder mellem begivenhederne på PUCs campus i 2018 og LASTESIS' performance omtrent halvandet år efter. Begge interventioner konfronterer direkte det patriarkalske system igennem performances opført på symbolske steder i det offentlige rum og udpeger voldtægtsmændene, der lever i straffrihed. Sammenfaldet mellem de to interventioner er et eksempel på, hvordan protestbevægelser bliver påvirket af og bygger oven på tidligere bølger af aktivisme. Som erindringsforskeren Ron Eyerman har skrevet, henter sociale bevægelser "[...] inspiration og kraft ved at fylde sig selv med historie, referere til tidligere bevægelser og benytte sig af nedarvede rituelle performances" (79). Eyermans beskrivelse af fortidens rolle i nye sociale bevægelser er fundamentet for, hvad Rigney senere har kaldt for *memory in activism* ("Remembering Hope" 372). Interventionen på PUC i 2018 er blot en af mange eksempler på, hvordan *Un violador en tu camino* udspringer af de sidste to årtiers aktivisthistorie i Chile. Her har performance været en æstetisk udtryksform, hvor igennem sociale bevægelser har kunnet synliggøre deres utilfredshed og krav. For eksempel arrangerede aktivister i 2006 et såkaldt *besatón* i Santiago til fordel for LGTBQ+ rettigheder i Chile (Gálvez Comandini m.fl. 108). Et *besatón* er en form for performance i det offentlige rum, hvor et stort antal deltagere samtidigt kysser hinanden i aktivistisk øjemed. Et andet eksempel kunne være flashmobben *Thriller por la Educación*, der blev opført af aktivister foran præsidentpaladset *La Moneda* under studenterprotesterne i 2011. Her dansede hundredvis af udklædte deltagere til Michael Jacksons sang "Thriller" i protest mod det neoliberale, chilenske uddannelsessystem (CanalFech).

Deltagerne i *Thriller por la Educación* blev mobiliseret igennem en åben opfordring på de sociale medier (Utman 117). LASTESIS brugte samme strategi i forbindelse med deres performance otte år senere.

Interventionerne i 2018, 2011 og 2006 viser, hvordan performance i det offentlige rum de sidste to årtier har været en fast del af chilenske aktivisters protestrepertoire på tværs af både protestbølger og -bevægelser i forskellige politiske kontekster.

### LASTESIS SENIOR OG DEN SEKSUELLE VOLDS KONTINUITET

Fra et erindringsmæssigt synspunkt er der specielt én opførelse af *Un violador en tu camino*, som er emblematiske i forhold til de sidste fem årtiers chilenske historie, en periode, der har været præget af militærdiktaturet ledet af Augusto Pinochet (1973-1990) og den efterfølgende tilbagevenden til demokratiet og forsoningsprocessen. Den 4. december 2019 opførte over 10.000 deltagere, hovedsageligt kvinder over 40 år, *Un violador en tu camino* foran nationalstadionet i Santiago (Cisnes Salvajes; CNN Chile). Denne specifikke opførelse er stadig en af de største versioner af performance på chilensk jord. Begivenheden er blevet kendt som LASTESIS Senior efter gruppen, der organiserede den. Efter de første opførelser af performance i Valparaíso og Santiago havde LASTESIS delt både tekst og beat via sociale medier (*LASTESIS convoca*), hvilket gjorde det muligt for grupper som LASTESIS Senior at opføre performance uden de originale kunstneres direkte medvirken.

Nationalstadionet og det dertilhørende sportskompleks er tæt forbundet med diktaturtiden i Chile. Området blev i de første måneder efter militærkuppet i september 1973 brugt som improviseret fangelejr for tusindvis af politiske fanger (Estadio Nacional, Memoria Nacional). Mange af disse fanger blev tortureret, og flere blev også henrettet. Specielt kvindelige fanger blev udsat for tortur i form af seksuel vold (Hite og Sturken 33).

Brugen af seksuel vold som torturmetode mod politiske fanger var udbredt under diktaturtiden i Chile. Dette kom blandt andet til udtryk i den rapport som Valech-Kommissionen udgav i 2005, der samlede anonyme vidnesbyrd fra tidligere politiske fanger. Her var der dedikeret et separat afsnit til vidnesbyrd fra kvinder, der var blevet udsat for seksuel vold under

deres ophold i regimets detentionscentre, heriblandt nationalstadionet (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura 251-257).

LASTESIS Senior synliggjorde den statsautoriserede volds lange historie i Chile ved at fremhæve diktaturtidens overgreb, der tidligere har været begrænset til stede i den offentlige erindring. LASTESIS Senior kan dermed på sin vis forstås som en form for erindringsaktivisme. Gutman og Wüstenberg definerer erindringsaktivister som "[...] aktører (individuelle eller kollektive), der engagerer sig i en strategisk erindring af fortiden for at opnå eller forhindre en ændring i den offentlige erindring ved at arbejde udenfor statslige kanaler" (2).

Marcela Betancourt, talskvinde for LASTESIS Senior, har udtrykt sin beundring for den nye generation af kvinder, som LASTESIS er en del af, der ikke vil tie om kønsrelaterede overgreb (81). Denne beundring var en af de primære motivationer bag organiseringen af LASTESIS Senior performancen (81). I modsætning til LASTESIS' generation var de tidligere generationer af kvinder i Chile, der blev født under diktaturet, i store træk forblevet tavse (Betancourt Sáez 81). Deres tavshed var ofte motiveret af frygten for represalier fra den chilenske stat, en frygt, som de havde arvet fra deres forældre, der i flere tilfælde havde været udsat for statsvold tilbage i 1970'erne og 1980'erne. Forældrene havde ligeledes været tavse, eftersom de ønskede at spare deres familier for mere smerte (Hite og Sturken 33). Performancen foran nationalstadionet brød denne intergenerationelle tavshed og forbandt samtidig historier om overgreb fra to turbulente perioder i nyere chilensk historie: diktaturtiden (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura 251-257) og *el estallido social* (INDH, *Informe* 45-51). Den intergenerationelle forbindelse mellem personer, der havde oplevet statsautoriseret, seksuel vold, som LASTESIS Senior skabte, bevidner, hvordan performancens frembringelse af nye former for politisk subjektivisering har en virkning på tværs af forskellige temporale og konfliktuelle kontekster. I kraft af performancens indgriben i det sanseliges deling blev individuelle oplevelser med seksuel vold fra de sidste fem årtier kollektiviseret, hvilket styrkede modstanden mod det patriarkalske system.

Den seksuelle volds kontinuitet er ikke kun synlig i den symbolske placering af performancen foran et tidligere torturcenter fra diktaturtiden.

Den kommer også til udtryk i performancens visuelle udtryk. Mere specifikt i forbindelse med LASTESIS' opfordring til deltagere om at medbringe et stykke stof, som kunne bruges som bind for øjnene (*ATENCIÓN SANTIAGO*), en opfordring, der i stor stil også blev efterfulgt af deltagerne til LASTESIS Senior (Cisnes Salvajes). At deltagerne bar bind for øjnene eller *venda*, som det hedder på spansk, kan forstås som endnu en reference til det chilenske militærdiktators overgreb mod politiske fanger (Sepúlveda Eriz).

I Valech-Kommissionens rapport fra 2005 fortæller mange af de overlevende, hvordan de igennem lange perioder af deres fangenskab i torturcentre var iført bind for øjnene, mens de blev voldtaget og tortureret af deres fangevogtere (251-257). At fratage de politiske fanger deres syn var så udbredt under militærdiktaturet, at det lagde navn til et af de mest berygtede torturcentre i Santiago: *La Venda Sexy*, der groft kan oversættes til "Det sexede bind for øjnene". I dette toplanshus i Santiago-kommunen Macul med adressen Irán 3037 fandt nogle af de mest sadistiske og grusomme seksuelle overgreb sted under diktaturtiden (Guzmán Jasmen, *La Venda Sexy*; Sepúlveda Eriz). Det var blandt andet her, at Ingrid Olderock, en eksbetjent og agent i diktaturets hemmelige politi (DINA), torturerede fanger ved hjælp af en hund, der var trænet til at begå seksuelle overgreb på mennesker (Guzmán Jasmen, *Ingrid Olderock*; Sepúlveda Eriz). *La Venda Sexy* er den dag i dag ikke anerkendt som et erindringssted eller blevet erklæret et historisk monument, som nationalstadionet og andre torturcentre er blevet efter afslutningen på militærdiktaturet. Huset er derfor stadigvæk på private hænder og utilgængelig for overlevende og pårørende. Sagen om *La Venda Sexy* er et godt eksempel på, hvor polemisk erindringspolitik i Chile forsat er.

Deltagernes bind for øjnene i *Un violador en tu camino* er dermed et erindringsaktivistisk element, der kræver offentlig opmærksomhed på militærdiktaturets umenneskelige behandling af politiske fanger, på samme måde som opførelsen foran nationalstadionet gjorde det i forbindelse med dens geografiske placering.

Igennem referencer i dens visuelle udtryk og placering i det offentlige rum konfronterede performancen offentligheden med, at disse groteske overgreb skete, og at den chilenske stats udøvelse af seksuel vold fortsætter.

Det demonstrerer, hvordan performancens effekt på det sanseliges deling fungerede på et multitemporalt niveau, der både adresserede fortidige og samtidige tilstande. Dette kan direkte observeres i performancens tekst, når der veksles mellem "voldtægtsmanden var dig" og "voldtægtsmanden er dig". *Un violador en tu camino* skal derfor ses som en kritik af det patriarkalske systems udøvelse af vold synkront og diakront.

### KONKLUSION

*Un violador en tu camino* er en gadepformance, der er tætpakket med referencer til dens chilenske ophav. Referencerne henviser til et væld af forskellige temporale og konfliktuelle kontekster fra de sidste fem årtiers chilenske historie. I denne artikel har jeg undersøgt, hvordan *Un violador en tu camino* som en æstetisk udtryksform greb ind i det sanseliges deling og samtidigt muliggjorde fremkomsten af nye kollektive subjekter. Performancen synliggjorde det patriarkalske systems udøvelse af seksuel vold på flere forskellige niveauer igennem sin tekst, koreografi, visuelle udtryk og placering i det offentlige rum. Synliggørelsen af volden medførte en afmærkning af et "os" og et "dem" og faciliterede dermed fremkomsten af nye kollektive subjekter og deres indbyrdes forhold. Disse processer havde ikke bare en effekt i samtiden, men påvirkede også erindringer om fortiden. Ydermere giver analysen af performancen et indblik i den rolle, som erindringen om tidligere konflikter spiller i nye konflikter. *Un violador en tu camino* er tæt forbundet med chilenske aktivisters brug af performative interventioner i det offentlige rum de sidste to årtier og står som et eksempel på, hvordan aktivister henter inspiration fra tidligere protestbevægelser og videreudvikler deres aktivistpraksisser. Performancens erindringsaktivistiske dimension formåede at samle aktivister på tværs af generationer i et multitemporalt opgør med statsautoriseret seksuel vold, eftersom den synliggjorde voldens kontinuitet i Chile: fra militærdiktaturets torturcentre til overgreb på aktivister under *el estallido social*.

Alexander Ulrich Thygesen, ph.d.-studerende på Afdelingen for Tysk og Romanske Sprog, Institut for Kommunikation og Kultur, Aarhus Universitet. Har senest udgivet artiklen "'It's not 30 pesos. It's 500 years': Monuments, Memory, and Activism in the

Wallmapu during the Estallido Social in Chile” (*Literatura y Lingüística*, nr. 44, 2021). Den nærværende artikel er udarbejdet i forbindelse med et igangværende ph.d.-projekt om sammenhængen mellem erindring og aktivisme under protestbølgen *el estallido social* og den efterfølgende forfatningsproces i Chile.

## A RAPIST IN YOUR PATH

*Performance, activism, and memory during the estallido social in Chile*

This article studies how the Chilean street performance *Un violador en tu camino* reorganized what Jacques Rancière calls *the distribution of the sensible* and simultaneously facilitated the emergence of new collective subjects. Theoretically anchored in Ann Rigney’s *memory-activism nexus*, it explores the performance’s role as part of an inherited Chilean protest repertoire, while arguing that the performance’s redistribution of the sensible and inherent collectivization of experiences did not only affect contemporary conditions, but also the remembrance of the past. The article demonstrates that *Un violador en tu camino* is an integrated part of a decades-long tradition of performative activist interventions in the public space in Chile and therefore serves as an example of how activists learn from earlier social movements and repurpose their practices in new contexts of contention. Furthermore, through the analysis of the performance’s lyrics, choreography, visual expression, and placement in the public space, the article concludes that the performance made visible the continuity of state perpetrated sexual violence in Chile: from the military dictatorship to the *estallido social* protest wave in 2019-2020 that together with the coherent emergence of new collective subjects, united activists from different generations in a multitemporal denouncement of the patriarchy’s abuse.

## KEYWORDS

- DA: LASTESIS; *Un violador en tu camino*; *el estallido social*; det sanseliges deling; politisk subjektivering; the memory-activism nexus
- EN: LASTESIS; *Un violador en tu camino*; *el estallido social*; the distribution of the sensible; political subjectivation; the memory-activism nexus

## LITTERATUR

- Betancourt Sáez, Marcela. "Ciudadanas en tiempos de estallido social. La emergencia de la denuncia de los abusos en la convocatoria feminista". *Escrituras feministas en la revuelta*, redigeret af Olga Grau m.fl., 2020, s. 73-82.
- Caceres Infante, Camilo. "Entrevista a Las Tesis 'la intervención o el problema que plantea es transversal'". *Arte al Limite*, 12. december 2019, [www.artellimite.com/2019/12/12/entrevista-a-las-tesis-la-intervencion-o-el-problema-que-plantea-es-transversal/](http://www.artellimite.com/2019/12/12/entrevista-a-las-tesis-la-intervencion-o-el-problema-que-plantea-es-transversal/).
- CanalFech. "Thriller por la educación". *Youtube*, 26. juni 2011, [www.youtube.com/watch?v=PGzrHLqp-s](http://www.youtube.com/watch?v=PGzrHLqp-s).
- Carabineros de Chile. *Himno Institucional*. [www.carabineros.cl/secciones/himno/](http://www.carabineros.cl/secciones/himno/). Tilgâet 15. april 2022.
- Chris. "un violador en tu camino". *Youtube*, 25. november 2019, [www.youtube.com/watch?v=OLOljHQiN-U](http://www.youtube.com/watch?v=OLOljHQiN-U).
- Chris. "VID 20191125 145256192". *Youtube*, 25. november 2019, [www.youtube.com/watch?v=8SR9ZPPG\\_6o](http://www.youtube.com/watch?v=8SR9ZPPG_6o).
- Cisnes Salvajes. "Las Tesis Seniors – Intervención colectiva en el frontis del Estadio Nacional – Ñuñoa (04-12-2019)". *Youtube*, 4. december 2019, [www.youtube.com/watch?v=RpIHsXoJAKk](http://www.youtube.com/watch?v=RpIHsXoJAKk).
- CNN Chile. "Marcela Betancourt, vocera de Lastesis Senior: 'Ha sido un proceso catártico y sanador para las mujeres'". *CNN Chile*, 4. december 2019, [www.cnnchile.com/lodijeronencnn/entrevista-marcela-betancourt-vocera-lastesis-senior\\_20191204/](http://www.cnnchile.com/lodijeronencnn/entrevista-marcela-betancourt-vocera-lastesis-senior_20191204/).
- Colectivo Registro Callejero. "Performance colectivo Las Tesis 'Un violador en tu camino'". *Youtube*, 26. november 2019, [www.youtube.com/watch?v=aB7r6hd03W4](http://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hd03W4).
- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. *Informe de la Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura*. Ministerio del Interior, 2. maj 2005, [bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455](http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455).
- Corte Marcial. *HISTORIA, INTEGRACIÓN Y COMPETENCIA*. [www.cortemarcial.cl/historia-integracion-y-competencia/](http://www.cortemarcial.cl/historia-integracion-y-competencia/). Tilgâet 14. juni 2022.
- della Porta, Donatella. "Ride the Movement Waves: Contribution to GTI Forum Planetize the Movement!". *Great Transition Initiative*, april 2020, [greattransition.org/gti-forum/planetize-movement-della-porta](http://greattransition.org/gti-forum/planetize-movement-della-porta).
- El Desconcierto. "'La foto del día': Celebran intervención feminista a torso desnudo frente a estatua del Papa Juan Pablo II". *El Desconcierto*, 16. maj 2018, [www.eldesconcierto.cl/educacion/2018/05/16/redes-la-foto-del-dia-celebran-intervencion-feminista-a-torso-desnudo-frente-a-estatua-del-papa-juan-pablo-ii.html](http://www.eldesconcierto.cl/educacion/2018/05/16/redes-la-foto-del-dia-celebran-intervencion-feminista-a-torso-desnudo-frente-a-estatua-del-papa-juan-pablo-ii.html).
- Estadio Nacional, Memoria Nacional. [estadionacionalmemorianacional.cl](http://estadionacionalmemorianacional.cl). Tilgâet 18. juni 2022.
- Eyerman, Ron. "Social movements and memory". *Routledge International Handbook of Memory Studies*, redigeret af Anna Lisa Tota og Trever Hagen, Routledge, 2016, s. 79-83.
- Fabra, Isaura og Celine Jacquin. "Mapa Un violador en tu camino". [geochicas.org](http://geochicas.org), [geochicas.org/index.php/que-hacemos/proyectos/mapa-un-violador-en-tu-camino/](http://geochicas.org/index.php/que-hacemos/proyectos/mapa-un-violador-en-tu-camino/). Tilgâet 15. april 2022.

- Fortin, Moira m.fl. "Representando Resistencia Feminista en Chile: Colectivo LASTESIS Crea Resonancia Global con Un Violador en tu Camino". *Acotaciones*, bd. 1, nr. 46, 2021, s. 365-398.
- Gálvez Comandini, Ana, m.fl. *Históricas: Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*. LOM ediciones, 2021.
- Gray, Emma. "Women Stage Flash Mob Protest Outside Harvey Weinstein Trial". *HuffPost*, 10. januar 2020, [www.huffpost.com/entry/protest-harvey-weinstein-trial-chile-an-anthem\\_n\\_5e1758ffc5b61f70194b7e57?fa](http://www.huffpost.com/entry/protest-harvey-weinstein-trial-chile-an-anthem_n_5e1758ffc5b61f70194b7e57?fa).
- Gutman, Yifat. *Memory Activism: Reimagining the Past for the Future in Israel-Palestine*. Vanderbilt University Press, 2017.
- Gutman, Yifat og Jenny Wüstenberg. "Challenging the Meaning of the Past from below: A Typology for Comparative Research on Memory Activists". *Memory Studies*, oktober 2021, s. 1-17, doi: 10.1177/17506980211044696.
- Guzmán Jasmen, Nancy. *Ingrid Olderock: La mujer de los perros*. Montacerdos ediciones, 2021.
- Guzmán Jasmen, Nancy. *La Venda Sexy: La casa de la calle Irán 3037*. Montacerdos ediciones, 2021.
- Hite, Katherine og Marita Sturken. "Stadium Memories: The Estadio Nacional de Chile and the Reshaping of Space through Women's Memory". *Women mobilizing memory*, redigeret af Ay, se Gül Altınay m.fl., Columbia University Press, 2019, s. 27-47.
- Huenchumil, Paula. "Las mujeres chilenas detrás de la performance 'Un violador en tu camino'". *Interferencia*, 28. november 2019, [interferencia.cl/articulos/las-mujeres-chilenas-detras-de-la-performance-un-violador-en-tu-camino](http://interferencia.cl/articulos/las-mujeres-chilenas-detras-de-la-performance-un-violador-en-tu-camino).
- Human Rights Watch. "Chile: Llamado urgente a una reforma policial tras las protestas". [hrw.org](http://hrw.org), 26. november 2019, [www.hrw.org/es/news/2019/11/26/chile-llamado-urgente-una-reforma-policial-tras-las-protestas](http://www.hrw.org/es/news/2019/11/26/chile-llamado-urgente-una-reforma-policial-tras-las-protestas).
- INDH (Instituto Nacional de Derechos Humanos). *Informe Anual 2019: Situación de los Derechos Humanos en Chile en el Contexto de la Crisis Social*. december 2019, [bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/1701](http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/1701).
- INDH (Instituto Nacional de Derechos Humanos). *Mapa de violaciones a los derechos humanos*. <https://mapaviolacionesddhh.indh.cl>. Set 15. april 2022.
- @KenaLorenziniL. #OlaFeminista ... 16. maj 2018, [twitter.com/KenaLorenziniL/status/996818141383716867](https://twitter.com/KenaLorenziniL/status/996818141383716867).
- @Kog\_kkb. Dünyanın ... 21. december 2019, [twitter.com/Kog\\_kkb/status/1208291854913081345?s=20](https://twitter.com/Kog_kkb/status/1208291854913081345?s=20).
- LASTESIS. *Antología Feminista*. Penguin Random House Group Editorial, S.A., 2021.
- LASTESIS. ATENCIÓN SANTIAGO ... 23. november 2019, [www.instagram.com/p/B5Nl542FjmR/](https://www.instagram.com/p/B5Nl542FjmR/).
- LASTESIS. "intervención colectivo LASTESIS". *Youtube*, 20. november 2019, [www.youtube.com/watch?v=9sbcUopmViM](https://www.youtube.com/watch?v=9sbcUopmViM).
- LASTESIS. LASTESIS convoca ... 27. november 2019, [www.instagram.com/p/B5X2BJ2lJ4H/](https://www.instagram.com/p/B5X2BJ2lJ4H/).



- LASTESIS. *Quemar el miedo: Un manifiesto*. Editorial Planeta, 2021.
- Martin, Deborah og Deborah Shaw. "Chilean and Transnational Performances of Disobedience: LasTesis and the Phenomenon of Un Violador En Tu Camino". *Bulletin of Latin American Research*, bd. 40, nr. 5, 2021, s. 712-729, doi: 10.1111/blar.13215.
- Pussy Riot. "MANIFESTO AGAINST POLICE VIOLENCE/PUSSY RIOT x LASTESIS". *Youtube*, 28. maj 2020, [www.youtube.com/watch?v=UPfcb9aTclo](http://www.youtube.com/watch?v=UPfcb9aTclo).
- Rancière, Jacques. *Den frigjorte beskuer / Det sanseliges deling*. Oversat af Peter Borum, Informations Forlag, 2021.
- Rancière, Jacques. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Oversat af Julie Rose, University of Minnesota Press, 1999.
- Rancière, Jacques. *Ti teser om politik*. Oversat af Anton Sylvest Lilleør, Aleatorik, 2021.
- Reading, Anna og Tamar Katriel. *Cultural Memories of Nonviolent Struggles: Powerful Times*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Rigney, Ann. "Afterword: The multiple entanglements of memory and activism". *Remembering Social Movements: Activism and Memory*, redigeret af Stefan Berger m.fl., Routledge, 2021, s. 299-304.
- Rigney, Ann. "Mediations of Outrage: How Violence Against Protestors Is Remembered". *Social Research: An International Quarterly*, bd. 87, nr. 3, 2020, s. 707-733, [muse.jhu.edu/article/773959](http://muse.jhu.edu/article/773959).
- Rigney, Ann. "Remembering Hope: Transnational Activism beyond the Traumatic". *Memory Studies*, bd. 11, nr. 3, juli 2018, s. 368-380, doi: 10.1177/1750698018771869.
- Rivera, Victor. "La ofensiva de Carabineros contra 'Lastesis' ante la Fiscalía: Acusa incitación de acciones violentas contra la institución". *La Tercera*, 16. juni 2020, [www.latercera.com/la-tercera-pm/noticia/la-ofensiva-de-carabineros-contra-lastesis-ante-la-fiscalia-acusa-incitacion-de-acciones-violentas-contra-la-institucion/NBEWW526ZBCNFBSAQ5LCT52W4/](http://www.latercera.com/la-tercera-pm/noticia/la-ofensiva-de-carabineros-contra-lastesis-ante-la-fiscalia-acusa-incitacion-de-acciones-violentas-contra-la-institucion/NBEWW526ZBCNFBSAQ5LCT52W4/).
- Segato, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Prometeo Libros/ LOM ediciones, 2020.
- Senado.cl. *Logran histórico acuerdo para Nueva Constitución: participación ciudadana será clave*. 15. november 2019, [www.senado.cl/noticias/constitucion/logran-historico-acuerdo-para-nueva-constitucion-participacion](http://www.senado.cl/noticias/constitucion/logran-historico-acuerdo-para-nueva-constitucion-participacion).
- Sepúlveda Eriz, Magda. "Colectivo LasTesis. Performance y feminismo en el Chile de la protesta social del 2019". *Revista Letral*, nr. 27, juli 2021, s. 193-213, doi: 10.30827/rl.voi27.20975.
- Somma, Nicolás M. og Sofía Donoso. "Chile's Student Movement: Strong, Detached, Influential – And Declining?" *Student Movements in Late Neoliberalism; Dynamics of Contention and Their Consequences*, redigeret af Lorenzo Cini m.fl., Palgrave Macmillan, 2021, s. 241-269.
- Taylor, Diana. "Introducción. Performance, teoría y práctica". *Estudios Avanzados de Performance*, redigeret af Diana Taylor og Marcela Fuentes, Fondo de Cultura Económica, 2011, s. 7-30.
- Taylor, Diana. *Performance*. Duke University Press, 2016, doi: 10.1515/9780822375128.

Thomas, Duncan og Anna Wójcik. *The Politics of Art: An interview with Jacques Rancière*. 9. november 2015, [www.versobooks.com/blogs/2320-the-politics-of-art-an-interview-with-jacques-ranciere](http://www.versobooks.com/blogs/2320-the-politics-of-art-an-interview-with-jacques-ranciere).

Utman, Jorge Saavedra. *The Media Commons and Social Movements: Grassroot Mediations Against Neoliberal Politics*. Routledge, 2019.

## "MEMES UDEN MÅL"

### Hito Steyerl og kunststrejken 2.0

Fra 19. maj til 5. juli 2022 kunne man på Centre Pompidou i Paris opleve den tyske filmmager, teoretiker og samtidskunstner Hito Steyerls store retrospektive udstilling "HITO STEYERL: I WILL SURVIVE", kurateret af Doris Krystof, Florian Ebner og Marcella Lista og udviklet i samarbejde med tyske Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Udstillingen var organiseret i to dele: én gratis del med nogle få ældre videoværker og en betalingskrævende del med fortrinsvist nyere, mere spektakulære værker. Befandt man sig i køen til den betalingskrævende del af udstillingen, ville man til højre kunne se en fladskærm, der kørte i et 28 sekunders videoloop begyndende med værktitlen *Strike* (2010) i en stor hvid typografi på en sort baggrund. Titlen fortøner sig efter ca. 10 sekunder i en *mise en abyme* af en anden sort fladskærm, som Steyerl nærmer sig med udslået hår og med hammer og mejsel i hånden. Et hug med mejslen fremkalder en farverig, sprængt "glasbygning" i den ødelagte skærmstruktur. Det er dét.

Selve værket er uanseligt, bestemt ikke hovedattraktionen. På Pompidou vises *Strike* på en upåfaldende Samsung HD fladskærm, som med sin placering ved indgangen til hovedudstillingen er let at overse eller forveksle



**Fig. 1.** Hito Steyerl. Strike (2010), 28 sek. digital video, lyd. You Tube, still: 0:03



**Fig. 2.** Hito Steyerl. Strike (2010). 28 sek. digital video, lyd. You Tube, still: 0:14.

med en infoskærm. Det er på alle måder et mindre spektakulært værk end Steyerls nyeste "immersive" og interaktive hovedværk *SocialSim* (2021), hvor man som publikum bliver hvirvlet ind i en virtuel protest- og voldscyklus i udstillingsrummets spejlsal. Her kan man, i en slags radikaliseret udgave af Olafur Eliassons *Your Rainbow Panorama*, "se sig selv danse" – eller blive slået ned af politiet. Men på trods af sit korte format og den beskedne placering i udstillingsarkitekturen er *Strike* tydeligvis et hovedværk, og værket har indtaget nøglepositioner i flere af Steyerls største udstillinger siden 2010. Så sent som i december 2021 blev *Strike* blæst op i en forstørret lysprojektion på facaden af Everson Museum i Syracuse, New York.

Man behøver imidlertid ikke opsøge prestigøse kunstinstitutioner for at se *Strike*, som cirkulerer frit tilgængeligt på YouTube og andre internetplatforme. I en kunstverden, der desperat forsøger at opfinde nye digitale ejerskabsformer, som eksempelvis NFT'er, til at indfange billeder og kunstværker i vareformen, så de kan sælges, undslipper *Strike* delvist institutionens markedslogik og lever sit eget virtuelle liv side om side med *Strike II* (2012), et tilsvarende "værk" af Steyerl, der ikke har været udstillet og er gået helt under radaren. *Strike II* er nærmest identisk i længde og komposition – titelbillede, *fade* og actionshot – men viser denne gang Steyerl og hendes formodede barn hjemme i, hvad der ligner privaten, hvor de angriber deres webcam med hamre. Hvordan skal vi forstå Steyerls forsøg med kunststrejken?

I denne artikel fungerer *Strike* som en prisme til betragtning ikke blot af Steyerls politiske æstetik men også bredere, af samtidskunstens seneste "metamorfose" (se Bolt). Den følgende analyse af *Strike* er en introduktion til Steyerls kritiske teori/praksis samt en anledning til en udvidet refleksion over samtidskunsten i – hvad man i forlængelse af den marxistiske teoretiker og digter Joshua Clover – kunne kalde "opstandenes æra".<sup>1</sup>

---

1 Termen "opstandenes æra" henter Clover fra Alain Badiou's bog *Le Réveil de l'histoire* (Nouvelles Editions Lignes, 2011). Det var imidlertid antropologen Alain Bertho som i *Le temps des émeutes* (Bayard Editions, 2009) introducerede termen i forlængelse af 2005-opstandene i de franske *banlieues*.

## STRIKE

I det indledende essay til bogen *Toldfri kunst*, foregriber Steyerl kritikeren Hal Fosters (2020) vigtige spørgsmål om, hvad der kommer efter samtidskunstens neoliberale "farce", hvor gentagelser følger på gentagelser uden at komme ud af stedet: "Går tiden selv baglæns i vore dage? Har nogen fjernet de fremadrettede gear og tvunget den til at køre i ring? Historien synes at have skiftet form til et loop" (*Toldfri kunst* 8-9). Spørgsmålet om, hvordan man bryder ud af loopet, er helt centralt for Steyerl, som rejser dette spørgsmål i flere centrale værker og tekster, ikke mindst i *Strike*.

Den dobbelte betydning af det engelske ord "strike", at "slå til" eller at "nedlægge arbejdet", er, som flere kritikere har peget på, naturligvis central for en læsning af værket *Strike*. Men det er ikke kun på titelniveau, at der sker en "fordobling": Skærmen fordobles som sagt i en *mise en abyme*, og selve den destruktive handling fremkalder et nyt farvestrålende billede i fladskærmens sorte monokrom. Kortslutningen af billedproduktionen skaber nye billeder. Destruktion og produktion falder sammen i én gestus. Som kunstner er nedlæggelsen af arbejdet også fortsættelsen af arbejdet. Det hele foregår, bogstaveligt talt, i et loop. Er *Strike* en 28 sekunders allegori over (kunst-)historien som farce?

Kunstkritikeren Nora M. Alter bemærker i sin katalogtekst til udstillingen, at *Strike*-titlen såvel som typografien er et nik tilbage til den russiske filmmager og kommunist Sergei Eisensteins første spillefilm af samme navn fra 1924. Eisenstein, der havde planer om at filmatisere Karl Marx' *Kapitalen*, er en tilbagevendende reference for Steyerl, og man kan, som Alter foreslår, se det tredive sekunders videoloop i *Strike* som en "kondensering af Steyerls mere udvidede kritik af det uadskillelige forhold mellem kapitalen og kunstnerisk produktion" (152). Eisenstein er en klar reference, men hvis der er én ting, der kendetegner Steyerls praksis, er det opdateringen af de historiske referencer, så de er tilpasset omstændighederne. Med *Strike* er vi langt fra nostalgiske forestillinger om industrisamfundet, hvor strejken var arbejderklassens foretrukne kamp- og pressionsmiddel. Som Steyerl skriver i *Toldfri kunst*, med henvisning til Picassos legendariske maleri *Guernica*, der står som et kunsthistorisk emblem for en engageret billedpolitisk intervention: "Hvis man vil reaktivere denne historie, er den nødt til at være

anderledes. På den næste bane [next level]" (15). Hvis strejken i Eisensteins film af samme navn var en politisk model for proletariatets modstand og frigørelse, et didaktisk lærestykke i dramatisk form a la Brechts teater, så handler den komprimerede gestus i Steyerls *Strike* snarere om absurditeten i strejken under senkapitalistiske produktionsforhold, hvor kunstnerens maksimale selvudbytning og prekære tilknytning til arbejdsmarked, løn og indtægter er blevet samfundsmæssig norm.

Her lægger Steyerl sig i forlængelse af dele af den historiske avantgardes kritik af arbejdet. Som blandt andre idéhistorikeren Alastair Hemmens har redegjort for, var store dele af den historiske avantgarde, de franske surrealistere ikke mindst, optaget af, hvordan man som kunstner kunne kritisere eller ligefrem nedlægge arbejdet. Surrealisten André Breton indledte f.eks. andet nummer af tidsskriftet *La Révolution surréaliste* (1925) med teksten "La dernière grève", hvori han foreslår en strejke for alle frie, skabende ånder og understreger, at der findes "andre årsager til utilfredshed" end mangel på hviletid og løn. Kunstnernes utilfredshed med samfundet, skriver Breton, er af en "mere alvorlig" karakter end den mellem "arbejdsgivere og arbejdstagere" (2).

Steyerls kunsthistoriske reference til strejken er ikke Breton men den legendariske konceptkunstner Goran Djordjevic, som i 1979 forsøgte at igangsætte *The International Strike of Artists*, en strejke blandt sine kolleger i kunstverdenen (*Toldfri kunst* 29). De adspurgte kunstnere, heriblandt Sol Lewitt, Lucy Lippard og Daniel Buren, havde imidlertid svært ved at se pointen i en kunststrejke. Kunne kreativ udfoldelse på nogen meningsfuld måde standses, nedlægges eller helt ophøre med et politisk formål for øje? Steyerls pointe er, at Djordjevic' appel forvirrer overleverede idéer om strejken som politisk taktik. Hvem er det lige kunstnerne skulle stille krav til, og om hvad? Længere ferie og overtidsbetaling? Som Steyerl pointerer, giver kunstnernes uforståenhed overfor Djordjevic' kunststrejke bedre mening i dag, for "ingen, der arbejder på kunstens område, forventer, at deres arbejde er uerstatteligt eller overhovedet særligt vigtigt længere. I en tidsalder, hvor det griber om sig at være sin egen ansatte eller rettere sin egen arbejdsløse, forekommer det temmelig eksotisk, at nogen skulle bekymre sig om éns specifikke arbejdskraft" (30). I *Strike* er det snarere billedet eller repræsen-

tationen af strejken, strejken som utidssvarende paradigme for proletarisk modstand, der er omdrejningspunktet for undersøgelse og kritik. Steyerl gentager med andre ord en klassisk pointe fra konceptkunsten om, at et "ord" eller billedet af en ting ikke er tingen selv, men en repræsentation: Dette er ikke en strejke.

## POST-OCCUPY

Steyerl skabte *Strike* i 2010, i kølvandet på finanskrisen 2008. Værket placerer sig dermed historisk i en brydningstid, hvor ikke blot kapitalens finanssystem men også dets monopol på den sociale forestillingsevne led et alvorligt knæk. Det var en tid kendetegnet ved fremkomsten af nye sociale protestbevægelser centreret om besættelsen af byens pladser. På mange måder nedbrød disse bevægelser skellet mellem politik, kunst og hverdagsliv. Helt centralt for perioden står Occupy-bevægelsen, hvor kunstnere og aktivister på forskellig vis forsøgte at genaktivere den historiske avantgardes projekt om kunsten som et redskab til politisering af masserne. Kunsthistorikeren Yates McKee beskriver i sin bog *Strike Art* (2016) Occupy-bevægelsens mangfoldighed af kunstneriske "stilarter og taktikker" som udtryk for en "veritabel renæssance af avantgarden, der er vokset ud af vuggen i Zucotti Park" siden 2011 (5).<sup>2</sup>

Umiddelbart falder Steyerls værk *Strike* under det, som McKee beskriver som et "overordnet etos og påbud, der løber gennem et bredt spektrum af praksisser", som alle har strejken – enten kategorisk eller metaforisk – som omdrejningspunkt (32-33). Eksemplarisk for denne type "post-Occupy" strejkekunst er grupper som *Strike Everywhere*, *MTL Collective* og den såkaldte *ready-made-kunstner Claire Fontaine*, for hvem strejken er udvidet fra en politisk taktik rettet mod forbedring af arbejderens vilkår, til en para-kommunistisk livsform, der afviser lønarbejdet som institution og i stedet søger

---

2 At beskrive Occupy New York med Zucotti Park som bevægelsens "vugge" er problematisk, da Occupys historiske momentum og politiske såvel som æstetiske taktikker i høj grad var betinget af de opstande, der spredte sig diskontinuerligt fra Tunesien, Egypten og videre til flere andre Nordafrikanske lande i foråret 2010.



tilflugt i de "livsstile og begær som gemmer sig lige under den politiske økonomi" (156). Mere samtidige udløbere af Occupy er f.eks. Decolonize This Place, der stod bag kampagnen *Strike MoMA* i 2021, og som i flere forskellige sammenhænge har forsøgt at radikalisere og udvide institutionskritikken til også at omfatte f.eks. dekoloniale og intersektionelle problematikker.

Selvom der er visse "institutionskritiske" overlap mellem Steyerl og post-Occupy, er der nok en grund til at McKee ikke opregner Steyerl under sin selvopfundne periodiserings- og genrebetegnelse "strejkekunst". Steyerls kritik af kunstinstitutionen i værker som *Strike, Is the Museum a Battlefield?* Eller, for at tage et nyere eksempel, *Socialism/Dancing Mania* (2020) er omtrent lige så langt fra Occupys "overordnede etos" af horisontale, selvorganiserede diskussionsfora og finurlige, håndmalede bannere, som der er fra den fredelige "vugge" i Zucotti Park til bevægelsens (metaforiske og virkelige) gravplads i Gezi Park få år senere.

Steyerl passer dårligt til McKees forsøg på at genoplive "avantgarden" som protestkunst, ikke bare fordi hun hovedsageligt opererer inden for institutionen, hvis grænser ifølge Steyerl "er blevet slørede" (*Toldfri Kunst* 2), men også fordi hun trækker på en helt anden forestilling om politik. Helt centralt i den kunsthistoriske forestilling om post-Occupy som en slags renæssance af avantgarden står idéen om, at kunsten historisk bærer et frihedsløfte med sig, og at det er kunstnernes eller avantgardens rolle at hjælpe masserne med at indfri dette løfte. Men det "overordnede etos og påbud", som McKee omtaler som et grundvilkår for samtidskunsten post-Occupy, kan også i forlængelse af Peter Bürgeres *Theorie der Avantgarde* beskrives negativt, som en genopførelse af en for længst udspillet neo-avantgardistisk "farce" (Bürger; Foster).

For Bürger var problemet med efterkrigstidens avantgardkunst, hvad han kalder "neoavantgarden", at den genopførte den historiske avantgardes antiborgerlige projekt om kunstens integration i livet uden en sammenhængende kritik af, endsige angreb på, selve kunstinstitutionen som bourgeoisieiets kulturbærende element. Bürger argumenterede for, at hvad der for avantgarden i mellemkrigstiden var chokerende, grænseoverskridende og potentielt revolutionære æstetiske satsninger, var i efterkrigstiden blevet til institutionaliserede, ufarlige kulturindslag uden sociale effekter.

Steyerls kunstneriske teoripraksis placerer sig bevidst midt i samtidskunstens oplevelsesøkonomiske centrum og gør tilsyneladende ingen krav på at være "avantgarde" overhovedet. Spørgsmålet er selvfølgelig også, som kunsthistorikeren Mikkel Bolt har adresseret ved flere lejligheder, om avantgardebegrebet er meningsfuldt i en diskussion af det, vi i dag kalder "samtidskunst" (Bolt). I relation til Steyerls praksis virker avantgarde-begrebet i bedste fald lidt forceret. Som kritikeren Karen Archey peger på, lægger Steyerls praksis sig da også snarere i forlængelse af institutionskritikkens iboende "ambivalenser", og det er inden for den kunsthistoriske referenceramme, at Steyerls praksis bør diskuteres.

Men gør fraværet af avantgardeambitioner Steyerls (post-)institutionskritiske kunst mindre politisk "radikal" end de af McKee analyserede former for strejke- og protestkunst efter Occupy? Hvad vil det overhovedet sige at bedrive radikal kritik af eller "angribe" og slå til (*strike*) mod kunstinstitutionen i dag, hvor denne – ikke bare grundet pres fra kulturarbejderes strejker, boykotter og "produktive tilbagetrækninger" (Szreder) men også som led i en affirmativ markedsføringsstrategi efter #metoo og Black Lives Matter – i høj grad har institutionaliseret kritikken, internaliseret antagonismen og sat sig for at "reformere" sig selv?

## POLITISK SAMTIDSKUNST

I et essay kaldet "Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy", skrevet i 2012 i kølvandet på Occupy-bevægelsen, kritiserer Steyerl den selvforståelsesmæssige "radikale" politiske kunst for at være ude af trit med den historiske virkelighed og blind for samtidskunstens "post-demokratiske" produktions-, cirkulations- og udstillingsbetingelser:

Radikal kunst er i dag meget ofte sponsoreret af de mest rovdrevende banker eller våbenhandlere og er totalt indlejret i retorikken om urban markedsførelse, branding og social ingeniørkunst. Af helt åbenlyse årsager bliver disse betingelser sjældent undersøgt i politisk kunst, der i mange tilfælde stiller sig tilfreds med en eksotisk iscenesættelse af etnicitet, skarpe udsagn, og militant nostalgi. ("Politics of Art" u.p.)

For så vidt Steyerl har et mellemværende med politisk kunst, er det bedst eksemplificeret ved hendes intervention i den kontroversielle 13. Istanbul Biennale i 2013, der udspillede sig sideløbende med de omfattende protester og brutale politirepressioner i Gezi Park. I sin performancelecture *Is a Museum a Battlefield?*, der også vises på Pompidou, trak Steyerl tråde til den tyrkiske våbenindustri's finansielle involvering i biennalen, og hun satte med sin sammenligning af museet med en slagmark spørgsmålet om kunstrummet som et angiveligt neutralt og iboende "demokratisk" forum på dagsordenen. En af Steyerls forelæsningslides underminerer distinktionen mellem angiveligt apolitisk museumsrum og protestbevægelserne på gaden udenfor: "Den her forelæsning finder sted, samtidig med at Akreps paramilitære politikøretøjer, som er produceret af biennalens sponsorer, cirkler rundt på gaderne under de igangværende antiregeringsprotester".

Med koblingen mellem den tyrkiske regerings antioprørsregime og statens kulturapparat sætter Steyerl fokus på, hvordan kunstinstitutionen indgår i et voldeligt feedbackloop med kapitalen. Denne forbindelse mellem politisk økonomi, kunst og vold forsøger Steyerl at konkretisere ved at spore den ammunition, der dræbte ungdomsveninden Andrea Wolf. Som beskrevet i *Is a Museum a Battlefield?* tager Steyerl fra Tyskland ned til den slagmark, hvor Andrea og andre medlemmer af den kurdiske frihedsbevægelse PKK blev brutalt henrettet af tyrkiske regeringsmilitser i slutningen af 1990'erne. Her forsøger Steyerl med en slags "undersøgende æstetik" at finde ud af, hvor de ammunicionshylstre, som ligger spredt ud over gerningsstedet, er produceret henne.<sup>3</sup> Steyerl ender tilbage ved begyndelsen: på et kunstmuseum sponsoreret af våbenproducenten, der støbte kuglerne, der dræbte Andrea. For at gøre loopet komplet viser Steyerl, at på dette museum, i dette tilfælde The Art Institute of Chicago, screenes videoværket *Abstract* (2012), der som de to tidligere videoværker *November* (2004) og *Lovely Andrea* (2007), omhandler mordet på Andrea.

Kunstnerisk performance og politisk mord forbindes dermed i et loop i *Is a Museum a Battlefield?*. Steyerl inddrager på den måde sig selv og sit eget

---

3 Om undersøgende æstetik, se Matthew Fuller og Eyal Weizmanns *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*.

arbejde som kunstproducent som "medskyldige" i mordet på veninden. Der findes ingen "uskyldig" position uden for kunstinstitutionen, hvorfra man kan lancere sit angreb på institutionen. Som Steyerl tørt kommenterer i en fodnote til "Politics of Art": "Jeg betragter ikke 'uskyldighed' som en politisk position, men en moralsk og derfor politisk irrelevant" (u.p.). Alle er vi avatarer i kapitalens sociale nulsumsspil, der er bare den forskel, at nogle arbejder i kunstverdenen, andre i militæret, politiet eller som museumsvagter. Som Steyerl viser i filmen *Guards* (2012), der følger to sorte museumsvagter med en fortid i militær og politi, er overgangen mellem slagmark og museumsrum glidende. Sådanne "politiske kunstnere", skriver Steyerl i "Politics of Art", kunne blive mere relevante, hvis de konfronterede kunstarbejdernes virkelige vilkår i stedet for at optræde i parade som "stalinistiske realister, CNN situationister" eller det, der værre (u.p.).

For Steyerl er samtidskunsten som en del af den senkapitalistiske kulturindustri "intrinsic politisk", kunstverdenen er et slags hyperkapitalistisk mikrokosmos, et "sted for kondenseringen af kapitalens modsætningsforhold". Steyerl udtrykker sig ellers sjældent så direkte i "den onde, gamle, nostalgiske zombiemarxisme[s]" sprogregister (*Toldfri kunst* 14). Men problemet er tydeligvis det samme for Steyerl, som det var for den generation af kritikere, der – som f.eks. Walter Benjamin, én af Steyerls absolutte nøglereferencer – på godt og ondt var henvist til marxismens vokabular i kritikken af kunsten: Hvordan politisere kunsten mest effektivt under samtidens sociale, økonomiske, og teknologiske betingelser? Hvordan modsætte sig presset fra æstetiseringen af det politiske gennem postinternettets *meme*-kultur og samtidskunstens "derivative fascismer"?<sup>4</sup>

## REPRÆSENTATIONSKRITIK

På Centre Pompidou forbinder de to værker *Is a Museum a Battlefield?* og *Strike* sig til hinanden som start- og slutpunkt på den gratis del af museums-

---

4 For Steyerls diskussion af fascismen se f.eks. de to essays i *Toldfri kunst*: "Lad os tale om fascismen" og "Hvis du ingen brød har, så spis kunst! Samtidskunsten og derivatfascismerne".

oplevelsen; men værkerne forbinder sig også på et formmæssigt og tematisk plan. Som før nævnt peger Steyerl i *Strike* ikke blot tilbage på Eisenstein, men tillige på strejken som politisk forestilling og repræsentation. Her lægger Steyerl sig i forlængelse af efterkrigstidens franske filmskabere som f.eks. Guy Debord, Jean-Luc Godard og Chris Marker, der alle på hver deres måde brugte filmmediet til at undersøge sammenhængen mellem politiske billeder og kunstneriske repræsentationsformer.

Debords repræsentationskritik i bogen *La société du spectacle* fra 1967 rettede sig mod arbejderbevægelsens historiske selvbedrag som anført af et "socialdemokrati som sejrrikt kæmpede for *den gamle verden*", mens "*arbejdernes repræsentation* stod i radikal opposition til klassen" (101). I filmen med samme navn fra 1974 læser en voiceover ovenstående til en billedsekvens fra Eisensteins *Oktober*, hvor proletarene stormer vinterpaladset. Men Debord bruger ikke Eisensteins revolutionsportræt som en historisk reference uden at opdatere den til de historiske omstændigheder. Debord krydsklipper mellem *Oktober* og dokumentariske optagelser af Maj '68 med henblik på, som kulturteoretikeren Jason E. Smith bemærker, at "tilbyde en [ny] læsning af forholdet mellem 1917 og 1968, som kun var foregrebet i bogen" (12).

*Strikes* simple filmsekvens er måske den del af Steyerls *oeuvre*, der mest effektivt "artikulerer" samtidens protester i kunstnerisk form, en opgave, Steyerl stillede sig meget eksplicit i relation til filmmediet i den tidlige tekst "The Articulation of Protest" (2002). I tråd med Debord er Steyerls *Is the Museum a Battlefield?* og *Strike* rettet mod det "politiske som repræsentation" og omhandler de skiftende former, som protesten antager historisk. I forlængelse af Josthua Clovers analyse af "opstandenes æra" kunne man sige, at Steyerls kunst trods væsentlige forskelle adresserer spørgsmålet om strejkens politiske relevans i *forlængelse* af Debord, dvs. for perioden post-68.

Clovers begrundelse for at tale om "opstandenes æra" er, at kapitalens langstrakte profitkrise siden sluttresserne har frembragt en global over-skudsbefolkning af mere eller mindre permanent overflødiggjorte lumpenproletarer, der er strukturelt ekskluderet fra lønformen og henvist til et liv i samfundets margener. For disse mennesker kunne statens institutioner lige så godt være de rene luftkasteller: "Occupys dominerende diskurs – at 'vi er de 99%' og dermed berettiget til en lige så stor del af den sociale velstand

og klassemagt –formår ikke at repræsentere de liv, der allerede befinder sig hinsides løfterne om institutionel forbedring og omfordelingspolitik” (181). Det er derfor opstandene og gadekampene, ikke strejken og de sociale reformbevægelser, er den form, som protesterne må antage i dag.

I sin tekst ”Politics of Art” peger Steyerl på en alternativ betydning for ordet strejke, hvor idéen om ”overskud” antager en tvetydighed i relation til Eisenstein-referencen: ”Oprindeligt var strejkearbejdere overskudsarbejdere [excess workers]. Termen kommer fra udtrykket ’udarny trud’, som betyder superproduktive, entusiastiske arbejdere” (u.p.). Kunstverdenens store omrejsende cirkus af biennaler, udstillinger, ferniseringer og performances holdes i gang af denne type ”strejkearbejdere”, som Steyerl beskriver som et ”globalt lumpenproletariat” og som en ”kreativ reservearmé [a reserve army of imagination], der kommunikerer via Google Translate” (u.p.).

Værket *Strike* peger mindre tilbage på en udspillet politisk taktik end på en historisk virkelighed, hvor forestillingen om generalstrejken som meningsfuld politisk taktik er imploderet sammen med den ”grammatisk” forestillingsverden, der ledsagede arbejderbevægelsen og venstrefløjen i det 19. og 20. århundrede (Bolt og Routhier). I det perspektiv fungerer Steyerls *Strike* som en kritik af ”strejkekunsten” post-Occupy – en intervention i samtidskunstens egen ”kritiske” selvforståelse og en invitation til at gentænke de politiske antagelser, der kendetegner den kunstneriske ”artikulation” af protest.

I sin søgen efter at give samtidens protester en kunstnerisk ”form” benytter Steyerl sig af de historisk overleverede strategier fra avantgarden, men forsøger at opdatere disse til de historiske omstændigheder. Pointen for Steyerl er ikke at gentage Debords repræsentationskritik i en slags tilbageskuende ”militant melankoli”, men at reaktivere dennes kritik i en ny historisk kontekst. I et *Artforum*-essay fra 2008 om Steyerls ”rejsende billeder” bemærker kunsthistorikeren TJ Demos, at Steyerl i sine film bruger klip fra situationisten René Viénés kulturfilm fra 1973, *Can Dialectics Break Bricks* – et sammensurium af ultrakitschede B-filmsproduktioner med japanske samuraier, der farer rundt til en opstyltet marxistisk jargon – til at understrege pointen, at ”når kritisk teori bliver til farce udtømmes avantgardens subversive strategier – fra Eisensteins dialektiske montage til



**Fig. 3.** Hito Steyerl. *Strike II* (2012). 31 sek. digital video, lyd. YouTube, still: 0:03.

situationistisk *détournement*" (u.p.). Steyerls artikulation af protest i værker som *Strike I* og *Strike II* tager udgangspunkt i et kunsthistorisk loop, hvor de historiske modsætninger, som avantgarden sloges med, er intensiverede og *kondenserede*: 1917 til 2012 på tredive sekunder.

## KUNSTSTREJKEN 2.0

Med overgangen fra filmstudiet i *Strike I* til privatsfæren i *Strike II* peger Steyerl på nyere medieformater som *TikTok*, *gifs* eller *memes* snarere end på den formfuldendte politiske filmkunst, vi kender fra Sergei Eisenstein over Chris Marker til Harun Farocki, som Steyerl ellers trækker tunge veksler på i sin videopraksis. Hvor Debord beskrev det "spektakulære samfund" som kendetegnet ved "det selvstændiggjorte billedes verden", ser Steyerl snarere, i forlængelse af kollegaen Trevor Paglen, samtidens strøm af billeder som en sekundær effekt af et stadig mere autonomt system af maskine-til-maskine-kommunikation (Paglen). Billeder er ikke, som Steyerl skriver i én sine tekster i *Toldfri kunst*, "subjektive eller objektive gengivelser af forudgivne

forhold eller blot en forræderisk fremtræden. De er snarere knudepunkter af energi og stof, som vandrer fra et bærende medium til et andet, mens de former og berører mennesker, landskaber, politik og samfundssystemer" (168).

Det er klart, at Debords repræsentationskritik var sidste, eller forrige, bane i spillet. Steyerl er – i det mindste i egen selvforståelse – *next level*. Men forbindelsen mellem gadens protester og kunstinstitutionen er fortsat omdrejningspunktet for Steyerl. Steyerls kunst mimer opstandens uregerlige momentum, den er et forsøg på at komme kunstnerisk på højde med en samtid, hvor, som Steyerl beskriver det i teksten "Er internettet dødt?" i *Toldfri Kunst*, "data, lyde og billeder" rutinemæssigt overskrider skærmens repræsentationsfelter og "manifesterer sig materielt" som "uroligheder [riots] eller produkter, som er glimt i en linse, et højhus eller en pixeleret kampvogn" (168).

I stedet for Debords billedpolitik tilbydes vi på Pompidou en æstetisk artikulation af de protester, der i perioden op til udstillingen på Pompidou spredte sig viralt fra Minneapolis til Montmartre og videre endnu. Hvis der findes et fællestræk ved Steyerls mange forskellige værker på Pompidou, så er det, at de peger mindre tilbage på en forstenet "politisk kunst", end de peger i retning af muligheden for en ny viral opstandslogik, der spreder sig fra de virtuelle rum til de fysiske rum, fra kunstinstitutionen til gaden og vice versa i et selvforstærkende loop. For Steyerl er forestillingen om at "angribe" institutionen meningsløs, eftersom institutionen, ligesom *Strike I-II*, fordobler sig i hverdagslivet.

Steyerls kunst er måske ikke politisk i traditionel forstand, men den er æstetisk på højde med en protestkultur, der, som Adrian Wohlleben beskriver det i et essay skrevet i kølvandet på George Floyd protesterne i USA, er kendetegnet mindre ved organiseringen af "sociale bevægelser" end ved diskontinuerlige bølger af opstande, der spreder sig viralt som "memes uden mål".

DOMINIQUE ROUTHIER er filosof og kulturteoretiker, ansat som postdoc på Institut for Kulturvidenskab på SDU (2020-2023). Seneste udgivelser omfatter antologien *Strejke* (Antipyrine, 2021) og artikler i blandt andet *Nordic Journal of Aesthetics*, *Boundary 2 online*, *LA Review of Books* og *Paletten*. I 2023 udkommer bogen *With and Against: the Situationist International in the Age of Automation* på forlaget Verso.



"MEMES UDEN MÅL"

Hito Steyerl og kunststrejken 2.0

Beginning from a major retrospective exhibition at the prestigious Centre Pompidou in Paris in the summer of 2021, this article discusses the German artist-theorist Hito Steyerl's political aesthetics and, more specifically, the idea of the art strike as a strategy of resistance. Through a historically contextualizing analysis of two key artworks, *Strike I* (2010) and *Strike II* (2012), the article argues that the proper theoretical framework for understanding Steyerl's work is not post-Occupy "strike art" but rather the cultural logic of the "era of riots." Thus, the article claims that Steyerl's art strike resonates in form and content with extra-institutional and "memetic" forms of contemporary protest culture.

KEYWORDS

EN: Contemporary art, avantgarde, operative images, strike, riot, protest  
DA: Samtidskunst, strejke, optøjer, protest, avantgarde, billedpolitik

LITTERATUR

- Archey, Karen. "The Ambivalent Institution: Echoes of Institutional Critique in the Work of Hito Steyerl". *Hito Steyerl: I Will Survive*, redigeret af Florian Ebner, Susanne Gaensheimer, Doris Krystof og Marcella Lista, Spector Books, 2021, s. 194-204.
- Alter, Nora M. "Thinking Through the Glitch". *Hito Steyerl: I Will Survive*, redigeret af Florian Ebner, Susanne Gaensheimer, Doris Krystof og Marcella Lista, Spector Books, 2021, s. 149-160.
- Bolt, Mikkel. *Samtidskunstens metamorfose*. Antipyrene, 2016.
- Bolt, Mikkel og Dominique Routhier. "Strejken og afviklingen af lønarbejdet: 1905-2021". *Strejke*, redigeret af Mikkel Bolt og Dominique Routhier, Antipyrene, 2021, s. 9-34.
- Breton, André. "La dernière grève". *La Révolution surréaliste*, nr. 2, 1925, s. 1-3.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp, 1974.
- Clover, Joshua. *Riot. Strike. Riot: The New Era of Uprisings*. London: Verso, 2016.
- Debord, Guy. *Det spektakulære samfund*. Aleatorik & Antipyrene, 2020.
- Demos, TJ. "Traveling Images: The Art of Hito Steyerl". *Artforum*, sommer 2008, [www.artforum.com/print/200806/traveling-images-the-art-of-hito-steyerl-20392](http://www.artforum.com/print/200806/traveling-images-the-art-of-hito-steyerl-20392)
- Fontaine, Claire. "Den menneskelige strejke er allerede begyndt". *Strejke*, redigeret af Mikkel Bolt og Dominique Routhier, Antipyrene, 2021, s. 153-160.

- Foster, Hal. *What Comes After Farce?* Verso, 2020.
- Hemmens, Alastair. *The Critique of Work in Modern French Thought, from Charles Fourier to Guy Debord*. Palgrave Macmillan, 2019.
- McKee, Yates. *Strike Art. Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*. Verso, 2016.
- Paglen, Trevor. "Invisible Images: Your Pictures Are Looking at You". *The New Inquiry*, 2016, [thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/](http://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/)
- Smith, Jason E. "Guy Debord, Filmmaker". *Grey Room*, nr. 52, 2013, s. 6-17.
- Steyerl, Hito. "The Articulation of Protest". *Transversal*, 2002, [transversal.at/transversal/0303/steyerl/en](http://transversal.at/transversal/0303/steyerl/en)
- Steyerl, Hito. "The Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy". *e-flux*, #21, 2010, [www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/](http://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/)
- Steyerl, Hito. *Toldfri kunst: Kunst i den verdensomspændende borgerkrigs tidsalder* [Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War]. Oversat af Peter Borum, Informations Forlag, 2020.
- Szreder, Kuba. "Productive Withdrawals: Art Strikes, Art Worlds, and Art as a Practice of Freedom". *e-flux*, #87, 2017, [www.e-flux.com/journal/87/168899/productive-withdrawals-art-strikes-art-worlds-and-art-as-a-practice-of-freedom/](http://www.e-flux.com/journal/87/168899/productive-withdrawals-art-strikes-art-worlds-and-art-as-a-practice-of-freedom/)
- Wohlleben, Adrian. "Memes Without End". *Ill Will*, maj 2021, [illwill.com/memes-without-end](http://illwill.com/memes-without-end)

## FRONTLØBERNE SOM MOTIV

### 2019-protesterne i Hongkong

Protesterne i Hongkong i 2019 udfoldede sig med en visuel voldsomhed, der tegnede konturerne af en bevægelse, der på en og samme tid var folkelig og radikal, fredelig og voldelig, civiliseret og saboterende. Et af bevægelsens centrale virkemidler bestod i at besætte hele Hongkong med visuelt protestmateriale. Protestplakater og protestkunst har spillet en vigtig rolle i demonstrationer og pladsbesættelsesbevægelser verden over siden 2011, men det visuelle protestmateriale i Hongkong var enestående i den forstand, at det var allestedsnærværende i byens fysiske rum i 2019. Protestmurene spredte sig med lynets hast fra begyndelsen af juli, og fra august og september blev indholdet på byens protestmure opdateret hver eneste dag af uafhængige, selvorganiserede grupperinger og individer. Så længe murene blev opdateret med de nyeste budskaber og informationer, kunne protestbevægelsen bevise, at den stadig var lyslevende og kampklar, og at det Hongkong, de alle sammen kæmpede for, var lige der på muren foran dem. Materiale til protestmurene blev delt via Telegram-kanaler, og

netop kombinationen af digitale og fysiske medieplatforme forstærkede synligheden af det visuelle protestmateriale (McKee 113).<sup>1</sup>

En af de mest intense begivenheder under Hongkong-protesterne var, da den bygning, hvor den lovgivende forsamling sidder (Legislative Council Building, LegCo), blev stormet den 1. juli 2019. Live-optagelserne viste tusindvis af sortklædte, maskerede demonstranter med paraplyer og gule hjelme, der invaderede magtens centrum i Hongkong. Det lignede næsten et statskup. I stedet for optagelserne fra selve begivenheden var det gengivelsen af billedet af den sortklædte demonstrant med flag i hånden og i færd med at indtage Hongkongs gader, der blev det billede, der kom til at repræsentere demonstranterne og deres kamp. Den gruppe af demonstranter, der mødte op til de ugentlige demonstrationer i et særligt outfit (sort tøj, sikkerhedshjelm, gasmaske og paraply), og som stod forrest i kampen med politiet, blev kendt som "de modige frontløbere." Mit argument er, at billedet af frontløberne blev brugt aktivt af demonstranterne til at forestille sig og skabe deres Hongkong på samme tid. På protestplakaterne udspillede forestillingen om Hongkong sig sideløbende med, at frontløberne kom til at fylde mere og mere i ugentlige protester og sammenstød med politiet.

Billedet af frontløberen såvel som frontløberne selv kom til at spille en central rolle i skabelsen af en politisk identitet for protestbevægelsen. Som protestbevægelsen udviklede sig, og de voldelige kampe med politiet tog til, trådte frontløberen som fotografisk motiv, klædt i sort, med gasmaske, sikkerhedsbriller og flag i hænderne, frem som billedet på protestbevægelsen. Mange af de billeder og pressefotografier kom til at denne baggrund for produktionen af protestplakater med frontløbermotiver.

I denne artikel følger jeg udviklingen af billedet af frontløberne og forsøget på at skabe et visuelt sprog, der tegner denne specifikke bevægelse. Jeg følger frontløbernes udvikling som en del af en protesthistorik, fra de demonstrerende kroppe på Tiananmen i 1989, til Umbrella Bevægelsens

---

1 Artiklen tager udgangspunkt i omfattende empiri indsamlet under protestbevægelsen i Hongkong fra juni 2019 til februar 2020, både fra de fysiske protestmure, men også indsamlet via offentlige Telegramkanaler, der blev centrale for cirkulationen af visuelt protestmateriale.

mere fredsommelige fremgangsmåder og til den anonymiserede frontløber, der kæmper på gaden i Hongkong. Jeg kigger på frontløberne som en del af et ensemble af protestfigurer og protestspecifikke events, der fremskriver en protesthistorie fuld af mindedage og erindringer. Dernæst udforsker jeg, hvad frontløberne og billederne af dem gør, når de fremprovokerer en art selviscenesættelse, som udfolder sig i dynamikken mellem den modstand, bevægelsen yder, og den undertrykkelse, de møder. Og sidst, men ikke mindst, hvordan forståelsen af billedet af frontløberne ændrer sig over tid. Her tænker jeg på, hvad der sker med politiske billeder, når rummet for politisk protest pludseligt snævrer sig gevaldigt ind.

Den kinesiske fastlandsregerings vedtagelse af en national sikkerhedslov for Hongkong i juni 2020 fik voldsomme konsekvenser for protestbevægelsen og for mulighederne for at ytre sig regeringskritisk i Hongkong. Sikkerhedsloven kriminaliserede protestbevægelsens slogans og dermed også en stor del af det visuelle materiale, der blev produceret i løbet af det mere end halve år, protestbevægelsen var på sit højeste.

Fordi det visuelle havde spillet så stor en rolle for protestbevægelsen, var det også så meget tydeligere, da protestmurene med ét forsvandt i dagene omkring introduktionen af sikkerhedsloven i juni 2020. Store, offentlige komplekser af protestmure blev fjernet af regeringen. Private protestmure i butikker eller cafeer blev fjernet af ejerne selv. Selve fraværet af protestplakater efter indførelsen af sikkerhedsloven gjorde det meget tydeligt, hvad der ikke længere var muligt at sige og gøre politisk og pegede i stedet på den "afsporing af systemkritikken" (Bolt 14), som sikkerhedsloven repræsenterer. Med andre ord, blev det pludselig meget synligt, at Hongkong havde forandret sig, og at billedet af frontløberne ikke længere kun var billedet på en håbefuldst fremtid, men også billedet på en fastlandskinesisk regering, der tager fuld kontrol med det hongkongske territorium.

## PROTESTBILLEDET

Under protesterne i Hongkong blev protestplakater brugt som et middel til at øve politisk indflydelse, til at sprede budskaber til offentligheden, til at

visse bevægelsen selv, hvem de var og hvad de ville, og som metode til at besætte et territorium – ikke med kroppe, men med protestplakater (Khatib).<sup>2</sup>

Ron Eyerman argumenterer for, at kunsten i sociale bevægelser er en vigtig del af sociale bevægelseres tilblivelseshistorier (coming-to-be), i og med at de kan fungere som spejl, som medlemmer af bevægelsen kan spejle sig selv i (Eyerman 1). Med andre ord, at protestkunst har en formativ indvirkning på sociale bevægelser. Den formative indvirkning forstår jeg i konteksten af billedproduktionen i Hongkongs protestbevægelse i 2019 som en dynamik, der udfolder sig i feltet mellem modstand og undertrykkelse. Det vil sige som mere end bare noget, der spejler sig, men som et forhold, der bølger frem og tilbage og former protestbevægelsens visuelle narrativ. Eller med andre ord, så vil jeg vise at jo mere repression protestbevægelsen i Hongkong møder, jo mere radikaliseret og fokuseret på forestillede territoriale landvindinger bliver bevægelsens billedsprog også.

I forlængelse af billedet som formativt for en protestbevægelse tænker jeg derfor på billedet som noget, der vil os noget (Mitchell; Callahan; Strassler). Det vil sige, at billedet ikke bare afspejler og repræsenterer et bestemt politisk standpunkt (Jonsson 517), men at det visuelle spiller en rolle i konstruktionen af det sociale (Mitchell 343). Dermed sker der det, at billedet, som Callahan foreslår, "fremprovokerer nye og anderledes sociale, politiske og økonomiske dynamikker" (19). Her tænker jeg helt konkret på de politiske (og sociale) konsekvenser, billeder og protestplakater kan have, når et totalitært system reagerer på billederne ved f.eks. at forbyde dem, som det skete med sikkerhedsloven, hvilket er med til at skabe nogle nye politiske dynamikker og rammer for politisk protest.

I sin bog om "krævende billeder" (*Demanding Images*) i et Indonesien under politisk omvæltning tager Karen Strassler udgangspunkt i billedet som begivenhed (*image events*).<sup>3</sup> Med sit fokus på billedbegivenheden er

- 
- 2 Lina Khatib skiver om vægmalerier i forbindelse med den egyptiske revolution af 25. januar 2011, men jeg argumenterer for, at protestmure dækket med protestplakater kommer til at fungere på samme måde.
  - 3 John Delicath, Kevin DeLuca og Joe Wilfert tager også udgangspunkt i begrebet "image events" (Delicath og DeLuca; DeLuca og Wilferth), men hvor Strassler er optaget af den begivenhed, der giver anledning til billedet, bruger Delicath og DeLuca

Strassler optaget af, hvordan billederne bliver til og cirkulerer, og dermed af, hvilke konsekvenser de har som del af en pågående tilblivelsesproces. Et eksempel på en billedbegivenhed kunne være førnævnte storm på den lovgivende forsamling den 1. juli 2019 eller andre eksempler på voldelige sammenstød med politiet, der producerede et bredt repertoire af visuelle symboler til bevægelsen. På den måde kommer jeg tilbage til Eyerman og billedet som centralt for en protestbevægelses tilblivelseshistorie, hvilket jeg vil vise i det følgende.

### FORSVINDINGSPUNKTET

I forskningen og litteraturen om Hongkong er forsvindinger ofte et gennemgående tema (Abbas; Wasserstrom; Lim, "The King of Kowloon").<sup>4</sup> Acbar Abbas beskriver en egentlig forsvindingskultur, der bliver særligt udtalt, når en kultur synes at være lige ved at forsvinde. Et eksempel er overdragelsen i 1997 og den kultur, der kredsede om frygten for, at Hongkong ville forsvinde, når Hongkong var blevet en formel del af Fastlandskina. I sin undersøgelse af den legendariske King of Kowloon og 2019-protesternes brug af visuelt materiale,<sup>5</sup> kalder Louisa Lim sig selv for "forsvindingsarkivar" ("The King of Kowloon") og peger på, hvordan ting "bliver forsvundet" (have been/are disappeared). De forsvindinger, Lim beskriver, handler ikke kun om Hongkong som stor overordnet enhed, men i høj grad også om alle de små ting i hverdagen, der pludselig forsvinder og ikke må være mere, som regel på foranledning af regeringen. Det kan være programmer på RTHK, værter i radioen, beskrivelser i historiebøgerne, ret til at hænge protestslogans op og så videre. At ting og sager forsvinder, og at der er

---

begrebet til at beskrive en form for iscenesat protest skabt til at blive delt i et visuelt orienteret medielandskab (Strassler).

- 4 En tidligere og kortere version af afsnittet om Hongkongs forsvindingspunkt kan også findes i (Corlin, "Hongkong i opløsning").
- 5 King of Kowloon (Tsang Tsou choi) er en helt særligt figur i Hongkongs protesthistorik. Tsang var kendt for at overmale offentlige flader med kalligrafi, der beskrev et påstået krav på Kowloon baseret på Tsangfamiliens stamtræ, læs mere (Lim, *Indelible City*).

et forsvindingspunkt i horisonten, der rykker nærmere, er dermed centrale indgange til en forståelse af udviklingen af Hongkong-identitet og politisk protest. Med Beijings introduktion af en ny national sikkerhedslovgivning for Hongkong i juni 2020, der effektivt kriminaliserede store dele af protestbevægelsen, begyndte nedtællingen til denne fuldstændige opslugen pludselig at bevæge sig hurtigere fremad, eller det var i hvert fald den følelse, der opstod i dagene efter sikkerhedslovgivningens indførelse. Forsvindingspunktet er dermed repræsenteret ved en bevægelse, nemlig bevægelsen hen mod det tidspunkt, hvor Hongkong vil være fuldstændig opslugt af Kina og er blevet magen til enhver anden by på det kinesiske fastland.

Selvom forsvindingspunktet under protesterne endnu kun var et punkt i horisonten, kan det bagvedliggende ræsonnement for at gå på gaden i millionvis og for at samles på tværs af uenigheder, i store dele af Hongkongs befolkning, siges at være knyttet til frygten for, at Hongkong forsvinder. Hongkongs forsvinden er således en fremtidig tilstand, som alle Hongkongere forholder sig til, og den er derfor en vigtig referenceramme for at forstå den måde, befolkningen og kunstnerne i Hongkong reagerede på, da de så en mulig indskrænkning af deres frihedsrettigheder for sig. Ligeledes er det forsvindingspunktet som protestbevægelsen ser for sig, når de tapetserer byen med bevægelsens krav og billeder. Med billeder og grafisk materiale gjorde de det tydeligt for enhver, at det uafhængige Hongkong, de drømmer om, var lige der på protestmuren foran dem.

## BAGGRUND FOR DEMONSTRATIONERNE

Baggrunden for, at protesterne brød ud i lys lue i juni 2019, var i store træk regeringen i Hongkongs forsøg på at introducere en udleveringsaftale med blandt andet Kina.<sup>6</sup> Aftalen blev set som endnu et fastlandskinesisk forsøg

---

6 I denne artikel refererer jeg til det, jeg kalder "2019-protestbevægelsen." I engelsksproget litteratur skrives det ofte som Anti-ELAB Movement (Anti-Extradition Law Amendment Bill Movement), men eftersom bevægelsen hurtigt kom til at handle om meget andet end den foreslåede udleveringslov, blev navne som "water revolution" og "2019 Hong Kong protests" mere populære. Jeg har valgt at bru-



på at få adgang til dissidenter i Hongkong og blev mødt med udbredt folkelig modstand. Den 16. juni 2019 gik anslået 2 millioner ud af Hongkongs 7,5 millioner store befolkning på gaden for at demonstrere mod indførelsen af loven (Lee m.fl. 10). Der var med andre ord bred folkelig modstand i befolkningen mod udleveringsaftalen. Hen over sommeren og efteråret 2019 eskalerede protesterne voldsomt. Jo hårdere politiet mødte demonstranterne på gaden, des hårdere metoder greb demonstranterne til. Sammenstødene med politiet blev voldsommere og endte i egentlig gadekampe i november 2019. Den eskalierende vold blev i Hongkong forstået som en konsekvens af politiets voldsomme fremfærd, hvilket især blev fremhævet af den generelle offentlige forargelse over politiets manglende indgriben (Lee m.fl. 11), da hvidklædte mænd tæskede demonstranter og tilfældige forbipasserende på en metrostation i Yuen Long i slutningen af juli 2019.<sup>7</sup> At den offentlige stemning ikke vendte sig mod protestbevægelsen som følge af den eskalierende vold, tilskriver jeg blandt andet bevægelsens effektive visuelle kommunikation. Deres allestedsnærværende visuelle tilstedeværelse i Hongkong var med til effektivt at sprede bevægelsens narrativer om politivold og magtovergreb til Hongkongs befolkning – og sørgede for at opretholde støtten til bevægelsen bredt i befolkningen.

Den 4. september, efter en sommer med voldsomme og eskalierende demonstrationer, trak daværende regeringsleder Carrie Lam endelig forslaget til udleveringsloven tilbage, om end det i Hongkong blev oplevet som alt for sent og alt for lidt. Modstanden fortsatte og kom til at handle om retten til selv at definere, hvad og for hvem Hongkong er.

Set udefra lignede protestbevægelsen i Hongkong en stor folkelig demokratibevægelse med et samlet ønske om at begrænse fastlandskinesisk indflydelse på Hongkong. Men som jeg også vil vise her, så er det vigtigt at forstå, at bevægelsen var sammensat af en bred vifte af holdninger, blandt andet i forhold til brugen af vold. Bevægelsen bestod således af alt fra anar-

---

ge 2019-protestbevægelsen, da betegnelsen bedst rummer de mange forskellige strømninger, der var i bevægelsen.

7 Hændelsen refereres til som 721 (datoen 21. juli), og både tallet og videomateriale fra overfaldet bliver gengivet igen og igen i det visuelle protestmateriale.

kister og andre venstreorienterede aktivister til populistiske, prodemokrater og det, som i Hongkong er kendt som lokalister, der repræsenterer et langt mere nationalistisk og ekskluderende udgangspunkt (Wong, "On Racial Hatred"; Zhao; Corlin, "Uncivilized").

Hvorvidt man skal gribe til voldelige, mere indgribende metoder i kampen for at overvinde en fastlandskinesisk overmagt, er en konflikt mellem forskellige politiske og aktivistiske grupperinger, der stammer helt tilbage fra Umbrella-bevægelsen i 2014 (Yuen). Umbrella-bevægelsen blev i stor udstrækning forstået som fejlslagen netop på grund af interne uenigheder (Lee og Chan, *Media and Protest*; Lee m.fl.; Yuen), og det at overkomme interne stridigheder blev således et af de vigtigste mantraer, der voksede frem med de nye protester i 2019. Bevægelsen gjorde sig således store anstrengelser for netop at overkomme interne uenigheder til fordel for et fælles mål om et frit Hongkong. Protestplakaterne viste i begyndelsen ofte to slags demonstranter hånd i hånd: den fredelige (和理非, *peaceful*) demonstrant og den modige (勇武, *valiant*) frontløber, genkendelig med sit frontløberprotestgear: den gule sikkerhedshjelm og mundbindet. Mundbindet blev senere skiftet ud med gasmaske, og tøjet gik fra at være alle mulige farver til at være sort, hvilket som så meget andet peger på den eskalering af konflikten, der foregik det mere end halve år, protesterne stod på. Som protesterne udviklede sig fik den "modige" og den "fredelige" demonstrant følge af et helt repertoire af protestfigurer og protesttyper knyttet til specifikke begivenheder, der fandt sted under protesterne i Hongkong. Men samtidig med, at der skete en diversificering af protest-"ensemblet," blev det også tydeligt, at det var den "modige" frontløber, der fik mest visuel opmærksomhed hen mod slutningen af protesterne.

#### FRA SKOLEPIGE TIL DEMONSTRANT

En meget populær plakate, der var at finde på mange protestmure, viser den fulde transformation fra skolepige til frontløber med overnaturlige kræfter (fig. 1). Til venstre på plakaten ser vi en skolepige i den genkendelige hvide kjole med et skilt, hvorpå der står "demokrati." Af hendes kropsholdning fremgår det, at hun er ved at tage del i en sit-in-demonstration, og rundt om



**Fig. 1.** Transformationen fra fredelig demonstrant til frontløber. Fra Yuen Long-metrostation. Foto: Mai Corlin

hovedet bærer hun et hvidt bånd med en påskrift, hvoraf det kun er muligt at tyde det først tegn: Nej. Hendes kropsskitser og båndet omkring håret giver mindelser til de sultestrejkende studerende under demonstrationerne på den Himmelske Freds Plads i 1989, der ligeledes bar bånd med påskrevet tekst rundt om hovedet. Skolepigen repræsenterer på den måde de generationer af unge hongkongere, der er blevet undervist i basale demokratiske rettigheder i skolen, samtidig med at billedet placerer demonstrationerne på den Himmelske Freds Plads som centralt erindrings- og udgangspunkt i en kinesisk og hongkongsk protesthistorie (Lee og Chan, "Collective Memory"; Abbas; Wasserstrom; Lim og Smith).

I den næste position holder pigen en gul paraply for at beskytte sig selv. Den gule paraply er en klar reference til Umbrella-bevægelsen i 2014, der havde den gule paraply som et af sine centrale symboler (Leung og Wong 126). Umbrella-bevægelsen havde fokus på den fredelige og civiliserede demonstrant (Yuen 54-55; Lam 83-84). På denne plakateres

denne position som et skridt på vejen henimod en mere radikal tilgang til protestformen. I den følgende position bliver paraplyen nemlig til et våben, og pigen har nu mundbind på for at sløre sin identitet. Men inden hendes transformation er komplet, bliver hun fuldstændig anonymiseret med sort påklædning og den så velkendte sikkerhedshjelm. Nu ser vi pigen i fuld gang med at skubbe barrikader på plads, dernæst ranker hun ryggen fuld af selvtillid med et skjold på armen, og så går hun til angreb.

Jeg har valgt at tage denne plakat med, fordi den viser den opvågning, som mange demonstranter følte de erfarede gennem bevægelsen, og dermed den selvforståelse, der ligger bag legitimeringen af brugen af mere voldelige, aktivistiske virkemidler. På mange måder begyndte protesterne i 2019 der, hvor Umbrella-bevægelsen sluttede i 2014, og måske netop derfor udviklede 2019-protesterne sig relativt hurtigt til at inkludere en mere voldelig og direkte tilgang til protestformatet, der ofte resulterede i mere direkte konfrontationer med politiet og andre regeringsstøtter. Eller som Lee m.fl. skriver, var det "Umbrella-bevægelsens fiasko, der førte til yderligere radikalisering af sociale bevægelser i Hongkong" (Lee m.fl. 5).

#### KVINDELIG FRONTLØBER

En anden meget populær plakat viser en kvindelig frontløber med alle de genkendelige attributter såsom sikkerhedshjelm, gasmaske og paraply.<sup>8</sup> Indskrevet på hele hendes krop er hovedfigurerne, hovedslogans og hovedbegivenheder som en del af protestbevægelsen fra juni 2019 og frem til det punkt, hvor plakaten blev produceret omkring slutningen af oktober 2019. Kvindefiguren registrerer således et næsten 5 måneder langt forløb og iscenesætter protesternes transformation som en art skabelsesmyte. På den måde udkrystalliserer kvinden på plakaten begivenhederne som "billedbegivenheder" (Strassler), der producerer billeder og symboler, som tilsammen kommer til at udgøre et monument over bevægelsens tilblivel-

---

8 Plakaten blev lavet af en profil, der kalder sig selv: "Vores drømme begyndte i 2019" (我們由 2019 開始的夢遊). Indlæg på Facebook med det samme profilnavn er siden blevet slettet.



**Fig. 2.** Kvindelig frontløber. Fra Chinese University of Hong Kong campus.  
Foto: Mai Corlin

sestorie (Eyerman). Mange af billederne fra kvindens krop er grafiske reproduktioner af pressefotografier, hvilket bidrager til en opfattelse af billederne som udtryk for sandheder – sandheder som regeringen i Hongkong er opsat på at udviske.

Der er mange eksempler på den slags "ensemble"-plakater, der samler vigtige begivenheder og karakterer fra bevægelsen i én plakat. De ser ud til at tjene en grundlæggende og mimetisk funktion: Dette er alt, hvad vi har været igennem sammen; det er det, der binder os sammen. Samtidig viser de legemliggørelsen af et imaginært fællesskab af hongkongere, som demonstranter kan skabe ved at huske og ære bevægelsens myter og historier.

Selvom de to plakater, jeg har diskuteret indtil videre, viser kvindelige demonstranter, er der ingen tvivl om, at billedet af de modige frontløbere langt hen ad vejen er maskuline figurer. Med sin yppige barm, slanke talje og markerede hofter fremstår "Den kvindelige frontløber" på mange måder som en erotiseret udgave af protestbevægelsen, som et mandligt blik på kvindekroppen. Flere kritikere har påpeget fraværet af feministisk engagement i 2019-protestbevægelsen i Hongkong (Ho; Ho og Li). Petula Sik Ying Ho peger på, at netop den måde, hvorpå de "modige" demonstranter, frontløberne, er blevet mere og mere dominerende som taktik og som visuelle figurer, skaber en situation, hvor der er mindre plads til feministiske stemmer og minoritetsstemmer. Kvindekampen forstås som underordnet den overordnede kamp mod det kinesiske styre, og derfor bliver en mere maskulin protestform favoriseret. Netop den såkaldte alliance mellem de "fredelige" og "modige" demonstranter skaber en situation, hvor kritik af den "modige" protestform ikke er mulig, og det har konsekvenser for, "hvilken slags feministiske interventioner der kan laves", skriver Ho. I et svar på den kritik argumenterer blandt andet Chen Wenshan for, at protestbevægelsen som sådan ikke udelukker andre former for protest, fordi de forskellige protestformer udfolder sig sideløbende og i forskellige, delvist overlappende grupperinger (Chen).

At der er flere protestformer på spil i produktionen af visuelt materiale, kan også ses i flere eksempler på plakater, der tager udgangspunkt i en følelsesmæssig omsorg for hinanden og for forestillingen om Hongkong

(Corlin, "Images of Protest").<sup>9</sup> Der er dog ikke nogen tvivl om, at det var billedet af de modige frontløbere og ikke de fredelige, omsorgsfulde demonstranter, der kom til at dominere bevægelsens visuelle sprog henimod efteråret 2019. At det er de modige frontløbere, der løber med opmærksomheden, ser jeg som knyttet til den radikaliserings, der pågår som konsekvens af, at kampene intensiveredes og protestbevægelsen mødte mere og voldsommere repression fra politiet. I takt med at situationen eskalerede, gav politiet færre tilladelser til fredelige demonstrationer i det hele taget. De fredelige demonstranter holdt sig derfor i stigende grad væk fra gaderne, hvilket igen yderligere bidrog til ensretningen af visuelle narrativ.

#### VORES FORDEL

En anden vigtig plakater er "Vores fordel" (Our Vantage), eller som den hedder på Kantonesiske: "Brødre bestiger bjerget" (fig. 3).<sup>10</sup> Udtrykket er en kort form af det kinesiske ordsprog: Brødre bestiger bjerget, hver ved sin indsats (兄弟爬山, 各自努力), og peger på alliancen mellem de forskellige taktikker til at nå det samme mål, eller med andre ord, på alliancen mellem de "fredelige" og de "modige" demonstranter. Selvom der også er kvinder på maleriet, er det tydeligt, at det er de maskuline "brødre" fra den kantonesiske titel, der betegner frontløberne og dermed kønner frontløberen som mand.

Plakaten var uhyre populær og hang i kopiversion på flere vigtige protestmure og spredte sig vidt og bredt på sociale medieplatforme.<sup>11</sup> "Vo-

---

9 Se f.eks. illustratoren Humchuks plakater med "postprotestfølelser". (<https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/post-protest-emotions>) eller de omsorgsfulde plakater af USA-baserede Daxiong (Guo Jingxiong) ([https://www.ntd.com/using-art-to-mend-hearts-the-artist-behind-the-protest-posters-flooding-hong-kong-streets\\_369047.html](https://www.ntd.com/using-art-to-mend-hearts-the-artist-behind-the-protest-posters-flooding-hong-kong-streets_369047.html)).

10 Det blev postet på Instagram og kom senere samme dag også på Telegram (Telegram 返送中文宣谷 Channel 06.09.19).

11 Nathan Law, en kendt Hongkong-aktivist, der lever i eksil i England, tweetede et billede af maleriet den 7. september 2019 (dagen efter det blev postet på Instagram og Telegram). Gengivelsen i Nathan Laws tweet viser maleriet tylneladende fotograferet som hang det på et museum, med guldramme omkring og det hele. Med den kommentar placerer Nathan Law protesterne som en begivenhed af



**Fig. 3.** Vores fordel på protestmuren på Polyteknisk Universitet.  
Foto: Mai Corlin

res fordel" er en appropriation af Eugene Delacroix' romantiske maleri fra 1830 "La Liberté guidant le peuple" (Friheden leder folket). Ved at referere til "La Liberté guidant le peuple" forankrer "Vores fordel" den nuværende bevægelse i en vestlig tradition for revolution og kamp for (europæiske) frihedsidealer. Desuden viser plakaten popularitet også, hvordan denne resonerede med bevægelsen, og hvordan bevægelsen så sig selv repræsenteret i denne plakat.

På "Vores fordel"-plakaten bærer en ikke-identificerbar mandlig demonstrant en sort version af Hongkongs flag med Bauhinia-blomsten,

---

historisk relevans, som eftertiden vil huske, se: <https://twitter.com/nathanlawkc/status/1170337194474713088/photo/1>



der blev et vigtigt symbol for protestbevægelsen. Demonstranterne er alle klædt ens, og det er derfor ikke muligt at skelne mellem dem for at udpege en leder eller en ledelse. De ligner alle helte, der kæmper ved frontlinjen i en krig. Nederst på plakaten ser vi en demonstrant, der rækker ud og hjælper en anden demonstrant, hvilket skal symbolisere bevægelsens medfølelse. Vi har paramedicinerne til venstre, og til højre ser vi trafikskilte som skjolde og fragmenter af en barrikade lavet af vejbarrierer, der placerer demonstranterne direkte i gang med at generobre gaden. Plakaten som helhed viser en noget romantiseret indtagelse af et byrum – de placerer deres flag som et symbol på deres sejr. Det handler om retten til byen og retten til at definere den, som David Harvey beskriver det i *Rebel Cities* (2012). Fra Den Franske Revolution til Pariserkommunen i 1871 fandt revolutioner og opstande sted i Paris som kampe om det urbane rum. Det er denne historie om revolutionære bykampe, hvor indbyggerne forsøger at komme af med autoritære regeringer, plakaten indskriver Hongkong 2019 i.

Netop fordi den modige frontløbers visuelle formsprog dominerer så meget, på trods af tilstedeværelsen af andre protestfigurer, bliver det alligevel tydeligt, at det er de modige frontløbere, der ender med at fremstå som protesternes hovedpersoner.

## KAMPEN PÅ BRO NUMMER 2

Om natten og morgenen den 12. og 13. november fandt nogle af de mest voldelige og dramatiske sammenstød sted mellem demonstranter og politiet på Chinese University of Hong Kong. Pressefotografier fra konfrontationen blev hurtigt sat i omløb, især versioner af én bestemt scene var populær. Billedet blev taget i løbet af natten og viste sortklædte frontløbere, der med flag i hænderne står midt i det, der ligner ildkamp med politiet. Det er næsten, som om demonstranterne er opmærksomme på det kraftfulde og dramatiske billedsprog, som flaget, røgen, de kæmpende demonstranter og lyset fra flammerne skaber. Billederne fra kampene ligner nærmest en iscenesættelse af scenen fra "Vores fordel". På den måde fremprovokerede de i en eller anden forstand en opførelse af den forestilling, de havde vist på



**Fig. 4.** Grafisk gengivelse af pressefoto fra kampene på Chinese University, som viser en større gruppe af anonymiserede, sortklædte frontløbere med sikkerheds-hjelme og gasmasker, der søger beskyttelse under paraplyer. Kilde: Telegram 反送中文宣谷 (HK stand strong promo), 13. november 2019

protestplakaterne.<sup>12</sup> Denne dialektiske bevægelse fra Stormen på den lovgivende forsamling den 1. juli til billedet af de sortklædte frontløbere og fra "Vores fordel" og til den dramatiske iscenesættelse på Chinese University den 12.-13. november illustrerer den produktion af mening, der konstant pågår som en del af protestaktiviteterne. Det viser, hvordan det visuelle

---

12 Jeg er selvfølgelig ikke den eneste, der bemærker denne sammenhæng mellem billederne fra kampene på Chinese University of Hong Kong og scenen fra "Vores fordel". På Twitter spredtes hurtigt forskellige sammensatte billeder, der sidestiller scenerne, som for at sige, at nu sker det. Det er nu, kampen står. Se for eksempel Joshua Wongs tweet 12. november 2019: <https://twitter.com/joshuawongcf/status/1194244628964200450>

billedsprog formes i en række billedbegivenheder (Strassler) i en dynamik mellem den modstand, bevægelsen yder, og den undertrykkelse, de møder.

Gengivelsen af billedet af demonstranterne i færd med at indtage Hongkongs gader fremprovokerede følelser af håb og sammenhold som en reaktion på den voldsomme protesttid, demonstranterne havde været igennem, og som bærende for den forestilling, demonstranterne ønskede sig. Men selvom billederne af frontløberne kan læses som håbefulde og fulde af muligheder, er det vigtigt her at pointere, at det ikke kun er hos protestbevægelsen, at disse billeder fremprovokerer følelser og reaktioner. Regeringen på det kinesiske fastland kigger også med.

Vi ved nu, at det sandsynligvis var i ugerne efter Stormen på den lovgivende forsamling den 1. juli 2019, at den kinesiske regering begyndte at diskutere indførelsen af sikkerhedsloven (Pei), selvom denne først blev indført knapt et år senere, i juni 2020. Det vil sige, at den kinesiske regering allerede meget tidligt i forløbet vidste, at de ville sætte en stopper for det, de så som kaotiske tilstande anført af udenlandske magter (Pei). De informationer sætter unægteligt billederne af protestbevægelsens frontløbere i et nyt lys. "Når man ser på disse billeder i retrospektiv, kan man se, hvordan autoriteterne snød. I praksis kunne en ubevæbnet demonstrant ikke trænge gennem rækken af soldater," som Chris Marker formulerer det i sin film om Marchen mod Pentagon den 21. oktober 1967 (Bolt 13). Med andre ord "viser billederne måske mindre en succesfuld revolution og bevægelsens vellykkede aktioner og mere magtens evne til at afspore systemkritiken," som Mikkel Bolt skriver (14). På den måde indskriver sikkerhedsloven sig i den dialektiske meningsproduktion, som protestplakaterne og billedet af frontløberne skifter mening og fortegn – og fremprovokerer nye følelser og tilstande (Callahan 19).

#### MELLEMMODSTAND OG REPRESSION

Jeg har vist, hvordan billedet af den modige frontløber bliver konstrueret og forandrer sig undervejs i protesterne som et billede, der både samler og adskiller, og som hele tiden kommunikerer sig selv ud til resten af Hongkong gennem byens mange protestmure.

Undervejs i protesterne ændrer protestmurene sig fra at være udgjort af en spraglet flerstemmighed, til at det er de samme plakater, der printes og hænges op. Denne transformation blev en vigtig markør for bevægelsens skiftende billedpolitik, fordi det viser en ændring i bevægelsens overordnede strategi væk fra det ikkepåtrængende, fra det fredelige og ikkevoldelige og videre til at inkludere mere voldelige strategier for at udøve politisk indflydelse i byen (Wong, "From Sticky Notes to Graffiti"). Den samme udvikling gør sig gældende for de visuelle fortællinger, der arbejdede eksplicit med at inkludere og inkorporere de mere voldelige aspekter af bevægelsen gennem frontløbernes visuelle billedsprog. I november 2019 var de sortklædte frontløbere, der var i gang med at indtage Hongkongs gader, den mest udbredte måde at repræsentere demonstranterne på. Som sådan er det klart, at forandringerne i billedet af frontløberne er med til at synliggøre og drive udviklinger i protestdiskursen (Hioe).

I sin bog *Strike Art* fra 2016 beskriver Yates McKee, hvordan de visuelle strategier i Occupy Wall Street-bevægelsen i 2011 udviklede sig fra den "polyfoniske diversitet," der kendetegnede pladsbesættelsesbevægelsens første fase, til en produktion af visuelle ikonografier, hvormed det var muligt at skabe en "kollektiv identifikation" (113). En lignende bevægelse kan ses i protestbevægelsen i 2019 i Hongkong, hvor en polyfonisk diversitet ligeledes trådte i baggrunden til fordel for symboler, der ansås for at være mere effektive til at skabe kollektiv identifikation.

Gennem protestplakater viste bevægelsen, at de langt henad vejen ønskede at bygge bro mellem forskellige protesttaktikker og rumme forskellige typer af demonstranter. Passet fra politiet og den eskalering, der foregik, satte dog alliancen mellem de forskellige grupperinger under pres, og det blev i stigende grad tydeligt, at de modige frontløbere både som billede og som taktik kom til at fylde mere.

MAI CORLIN FREDERIKSEN er Carlsbergfondet postdoc ved Institut for Tværkulturelle og Regionale Studier, Københavns Universitet, hvor hun arbejder på et projekt om 2019-protestbevægelsen i Hongkong og dens billedpolitik. Tidligere har hun forsket i socialt engagerede kunstpraksisser i Kina og Hongkong. Seneste udgivelser inkluderer bogen *The Bishan Commune and the Practices of Socially Engaged Art in Rural China* (Palgrave, 2020) og bogkapitlet "Aesthetics of Reciprocity: Socially Engaged Art in China and Hong Kong" i *The Routledge Companion to Art and Activism in the Twenty-First Century* (Routledge, 2023).

## THE IMAGE OF THE FRONTLINERS

*The 2019 Protests in Hong Kong*

The 2019 protests in Hong Kong unfolded with a visual forcefulness that shaped a movement that was at once popular and radical, peaceful and belligerent, orderly and sabotaging. One of the movement's central instruments was to occupy the territory of Hong Kong with visual protest material. Protest walls spread with lightning speed from early July and from August and September, the contents of the city's protest walls were updated every single day by independent, self-organized groupings and individuals. As long as the walls were updated with the latest information, the protest movement could prove that it was still ready for battle and that the Hong Kong they were all fighting for was right there on the wall in front of them.

The image of the frontliners as the ones leading the fight against the police came to play a central role in the formation of a political identity for the protest movement. As the protest movement developed and the violent clashes with the police intensified, the images of the frontliners, dressed in black, wearing gas masks and safety goggles and with flag in their hands, emerged as the image of the protest movement.

In this article, I follow the evolution of the image of the frontliners and the attempt to create a visual language that shapes this specific movement. I follow the development of the frontliners as parts of a history of protest and as parts of an ensemble of protest figures and protest-specific events. I explore what the frontliners and their images *do* as they unfold in the dynamic between the resistance the movement provides and the oppression they encounter.

### KEYWORDS

- DK: Hongkong, 2019 protestbevægelsen i – i Hongkong, billedpolitik, protestæstetik, frontløbere, Lennonmure, protestmure
- EN: Hong Kong, 2019 protest movement in Hong Kong, image politics, protest aesthetics, frontliners, Lennon Walls, protest walls

## LITTERATUR

- Abbas, Acbar. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. University of Minnesota Press, 1997.
- Bolt, Mikkel. *På råbeafstand af marxismen: Studier i den vestlige marxismes selvkritik, udvidelse og afvikling*. Antipyrine, 2019.
- Callahan, William A. *Sensible Politics: Visualizing International Relations*. Oxford University Press, 2020. University Press Scholarship, DOI: 10.1093/oso/9780190071738.001.0001.
- Chen, Wenshan. "父權革命 vs 女權時代 ----如何為香港反送中運動定「性」? (Patriarkalsk revolution vs. feministisk æra: Hvordan definerer man 'kønnet' i Hong Kongs antiudleveringsbevægelse?)". 公民行動影音紀錄資料庫, 27. april 2020, www.civil-media.tw/archives/93999.
- Corlin, Mai. "Hongkong i opløsning: Billeder til et oprør". *Oprør*. Københavns Universitet, 2021, s. 136-147.
- Corlin, Mai. "Images of Protest: Hong Kong 2019-2020 | FIELD". *FIELD – A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, nr. 20, 2022, field-journal.com/editorial/images-of-protest-hong-kong-2019-2020. Tilgået 13. juni 2022.
- Corlin, Mai. "Uncivilized – On the Issue of Racism in the 2019 Hong Kong Protest Movement". *ThinkChina*, nr. 9, 11. juni 2020, www.thinkchina.ku.dk/publications/thinkchina-analysis/hong-kong-racism-mc/.
- Delicath, John W. og Kevin Michael DeLuca. "Image Events, the Public Sphere, and Argumentative Practice: The Case of Radical Environmental Groups". *Argumentation*, bd. 17, nr. 3, 2003, s. 315-333. *Springer Link*, DOI: 10.1023/A:1025179019397.
- DeLuca, Kevin Michael og Joe Wilferth. "6.2: Foreword to 'Image Events' Special Issue". *Enculturation*, nr. 6.2, 2009, www.enculturation.net/6.2/foreword. Tilgået 14. juni 2022.
- Eyerman, Ron. "The Art of Social Movement". *The Oxford Handbook of Social Movements*, 2015. *Science Gate*, DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199678402.013.47.
- Hioe, Brian. "Visuality and Aurality in the Sunflower Movement: Precedent for Politics as Spectacle in Taiwan". *Sunflowers and Umbrellas: Social Movements, Expressive Practices and Political Culture in Taiwan and Hong Kong*. University of California Press, 2020, s. 114-146.
- Ho, Petula Sik Ying. "Where Is Feminism in the Hong Kong Protests? Issues in the Context of the Anti-Extradition Movement". *GenderIT.Org*, www.genderit.org/feminist-talk/where-feminism-hong-kong-protests-issues-context-anti-extradition-movement. Tilgået 19. april 2022.
- Ho, Petula Sik Ying, og Minnie Ming Li. "A Feminist Snap: Has Feminism in Hong Kong Been Defeated?". *Made in China Journal*, 8. marts 2022, madeinchinajournal.com/2022/03/08/a-feminist-snap-feminism-in-hong-kong/.
- Jonsson, Stefan. "The Art of Protest: Understanding and Misunderstanding Monstrous Events". *Theory & Event*, bd. 24, nr. 2, 2021, s. 511-536. *Project MUSE*, DOI: 10.1353/tae.2021.0024.

- Khatib, Lina. *Image Politics in the Middle East: The Role of the Visual in Political Struggle*. Bloomsbury Academic, 2013.
- Lam, Wai-Man. "Hybridity, Civility, and Othering: In Search of Political Identity and Activism in Hong Kong". *Sunflowers and Umbrellas: Social Movements, Expressive Practices and Political Culture in Taiwan and Hong Kong*. University of California Press, 2020, s. 68-95.
- Lee, Francis L.F. m.fl. "Hong Kong's Summer of Uprising: From Anti-Extradition to Anti-Authoritarian Protests". *China Review*, bd. 19, nr. 4, 2019, s. 1-32, DOI.org/10.2307/26838911.
- Lee, Francis L.F. og Joseph M. Chan. *Media and Protest Logics in the Digital Era*. Oxford University Press, 2018. DOI.org (Crossref), doi: 10.1093/oso/9780190856779.001.0001.
- Lee, Francis L.F. og Joseph Man Chan. "Collective Memory Mobilization and Tiananmen Commemoration in Hong Kong". *Media, Culture & Society*, bd. 38, nr. 7, 2016, s. 997-1014. SAGE Journals, DOI: 10.1177/0163443716635864.
- Leung, Cheuk-Hang og Sampson Wong. "Praxis of Cultivating Civic Spontaneity: Aesthetic Intervention in the Umbrella Movement". *Umbrella Movement: Civil Resistance and Contentious Space in Hong Kong*, redigeret af Edmund W. Cheng og Ngok Ma, Amsterdam University Press, 2019, s. 125-148. Cambridge University Press, DOI: 10.1017/9789048535248.006.
- Lim, Louisa. *Indelible City*. 2022, www.penguinrandomhouse.com/books/646684/indelible-city-by-louisa-lim/.
- Lim, Louisa. "The King of Kowloon: My Search for the Cult Graffiti Prophet of Hong Kong". *The Guardian*, 23. juni 2022. *The Guardian*, www.theguardian.com/world/2022/jun/23/the-king-of-kowloon-my-search-for-the-cult-graffiti-prophet-of-hong-kong.
- Lim, Louisa og Graeme Smith. "Hong Kong and the Tiananmen Playbook". *China Dreams*, redigeret af Jane Golley m.fl., 1. udg., ANU Press, 2020. DOI.org (Crossref), DOI: 10.22459/CSY.2020.08.
- McKee, Yates. *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*. Reprint edition, Verso, 2017.
- Mitchell, W.J.T. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press, 2005.
- Pei, Minxin. "Investigation of a Death Long Feared: How China Decided to Impose Its National Security Law in Hong Kong". *China Leadership Monitor*, 1. september 2020, www.prcleader.org/pei-2.
- Schill, Dan. "The Visual Image and the Political Image: A Review of Visual Communication Research in the Field of Political Communication". *Review of Communication*, bd. 12, nr. 2, april 2012, s. 118-142. Taylor and Francis+NEJM, DOI: 10.1080/15358593.2011.653504.
- Strassler, Karen. *Demanding Images*. Duke University Press, 2020. www.degruyter.com, DOI: 10.1515/9781478005544/html.
- Wasserstrom, Jeffrey. *Vigil: Hong Kong on the Brink*. Columbia Global Reports, 2020.

- Wong, Ahkok Chun-Kwok. "From Sticky Notes to Graffiti: Voices from a Decentralized Movement". *Lausan*, 9. juni 2020, [lausan.hk/2020/from-sticky-notes-to-graffiti-voices-from-a-decentralized-movement/](https://lausan.hk/2020/from-sticky-notes-to-graffiti-voices-from-a-decentralized-movement/).
- Wong, Ahkok Chun-Kwok. "On Racial Hatred: How the Coronavirus Has Uncovered the Dark Side of Hong Kong's Movement". *Lausan*, 15. februar 2020. [lausan.hk/2020/on-racial-hatred-how-the-coronavirus-has-uncovered-the-dark-side-of-hong-kongs-movement/](https://lausan.hk/2020/on-racial-hatred-how-the-coronavirus-has-uncovered-the-dark-side-of-hong-kongs-movement/).
- Yuen, Samson. "Transgressive Politics in Occupy Mongkok". *Take Back Our Future: An Eventful Sociology of the Umbrella Movement*, redigeret af Ching Kwan Lee og Ming Sing, Cornell University Press, 2019, s. 52-73. [www.degruyter.com](http://www.degruyter.com), DOI: 10.1515/9781501740930-004.
- Zhao, Zoe. "Facing down the Hong Kong Protests' Right-Wing Turn". *Lausan*, 28. marts 2020. [lausan.hk/2020/facing-down-the-hong-kong-protests-right-wing-turn/](https://lausan.hk/2020/facing-down-the-hong-kong-protests-right-wing-turn/).



## ”HOPE DIES – ACTION BEGINS”

### Civil olydnad och fredlig direkt aktion inom svensk klimataktivism – exemplet *Extinction Rebellion*

Norrbro i centrala Stockholm. Det är tidig morgon i augusti 2020, solen har ännu inte gått upp. Nätterna har hunnit bli kyliga, för att inte frysa behövs mössa och vantar. Fåglar syns cirkla mot himlen. Riksdagshusets tunga stenfasad reser sig tyst, orörligt. Runt omkring på bron häver sig kropparna ur asfalten, sammanträngda i grupper, hopslingrade med varandra. En hand sträcker upp en fana som fladdrar i vinden; ett ansikte med vakande ögon. Grupper är utspridda över bron för att skapa en blockad. Vid brofästena håller aktivister upp långa banderoller i starka färger som både stoppar trafiken och kommunicerar deras budskap: De har slutat hoppas på att politiker och andra makthavare ska lyssna på klimatvetenskapens allt skarpare nödrop att drastiskt minska utsläppen av växthusgaser – aktivisterna har beslutat att själva agera för att tvinga fram en omställning. Allteftersom tillsluter fler deltagare, också de organiserade i mindre grupper. Parallellt med protestaktionen på Norrbro har aktivister på liknande sätt ockuperat Vasabron.

#### IN MEDIA VIA

Vad är det som sker när hundratals aktivister samlas och resolut sätter sig ned på gator och broar för att blockera biltrafiken och på detta sätt protes-

tera mot regeringens i deras ögon passiva hållning till klimatkrisen? Vad betyder det att människor, tillsammans, använder sina kroppar som protestmedium? Protestaktionen pågår under flera dagar; upprepade gånger blockerar de centrala delar av staden, blir bortburna och sedan bortkörda av polisen; men de samlas strax igen någon annanstans. De kallar det ett uppror, men aktivisternas ansiktsuttryck brinner av beslutsamhet snarare än av vrede. I deras ögon lyser omsorg för varandra, för livet på planeten. De bryter öppet mot lagen för att protestera mot vad de uppfattar som statsmaktens svek, för att visa att de inte längre accepterar partipolitikens kortsiktiga målsättningar och ryggradslösa kompromisser, det intima spelet mellan staten och kapitalet där sysselsättning och ekonomisk tillväxt alltid väger tyngre än framtida generationers väl och ve. Aktivisterna kommer från hela landet, de har förberett sig sedan veckor, vissa i månader. De har sovsäckar, liggunderlag och tält. Avsikten är att hålla ställningarna. De är inte i tusental, men de är tillräckligt många för att polisen inte helt lätt kan få bort dem. Samtidigt är polisen inte oförberedd, den har blivit informerad om att det kommer att hända saker, bara inte var, när och vad. Polisen vet också att aktionerna, även om de är olagliga, är helt fredliga.

Flera saker pågår här. En del ryms under lagstiftade demokratiska rättigheter om demonstrationsrätt, mötesfrihet, yttrandefrihet och fri opinionsbildning (*Regeringsformen* kap. 2, § 1); annat ligger utanför såsom civil olydnad och fredlig direkt aktion (på engelska non-violent direct action, NVDA). Men då de senare benämningarna saknas i rättsliga sammanhang kommer aktivister som grips att åtalas för ohörsamhet mot ordningsmakten alternativt skadegörelse (exempelvis för att ha klistrat affischer på fasader). Men det viktigaste som sker här ryms inte under juridiska eller statsvetenskapliga benämningar. Det handlar i stället om symboliska handlingar som – oavsett på vilken sida om gränsen för vad lagen tillåter och förbjuder – skapar mening (Burke; Geertz), både för deltagarna i dessa protestaktioner och för dem som inte själva deltar men som observerar, fotograferar eller filmar, och som kanske talar med aktivisterna om vad de gör och varför.

Sedan finns nyhetsmedia, som kan välja både huruvida de rapporterar om aktionerna och hur de skriver om dem. Det är i Sverige påtagligt få journalister som har goda kunskaper både om klimatkrisen och om civil



**Fig. 1.** Blockad av Norrbro, Stockholm, 28 augusti 2020. Foto: Leif Dahlberg.

olydnad och NVDA som protestmetoder. Journalisternas nyhetsartiklar utgår i stället ofta okritiskt från polisens rapporter. Detta får som effekt att aktivisternas agerande i nyhetsmedia framstår som omotiverat och obegripligt, och protestaktioner framställs också som lagvidriga om inte kriminella (se exempelvis SVT Nyheter; Flores). Det finns förstås undantag, journalister med kunskap både om sakfrågan och om olika former av protestaktioner, detta i första hand i nyhetsmedier med miljö- eller vänsterprofil. Den största utmaningen för aktivisterna är ändå att få nyhetsmedier att alls skriva om dessa protestaktioner. Varken klimatkrisen eller utomparlamentariska protester har stort nyhetsvärde i etablerade mainstream-medier.

Men aktivisterna har också tillgång till egna kommunikationskanaler – i första hand via sociala medier och en hemsida – där bilder, filmer och korta och längre texter sprids som både beskriver och dokumenterar vad de gör. Här förklarar de även skälen bakom protestaktionerna och vad de vill uppnå med dem. När aktivister producerar innehåll för egna

mediekanaler lär de sig att skapa berättelser om sig själva och sin sociala verklighet. Denna process förstärker i sin tur deras förståelse av den konstruerade och artificiella karaktären hos medieberättelser och synliggör de mekanismer på vilka mediemakt vilar (Couldry & Curran). Den kunskap och medvetenheten om mediars makt som aktivisterna skaffar sig utmanar vanliga kommersiella nyhetsmedier, vilka ger sken av att ge en transparent och ovinklad framställning av samhället och verkligheten. Denna kritiska kunskap om medier och kommunikation skapar också förutsättningar för motstånd, och aktivisternas egna mediearbete utgör en arena för en kulturproduktion där kommunikationsflöden kopplade till alternativa meningssystem uppstår och sprids (Debord & Wolman; Debord, *La Société*). De utgör även ett sammanhang där aktivister, genom att beskriva och definiera sin protestkultur, utvecklar gränserna för sin kollektiva identitet (Mattoni). Dessa aktivistmedier utgör också fora där sociala rörelser möter en kritisk publik, vilken även inkluderar journalister på mainstream medier.

Denna artikel om civil olydnad och NVDA inom klimataktivism i Sverige bygger på deltagande observationer. Jag har observerat och deltagit i aktioner; jag har även observerat och deltagit i aktivisternas mediearbete, både direkt i samband med aktioner och däremellan. Jag har samtalat med aktivister och fotograferat aktioner. Många diskussioner med och mellan aktivister har tagit plats på sociala fora och i sociala medier, något som blev än viktigare under Covid 19-pandemin. De deltagande observationerna påbörjades under våren 2019 och pågår än i dag. Klimataktivism äger rum i en given politisk situation och utgör ett svar på denna, men springer även ur vidare sociala och kulturella sammanhang, vilka även inbegriper historiska former av protest. Denna studie utgår från ett semiotiskt och hermeneutiskt perspektiv, med fokus på meningsskapande praktiker.

#### VARFÖR DETTA UPPROR?

Aktionerna i centrala Stockholm i augusti 2020 organiserades av Extinction Rebellion (XR). XR grundades i Storbritannien 2018 och i oktober samma år genomfördes dess första aktion utanför det brittiska parlamentet. Inför ungefär 1500 personer deklarerade man uppror med hänvisning till den

pågående globala uppvärmningen och förstörelsen av biologisk mångfald (Extinction Rebellion UK, "Declaration of Rebellion"). Trots att den negativa påverkan som mänskliga aktiviteter har på klimatet – förutom förbränning av fossila bränslen även skövling av skog och förstörelse av våtmarker med mera – har varit vetenskapligt belagd i över 30 år, så blundar regeringar, politiker och andra makthavare för den annalkande klimatkollaps som vetenskapen länge och enhälligt varnat för, menar organisationen. Med hänvisning till vårt moraliska ansvar som människor och medborgare, plikten att tala sanning och tyngden av tillgängliga vetenskapliga bevis, slog XR fast sin "plikt" att agera för "tryggheten och välbefinnandet för framtida generationer, våra samhällen och för planetens framtid." Utifrån "vårt samvete och detta resonemang", deklarerade de ett "uppror mot regeringen och de korrumperade institutioner som hotar vår framtid." (Extinction Rebellion UK, "Declaration of Rebellion") Med ord som genljuder av historiska folkliga uppror utropade man:

Vi deklarerar härmed att det sociala kontraktets band är ogiltiga och av intet värde, att regeringen har gjort dessa ogiltiga genom sin fortsatta underlåtenhet att agera på ett ansvarsfullt sätt. Vi uppmanar varje principfast och fredlig medborgare att göra uppror med oss. (Extinction Rebellion UK, "Declaration of Rebellion")

Hänvisningen till det "sociala kontraktet" går tillbaka till en tradition från upplysningen om att samhället skulle ha konstituerats genom ett slags avtal. Fastän denna teori i dag inte har någon större tyngd inom statsvetenskapen, åtminstone inte i dess ursprungliga formuleringar hos Grotius, Hobbes, Locke eller Rousseau, så beskrivs regeringens skyldighet att följa grundlagen inte sällan i termer av ett socialt kontrakt. Statsmaktens svek mot framtida generationer utgör därmed ett brott i dubbel bemärkelse. XR:s deklARATION om uppror följdes dock inte av några försök att storma politiska institutioner eller angripa politiker eller andra makthavare; i stället följdes denna deklARATION om uppror av månader av återkommande och omfattande fredliga protester i London och runt om i Storbritannien (Taylor & Gayle, "Dozens arrested"; Murphy; Taylor & Gayle, "Thousands block"). I flera fall handlade det om att blockera gator och stadskärnor. Protesterna samlade tiotusentals deltagare och tusentals arresterades av polisen.

Upproret riktar sig alltså mot statsmakten, som man menar har svikit sina lagstiftade skyldigheter. I en svensk kontext skulle det handla om följande artikel i grundlagen: "Det allmänna ska främja en hållbar utveckling som leder till en god miljö för nuvarande och kommande generationer." (Regeringsformen kap. 1, § 2) Vetenskapssamfundet har varnat om klimatkrisen alltsedan 1980-talet – exempelvis James Hansens välkända anförande och utfrågning i den amerikanska senaten 1988 (Hansen; Shabecoff; se även Charney et al.; MacDonald et al.). Samma år grundades Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC), en internationell institution som sammanställer och värderar aktuell vetenskaplig forskning om antropocena klimatförändringar och deras fysiska, ekonomiska och samhälleliga effekter. IPCC har under åren publicerat en serie omfattande rapporter som alla pekar i samma riktning, att utsläppen från människans förbränning av fossila bränslen leder till en global uppvärmning med katastrofala effekter på klimatet och att det är nödvändigt att omgående fasa ut och sluta använda fossila bränslen. Dessa allt skarpare varningar från vetenskapssamhället har inte blivit ohörda av politiker och regeringar. Flera internationella överenskommelser har ingåtts i syfte att skära ned på användning av fossila bränslen. Men förändringarna svarar inte mot vad som enligt IPCC och forskarsamhället är nödvändigt. Den besvikelse och vrede som i första hand den unga generationen känner mot makthavarnas passivitet och svek är alltså orsaken till att medborgare tagit till gatorna för att försöka tvinga fram förändring.

XR är långtifrån den första organisationen som drivit klimatfrågan och som använt civil olydnad eller NVDA för att påverka makthavare att vidta snabbare och mer effektiva åtgärder. Bland föregångare kan nämnas internationella organisationer som Greenpeace, Jordens vänner (Friends of the Earth, FOE), 350 (Leggett; Zelko), liksom många nationella organisationer, som Naturskyddsföreningen i Sverige. Innan Miljöpartiet blev ett etablerat politiskt parti skyggade de inte för utomparlamentarisk aktivism. Det finns också många exempel på organisationer – eller kampanjer – som driver enskilda frågor direkt eller indirekt kopplade till klimatfrågan (exempelvis anti-globalisering, förbud mot pesticider och rovfiske). Klimatrörelsen utmärks även av nära koppling till, och även samarbeten



**Fig. 2.** Blockad vid Stureplan, Stockholm, 28 augusti 2020.  
Foto: Leif Dahlberg.

med, forskningsvärlden. Dessa rörelser, organisationer och grupper bildar ett nätverk, där enskilda personer kan vara aktiva på flera ställen samtidigt. Inom detta nätverk finns olika former av formella och informella samarbeten; samtidigt märks en vilja att lyfta fram skillnader, både vad gäller organisation och metoder. XR utmärks sålunda inte bara av användning av civil olydnad och NVDA – gärna i form av massprotester – utan även genom sin platta och lösa organisatoriska struktur. I XR finns ingen central ledningsgrupp, utan alla aktionsgrupper opererar självständigt, samtidigt som olika grupper samarbetar med varandra, både nationellt och internationellt. Initiativ till protestaktioner kommer som regel från lokalgrupper, som också står för planering och genomförande; men det finns även exempel på internationella kampanjer i XR:s regi (Dahlberg). Denna decentraliserade organisation skiljer sig radikalt från organisationer som Greenpeace, FOE och 350. Samtidigt är det missvisande att beskriva

XR som "ledarlös" (Fotaki & Foroughi). I de arbetsgrupper som är kärnan i XR:s verksamhet är ledningsfunktioner mycket tydliga, liksom andra roller. Varje arbetsgrupp har ett tydligt mandat som konstituerar en ansvarsfördelning inom organisationen.

XR formulerar tre krav: att regeringar ska tala klarspråk om klimatkrisen och om förstörelsen av biologisk mångfald; att de ska agera nu; och att man behöver förstärka demokratin genom att införa medborgarråd (Extinction Rebellion UK, "Our Demands"). XR:s massprotester i Storbritannien fick stor medial uppmärksamhet och de följdes av en våg av deklamationer av "klimatnödläge" från parlament, stadsfullmäktige och andra politiska församlingar (Climate Emergency UK; "UK Parliament declares climate change emergency"). Dessa deklamationer om klimatnödläge skedde inte bara i Storbritannien utan runt om i världen, även EU-parlamentet deklarerade klimatnödläge i november 2019 ("The European Parliament declares climate emergency"). Samtidigt var det förstås inte bara XR som mobiliserade människor att protestera mot politikernas passivitet och svek i klimatfrågan, minst lika betydelsefullt var de skolstrejker för klimatet som ägde rum runt om i världen, något som i sin tur mobiliserade massdemonstrationer som globalt samlade miljontals människor. Det är svårt, kanske omöjligt, att säga vilka faktorer som varit viktigast för att driva fram dessa deklamationer om klimatnödläge, och massprotesterna är ju i sin tur ett tecken på en stark opinion i klimatfrågan. Det handlar om parallella och samverkande processer. Dessa deklamationer om klimatnödläge har dock inte omsatts i handling, utan framstår för många mest som tomma löften.

Det som är unikt med XR är att den representerar en politisk analys som vill öppna människor för alla varelsers lidande (Extinction Rebellion Hannover). Denna sensibilisering av lidande leder till en känsla av sorg. XR avvisar all optimism. Optimism beskrivs som det medvetna eller omedvetna försöket att blunda för och täcka över samtida och kommande katastrofer. XR-aktivisten delar erfarenheten av att vara hotad: hotet mot jorden och massutrotningen av arter. För XR-aktivisten blir sorgen över livets utrotning en resurs för handling. XR vill inte skapa konfliktzoner. Upproret mot den rådande ordningen går hand i hand med skyldigheten att inte tillåta fiendeområden att utvecklas, eftersom syftet är att skydda





**Fig. 3.** Blockad av Mühlendammbücke, Berlin, 9 oktober 2019.  
Foto: Leif Dahlberg.

allt liv. XR ser sig själv som ett uppror för livet: för människor, djur och växter. XR står för sorg, men inte för resignation, utan för 'empowerment' genom politisk handling. XR står för en *politisk hållning av motstånd genom sorg* ("eine politische Haltung des Widerstands durch Trauer") som gör det möjligt att kämpa för ett mänskligt liv under katastrofala förhållanden: *När hoppet dör börjar handling* ("Hope dies, Action begins") (Extinction Rebellion Hannover).

En fråga som under de senaste decennierna har kommit att bli alltmer framträdande inom klimatrörelsen är kopplingen mellan klimatförändringar och social rättvisa, både vad gäller effekter av klimatförändringar och vem som ska stå för kostnaderna för såväl dess effekter som för omställningen till ett mer hållbart samhälle. Denna fråga benämns 'klimaträttvisa', och inbegriper även juridiska och etiska frågor (Stephenson). Frågan

om klimaträttvisa har – direkt och indirekt – i sin tur både politiserat och polariserat klimatfrågan, detta i den meningen att de som betonar denna koppling tenderar att befinna sig till vänster. Även om denna fråga inte explicit finns bland XR:s tre officiella krav, så är den indirekt inskriven i kravet att förstärka demokratin. Frågan om klimaträttvisa är framträdande bland aktiva inom rörelsen och i vissa länder, som exempelvis USA, har denna fråga lagts till som ett fjärde krav (Extinction Rebellion USA).

Fram till 2020 lyckades XR i Storbritannien långt över förväntan och mobiliserade tiotusentals människor i massaktioner. Människor i alla åldrar och från alla möjliga yrken anslöt till protesterna och lät sig bli bortburna och arresterade av poliser. Det var också slående att XR i Storbritannien lyckades kommunicera sitt budskap via medier som var sympatiskt inställda till både mål och metoder.<sup>1</sup> XR spreds snabbt internationellt (Murphy) och bara några veckor efter den första aktionen i London genomfördes en aktion i Sverige. Lokalorganisationer av XR finns i dag i alla större svenska tätorter (Extinction Rebellion Sverige, "Grupper"). Som en följd av pandemin Covid-19 har organisering av massprotester varit högst begränsad sedan våren 2020, och även det organisatoriska arbetet har påverkats negativt. Under 2022 har såväl mobilisering och aktioner återigen tagit fart.

#### CIVIL OLYDNAD OCH NVDA

XR har användning av civil olydnad och NVDA som central strategi för att väcka opinion om klimatkrisen och om förstörelsen av biologisk mångfald. Något som förvirrat – och ibland irriterat – vissa akademiska kommentatorer är att man inom XR inte tycks skilja mellan civil olydnad och NVDA, utan använder termerna närmast som synonymer (Berglund & Schmidt 2020). Detta beror delvis på ett möte mellan olika tanketraditioner, en anglo-amerikansk med rötter i medborgarrättsrörelser där man talar om civil olydnad, och en kontinental, europeisk tradition av direkt aktion, vilken

---

1 XR UK hade en medveten strategi att etablera och odla kontakt med journalister för att dessa skulle skriva om deras aktioner på ett initierat sätt (McNern). Vissa tongivande journalister, som George Monbiot, deltog även i flera XR-aktioner.

kan vara både våldsam och fredlig. Men bortsett från denna begreppslika förbistring så kan även fredliga protestaktioner vara mer eller mindre olydiga och störande – och rentav ha formen av 'ocivil olydnad' ('uncivil disobedience') (Delmas). Det finns ingen entydig eller skarp gräns mellan en fredlig demonstration – laglig eller olaglig – och en protest som uppfattas som störande eller rent av våldsam. Denna otydlighet beror på perspektiv – exempelvis om man är direkt påverkad av aktionen eller inte, och eventuellt känner sig hotad av den – och hur man är inställd till sakfrågan.

För att understryka det fredliga i XR:s protestaktioner läggs stor vikt vid att kommunicera icke-våld, exempelvis genom att prata med åskådare, dela ut information om klimatkrisen, och genom att utstråla lugn och återhållsamhet med sånger och koreograferade rörelser. Om det uppstår provokationer från åskådare eller poliser så har aktivister en repertoar av metoder för att svara på ett fredligt och de-eskalerande sätt. Vanliga aktionsformer för både civil olydnad och NVDA är sit-ins och blockader av vägar och gatukorsningar, men även flera aktioner mot flygplatser och oljeraffinaderier har genomförts. XR genomför även många aktioner som inte leder till polisingripanden eller rättsliga följder, gärna i form av mer konstnärliga och dramatiserade aktioner (s.k. 'artivism') liksom även aktioner som uteslutande äger rum i digitala medier. Det finns således en stor spridning vad gäller platser och former för aktioner och även antalet deltagare i dem.

I och med att XR har civil olydnad och NVDA som central strategi så har rörelsen kommit att sätta dessa protestmetoder på kartan – åtminstone i Sverige – och både inför och efter varje större aktion uppstår ett behov av att förklara och motivera deras användning i ett demokratiskt samhälle. Detta pedagogiska tilltal är särskilt påtagligt i en svensk kulturell kontext som präglas av samförstånd och ovilja mot öppna konflikter – svenskar i gemen är inte bekväma med företeelsen 'olydiga medborgare' (jfr Herbert & Jacobsson). Detta påverkar i sin tur planering och genomförande av protestaktioner. I den meningen strävar XR i Sverige inte bara efter att påverka makthavare och den allmänna opinionen vad gäller klimatkrisen, utan även möjligheterna och formerna för medborgerliga politiska protester. Även om civil olydnad och NVDA tidigare har använts av olika protestgrupper

i Sverige, under senare år i första hand av miljöorganisationer, pacifister, och i protester mot utlämningar av flyktingar, så är det en metod som används sparsamt och oftast av enskilda individer, mycket sällan i form av massprotester.

Internationellt har civil olydnad en lång historia och betraktas ofta som ett legitimt och betydelsefullt sätt för att förstärka sociala rörelsers möjligheter att förändra och demokratisera samhällen (Rawls; Habermas; Ogien & Laugier; Milligan). Civil olydnad har traditionellt använts för att lyfta fram enskilda problem eller allvarliga situationer som hotar fundamentala värden, exempelvis aktioner mot militära anläggningar för att belysa vapenexport eller kärnvapenhot. I ett historiskt perspektiv har arbetarrörelsen, kvinnorörelsen, rösträttsrörelsen, medborgarrättsrörelsen och miljörörelsen alla använt civil olydnad som en viktig komponent. Men civil olydnad har inte bara använts för att angripa sociala och juridiska orättvisor utan även för att upprätthålla och försvara rättigheter. Civil olydnad inbegriper att bryta mot lagen och uppmuntrar till lagbrott, antingen av moraliska eller av strategiska skäl. I en del sociala och politiska strider så har det varit ett mål i sig att bli ställd inför rätta och använda rättssalen som en publik arena för att skapa opinion och försvara handlingar på moralisk eller politisk grund.

Civil olydnad fördöms från vissa håll för att stå i strid mot demokratiska principer, att den bryter mot lagar som har stiftats i en demokratisk process. Men den har även försvarats för att den försöker undanröja sociala skillnader och verka för demokratisering. Ett inflytelserikt försvar för civil olydnad formulerades av John Rawls, som menar att den är berättigad under förhållanden av stora sociala orättvisor och där alla legala vägar redan har uttömts. Jürgen Habermas, som i allt väsentligt bygger på Rawls, menar att civil olydnad är en nödvändig komponent för att skapa en förnyad diskussion och att statsmakten inte kan avkräva villkorslös lydnad av sina medborgare. XR:s tre krav passar som hand i handske i denna tankefigur: kravet att tala klarspråk är uppenbart en demokratisk princip (man kan påminna om *Washington Posts* motto "Demokrati dör i mörker"); likaså att agera nu i stället för att skjuta upp frågan till nästa eller nästnästa mandatperiod; och XR:s tredje krav är närmast en parafraas på Rawls legitimering av civil

olydnad i stater med demokratiska styrelseskick, dvs. demokratiska samhällen är inte perfekta och har både utrymme och behov av förbättringar, även på systemnivå.

Det akademiska studiet av civil olydnad har dominerats av filosofer och statsvetare – och en del av dessa är även jurister (exempelvis Rawls och Dworkin). Deras fokus har varit på en begreppslogisk analys av civil olydnad och en definition av kriterier för vad som är ett gränsobjekt (engelska 'boundary object')<sup>2</sup> och att formulera dess politiska betydelse och legitimitet i liberala demokratier (Bedau; Schwelb; Cohen; Freeman; Dworkin, "On Not Prosecuting"; Dworkin, "A Theory"; Martin; Rawls; Arendt; Ledewitz; Milligan). Men som J. L. LeGrande noterade redan 1967, "när man studerar 'civil olydnad' kan man inte undgå att genast inse att formulandet av en enda allomfattande definition av termen är extremt svårt, om inte omöjligt." Skilda skribenter har sina egna betydelser av termen. LeGrande gör en grov uppdelning av tre former av civil olydnad: lagliga fredliga protester; fredliga olagliga protester; och våldsamma olagliga protester. Fokus på civil olydnad är ofta på den andra formen, men som redan påpekats är gränserna mellan de tre flytande, både i teori och praktik, något som jag återkommer till. Det finns även många sociologer som har studerat civil olydnad och NVDA i olika former (ofta under benämningen 'civilt motstånd' eller 'motståndsstudier'), men då ofta från ett strategiskt, praktiskt och empiriskt perspektiv (Ackerman & DuVall; Chenoweth; Sharp), även om det ibland finns ett mer kommunikativt och dramaturgiskt perspektiv (Vinthagen). Det finns några försök att studera dessa fenomen från kulturstudieperspektiv (se exempelvis Fahlenbrach et al.), men då i den brittiska betydelsen av termen, dvs. från ett sociologiskt perspektiv.

---

2 "Gränsobjekt är objekt som är både tillräckligt formbara för att anpassa sig till lokala behov och begränsningarna hos de olika parter som använder dem, och samtidigt robusta nog för att upprätthålla en gemensam identitet på olika platser. De är löst strukturerade i vardagligt bruk och blir starkt strukturerade i specifika kontexter. Dessa objekt kan vara både abstrakta och konkreta. De har olika betydelse i olika sociala världar men deras struktur är tillräckligt enhetlig för mer än en värld för att göra dem igenkännbara, ett översättningsmedel." (Star & Griesemer 393).



**Fig. 4.** Blockad av Norrlandsgatan, Stockholm, 28 augusti 2020.  
Foto: Leif Dahlberg.]

Det är slående att semiotiska och hermeneutiska perspektiv på civil olydnad och sociala protester saknas inom forskningsfältet.<sup>3</sup> Som Tony Milligan noterar finns dock redan i Rawls klassiska definition av civil olydnad en betoning på den kommunikativa dimensionen hos företeelsen, dvs. att den syftar till dialog, att den vill vara en del av och påverka det offentliga samtalet. Även om Rawls kanske i första hand tänkte på innehållet snarare än mediet, så är civil olydnad och NVDA i grunden meningsskapande praktiker, som inbegriper koreografi och kläder, slagord och berättelser, musik och sånger, färger, flaggor och banderoller, med mera. Avsaknaden på sådana perspektiv beror på den traditionella dominansen av vissa akademiska discipliner i fältet – filosofi, statsvetenskap, juridik och sociologi

---

3 Däremot finns studier av konstnärliga och estetiska dimensioner av aktivism (exempelvis Reed; McGarry et al.).

– och är snarare en effekt av disciplinär konservatism än en dålig koppling mellan vetenskaplig metod och studieobjekt.

En XR-aktion syftar uppenbart till att föra fram ett budskap, både genom verbal kommunikation – i form av banderoller, flygblad, aktivister som pratar med förbipasserande och pressmeddelanden – och genom objektet för aktionen, exempelvis en statlig myndighet med ansvar för frågor med koppling till klimatpolitik. Men en protestaktion har även en koreografi som är meningsskapande och som kommunicerar till både deltagare och åskådare. Den skapar en situation som iscensätter ett avbrott i vardagen och stör dess mekaniska rutin, en situation där det händer saker: människor utför samordnade rörelser eller sätter sig ned på gatan; flaggor fladdrar i vinden och banderoller skriver ut krav; dans, sång och teater. För att parafrasera situationisterna kan man säga att en aktion syftar till att skapa en levande atmosfär och förvandla den till en högre känslomässig kvalitet (Debord, *Rapport*). Det viktiga i denna skapade situation är inte det som kan ses och höras utan upplevelsen av den, att dras in i det kraftfält som skapas av aktivisternas agerande på platsen och i relation till platsens ordinarie funktion. I den meningen är en aktion litet som en lek, som sätter en parentes runt vardagen, skapar ett tillfälligt rum där något annat kan framträda; men detta sker mot bakgrund av platsen så som den var innan och kommer att vara när aktionen är avslutad. Denna situationistiska aktionsform är en viktig del av XR:s estetiska protestkultur, och syftar både till att konstruera 'situationer' och att göra deltagarna till aktörer i stället för åskådare eller konsumenter (Debord, *La Société*). I detta avseende är XR:s protestkultur något av en anti-estetik, i det att den betonar deltagande och engagemang snarare än åskådande och kontemplation (Benjamin). Syftet med att skapa 'situationer' och deltagande är att producera vissa känslor, eller snarare en kombination av vissa känslor. Under sitt första år och ett halvt fanns ett tydligt fokus på kärlek och vrede (love and rage), vilket under 2020 kom att ersättas, eller i alla fall kompletteras, med ett fokus på sårbarhet och solidaritet.<sup>4</sup> Detta skifte sammanföll med pandemin, men sprang i första hand ur en intern analys

---

4 Extinction Rebellion UK, "Power – Together" (2020), <https://extinctionrebellion.uk/wp-content/uploads/2020/02/XRUK-Strategy-Document-2020.pdf> (1 april 2022).

– eller självransakan – av att XR uppfattades som aggressivt och hotfullt. Detta medförde förändringar i budskapet, utformandet av aktioner, liksom av grafisk profil och bildspråk. Som exempel på detta skifte kan nämnas kampanjen 'Rebellion of One', i vilken en aktivist med sandwich-plakat satte sig ned på vägbanan för att blockera biltrafiken (Extinction Rebellion UK, "Rebellion of One"). Aktivisten var förstås inte ensam, utan omgavs av olika stödpersoner. Poängen med denna aktion var inte bara att betona utsattheten hos den enskilda människan, inklusive hennes rädsla för klimatförändringarna, utan även att dessa 'Rebellions of One' skulle multipliceras tusenfalt och på detta sätt få en större geografisk spridning.

Under det senaste decenniet har flera forskare lyft frågan hur man ska förstå 'civil' i civil olydnad, något som delvis har tagit formen av en konfrontation mellan Rawls klassiska definition och den faktiska eller historiska praktiken (exempelvis Schmidt; Delmas; Celikates; Scheuerman). Det primära exemplet på civil olydnad i en amerikansk kontext är medborgarrättsrörelsen, men denna var långtifrån så fredlig som den framstår hos Rawls och flera andra filosofiska och statsvetenskapliga kommentatorer, som kanske snarare utgick från protesterna mot kriget i Vietnam – även om dessa protester inte var oberoende av varandra (Haines; Schmidt; Delmas). Denna diskussion har lett till flera justeringar av – och alternativ till – Rawls definition. En viktig distinktion som gjorts är mellan en 'liberal' (Rawls) och en 'realistisk' definition av civil olydnad (Delmas; Celikates; flera bidrag i Scheuerman). Inom XR är detta en högst konkret fråga som regelmässigt gör sig påmind i samband med planering och utvärdering av civil-olydnadsaktioner. Ju mer störande och besvärande en aktion är, desto större risk finns att den får motsatt effekt, dvs. tar bort fokus från sakfrågan. Ett exempel på en sådan aktion, utförd av gruppen Tyre Extinguishers, är att släppa ut luften ur däcken på stadsjeepar, som både utgör trafikfaror och konsumerar betydligt mer bensin än en vanlig bil (Tyre Extinguishers). Fastän denna aktionsform inte innebär någon skadegörelse – det är bara att pumpa upp däcken igen – så reagerar bilägare ofta mycket aggressivt, inte minst i sociala medier.

En betydelsefull underfråga handlar om användandet av våld och tvång, dvs. protestaktioner kan utöva tvång – genom att blockera en res-



taurang eller en gata – utan att vara våldsamma (Morreall). Det finns även många historiska exempel på civil olydnad som inte har dragit sig för materiell förstörelse – exempelvis ägnade sig de brittiska suffragetterna under en period åt att krossa skyltfönster och plogbillsaktivister har slagit sönder vapen, men de har dragit gränsen vid att inte skada levande varelser. Vad som uppfattas som hotfullt och våldsamt skiljer sig mellan länder och förändras även över tid. Det är förstås även en fråga om perspektiv: En bilist som fastnar i trafiken på grund av en blockad uppfattar den på ett annat sätt än en fotgängare. Inom XR kan man litet förenklat säga att arbetsprincipen är att distinktionen mellan våld och icke-våld är praktiskt – eller pragmatisk – snarare än teoretisk, dvs. den är baserad på hur en aktion uppfattas av utomstående. Denna position har ifrågasatts av bland andra Andreas Malm, som menar att det kan vara motiverat med viss skadegörelse för att hindra en större skada, exempelvis genom att sabotera en gas- eller oljeledning (Malm). I den hypotetiska nyttokalkyl som Malm gör av denna form av sabotage ingår att fossilindustrin måste börja räkna in kostnader för att aktivister förstör den fossila infrastrukturen, vilket kommer att göra det mindre attraktivt att investera i detta slags företag. Men denna strategi kan även leda till mer repressiva åtgärder från ordningsmakten och rättssystemet, och även av lagstiftaren, vilket det redan finns tydliga tecken på i länder som Storbritannien och USA (Hassan; Serhan; Cagle; Halliday & Hanna).

En annan viktig fråga är kritiken av Rawls fortfarande förhärskande idé att civil olydnad inte ska – eller inte ska tillåtas att – utmana det politiska systemet i sig. Rawls försökte uppenbart legitimera civil olydnad i demokratiska samhällen genom att hävda att dess funktion är att modifiera och reformera problem och brister i liberala demokratiska styrelseskick. Men för de som använde sig av civil olydnad för att kämpa mot kolonialt förtryck, som Gandhis kamp mot det brittiska styret i Indien, vore det absurt att hävda att det inte ska utmana det politiska systemet. Med andra ord, civil olydnad kan ha en mer revolutionär funktion än Rawls ger vid handen – något som redan betonas av Virginia Black år 1970. Alla diskussioner om civil olydnad och sociala protester bör således förankras i specifika politiska, sociala och historiska förhållanden. Ett slagord som ofta hörs och syns på klimatdemonstrationer är "Systemförändring, inte klimatförändring"

("System change, not climate change"), något som kan kopplas till såväl krav på en reformistisk/ekomodernistisk grön omställning som krav på en radikal omställning som inbegriper cirkulär ekonomi, avveckling av kapitalismen och ett system för global social rättvisa. Med andra ord, inom miljö- och klimatrörelsen används slagordet om systemskifte med olika denotation, även om konnotationen är densamma.

En annan tendens inom forskning om civil olydnad och NVDA avser relationen mellan teori och praktik. Det vill säga, det finns aktivister som gör anspråk på att använda civil olydnad och NVDA även när deras praktik inte utgör renodlade exempel (exempelvis enligt Rawls kriterier), utan snarare är inspirerat av konkreta civil-olydnadsaktioner. Det finns också rörelser som samtidigt – och utan att göra någon åtskillnad – hänvisar till civil olydnad och NVDA, som exempelvis XR. Men det finns också exempel på organisationer som gör fredligt motstånd utan att hänvisa till vare sig civil olydnad eller NVDA, som exempelvis skolstrejker för klimatet. Samtidigt ska man inte bortse från alla de fredliga former av protest och motstånd som av historiska skäl är lagliga i demokratiska stater, som demonstrationer och strejker.

I dag har civil olydnad delvis tagit en ny väg som inbegriper gemensamma aktioner som organiseras globalt och för universella frågor som förenar mänskligheten, exempelvis global uppvärmning och dess effekter. Denna delvis nya situation betyder inte att andra former av civil olydnad har spelat ut sin roll eller har blivit omoderna, tvärtom. Men den aktuella situationen gör det nödvändigt att förstå klimataktivism som en delvis ny form av meningsskapande.

#### TRÄNING, VÄNGRUPPER, AKTIONSKOREOGRAFI, XR:S VÄRDEGRUND, RÄTTEGÅNG

Deltagarna i aktioner organiserade av XR genomgår någon form av introduktion, vilken inte bara berör klimatfrågan och XR:s tre krav utan även rörelsens värdegrund formulerad i 10 principer (Extinction Rebellion Sverige, "Om oss"). Deltagare i en aktion får även en introduktion till och träning i civil olydnad och NVDA. Beroende på aktionens utformning är denna

träning mer eller mindre omfattande. Den innehåller alltid information om rättigheter, risker för att bli gripen och möjliga rättsliga följder. Alla aktioner planeras på ett sådant sätt att man kan delta både som 'låg risk' och 'högrisk', i betydelsen risk för att bli gripen och bötfälld. På träning skapas så kallade 'vängrupper' som fungerar som stöd under aktioner. Dessa vängrupper består av 4-6 personer och kan antingen vara tillfälliga för en aktion eller mer varaktiga. Som en del av träningen lär man sig hantera både verbala och fysiska provokationer på ett fredligt och de-eskaleringssätt. Inför och under en aktion finns ett antal roller och funktioner som syftar till att stödja aktivister som deltar i aktionen ('regenerative culture' eller 'regen') och kommunicera med allmänheten och ordningsmakten. Det brukar även finnas en person som fungerar som presskontakt.

Planering och förberedelse för en aktion omfattar många delar, allt från att identifiera ett mål (exempelvis en institution eller ett företag), utforma en aktion som tydligt kommunicerar ett budskap, till praktiska förberedelser som att måla banderoller, skriva pressmeddelande, ordna med fika. Eftersom aktioner syftar till att få uppmärksamhet ska de vara synliga, åtminstone till vissa delar. Det är viktigt att informera pressen i förväg om aktionen och dess budskap, eftersom man vill skapa opinion. Medan vissa aktioner kan ha en enkel koreografi, till exempel att blockera en gata genom att sitta ned på vägbanan, kan andra aktioner ha formen av skådespel som inkluderar både sång och teater, vilket förutsätter ett arbete med rekvisita och scenisk presentation. Som exempel kan nämnas en aktion mot Finansdepartementet i Stockholm 2020 – riktad mot bland annat statliga subventioner av flyget – under vilken användes en kontorsstol som rekvisita för att gestalta flygande: En aktivist lade sig på magen på stolen och höll ut armarna som vore de flygplansvingar, en högtalare spelade R. Kellys "I believe I can fly" (1996) och aktivisterna sjöng med i refrängen. De poliser som hade som uppgift att mota undan aktivisterna hade av naturliga skäl svårt att inte dra på mungiporna. Användning av humor som del av en aktion är med andra ord ett effektivt sätt att de-eskalera möjlig konfrontation med såväl åskådare som ordningsmakt.

I andra fall har användning av aktivism varit mer utvecklad. Vid en aktion mot oljebolaget Preems huvudkontor i Stadshagen i Stockholm

2020 iscensatte aktivisterna ett skådespel där en av dem spelade Preems VD och en annan spelade en journalist som intervjuade honom. Ytterligare andra aktivister hade biroller som assistent och städare (som moppade upp fejkolja på golvet). I intervjun berättade personen som spelade Preems VD hur företaget framgångsrikt ägnar sig åt att grönmåla sin verksamhet. Fastän aktionen på plats hade en minimal publik så fick den genomslag genom att den live-streamades på Facebook. Samma XR-grupp har genomfört artistiska aktioner riktade mot det svenska oljebolaget Lundin Energy, både mot deras huvudkontor och bolagsstämma, liksom även mot auktionsfirman Bukowskis som tills helt nyligen ägdes Lundinfamiljen (Wolodarski). Artistiska aktioner har även genomförts mot norska ambassaden i Stockholm för att protestera mot utfärdande av nya oljelicenser. Dessa artistiska aktioner hade också den fördelen att då de involverade relativt få deltagare så kunde de genomföras utan att bryta mot restriktionerna under pandemin. Flera av medlemmarna i denna aktionsgrupp är till vardags professionella artister och konstnärer, andra ägnar sig åt amatörteater, vilket naturligtvis bidrar till kvaliteten på innehållet och utförandet av aktionerna. I jämförelse med etablerade teatergrupper som använder sig av gatuteater som medium för social och politisk kritik så är XR:s föreställningar mycket enkla; men de är samtidigt inkluderande och alla som vill kan vara med.

Men även förberedelser och genomförande av andra aktioner inbegriper kreativa och estetiska dimensioner, alltifrån målning av banderoller till tillverkning av kostymer och rekvisita. Det finns exempelvis en XR-grupp som kallas Red Rebel Brigade (Red Rebel Brigade). De klär ut sig i fotsida röda kläder och har vitsminkade ansikten. När de deltar i aktioner skrider de långsamt fram, som i en procession, ofta vid sidan om huvudaktionen. Förutom kläder och smink utmärks de av en utstuderad gestik. Red Rebel Brigade skapades av teatergruppen Invisible Circus i Bristol inför en XR-aktion i London i april 2019, och har sitt ursprung i mimföreställningen Blanco – med vitklädda figurer i stället för röda – som var en protestaktion mot kriget i Irak under 1990-talet. I Sverige finns en egen Red Rebels-grupp som liksom andra XR-grupper är öppen för alla som vill delta i aktioner i form av en symbolisk performance (Extinction Rebellion Sverige, "Grupper").



**Fig. 5.** Red Rebel Brigade vid en aktion på Kungsgatan, Stockholm, 28 augusti 2020. Foto: Leif Dahlberg.

Musik är ofta ett viktigt element vid XR-aktioner, antingen live eller med en bärbar musikanläggning. Det ger en påtaglig närvaro utåt, men har också en effekt på deltagarna i aktionen. Musik och sång håller aktivisterna samman, ingjuter styrka och mod i en utsatt situation. Andra aktiviteter som kan nämnas är lek och ateljéer för barn, som är ett sätt att underlätta för barnfamiljer att delta.

En återkommande form av XR-aktion är blockad av gator och broar, som beskrevs inledningsvis. Dessa aktioner är 'högrisk' inte bara i så måtto att de kan leda till gripande; att sätta sig ned på vägbanan för att blockera biltrafik innebär också en fysisk risk. Vid ett antal tillfällen har det även hänt att aktivister angripits av bilister, som antingen klivit ut ur sina fordon eller använt dem som vapen. Finns poliser på plats så är det deras uppgift att skydda aktivisterna mot denna typ av angrepp, även om de i ett senare skede kanske kommer att bära bort dem. Detta slags aktioner är uppenbart

psykiskt påfrestande för deltagarna, som därför utvecklar starka band sins emellan. Ofta sitter de sammanlänkande i armkrok, i första hand för att ge stöd åt varandra, men armkrokning är också motståndets och upprorets åtbörd. Efter en genomförd aktion görs en 'debriefing', dvs. man samlas på en lugn plats för att gå genom aktionen, diskutera vad som gick bra och mindre bra, men framför allt för att få prata av sig. Debriefingen fungerar förstås också som ett sätt att umgås och lära känna varandra, långtifrån alla deltagarna känner varandra privat.

XR är på flera sätt en ganska lös organisation. Man är inte i egentlig mening medlem i XR, i stället säger man att man är 'aktiv inom XR', en del använder benämningen 'rebell' om sig själva. Det finns olika sätt att vara aktiv, allt från att delta i aktioner till att planera och förbereda dem. Förberedelser av aktioner sker i grupper, antingen ad hoc för en given aktion eller i en eller flera vängrupper som planerat och genomfört tidigare aktioner. I det senare fallet brukar tydliga roller utkristalliseras. Det är ofta samma personer som fungerar som poliskontakt, regen, presskontakt och så vidare. Samtidigt eftersträvar man rotation för att ge möjlighet åt deltagarna att utvecklas och växa. Det kan tyckas paradoxalt att XR trots sin lösa struktur visat sig kunna organisera komplicerade och omfattande aktioner. Nyckeln till detta ligger dels i arbete i små självständiga grupper, dels i XR:s värdegrund som betonar inkludering och social hållbarhet, reflektion och lärande, utjämnande av makt och förstås icke-våld (Extinction Rebellion Sverige, "Om oss"; Extinction Rebellion UK, "About us"). Många som söker sig till XR har tidigare varit med i andra aktivistgrupper, men andra är helt nya i sammanhanget. Ett annat problem, inte unikt för XR, är risken för utbrändhet. Engagemanget för klimatfrågan är så stort, det finns så mycket att göra, och det är lätt att man gör mer än vad man orkar med.

Användning av civil olydnad som protestmetod medför en risk för att bli gripen och åtalad för ohörsamhet eller skadegörelse. Den rättsliga påföljden är som regel ganska ringa, och i de flesta fall betalas eventuella böter av insamlade medel från XR:s böteskassa. Det är slående att många fler tycks villiga att betala för andras böter för civil olydnad än att själva delta i olydnaden. För aktiva inom XR är en rättegång inte bara en konsekvens av att ha deltagit i en civil-olydnadsaktion, det är också ett tillfälle att göra

sin röst hörd. Även om svensk lagstiftning inte innehåller paragrafer om civil olydnad, så finns det möjlighet att argumentera för att man handlat i nödvärn, vilket gör det möjligt att utföra handlingar som annars skulle vara straffbara. Exempel på sådana handlingar är att slå sönder en bilruta för att rädda ett djur eller ett barn som hotas värmeslag. Det är ytterst sällsynt att svenska domstolar ens diskuterar – och ännu mindre tillämpar – detta lagrum i bedömning av civil-olydnadsaktioner. I brittiska domstolar är det tvärtom inte ovanligt att klimataktivistier frias med hänvisning till nödvärn, särskilt när rättsfallen gått vidare till andra instans – något som i sin tur påverkat utslag i första instans (se exempelvis "Extinction Rebellion: Jury acquits protesters despite judge's direction"). Det faktum att svenska domstolar inte erkänner att klimataktivistier agerar i nödvärn hindrar förstås inte aktivister från att hävda denna ståndpunkt i rätten. Gång på gång presenterar de åtalade aktivisterna samma slags argumentation, och om det finns ett juridiskt biträde så upprepas den i pläderingen. Även om dessa redogörelser om varför aktivister öppet bryter mot lagen har en begränsad – och kanske ointresserad – publik i rättssalen, så publiceras dessa försvarstal ofta i XR:s sociala mediekanaler, gärna tillsammans med en bild på den åtalade. Intresset i svenska nyhetsmedier för denna sida av klimataktivism är om möjligt ännu mindre än de protester som äger rum på gator och torg. Igen kan man kontrastera med brittiska förhållanden, där rättegångar mot klimataktivistier som brutit mot lagen i form av civil olydnad har uppenbart nyhetsvärde.

### SAMMANFATTNING

Den här artikeln har utforskat en del av det som händer i samband med att klimataktivistier genomför civil-olydnadsaktioner. Det finns mer att säga om detta, och varje person som deltar i en aktion har sin egen berättelse, som ofta berör frågor om känslor – som kärlek, vrede, ledsnad, sårbarhet och sorg (se exempelvis bidragen i Larsson & Paxling). Deltagande i klimataktioner är för många också ett sätt att hantera den känsla av hjälplöshet som de upplever inför klimatförändringarna. Ett annat genomgående tema är upplevelsen av att det demokratiska systemet inte fungerar, att kapital-

starka särintressen har korrumpert den politiska processen, men också en ledsnad över ointresse och likgiltighet hos gemene man.

XR:s tre krav – Tala klarspråk, Agera nu, Förstärk demokratin – riktar sig till statsmakterna, men det är endast i den utsträckning som dessa krav slår an hos allmänheten, via media, som makthavare kan tvingas lyssna och agera. Av just detta skäl strävar XR efter massmobilisering, som vill appellera till många olika grupper i samhället. Samtidigt ser sig XR som en motståndsrörelse, som gör motstånd och uppror mot en fossilindustri som lyckats dominera inte bara det ekonomiska och det politiska systemet, utan även ockupera vårt kollektiva medvetande, vårt imaginära universum. Det är svårt för de flesta människor att föreställa sig en annan värld än en som är baserad på kortsiktig exploatering av naturen, andra värderingar än ett själviskt egenintresse, och det är ännu svårare att finna mod att göra motstånd och uppror. I den meningen är XR:s mest omedelbara utmaning att aktualisera sina egna krav, att förmå människor att säga som det är, att inte skjuta upp svåra beslut, och att diskutera med sina barn, vänner och kollegor, vad det innebär att förstärka demokratin.

LEIF DAHLBERG, professor i kommunikation, Kungliga tekniska högskolan (Stockholm). Han har publicerat ett stort antal arbeten i litteraturvetenskap, kommunikations- och medievetenskap, och juridik. Den publicerade artikeln ingår i ett projekt som utforskar semiotiska och estetiska perspektiv på klimatrörelsen, i ett nordiskt och europeiskt sammanhang.

### **"HOPE DIES – ACTION BEGINS"**

Civil disobedience and non-violent direct action in Swedish climate activism – the example Extinction Rebellion

The article explores the use of civil disobedience and non-violent direct action (NVDA) as a strategy and method in climate activism in Sweden, with a particular focus on the group Extinction Rebellion (XR). The article describes and analyzes a number of XR actions carried out in 2019-2022, with a focus on meaning-making practices. The uses of civil disobedience and NVDA are presented within a historical, cultural and social context;



the question of the role and legitimacy of civil disobedience in democratic societies is discussed.

XR has civil disobedience and NVDA as central strategy and in this way the group has put these protest methods in focus, and after each major action there is a need to both explain and justify their use. This is more noticeable in a Swedish cultural context that is characterized by consensus and a stigmatization of disobedience. This relationship in turn affects the planning and execution of disobedient and disruptive protest actions in Sweden. The article explores how activists in XR Sweden relate to this specific cultural context and how they try to influence it; hence XR Sweden works not only to influence those in power and public opinion regarding the climate crisis, but also on the possibilities and forms of civil political protests.

The article is based on participant observation. These began in the spring of 2019 and are still ongoing. The study has an anthropological perspective, with an emphasis on semiotics and hermeneutics.

## KEYWORDS

SE: Klimataktivism, Extinction Rebellion, Civil olydnad, Icke-våldsam, direkt aktion  
EN: Climate activism, Extinction Rebellion, Civil disobedience, Non-violent direct action

## REFERENSER

- Ackerman, Peter & Jack DuVall. *A Force More Powerful: A century of nonviolent conflict*. Saint Martin's Press, 2000.
- Arendt, Hannah. "Civil Disobedience" (1970). *Crises of the Republic*. Harcourt Brace Jovanovich, 1972, s. 49-102.
- Bedau, Hugo. "On Civil Disobedience". *The Journal of Philosophy*, vol. 58, nr 21, 1961, s. 653-665.
- Benjamin, Walter. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". zweite Fassung, 1936. Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Band VII*, red. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1989, s. 350-384.
- Berglund, Oscar & Daniel Schmidt. *Extinction Rebellion and Climate Change Activism. Breaking the Law to Change the World*. Palgrave, 2020.
- Black, Virginia. "Two Faces of Civil Disobedience". *Social Theory and Practice*, vol. 1, nr. 1, 1970, s. 17-25.

- Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action*. University of California Press, 1966.
- Cagle, Susie. "'Protesters as terrorists': growing number of states turn anti-pipeline activism into a crime". *The Guardian*, 8 juli 2019, <https://www.theguardian.com/environment/2019/jul/08/wave-of-new-laws-aim-to-stifle-anti-pipeline-protests-activists-say>. Besökt 1 april 2022.
- Celikates, Robin. "Democratizing civil disobedience". *Philosophy and Social Criticism*, 42, 2016, s. 982-994.
- Charney, Jule et al. "Carbon Dioxide and Climate: A Scientific Assessment", Report of an Ad Hoc Study Group on Carbon Dioxide and Climate, National Academy of Sciences, Washington D.C., 1979, [https://www.bnl.gov/envsci/schwartz/charney\\_report1979.pdf](https://www.bnl.gov/envsci/schwartz/charney_report1979.pdf). Besökt 1 april 2022.
- Chenoweth, Erica. "The Future of Nonviolent Resistance", *Journal of Democracy*, vol. 31, nr. 3, 2020, s. 69-84.
- Climate Emergency UK*. <https://www.climateemergency.uk/>. Besökt 1 april 2022.
- Cohen, Carl. "Civil Disobedience and the Law". *Rutgers Law Review*, vol. 21, nr 1, 1966, s. 1-17.
- Couldry, Nick & James Curran. *Contesting Media Power. Alternative Media in Networked World*. Rowman & Littlefield Publishers, 2003.
- Dahlberg, Leif. "Any group that adheres to Extinction Rebellion's demands and ten principles is permitted to do an action in its name." *Hermès. La Revue*, 89, 2022, s. 179-183.
- Debord, Guy. *Rapport sur la construction des situations*. 1957. Mille et une nuit, 2006.
- Debord, Guy. *La Société du spectacle*. 1967. Gallimard, 1992.
- Debord, Guy & Gil Wolman. "Mode d'emploi du détournement". *Les Lèvres Nues*, nr. 8, 1956, s. 2-8.
- Delmas, Candice. *A Duty to Resist. When Disobedience Should Be Uncivil*. Oxford University Press, 2018.
- Dworkin, Ronald. "On Not Prosecuting Civil Disobedience". *The New York Review of Books*, 6 juni, 1968, s. 14-21.
- Dworkin, Ronald. "A Theory of Civil Disobedience". *Ethics and Social Justice*, red. H. Evans Kiefer & M. K. Munitz, State University of New York Press, 1970, s. 225-239.
- European Parliament. "The European Parliament declares climate emergency", <https://www.europarl.europa.eu/news/en/press-room/20191121IPR67110/the-european-parliament-declares-climate-emergency>. Besökt 1 April 2022.
- "Extinction Rebellion: Jury acquits protesters despite judge's direction". *BBC News*, 21 april, 2021, <https://www.bbc.com/news/uk-england-london-56853979>. Besökt 1 april 2022.
- Extinction Rebellion Hannover. *Hope dies – Action begins: Stimmen einer neuen Bewegung*. transcript Verlag, 2019.
- Extinction Rebellion Sverige*. <https://extinctionrebellion.se/>. Besökt 1 april 2022.
- Extinction Rebellion UK*. <https://extinctionrebellion.uk/>. Besökt 1 april 2022.
- Extinction Rebellion USA*. <https://extinctionrebellion.us/>. Besökt 1 april 2022.
- Fahlenbrach, Kathrin, Martin Klimke & Joachim Scharloth, redaktörer. *Protest Cultures. A Companion*. Berghahn, 2020.

- Flores, Juan. "Fyra anhallna aktivister släpptes på lördagen". *Dagens Nyheter*, 9 april 2022, <https://www.dn.se/sverige/fyra-anhallna-aktivister-slapptes-pa-lordagen/>. Besökt 15 april 2022.
- Fotaki, Marianna & Hamid Foroughi. "Extinction Rebellion: Green activism and the fantasy of leaderlessness in a decentralized movement". *Leadership*, vol. 18, nr. 2, 2022, s. 224-246.
- Freeman, Harrop. "The Right of Protest and Civil Disobedience". *Indiana Law Journal*, vol. 41, nr. 2, 1966, s. 228-254
- Geertz, Clifford. "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture". *The Interpretation of Cultures*. Fontana, 1973, s. 3-30
- Habermas, Jürgen. "Ziviler Ungehorsam – Testfall für den demokratischen Rechtsstaat. Wider den autoritären Legalismus in der Bundesrepublik." *Ziviler Ungehorsam im Rechtsstaat*, red. Peter Glotz. Suhrkamp, 1983, s. 79-99.
- Halliday, Eric, & Rachael Hanna. State Anti-Protest Laws and Their Constitutional Implications". *Lawfare*, 25 oktober, 2021, <https://www.lawfareblog.com/state-anti-protest-laws-and-their-constitutional-implications> . Besökt 1 april 2022.
- Hansen, James. "The Greenhouse Effect: Impacts on Current Global and Regional Heatwaves." *Greenhouse Effect and Global Climate Change, Hearing before the Committee on Energy and Natural Resources*. United States Senate, 23 juni, 1988, [https://www.sealevel.info/1988\\_Hansen\\_Senate\\_Testimony.pdf](https://www.sealevel.info/1988_Hansen_Senate_Testimony.pdf). Besökt 1 april, 2022.
- Hassan, Jennifer. "U.K. seeks to expand police powers to target disruptive climate activists". *Washington Post*, 16 oktober, 2022, <https://www.washingtonpost.com/world/2022/10/16/britain-climate-activists-bill-police-powers/> . Besökt 1 januari 2023.
- Hebert, Niels & Kerstin Jacobsson, "Olydiga medborgare? Om flyktinggömmare och djurrättsaktivister." *Demokratiutredningens skrift*, nr. 27 (SOU 1999:101), <https://data.riksdagen.se/fil/4A940588-46Co-497A-A811-EC00C12E001F>. Besökt 1 april, 2022.
- Haines, Herbert. *Black Radicals and the Civil Rights Mainstream, 1954-1970*. University of Tennessee Press, 1988
- Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC)*, <https://www.ipcc.ch/>. Besökt 1 April 2022.
- Larsson, Ragnhild & Paxling, Björn, red. *Tid för uppror. En berättelse om Extinction Rebellion*. Vaktel förlag, 2022.
- Ledewitz, Bruce. "Perspectives on the Law of the American Sit-in." *Whittier Law Review*, 16, 1995, s. 499-574.
- Leggett, Jeremy. *The Carbon War. Global Warming and the End of the Oil Era*. Routledge, 2001.
- LeGrande, J. L. "Nonviolent Civil Disobedience and Police Enforcement Policy." *The Journal of Criminal Law, Criminology, and Police Science*, vol. 58, nr. 3, 1967, s. 393-404.
- Lyons, David. "Moral Judgment, Historical Reality, and Civil Disobedience." *Philosophy & Public Affairs*, vol. 27, nr. 1, 1998, s. 31-49.
- McGarry, Aidan, et al., red. *The Aesthetics of Global Protest. Visual Culture and Communication*. Amsterdam University Press, 2020.

- MacDonald, Gordon, et al. "The long term impact of carbon dioxide on climate." *Technical report JSR-78-07* (1979), (The JASON Report), <https://irp.fas.org/agency/dod/jason/co2.pdf>. Besökt 1 april 2022.
- Malm, Andreas. *How to Blow Up a Pipeline*. Verso, 2021.
- Martin, Rex. "Civil Disobedience." *Ethics*, vol. 80, nr. 2, 1970, s. 123-139.
- Mattoni, Alice. "Alternative Media." *Protest Cultures. A Companion*, red. K. Fahlenbrach et al. Berghahn, 2020, s. 221-227.
- McNern, Ronan. "One by One. A Media Strategy." *This is Not a Drill*. Penguin, 2019.
- Milligan, Tony. *Civil Disobedience. Protest, Justification and the Law*. Bloomsbury, 2013.
- Morreall, John. "The Justifiability of Violent Civil Disobedience." *Canadian Journal of Philosophy*, vol. 6, nr. 1, 1976, s. 35-47, [https://www.jstor.org/stable/40230600?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/40230600?seq=1#metadata_info_tab_contents) Besökt 1 april 2022.
- Murphy, Simon. "Environmental protesters block access to Parliament Square." *The Guardian*, 24 november 2018, <https://www.theguardian.com/environment/2018/nov/24/environmental-protesters-block-access-to-parliament-square-extinction-rebellion>. Besökt 1 april 2022.
- Ogien, Albert & Sandra Laugier. *Pourquoi désobéir en démocratie?* Ed. Découverte, 2010.
- Rawls, John. *A Theory of Justice*. Harvard University Press, 1971.
- Red Rebel Brigade*. <http://redrebelbrigade.com/>. Besökt 1 april 2022.
- Reed, T.V., *The Art of Protest. Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Present*. Second edition. University of Minnesota Press, 2019.
- Regeringsformen*, <https://lagen.nu/1974:152>. Besökt 1 april 2022.
- Scheuerman, William, redaktör. *The Cambridge Companion to Civil Disobedience*. Cambridge University Press, 2021.
- Schmidt, Christopher. "Divided by Law: The Sit-ins and the Role of the Courts in the Civil Rights Movement." *Law and History Review*, vol. 33, nr. 1, 2015, s. 93-149.
- Schwelb, Frank E. "The Sit-in Demonstration: Criminal Trespass or Constitutional Right." *New York University Law Review*, 36, 1961, s. 779-809.
- Serhan, Yasmeeen. "'Not What You'd Expect in a Democracy.' How Britain Is Waging War Against Climate Protesters". *Time*, 16 december 16, 2022, <https://time.com/6241372/uk-public-order-bill-climate-protests/>. Besökt 1 januari 2023.
- Shabecoff, Philip. "Global Warming Has Begun, Expert Tells Senate". *The New York Times*, 24 juni 1988, <https://www.nytimes.com/1988/06/24/us/global-warming-has-be-gun-expert-tells-senate.html>. Besökt 1 april, 2022.
- Sharp, Gene. *Waging Nonviolent Struggle: 20th century practice and 21st century potential*. Porter Sargent Handbooks, 2004.
- Star, Susan Leigh, & James R. Griesemer. "Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39." *Social Studies of Science*, vol. 19, nr. 3, 1989, s. 387-420.
- Stephenson, Wen. *What We're Fighting for Now Is Each Other: Dispatches from the Front Lines of Climate Justice*. Beacon Press, 2016.

- SVT Nyheter. "Här släpas miljöaktivisterna av vägbanan – limmade fast sig på Liljeholmsbron". *SVT Nyheter*, 8 april, 2022, <https://www.svt.se/nyheter/lokalt/stockholm/har-ar-miljoaktivisterna-som-stoppar-trafiken-i-stockholm-for-de-vill-radda-klimatet>. Besökt 9 april 2022.
- Taylor, Matthew. "'We have a duty to act': hundreds ready to go to jail over climate crisis." *The Guardian*, 26 oktober 2018, <https://www.theguardian.com/environment/2018/oct/26/we-have-a-duty-to-act-hundreds-ready-to-go-to-jail-over-climate-crisis>. Besökt 1 April 2022.
- Taylor, Matthew & Damien Gayle. "Dozens arrested after climate protest blocks five London bridges." *The Guardian*, 17 november, 2018, <https://www.theguardian.com/environment/2018/nov/17/thousands-gather-to-block-london-bridges-in-climate-rebellion>. Besökt 1 April 2022.
- Taylor, Matthew & Damien Gayle. "Thousands block roads in Extinction Rebellion protests across London." *The Guardian*, 15 april 2019, <https://www.theguardian.com/environment/2019/apr/15/thousands-expected-in-london-for-extinction-rebellion-protest>. Besökt 1 April 2022.
- "Tyre Extinguishers". <http://www.tyreextinguishers.com/>. Besökt 1 april 2022.
- "UK Parliament declares climate change emergency." *BBC News*, 1 maj 2019, <https://www.bbc.com/news/uk-politics-48126677>. Besökt 1 april 2022.
- Vinhagen, Stellan. *Motståndets sociologi*. Irene Publishing, 2016.
- Watts, Jonathan. "Extinction Rebellion goes global in run-up to week of international civil disobedience." *The Guardian*, 10 december 2018, <https://www.theguardian.com/world/2018/dec/10/extinction-rebellion-goes-global-international-civil-disobedience-climate-talks-poland>. Besökt 1 april 2022.
- Wolodarski, Karin Grundberg. "Familjen Lundin säljer anrika Bukowskis." *Dagens industri*, 11 januari, 2022, <https://www.di.se/nyheter/familjen-lundin-saljer-anrika-bukowskis/>. Besökt 1 april 2022.
- Zelko, Frank. *Make it a Green Peace! The Rise of Counterculture Environmentalism*. Oxford University Press, 2013.



## HELBREDELSEN



**Fig. 1.** Still fra Hannah Elbke og Natalia Anna Ciepels dokumentarfilm *Helbredelsen* (2021)

Hvad vil det sige at handle i fællesskab, når betingelserne for fælles handling er tilintetgjort eller falder bort? Sådan et dødvande kan blive den paradoksale betingelse for en form for social solidaritet, der både er sorgfuld og glædelig, en samling opført af kroppe under tvang eller i tvangens navn, mens forsamlingen selv bliver udtryk for vedholdenhed og modstand. (Butler 25)

I farvede røgskyer, bag masker lavet af børnetegninger, med planteindfarvede, håndbroderede bannere uden paroler, blandt rituelle handlinger, ringe af sukker på jorden, performances, musikere og journalister bevægede cirka 500 beboere sig den 29. november 2020 rundt om det almene boligområde AKB Lundtoftegade i paradeformation. Boligblokkene i AKB Lundtoftegade var også klædt ud – to gavle var dækket af meterhøje kollagelignende bannere.

En forviklet og kollektiv tilblivelsesproces gik forud for paraden, og en fjernhealing og en række dokumentationer fulgte efter – alt sammen under titlen "Helbredelsen." Med "Helbredelsen" kulminerede en alternativ protestform, der havde ulmet længe og parallelt med de politiske kampe, der under initiativet Almen Modstand har eksisteret siden 2018. Her blev lovforslaget *Ét Danmark uden parallelsamfund – ingen ghettoer i 2030* – anført af tidligere statsminister Lars Løkke Rasmussens parole om at "lukke hullerne i danmarkskortet" (Hassani og Nassri) – til lov.<sup>1</sup> "Ghettoloven" er blevet fordømt af

---

1 I Transport- og Boligministeriets "Redegørelse om Parallelsamfund" (2020), der samler op på de love, der blev til i forlængelse af lovforslaget *Ét Danmark uden parallelsamfund – ingen ghettoer i 2030* (2018), og på de varierende "ghettokriterier" fra perioden 2010-2020, sondres der mellem "udsatte boligområder", "ghettoområder" og "hårde ghettoområder" (Transport- og Boligministeriet 13). Områderne består af almene boligområder med minimum 1.000 beboere (Regeringen 11). "Udsatte boligområder" opfylder to ud af fire "ghettokriterier vedr. arbejdsmarkedstilknytning, kriminalitet, uddannelse og indkomst" (Transport- og Boligministeriet 13) og diskriminerer på baggrund af klasse. Et "ghettoområde" er et "udsat boligområde", hvor andelen af såkaldte "ikke-vestlige indvandrere og efterkommere overstiger 50 pct" (13). Således er etnicitet en afgørende faktor og loven eksplicit racistisk. Listen over "hårde ghettoområder" består af boligområder, der har været på listen over "ghettoområder" i fire år. At være på listen over "hårde ghettoområder" medfører krav om at nedbringe andelen af almene familieboliger med 60 %, hvilket kan ske gennem nedrivning, fortætning (opførelse af private lejligheder) eller frasalg, og de "hårde ghettoområder" sanktioneres med bl.a. skærpede strafzoner (50-51) og "obligatoriske læringstilbud til 1-årige børn" (48). "Ghettoloven" virker altså



både Amnesty International, Institut for Menneskerettigheder og FN's komité for Økonomiske, Sociale og Kulturelle Rettigheder (CESCR), men er – med undtagelse af dens retorik – ikke blevet revideret på baggrund af kritikken.<sup>2</sup>

Den 29. november 2020 var en skæbnedag for beboerne i AKB Lundtoftegade. Selvom man siden 2018 med alle politiske midler havde kæmpet mod ghettoloven, forventede man at ende på listen over ”hårde ghettoområder”, som hvert år offentliggøres den 1. december. Den politiske kamp havde ikke båret frugt, og man forventede, at skærpede strafzoner, obligatoriske læringstilbud til børn, nedrivninger og tvangsflytninger ville blive gjort til virkelighed (se note 1).

”Helbredelsen” var et sidste forsøg på at ændre de politiske vilkår: Man bragte en flerhed af elementer sammen – både politiske, æstetiske og spirituelle – for at helbrede – eller afskaffe! – ”ghettoloven” på den yderste dag. ”Vi har ryggen mod muren, så vi leder efter et alternativt blik på den virkelighed, vi står i” udtalte en af aktivisterne bag ”Helbredelsen” (Steiwer).

Dagen efter – ved offentliggørelsen af ”ghettolisterne” den 1. december – var antallet af boligområder på ”ghettolisten” reduceret fra 28 til 15. AKB Lundtoftegade var ikke længere på listen og undslap skærpede strafzoner, obligatoriske læringstilbud til børn, nedrivninger og tvangsflytninger. ”Helbredelsen” virkede!<sup>3</sup> Men kun for en tid. I dag er status quo stort set genoprettet.<sup>4</sup> Dertil er kriterierne for, hvordan de almene boligområder

---

gennem direkte tvangsrelationer. Når jeg refererer til ”ghettoloven”, refererer jeg til ovenstående indsats og altså både til en tidligere VLAK-regering, den tidligere S-regering og den nuværende regerings politik.

- 2 Selvom den tidligere S-regering i ”Lov om ændring af lov om almene boliger m.v., lov om leje af almene boliger og lov om kommunal anvisningsret” (2021) ændrede retorik og således bevægede sig fra ”ghettoområde” til ”parallelsamfund” og fra ”hårdt ghettoområde” til ”omdannelsesområde” (Indenrigs- og Boligministeriet § 1, stk. 1), står loven stadig ved magt, og ”ghetto”-begrebet er sedimenteret og bruges stadig af medier og politikere.
- 3 Ifølge den tidligere S-regering forsvandt AKB Lundtoftegade fra ”ghettolisten”, fordi andelen af beboere i alderen 30-59 år, der alene har en grundskoleuddannelse, ikke længere oversteg 50 %.
- 4 I løbet af 2022 er der bl.a. blevet revet lejligheder ned i Bøgeparken i Vollsmose og i Gellerup i Aarhus. Beboerhuset i Mjølnerparken på Nørrebro er ligeledes blevet

placeres på listerne, endnu en gang blevet ændret, og Lundtoftegade har siden den 1. december 2021 optrådt på listen over såkaldte "forebyggelsesområder".<sup>5</sup>

## PREKARITET

Judith Butlers *På vej mod en performativ forsamlings teori* (2020) er en teori-i-vorden om kropsliggjort og plural performativitet, og afsættet er aktuelt: den fornyede interesse for offentlige forsamlings, som har præget både teoretikere og aktivister, siden protesterne på Tahrir Pladsen i 2011 affødte en strøm af protester verden over (Butler 3).<sup>6</sup>

Med blik for protesternes bredde – i både tid og geografi<sup>7</sup> – beskæftiger Butler sig med prekaritet som et særligt karakteristikon for protesterne.<sup>8</sup> Prekaritet er *ulige* socialt og politisk påførte forhold af usikkerhed (ibid. 35). Når Butler beskriver prekaritetsvilkår, beskriver hun også vilkårene for de beboere, som er underlagt "ghettoloven". Politisk er beboerne – alene på baggrund af lovenes diskriminerende kriterier – underlagt tvangsrelationer (se note 1). Socialt og politisk konfigureres beboerne som fremmede og "som en trussel mod den danske sammenhængskraft" (Hassani og Nassri) – en konfigurerings, som ikke begrænser sig til boligpolitikken.<sup>9</sup>

---

revet ned under store protester.

- 5 Et "forebyggelsesområde" er et boligområde, hvor "andelen af indvandrere og efterkommere fra ikkevestlige lande overstiger 30 pct." og som i øvrigt opfylder to ud af fire kriterier om arbejdsmarkedstilknytning, kriminalitet, uddannelsesniveau og gennemsnitsindkomst (Indenrigs- og Boligministeriet § 61 b).
- 6 Butler beskæftiger sig i *På vej mod en performativ forsamlings teori* særligt med Det Arabiske Forår, Occupy-bevægelsen og antiprekaritetsdemonstrationer (8).
- 7 En bredde, der selvfølgelig kun er blevet større, otte år efter *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* udkom i 2015.
- 8 "Prekaritet [precaricity]" forstås som "den differentielle fordeling af prekærhed [precariousness]" (Butler 35). Prekaritet og prekærhed har tidligere været oversat til dansk som henholdsvis 'usikrethed' og 'usikkerhed' (Terletskaia XI).
- 9 Se Mons Bissenbakker og Michael Nebelings "En følelsernes grammatik og politik" (2020) for en læsning af "ghettoloven" som et dansk eksempel på den måde, hvorpå den etnisk og racialiserede Anden tager form, med afsæt i Sarah Ahmeds begrebsapparat.

I Butlers forståelse er antiprekaritetsdemonstrationerne flygtige:

Sammenkomster [som f.eks. antiprekaritetsdemonstrationer] er nødvendigvis flygtige, og denne flygtighed er kædet sammen med deres kritiske funktion. Man kunne sige, 'nå, men de varer ikke ved', og synke ned i en fornemmelse af forgæveshed; men denne fornemmelse af tab er modsagt af forventningen om, hvad der måtte komme: 'de kunne opstå når som helst!' (Butler 22)

I nærværende artikel forfølger jeg Butlers optimisme som en art modvægt til det mismod, der unægteligt vil melde sig i en forgæves politisk kamp. Mismodet oplevede jeg, da jeg – knap et år efter "Helbredelsen" – deltog i et panel, der i forbindelse med en filmvisning på Copenhagen Architecture Festival skulle diskutere "Helbredelsen" og Hannah Elbke og Natalia Anna Ciepels dokumentarfilm af samme navn. Til stede ved filmvisningen var bl.a. mange af kræfterne bag "Helbredelsen". Diskussionen, vi havde, var præget af, at regeringens boligpolitik allerede på det tidspunkt fortsatte uden nåde, og en fornemmelse af, at "Helbredelsen" hørte fortiden til.

Min anderledes, optimistiske læsning er privilegeret og begrænset af, at mit hjem ikke er i fare for at blive revet ned, og at jeg ikke er udrændt efter at have brugt hundredvis af timer på politisk kamp mod "ghettoloven".

Nærværende artikel diskuterer, hvordan "Helbredelsen" under voldsomme prekaritetsvilkår forenede kunstneriske, spirituelle og æstetiske elementer den 29. november 2020, og med hvilken effekt. Videre undersøger artiklen, hvordan "Helbredelsen"s æstetiske og spirituelle elementer både rækker frem og tilbage i tiden, hvorved Butlers tese om antiprekaritetsdemonstrationernes flygtighed udfordres. Artiklen skriver altså "Helbredelsen" ind og ud af Butlers forståelse af antiprekaritetsdemonstrationerne, som "Helbredelsen" og Almen Modstand har mange fællestræk med: den løse og lederløse organisering, det uforudsigelige udtryk, pludseligheden, maskeringerne osv. Men "Helbredelsen" var ikke en pladsbetsættelse og bestod ikke af en mangfoldighed af politiske projekter, som Occupy-bevægelsen f.eks. gjorde det, da den i 2011 besatte Zuccotti Park tæt på Wall Street og bragte et hav af politiske agendaer sammen. For det – eller de – rum, man med "Helbredelsen" kæmpede for, var deltageres egne hjem, og den politiske agenda var entydig: Man ville afskaffe "ghettoloven".

### FLYGTIGT BRUD

AKB Lundtoftegade er blevet kaldt "et hul i danmarkskortet" og en "stenørken uden forbindelse til det omgivende samfund" (Bissenbakker og Nebeling). Parallelt med opdelingen mellem såkaldte "danskere" og "ikke-vestlige indvandrere og efterkommere" har man – retorisk – udgrænset boligområderne "som en trussel mod den danske sammenhængskraft" (Hassani og Nassri). Danmark var, indtil den S-regeringen ændrede retorik i 2021 (jf. note 2), det eneste land i verden, der på pågældende tidspunkt havde en officiel ghettodefinition som styringsmekanisme (jf. note 1).<sup>10</sup>

Lundtoftegade, der løber fra Nørrebrogade til Borups Allé i København, er symbolsk for den diskursive grænsedragning. På den ene side af gaden ligger et af Københavns mest eftertragtede kvarterer med kvadratmeterpriser på over 50.000 kroner – det som S-regeringen kaldte "det almindelige Danmark" (Regeringen 7). På den anden side ligger de imponerende betonblokke fra 1960'erne, som udgør AKB Lundtoftegade – "ghettoen". Når mennesker, der er underlagt prekaritet, forsamles, definerer de ifølge Butler, "hvad der vil blive offentligt, og hvad der vil blive rummet for politik" (76). Forsamlingerne tilføjer således ikke bare kroppe til den offentlige sfære, men redefinerer, hvad der kan være politisk, hvad der kan være offentligt, og hvad der kan ses og høres. Da beboerne fra AKB Lundtoftegade i november 2020 bevægede sig ud på Lundtoftegade i paradeformation, gjorde de krav på det offentlige rum og forstyrrede grænsedragningen mellem "det almindelige Danmark" (Regeringen 7) og "ghettoen".

Ifølge Butler er pludseligheden og flygtigheden både et vilkår for og en kritisk funktion ved de offentlige forsamlinger, der opstår i kampen mod påførte former for prekaritet. Forsamlingerne er nødvendigvis flygtige, fordi de er ekstraparlamentariske, og den folkelige vilje må ikke fortabe sig i de parlamentariske former, hvis "retten til at trække sin støtte fra enhver politisk form, som forsømmer at opretholde legitimitet" (Butler 9), skal

---

10 En diskursanalyse af "ghettoloven" er ikke emnet for denne artikel. For en udførlig analyse af ghettobegrebets udvikling i dansk diskurs de seneste 30-40 år mod betydningskonstruktionen "boligmæssig adskillelse af den 'etniske anden' [...]" (104), se Anna Mikaela Freieslebens *Et Danmark af parallelsamfund* (2016) – særligt del III.

opretholdes. "Helbredelsen" fik effekten af flygtighed – "retten til at trække sin støtte fra enhver politisk form, som forsømmer at opretholde legitimitet" – "foræret": Det parlamentariske system har siden 2018 ignoreret den politiske kritik af "ghettoloven".

I tiden frem mod paraden blev beboernes politiske kamp mod "ghettoloven" altså usynliggjort. Søren-Emil Schütt, der i 2020 var beboerformand i AKB Lundtoftegade, udtaler:

Det handlede både om afmagt og om fællesskab. Den førte politik var så absurd forkert ... Alle dem, vi talte med, der kæmpede mod "ghettoloven", ville bryde grænser ned, havde en antiracistisk dagsorden. Vi havde været på gaden, vi havde mødt politikkerne, de lyttede ikke, og i sidste ende kunne vi enten vælge volden eller finde på noget helt andet. Vi turde ikke satse på billedkunsten alene, eller på en enkelt klangskåls-healer. Sagen var for vigtig. Vi blev nødt til at aktivere *hele* fællesskabet omkring AKB Lundtoftegade, *alle* allierede. Vi ville ikke sætte grænser, men skabe en udveksling mellem en masse forskellige mennesker, mellem en masse forskellige strategier, og tale et nyt sprog om den situation, vi stod i." (Schütt 2/7-22)

"Helbredelsen"s usædvanlige kobling af politiske, æstetiske og spirituelle elementer opstod altså fra et sted, der var præget af afmagt, ikke styrke.<sup>11</sup> Et heterogent og uformelt fællesskab lod til at være den eneste røde tråd i organiseringen. Fællesskabet bragte politiske kræfter (fra bl.a. AKB Lundtoftegades bestyrelse og Almen Modstand) sammen med æstetiske kræfter (fra bl.a. Til Vægs, der er en udstillingsplatform i Lundtoftegade, og I Tråd med Verden, der driver sy- og designværksteder i almene boligområder) og spirituelle kræfter (fra bl.a. Reikmester Peter Hegnhøj, der er tidligere beboere i AKB Lundtoftegade). Kræfter der var fælles om at kunne tilbyde "et nyt sprog", fælles om at have "en antiracistisk dagsorden" og alle sammen havde en relation til AKB Lundtoftegade.

Det kuppede den diskursive grænsedragning mellem "det almindelige Danmark" (Regeringen 7) og "stenørkenen", at politisk indignation, samtidskunst, kollektivitet, spiritualitet, sanselighed og galgenhumor pludselig

---

11 Her kan man forestille sig, at nogle af aktivisterne bag "Helbredelsen" har været inspireret af begrebet *weak resistance*, som det bl.a. udlægges af Ewa Majewska i *Feminist Antifascism: Counterpublics of the Common* (2021).

– og på én gang – udsprang fra "ghettoen". Den uventede sammenstilling var en omfordeling og reorganisering af det sanselige i Rancières terminologi, og med "Helbredelsen" blev den politiske forsamling forandret på en virksom og overraskende måde. Ingen talte på vegne af andre under "Helbredelsen", og forsamlingens udsagn blev gentagne gange brudt op af performances og ritualer. I stedet for at fungere inden for det repræsentative demokratis snævre rammer og i stedet for at tale regeringens sprog og diskutere måltal, uddannelsesbeviser og vestlighed talte "Helbredelsen" et andet sprog. Et sprog, der udgjorde et spirituelt og ironisk detournement af den hegemoniske diskurs. Der var imidlertid ikke tale et brud, hvor "Helbredelsen" udgjorde et ulogisk modsvar til en logisk, hegemonisk diskurs, for "ghettoindsatsen" står i modsætning til eksisterende forskning på området (Gilliam m.fl.).

Butler forholder sig ikke eksplicit til det æstetiske og spirituelle i *På vej mod en performativ forsamlingsteori*,<sup>12</sup> men "Helbredelsen"s spirituelle og æstetiske elementer understreger Butlers forståelse af antiprekaritetetsdemonstrationers effektfulde pludselighed og flygtighed. Selvom flygtigheden var effektfuld, kan "Helbredelsen" dog ikke reduceres til denne flygtighed. Paraden fik både et efterliv og er vævet ind i AKB Lundtoftegades lange historie som kollektivt organiseret alment boligområde, hvilket er emnet for det følgende.

#### ÆSTETISK EFTERLIV

Under "Helbredelsen" delte kunstner Lilibeth Cuenca Rasmussen citroner ud. "Relations vanishing" stod der på nogle af dem. Uddelingen var en del af performance "23,5", der i løbet af 2020 også blev vist på Rønnebæks-holm – en kunsthall nær Næstved, syd for København – og på Glyptoteket

---

12 Dog angår performativiteten, som er Butlers omdrejningspunkt, æstetik som verdenserfaring, og "folkets" mulighed for at komme til syne gennem "et komplekst samspil af performance, billede [og] akustik" (21) angår – bl.a. – æstetik som smagsdom. Skriftkollektivet *Fredag Aften* adresserer også æstetikens fravær i efterordet til *På vej mod en performativ forsamlingsteori* (223).

i København. Citroner er livskraftige, og sammen med de masker, der var en stor del af paradens visuelle udtryk, og som blev til i et samarbejde mellem kunstner Marie-Louise Vittrup Andersen og nogle af børnene fra AKB Lundtoftegade, overlevede de i folks hjem – sikkert på grund af kunstens indspundethed i varefetichisme (citronerne er siden blevet produceret i tin og bliver i dag – med deres forlængede levetid – solgt af Lilibeth Cuenca Rasmussens galleri), men med citronerne og maskerne blev "Helbredelsen" bragt ind i private hjem. Værkerne blev en utilsigtet dokumentationsform. I dag fungerer de som mindesmærker over paraden i stuerne i AKB Lundtoftegade, og måske understøtter de "forventningen om hvad der måtte komme" (Butler 22).

Samme bevægelse gør sig – på nogle andre planer – gældende ved Til Vægs. Til Vægs udstiller på syv diodeskærme, der hænger på blokkene i AKB Lundtoftegade. Selvom skærmene er offentligt tilgængelige, intervenserer de med beboernes livsverden i kraft af deres placering på boligblokkenes gavle, og det udstillingsprogram, som beboerne har kunnet følge de seneste år, har haft *helbredelse* som tematisk og kuratorisk retningslinje (Schütt 2/7-22).

I april 2021 blev "Helbredelsen" en del af udstillingen *MONSTERSUPPE* – et sammenrend af kunstprojekter i offentlige rum på KØS – Museet for Kunst i det offentlige rum, i Køge, syd for København. Her forsøgte KØS at udvide forestillingen om kunst i det offentlige rum. Kunstner Lars Bent Petersen, der var en af udstillingens kuratorer og i dag er rektor for Det Kongelige Danske Kunstakademi, havde udvalgt "Helbredelsen" til udstillingen (Haakonsen). Elementer fra paraden var til stede (indenfor) på udstillingen: bannere, flyers, masker, men også klip, der senere skulle blive til dokumentarfilmen *Helbredelsen* (2021). Dokumentationen på KØS muliggjorde, at man kunne genbesøge "Helbredelsen", men nærheden med de hjem, "Helbredelsen" kæmpede for, blev tilsløret af udstillingens overordnede offentlighedsgreb. Samtidig blev flerheden i de æstetiske udtryk reduceret – de eneste krediterede kunstnere på KØS var Marie-Louise Vittrup Andersen og Mette Nisgaard Larsen, hvilket stod i kontrast til oplevelsen af at deltage i "Helbredelsen" i 2020, hvor der ikke var enkelte afsendere,



**Fig. 2.** Still fra Hannah Elbke og Natalia Anna Ciepels dokumentarfilm *Helbredelsen* (2021)

men en flerhed af udtryk, der ikke kun stammede fra billedkunstnere.<sup>13</sup> Reduktionen på KØS betød også, at beboerne i AKB Lundtoftegade ikke blev en del af den kunstneriske signatur, men forblev usynlige eller udgjorde en art kunstnerisk materiale.

Hannah Elbke og Natalia Anna Ciepels *Helbredelsen* (2021) udgør en mere tilsigtet dokumentationsform, og filmen følger "Helbredelsen" og dens tilblivelsesproces. Forberedelsen og den infrastruktur, der går forud for både politiske og kunstneriske aktioner og begivenheder, er ofte skjult. Med *Helbredelsen* er 26 af filmens i alt knap 40 minutter viet til tiden op mod paraden, og man kan med filmen således både genbesøge sejrens energi og forholde sig til eller mime "Helbredelsen"s tilblivelsesproces. Med den vægtning bliver både beboerne og "Helbredelsen"s nærhed til hjemmene i Lundtoftegade tydelig.

---

13 Marie-Louise Vittrup Andersen, Mette Nisgaard Larsen, Hannah Anbert, Anna Bak, Felia Gram, Yahya Chouchen, Lilibeth Cuenca Rasmussen, Kasper Oppen Samuelsen, Anette Skov og I Tråd med Verden bidrog til paraden den 29. november 2020 (Schütt 3/3-22).



Samtidig lægger dokumentaren med sin egen æstetik – rytmen i både Felia Grams lydværk, der udgør *Helbredelsens* score og var en del af paraden, og klipningens æstetiske hensyn og rytme – afstand til paraden. Denne afstand kan i Rancières forståelse af filmmediet ”adskille virkninger fra hensigter” (93). Det betyder, at man kan problematisere ”den politik, der ønsker at få kunsten og livet til at fusionere i én eneste formskabelsesproces” (Rancière 89). ”Helbredelsen”s fusion af prekære livsvilkår og kunst kan således problematiseres. Hvor filmmediets afstand hos Rancière bliver et redskab til at kritisere samtidens politiske kunst (60), vil jeg imidlertid hævde, at *Helbredelsens* afstand til paraden nok gør det muligt at genbesøge og diskutere ”Helbredelsen”, men ikke udgør et afsæt til en kritik af paradens fusion af ”kunsten og livet”. Filmen befinder sig ganske tæt på beboerne og deres kunstneriske og spirituelle frembringelser. Både i kraft af filmens vægtning af tiden op mod paraden, men også i kraft af en sensibilitet for denne fusion, som opstår, fordi den ene af instruktørerne bor i Mjølnerparken, et alment boligområde på den ”hårde ghettoliste”, få hundrede meter fra AKB Lundtoftegade. Instruktøren forener altså selv ”kunsten og livet”.

Værkerne fra paraden, udstillingen og dokumentarfilmen dokumenterer således – på forskellige måder – den flygtige parade den 29. november 2020 og formidler kampen mod ’ghettoloven’ (ligesom denne artikel i øvrigt gør det). På den måde kan ”Helbredelsen”s brug af æstetiske virkemidler inspirere til andre lignende initiativer.

#### SPIRITUEL GENTAGELSE

Med Hannah Anbert og Anna Baks kostumer, med beboernes masker, med Yahya Chouchens og Felia Grams musik og med indfarvede bannere på tværgående rafter, der ligner elementer fra katolske processioner, farvede røgskyer og ritualer trak ”Helbredelsen” på en flerhed af åndelige, religiøse og overnaturlige symboler, udtryk og ritualer. Billedet bliver desto mere heterogent, når man inkluderer den internationale fjernhealing, der fulgte paraden om aftenen. Her kunne man deltage fra hjemmet, og det gjorde spirituelle væsener fra hele verden. ”Helbredelsen” havde bl.a. engageret shamaner fra Pyrenæerne og Tunesien, klangskåls-healere fra Santa Fe,

New Mexico, medlemmer fra Norsk Spiritualist Forening og den danske kunstner Pia Fonnesbech, bosat i Grønland (Schütt 3/3-22). Forud for paradet havde beboerne i AKB Lundtoftegade i øvrigt deltaget i et såkaldt renselses-spell i et kælderrum anført af hoodoo-heks Madam Hoodoo (*Helbredelsen* 18:11-19:03) og i et Reikihealing-kursus med Reikimester Peter Hegnhøj (*Helbredelsen* 21:44-24:34).

Der er ikke nogen entydighed i "Helbredelsen"s spirituelle elementer. De eneste fællestræk lader til at være et polyteistisk afsæt og et ønske om at "tale et nyt sprog" (Schütt 2/7-22). "Helbredelsen" kan forstås som et af- eller flerguderi, et opgør med monoteismen, men også et opgør med den politiske diskurs' monoteistiske skikkelse, dens enøjede forståelse af "ghettoen". Det lader til, at man med "Helbredelsen" forsøgte at bringe så mange elementer sammen, forsøgte at være så heterogene, at man undslap den rigide og entydige "ghetto"-stempling.

Den spirituelle kreativitet eller flerhed i udtryk opstod fra det samme sted som den æstetiske kreativitet: et sted, der var præget af afmagt (jf. afsnittet "Brud"). Men med fællesskabets forhåndenværende rituelle midler opstillede "Helbredelsen" et tilsyneladende absurd magtmæssigt modbillede til statens teknokratiske racisme, hvis karakter af konstruktion således blev gjort synlig. "Helbredelsen"s brug af spirituelle elementer – men også den kollektive organisering og kollagelignende sammenstykning af hverdagslige, politiske, æstetiske og spirituelle elementer – vækker minder om den tidlige avantgardes spirituelle praksisformer (van den Berg) og ønske om at genfortrylle verden som modtræk til Max Webers klassiske antagelse om det moderne samfunds gradvise affortryllelse.

I forlængelse af en (avantgardistisk) forståelse af ritualer som en op- og nedbrydelse af den normale samfundsorden kan "Helbredelsen" forstås som det, Victor Turner beskriver som *communitas* (96): en fællesskabsfølelse, der opstår i ritualerets liminale eller liminoide fase, som er præget af en social antistruktur, hvor rangforhold og andre skel mellem mennesker – i nærværende tilfælde den diskursive opdeling mellem "det almindelige Danmark" (Regeringen 7) og "ghettoen" – erstattes af enhed (Turner 106).

Med "Helbredelsen" indførte man en liminal fase med en flerhed af ritualer inden dommens dag den 1. december. Man forsøgte at lave en rituel

orkestrering af overgangen, forsøgte at fortælle og tro på en anden historie end den, man var dømt til at træde ind i. På den måde udgjorde "Helbredelsen"s spirituelle elementer ikke blot en ironisk bortledning af den hegemoniske diskurs, men skabte også – ligesom æstetikken evner det – en sproglig og rumlig mulighed for at forestille sig verden anderledes. Den tidligere beboer Reikimester Peter Hegnhøj blev inviteret, og scenen i *Helbredelsen*, hvor Hegnhøj skal lære beboerne at heale, er rørende (*Helbredelsen* 21:44-24:34). Hegnhøjs åbenhed gav beboerne mulighed for at forholde sig til deres situation med et andet sprog end det, man taler i tv-programmer som *Deadline*, og med afsæt i et andet følelsesregister end den politisk indigneredes. Selvom renselses-spells måske ikke er den mest optimale form for gruppeterapi, gjorde ritualet det muligt at adressere den indflydelse, "ghettoloven" har på det levede liv i fællesskab.<sup>14</sup> Selvom "Helbredelsen"s formål var at helbrede "ghettoloven" – helbredte deltagerne måske snarere sig selv.

Med et lån fra Butler var "Helbredelsen" på vej mod en rituel helbredelse, men også mod en restitution, for "Helbredelsen" brød ikke blot med "ghettolovens" diskurs, men også med dens tidslighed ved at indføje en rituel overgang dagen inden den årlige offentliggørelse af "ghettolisterne". "Et hul i danmarkskortet" blev [på den måde til] et åndehul" (Schütt 3/3-22).

Selvom "Helbredelsen" fulgte de årlige offentliggørelse af ghettolisterne, og selvom *communitas* hos Turner altid afløses af det "strukturerede samfund" (129, 132), tilbyder ritualet en cyklus. Med "Helbredelsen"s spirituelle elementer eksperimenterede man med en rituel form, der kan gentages og på den måde bryde med forestillingen om "Helbredelsen" som et overstået, flygtigt øjeblik.

#### BLØDT MOD HÅRDT

"[M]odstandens form, eller rettere, måden fællesskaber organiseres med henblik på at modstå prekaritet, [skal] ideelt set eksemplificere de værdier, som fællesskabet kæmper for." (Butler 68). Sådan skriver Butler om

---

14 Butler forstår "prekaritet som effektuerende en ændring i den psykiske virkelighed" (17).



**Fig. 3.** Still fra Hannah Elbke og Natalia Anna Ciepels dokumentarfilm *Helbredelsen* (2021)

den offentlige forsamlings performative præfiguration: Kampene for lige levedygtige liv skal eksemplificere de værdier, som man kæmper for. Når beboerne i AKB Lundtoftegade skaber et fællesskab omkring en kunstparade på tværs af alder, køn, etnicitet og klasse, eksemplificeres de værdier, "Helbredelsen" kæmper for. "Helbredelsen" satte blødt mod hårdt og udgjorde "et sanseligt modsvar" (*Helbredelsen* 19:04), men modsvaret opstod ikke ud af den blå luft.

Fatma Tounsi, der er aktiv i Almen Modstand, spørger retorisk i dokumentaren: "Hvorfor bor førtidspensionister i højere grad i Lundtoftegade og i Mjølnerparken?" (*Helbredelsen* 4:25-4:41). Svaret, som Tounsi sigter mod, er, at de almene boligforeninger løfter et enormt socialt ansvar.

Til trods for stigmatiseringen og den prekaritet, beboerne påføres, rummer AKB Lundtoftegade over 40 foreninger: bankoklub, katteforeninger, fædretnetværk, kvindeklubber, motionsrum, en fodboldklub, en bog-

klub og mere eller mindre hemmelige foreninger i kælderlokalerne – et rigt liv, der bare ikke er kortlagt af den hegemoniske diskurs. Samtidig er AKB Lundtoftegade en demokratisk organiseret boligforening: nonprofit og fællesejet. De almene boliger huser en femtedel af befolkningen, har historisk kollektiviseret store dele af den danske jord og boligmasse og skabt en solidarisk boligorganiseringsform. I AKB Lundtoftegade har man kæmpet mod bureaukratisering og professionalisering af foreningen, og kampen mod "ghettoloven" er også kampen for det historiske beboerdemokrati.

Paraden var et politisk og æstetisk flygtigt brud, men fremkaldte også det beboerdemokrati og omsorgsfulde fællesskab, der i skikkelse af de almene boliger har eksisteret siden 1853. "Helbredelsen" gjorde det tydeligt for omverdenen, at den var resultat af en kollektiv tilblivelsesproces, og at AKB Lundtoftegade indeholder meget mere end de konnotationer, der udspringer fra politikernes begreber om "stenørken" og "parallelsamfund."

Som et bidrag til Butlers bevægelse på vej mod en teori om antiprekaritetsdemonstrationer peger "Helbredelsen" som aktuel, lokal empiri på, at offentlig modstand mod pålagte prekaritetsvilkår ikke blot kan præfigurere – altså udføre en "fremtidig social form" eller en "latent [fremtidig social form]" (Butler 68) – men også postfigurere.<sup>15</sup> "Helbredelsen" var en begivenhed, der fremkaldte en historie og pegede på en allerede eksisterende organiseringsform, som den hegemoniske diskurs vender det blinde øje til – og som let kan overses i analysen af de aktuelle anti-prekaritetsdemonstrationers flygtighed og pludselighed.<sup>16</sup> "Helbredelsen" strøg i Benjamins forstand historien mod hårene og fremviste et historisk og nutidigt modstandsfællesskab.

---

15 Denne evne er implicit til stede i Butlers opgør med Hannah Arendt i *På vej mod en performativ forsamlingssteori*. Bl.a. når hun kritiserer Arendts opdeling mellem den private og den politiske sfære (76), og når hun insisterer på, at politiske bevægelser kan udspringe fra andre sfærer end den politiske (46-48) i en diskussion af Arendts *Om revolution* (1963/2012).

16 Her læner jeg mig bl.a. op ad Ewa Majewskas kritik af ideologikritikkens vægtning af "the event" i *Feminist Antifascism: Counterpublics of the Common* (132) og ad sondringen mellem "moment" og "movement" i Natasha Lennards "Five Years After the Brooklyn Bridge Arrests, The Occupy Wall Street Worth Remembering".

I et politisk og æstetisk øjeblik den 29. november 2020 forstyrrede "Helbredelsen" den politiske grænsedragning mellem "ghettoen" og "det almindelige Danmark" (Regeringen 7). Forstyrrelsen virkede ikke blot som præfiguration, men også som et fremkaldelsesapparat. Ved at sætte blødt mod hårdt fremkaldte paraden den kollektive og omsorgsfulde organisering, der allerede fandtes i AKB Lundtoftegade, og som altid allerede er til stede inden påførelsen af prekarietetsvilkår – den organisering, som usynliggøres af "ghettolovens" diskurser og grænsedragninger.

I dag fortsætter SVM-regeringen de tidligere regerings boligpolitik uden nåde, men paradens æstetiske elementer sikrede en dokumentation af "Helbredelsen", og med de spirituelle elementer bevægede "Helbredelsen" sig mod en rituel form, der rummer en indadvendt helbredelse og restitution, men også tilbyder en cyklus, en potentiel rytmisk og vedholdende tilbagevendende. Således finder "Helbredelsen" sin plads blandt det seneste årtis antiprekaritetsdemonstrationer, som den med sin særegne sammenstilling af æstetiske, spirituelle og politiske elementer bidrager til og forhåbentlig – gennem sin spirituelle og æstetiske gentagelsesmodus – kan blive ved med at bidrage til.

Samtaler med mine venner Søren-Emil Schütt, der var beboerformand i AKB Lundtoftegade i 2020 og medstifter af *Til Vægs*, og Aske Tybirk Kvist, der har været med til at tilrettelægge både "Helbredelsen" og dokumentarfilmen af samme navn, har været afgørende for denne artikels tilblivelse. Vi har i fællesskab forsøgt at genkalde os mange af de snakke, vi har haft under og i forlængelse af "Helbredelsen". Artiklen er også betinget af mit engagement i bypolitik. Jeg har siden 2016 været en del af Bypolitisk Organisering.

MARIE FINSTEN JENSEN er medlem af Bypolitisk Organisering og ph.d.-studerende ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab på Københavns Universitet, hvor hun beskæftiger sig med kunstforeningernes politiske og demokratiske relevans. Hendes ph.d.-projekt tager afsæt i Kunstforeningen GL STRANDS institutionshistorie.

## THE HEALING

On November 29, 2020, 500 inhabitants gathered in a parade around the public housing neighborhood AKB Lundtoftegade in Copenhagen. Uniting spiritual, aesthetic, and political forms and under the name *The Healing*,

the inhabitants fought against the Danish government's so-called "Ghetto Law" – a set of comprehensive laws and policies targeting low-income, largely minority public housing neighborhoods.

The present paper examines *The Healing* using Judith Butler's elucidation of transient, public assembly and precarity – in this case, the "Ghetto Law's" destruction of the conditions of livability – in *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (2015).

While *The Healing* as a public assembly exemplifies the critical potential of a transient, unexpected political and aesthetic assembly, the paper emphasizes how the aesthetic and spiritual elements help to ensure that *The Healing* can be repeated – that the fight against the "Ghetto Law" can be recurring, caring, and healing.

*The Healing*, I argue, is thus both a transient prefiguration, and a proof of AKB Lundtoftegade's historical democratic, vivid, and caring way of organizing that is made invisible by the current discourse surrounding the "Ghetto Law" describing social housing as AKB Lundtoftegade as "ghettos", "holes in the map of Denmark", and "stone deserts".

## KEYWORDS

- DK: *Helbredelsen*, forsamling, AKB Lundtoftegade, "ghettoloven", aktivisme, Butler, politik, æstetik, spiritualitet
- EN: *The Healing*, assembly, AKB Lundtoftegade, "the ghetto law", activism, Butler, politics, aesthetics, spirituality

## LITTERATUR

- Butler, Judith. *På vej mod en performativ forsamlingssteori. At kunne tænke sårbarhed og agens sammen*. 2015. Billedkunstskolernes forlag, 2020.
- Bissenbakker, Mons og Michael Nebeling. "En følelsernes grammatik og politik". *Et ulydigt arkiv: Udvalgte tekster af Sara Ahmed*, redigeret af Daniel Nikolaj Madsen, Eva Obelitz Rode, Lea Hee Ja Kramhøft og Mette A.E. Kim-Larsen, Forlaget Nemo, 2020, s. 11-22.
- Folketinget. "Lov om ændring af lov om almene boliger m.v., lov om leje af almene boliger og lov om kommunal anvisningsret", 23. november 2021, [www.retsinformation.dk/eli/ft/202113L](http://www.retsinformation.dk/eli/ft/202113L). Tilgået 13. april 2022.

- Fredag Aften. Efterord. *På vej mod en performativ forsamlingssteori. At kunne tænke sårbarhed og agens sammen*, Judith Butler, Billedkunstskolernes forlag, 2020, s. 221-232.
- Freiesleben, Anna Mikaela. *Et Danmark af parallelsamfund: Segregering, ghettoisering og social sammenhængskraft: Parallelsamfundet i dansk diskurs 1968-2013 – fra utopi til dystopi*. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, 2016.
- Gilliam, Laura m.fl. "21 fremtrædende forskere: Mette Frederiksen og regeringens såkaldte tryghedspakke vil skade mere end gavne". *Politiken*, 8. november 2020, [politiken.dk/debat/kroniken/art7979179/Mette-Frederiksen-og-regeringens-s%C3%A5kaldte-tryghedspakke-vil-skade-langt-mere-end-gavne](http://politiken.dk/debat/kroniken/art7979179/Mette-Frederiksen-og-regeringens-s%C3%A5kaldte-tryghedspakke-vil-skade-langt-mere-end-gavne).
- Haakonsen, Mette. "Få monstre i KØS' monstersuppe, men flere fine smagsprøver". *kunsten.nu*, 17. juni 2021, [kunsten.nu/journal/faa-monstre-i-koes-monstersuppe-men-flere-fine-smagsproever/](http://kunsten.nu/journal/faa-monstre-i-koes-monstersuppe-men-flere-fine-smagsproever/). Tilgået 13. april 2022.
- Hassani, Amani og Lamies Nassri. "Hvem taler vi om: 'Ikke-vestlige indvandrere og efterkommere', 'parallelsamfund' og 'ghettoer'." *Respons*, temanummer 2: *Racismen i Danmark*, 2020, [www.responsmedie.dk/racisme-2](http://www.responsmedie.dk/racisme-2).
- Helbredelsen*, instrueret af Hannah Elbke og Natalia Anna Ciepel. Danmark: Frau Film, 2021.
- Lennard, Natasha. "Five Years After the Brooklyn Bridge Arrests, The Occupy Wall Street Worth Remembering". *The Intercept*, 1. oktober 2016, [theintercept.com/2016/10/01/occupy-wall-street-brooklyn-bridge-five-years/](http://theintercept.com/2016/10/01/occupy-wall-street-brooklyn-bridge-five-years/).
- Majewska, Ewa. *Feminist Antifascism – Counterpublics of the Common*. Verso, 2021.
- Rancière, Jacques. *Den frigjorte beskuer/Det sanseliges deling*. Informations Forlag, 2021.
- Regeringen (VLAK). *Ét Danmark uden parallelsamfund – Ingen ghettoer i 2030*. Økonomi- og Indenrigsministeriet, marts 2018, [www.regeringen.dk/media/4937/publikation\\_%C3%A9t-danmark-uden-parallelsamfund.pdf](http://www.regeringen.dk/media/4937/publikation_%C3%A9t-danmark-uden-parallelsamfund.pdf)
- Steiwier, Louise. "– Vi sætter blødt mod hårdt." *Kunstkritikk*, 30. november 2020, [kunstkritikk.dk/vi-saetter-blodt-mod-hardt/](http://kunstkritikk.dk/vi-saetter-blodt-mod-hardt/). Tilgået 13. april 2022.
- Terletska, Tais Beata. Oversætterens forord. *På vej mod en performativ forsamlingssteori. At tænke sårbarhed og agens sammen*, Judith Butler, Billedkunstskolernes forlag, 2020, s. VII-XI.
- Transport- og Boligministeriet. "Redegørelse om Parallelsamfund." Transport- og Boligministeriet, 2020, [www.trm.dk/media/evenziim/redegoerelse-om-parallelsamfund-2020.pdf](http://www.trm.dk/media/evenziim/redegoerelse-om-parallelsamfund-2020.pdf)
- Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Cornell University Press, 1977.
- Van den Berg, Hubert. "Dada als Emanation des Nichts. Anmerkungen zum dadaistischen Verhältnis zu Religion und Mystik". *Erfahrung und System. Mystik und Esoterik in der Literatur der Moderne*, redigeret af Bettina Gruber, Opladen, 1997, s. 82-101.

## INTERVIEW

Schütt, Søren Emil. Telefonisk interview, 3. marts 2022.

Schütt, Søren Emil. Telefonisk interview, 2. juli 2022.



## SÄGA NEJ

### Nedslag i olydnadens litteraturhistoria

Den som inte har något att invända mot de maktägande, eftersom han själv lever gott tack vare dem, känner sig alltid fri och oavhängig.

— Max Frisch, *Stiller*

Att börja är alltid att ställa frågor. Sålunda: den franska mystikern, tillika radikala aktivisten och filosofen Simone Weil ställde en gång en viktig fråga till vänstern: "vad pågår i själen ["l'esprit"] hos dem för vilka ordet 'kapitalism' representerar den absoluta ondskan?" (*Oppression et liberté* 172) Weil ställde frågan under ett 1930-tal med oroväckande politiska likheter med vårt innevarande 2020-tal. Kanske kan man se också Michel Foucaults frågor, i hans förord till Gilles Deleuze och Felix Guattaris *Anti-Ædipe*, som en precisering av Weils, mot bakgrund av fascismens återkomst och normalisering i europeisk politik: "Hur avhåller man sig från att vara fascistisk, också (och särskilt) när man menar sig vara en revolutionär militant? Hur rensar vi vårt tal och våra handlingar, våra hjärtan och våra njutningar, från fascism? Hur letar vi upp den fascism som är ingrodd i vårt handlande?" ("Preface" 135) Frågorna lever kvar när man försöker reflektera över de senaste årtiondenas revolter och upproriska rörelser: det "svarta blocket",

Tute bianche, TAZ – temporära autonoma zoner –, zapatister, liksom torgen i Aten, Istanbul, Kairo, Beijing...

## I.

Det var den tionde november 2011 som Herman Melvilles berättelse *Bartleby* oväntat aktualiserades: den lästes högt den dagen under Occupy Wall Streets (OWS) ockupation, inte av Wall Street, men av den näraliggande Zuccotti Park i New York. Parken, som tidigare hade hetat Liberty Plaza, fick sitt namn efter John E. Zuccotti, stadsplanerare och en tid vice borgmästare men också ordförande för ett privat fastighetsbolag, som bekostat parkens renovering efter 9/11. Platsen för OWS ockupation var alltså inte så illa vald, trots att det inte var själva Wall Street.

Högläsningen – av en text ursprungligen publicerad 1853 – väckte stor uppmärksamhet i amerikansk media, läsningen gillades och ogillades i allt vidare kretsar, även akademiska. Det handlade då om att upprorsmakarna i parken gjorde anspråk på en i amerikansk litteratur klassisk text, skriven av en långt ifrån revolutionär författare: vad menade man egentligen med läsningen? Eller om man vill utvidga frågeställningen: vad kan vi ha litteraturen till?

Ett svar på frågan är att litteraturen använder oss för att aktualisera sig och vinna närvaro. En annan är att litteraturen samtidigt upplåter sig för vårt tänkande och vårt fantiserande: den är en kanal till det vi inte förmår säga. Litteraturen kan vara det teorin inte förmår vara, eller som Bernard Harcourt uttrycker det: "Det kan inte finnas någon allmängiltig teori om icke-våld eller själv-offer, eller för den delen om avsaknaden av ledare, eller om partiet som förtrupp, eller om Revolutionen. Varje kritisk praktik måste vara precis utformad för en särskild tid och plats, med ödmjukhet och omsorg" (434). Litteraturen blir, när den är som bäst, en form för denna särskildhet. I den kan vi spåra olika historiska subjektformer – och hur undersåtarna försöker befria sig från sin underordning.

Också en revolutionsteoretiker som Marcello Tari citerar tidigt i sin *Non esiste la rivoluzione infelice* 2017, dock utan att ange källan, Bartlebys vad Tari kallar "störande" ("disruptive") nyckelord: "I would prefer not to" – "Jag

skulle föredra att inte" (Tari 13). Frasen upprepas, med några variationer, ett tjugotal gånger i Melvilles text, och är skrivaren Bartlebys svar på hans chefs anvisningar, krav, uppmaningar och order. Bartleby säger helt enkelt nej, om än artig och med vad chefen, romanens berättare och tillika innehavare av ett advokatkontor på Wall Street, uppfattar som en avväpnande, "förunderlig mildhet" (Melville 145). Bartleby är ingen himlastormande revolutionär, han har inget program för någon förestående revolution, och han är heller inte någon facklig aktivist, han försöker inte få med sig sina arbetskamrater i sin arbetsvägran. Han konstaterar bara, helt saktmodigt: "Jag skulle föredra att inte". Kanske hade han kunnat instämma i författarkollektivet Osynliga Kommitténs påpekande: "Att ha ett arbete är hedersamt, men att arbeta är inställsamt" (*Det stundande upproret* 31).

Skriven vid mitten av artonhundratalet, och ursprungligen publicerad i en litterär tidskrift, hade *Bartleby* underrubriken "A Story of Wall Street". Gatan hade då börjat etableras som centrum för en expanderande kapitalistisk utveckling, och den skulle snart få den symboliska betydelse den behållit fram till idag. Också romanen hade, redan innan OWS tog den i anspråk, fått en stark symbolisk ställning, den har tolkats, analyserats och diskuterats, stötts och blötts, av såväl kritiker och litteraturforskare som filosofer – som en klassisk text har den också bevarat en kärna av gåtfullhet som lockar än idag: Vem var Bartleby? Varför handlar han som han gör? Varför förklarar han sig inte? Vad vill han egentligen? Varför är han, trots allt, så artig i sin arbetsvägran? Och som advokaten, hans chef, konstaterar, beklagar sig Bartleby aldrig, "fast han var så tunn och blek" (Melville 148). Emily Apter har sammanfattat några av de viktigare akademiska tolkningarna, och även lagt till sin egen:

Till Žižeks Bartleby (en vandrande självmotsägelse eller form av epistemologisk ogenomskinlighet), Agambens Bartleby (den verkningslösa politikens avatar), [Wendy] Browns Bartleby (en neoliberal förkämpe för en urvattnad demos), [Jean-Claude] Milners Bartleby ('pratpolitikens' stjärna), Butlers Bartleby (en rättvisans förbryllare), lägger vi trotsaren, en ontolog för de förunderligt effektfulla verkningarna av stumhet, förstrockelse och envishet. (45)

Man kan lägga till många namn till denna lista, många tolkningar och analyser: kärt barn har många identiteter – frågan är bara om inte också den

akademiska läsningen riskerar att bli delaktig i de maktens operationer som påtvingar oss och fixerar identiteter: Bartleby är den "nye Kristus" (Deleuze 90) eller, kanske, den "nye Messias" (Agamben 270).

Man kunde tycka, och en del kommentatorer gjorde det, att Bartleby i sin motsägelsefullhet var ett underligt val av förebild: olydig, men också förtegen, svältande, hemlös, artig... Men Bartleby säger inte bara nej, han är också en av de första, eller kanske rentav den förste, att ockupera Wall Street – åtminstone sedan koloniseringen av marken: Advokaten upptäcker en dag att Bartleby bosatt sig under sitt skrivbord på advokatkontoret, där han tycks livnära sig på enbart jordnötter, och en dag vägrar han rentav att släppa in advokaten på kontoret. Så kan man antydningssvis se det stora symboliska värde som gestalten kan få: Han vägrar ett mekaniskt kopieringsarbete i storfinansens tjänst, han ockuperar ett territorium i kapitalismens hjärtland, samtidigt som han personifierar, genom sin utsatthet, vad vi idag kallar "prekariatet" eller vad Judith Butler i sin *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* diskuterat som "osäkerhet" ("precarity") och "sårbarhet" ("vulnerability"), dock utan att mig veterligen ha pekat på just Bartleby.

Sårbar och utsatt – men också stridbar och envis: Bartleby vill inget, gör inget, men han säger faktiskt nej, artigt men bestämt, och han beslagtar ett specifikt territorium, advokatkontoret. Också när advokaten med polisens hjälp avhyser Bartleby från kontoret, vidhåller han sin vägran att göra någonting, och när han förs till fängelset The Tombs fogar han sig "tyst på sitt bleka, orörliga sätt" (Melville 170). I fängelset svälter han sig synbarligen till döds: erbjuden middagsmat svarar Bartleby att han "föredrar att inte äta middag idag" (172).

En underlig hjälte för en upprorisk rörelse som OWS? Bartleby ställer inga krav, har inga önskningar, inget mål, han bara föredrar att inte: Det finns något djupt ouppklarat i romanen som gör den *användbar*. Just detta, romanens oavslutade användbarhet, fångade OWS upp, och just denna avsaknad av kravlista, krav på reformer, krav på inflytande, avsaknaden av en politik i traditionell mening, avsaknaden till synes också av en radikal politik, var uppenbarligen provocerande för offentligheten, som svarade med att avfärda OWS som opolitisk. Den liberala och konservativa pressen förstod helt enkelt inte vad OWS var för sorts varelse: vilka var dess krav,

vilka reformer demonstrerade man för? I rörelsens tidskrift *Tidal* försvarade Judith Butler avsaknaden av konventionell politik: En kravlista, menade hon, skänker bara legitimitet åt makten, kraven är "i förväg ägnade att främja de existerande ekonomiska och politiska strukturernas legitimitet" ("So What Are the Demands?" 10). I själva verket var redan detta att man samlades en politisk handling, en manifestation av en radikal jämlikhet ("equality") och, menade Butler, krav fanns, men de var riktade åt ett annat håll än mot maktens institutioner: "En radikal jämlikhet är ett krav, men det är inte riktat mot de institutioner som reproducerar ojämlikheten. Det är riktat till människorna själva vilkas historiska uppgift är skapandet av nya institutioner. Meningen är till oss själva, och det är detta nya 'vi' som formas, tillfälligt och globalt, i varje aktion och demonstration" ("So What Are the Demands?" 10). Butler formulerar därmed ett första svar på Weils och Foucaults frågor: Antikapitalismens själ finns i samlingen, i kollektivet, i det "vi" som just Weil var så misstänksam mot – "oändligt mycket farligare är ändå den del av själen, som säger 'vi'" (*Personen och det heliga* 18). Men det "vi" som Butler framhäver är inte det fixerade, påtvingade "vi" som Weil vänder sig mot, utan ett "vi" som alltid är under formande, tillfälligt och provisoriskt: "Om vi inte förblir på samma plats, så är det inget att beklaga. Om vi är i rörelse, så är vi, i kollektiva former, på spåren av orättvisans och ojämlikhetens platser, och vår väg blir den nya kartan över radikal förändring" ("So What Are the Demands?" 11).

Betraktad så, var OWS val att högläsa *Bartleby* i själva verket vettigt och produktivt. Att *Bartleby* som litterär text dessutom erbjuder så många gåtor och därmed så många tolkningar blev en poäng i sammanhanget: Han enrolllerades i den radikala jämlikhetens politik men utan att läggas till rätta och anpassas till en politik som inte var hans. Man hade kunnat välja att istället högläsa en verklighetens *Bartleby*, men då förlorar man den frihet för tolkningen, den användbarhet som litteraturen erbjuder. Man hade kunnat högläsa just Simone Weil, vars sista dagar så liknar *Bartlebys*: hon som varit radikal aktivist, skrivit i den anarkistiska och socialistiska pressen, deltagit (om än oduglig som soldat) på den republikanska sidan i spanska inbördeskriget och i den anarkistiska Durrutibrigaden, men som sjuk i tuberkulos avvisar den mat hon erbjuds på sjukhuset varvid hon

tynar bort: hon begärde att få samma mat som soldaterna i kriget, som de fattiga vid hemmafronten. Weil var en *olydig*, hon vägrade tänka i de vanligaste banorna, hon sade nej. Men hennes religiösa grubblerier, vilka avlöste aktivismen, är djupt tvetydiga och knappast användbara för en upprorisk rörelse: "Det rätta förhållandet till Gud är – kärlek i begrundan, slavisk lydnad i handling" (*Tyngden och nåden* 93).

Weil kan i sitt egensinne påminna om *Bartleby*, och drag av hennes tänkande kan skymta också i OWS, så som Butler utlägger dess innebörd. Weil riktade, mot bakgrund av sitt eget arbete på Renault-fabriken, en skarp kritik mot marxismen och dess, som hon menade, kult av produktionen och industrin, dess "blinda tro på framsteget": "Därför avslöjar den marxistiska doktrinens varje formel typiska drag i det borgerliga samhället, men rättfärdigar dem samtidigt" (*Oppression et liberté* 174). Liksom den alltför pragmatiska och konventionella politiken i kravlistans form, riskerar enligt Weil marxismen ytterst att legitimera makten. Istället en praktik på basis av den radikala jämlikheten, som också Weil stod för, liksom den anarkistiska misstänksamheten mot etablerade auktoriteter.

I sin *The Force of Nonviolence* nämner Butler en annan verklighetens *Bartleby*, om än hon inte gör den jämförelsen: Erdem Gündüz. Den turkiske performance-artisten Gündüz gick en dag 2013 till Taksim-torget i Istanbul, han ställde sig där, och förblev stående där en hel dag utan att säga något, med en ryggsäck och några vattenflaskor vid sina fötter. Myndigheterna hade då förbjudit människor att samlas på torget, efter de allt större protesterna mot Erdogan-regimen. Gündüz var ingen folksamling, alltså kunde han stå där. När hans aktion uppmärksammades ställde sig också andra människor på torget, och bara stod där, på behörigt avstånd från varandra så att de inte bildade någon folksamling för militär och polis att slå ner. Polis ingrep så småningom, men hade uppenbarligen svårt att finna någon brottsrubricering: "olovligt stående"? Något upproriskt tal hade inte hållits, ingenting hade sagts – men som Butler framhåller talar en församling ("assembly") redan innan något sagts: det är själva handlingen att samlas som blir den radikala jämlikhetens politik.

Var Erdem Gündüz en *Bartleby* i sin aktion? Kaya Genç, som översatt *Bartleby* till turkiska, skrev i en bloggpost i *The Guardian* att hon inte skulle

blivit förvånad om Gündüz haft *Bartleby* i sin ryggsäck: "Jag är faktiskt förvånad att den inte låg där."

## II.

"Det revolutionära subjektet", skriver Marcello Tari, "är en fiktion, som inte längre fungerar så som det en gång gjorde, som en magnet som attraherade alla 'civilsamhällets' lager, delvis därför att det inte längre finns något civilsamhälle att aktivera. [...] För att kompensera hålls alla i ett permanent tillstånd av rörelse, vilket betyder att revolutionen bara fungerar genom att hejda rörelsen, inte ytterligare accelerera den" (65). Den rörelsen, som är kapitalets hela tiden pågående ackumulation, kan hejdas bara genom en motrörelse, ett motstånd som hela tiden finner nya former: jag skulle föredra att inte... Eller som Judith Butler formulerar det: "Om motståndet skall utgöra själva de demokratiska principer för vilka man kämpar, så måste motståndet vara pluralt och det måste vara förkroppsligat" (*Notes Toward a Performative Theory of Assembly* 217).

Men varför är det revolutionära subjektet en fiktion? Det subjekt som vänstern traditionellt laborerat med är det västerländska arbetarklasssubjekt som definierats av sitt arbete, men också genom sin stridbarhet, sin organisation i fackföreningar och partier, som framgångsrikt (och ibland mindre framgångsrikt) löneförhandlat och strejkat. Detta arbetarklasssubjekt omdanade sig självt, i kollektiva former – studiecirklar, nykterhetsloger, folkhögskolor – och fram trädde en ansvarstagande individ (Ambjörnsson, *Den skötsamme arbetaren*). Det handlar också om en socioekonomisk identitet, baserad på trygga anställningsformer, och detta subjekt, skriver Tari, "har sin egen ställföreträdare eller ersättare från vilken det kräver representation, om i ett parti, en fackförening, eller nation, eller – om än inte direkt, vilket ofta är fallet idag – regering" (64). Men dessa partier och fackföreningar har blivit delar av statsapparaten, delar av den legitimeringsapparat som också den representativa demokratin behöver. Detta historiskt traditionella arbetarklasssubjekt, frilagt särskilt av den engelska, marxistiska historikerskolan (Hobsbawm, Thompson et al.), finns idag till synes kvar bara i fragmentariska former. Joshua Clover pekar på hur "en allt större del

av befolkningen blir överflödigt ur ekonomisk synpunkt" (63), och denna del är därtill i stor utsträckning rasifierad: strejkvapnet kombineras i allt högre grad med upploppet, vars deltagare "inte nödvändigtvis förenas av någonting annat än sin egendomslöshet" (29).

Kampen de senaste decennierna har i hög grad handlat om platser, men inte om arbetsplatser, utan om torget, som den viktigaste och även symboliska platsen, torget som demokratins ursprungliga viste: Taksim-torget i Istanbul, Syntagma-torget i Aten, Tahrir-torget i Kairo, Himmelska Fridens torg i Beijing. Människor har samlats där, och bildat en församling med kraften att rikta ett samstämmigt "nej" till makten. Striden har då egentligen stått om territoriet, om det rum där jämlikheten skulle kunna förverkligas. Ett annat exempel är italienska "Centro Sociale Occupate Rivolta", som svept genom det italienska samhället i form av ockupationer, tillfälliga eller långvariga, av tomma hus (Montagna). Ett av maktens svar på alla dessa kamper har varit just identifieringen, att försöka låsa inne det rörliga, föränderliga motståndet i en fixerad identitet och därmed roll.

Inte bara rörelser, utan också vi själva, en och en, påtvingas identiteter. Individerna, skriver Foucault, har blivit en effekt av makt ("Preface" xiv). Disciplinära teknologier förankrade i familj, skola, arbete producerar lydiga individer, vilkas jag – älskande, längtande, begärande – är någon annanstans. Tari fyller i: Den tomma plats som jaget ("the self") efterlämnat koloniserar av makt, och individerna påtvingas identitet (69). En socioekonomisk identitet som konsument, som bidragstagare, som tillfällighetsarbetare – men där finns inget jag, inget liv. De senaste årtiondenas uppror har inte låtit sig infogas motståndslöst i de traditionella formerna för partipolitik – deras spontanitet, varierande former och uppfinningsrikedom har motstått försöken att annektera dem, försöken att identifiera dem. Därför kunde Foucault redan 1982 kalla dem "anarkistiska", om än inte som uttryck för någon anarkistisk ideologi, utan för deras anti-auktoritära, frihetliga hållning ("The Subject and Power" 330). På motsatt vis kan vi se Donald Trumps utpekande av ett närmast metafysiskt "Antifa" som ansvarigt för allt ont i det amerikanska samhället, anarkister, maskerade till antifascister, som bygger barrikader och eldar bilar. Som Osynliga kommittén skriver: "Tro inte att man försöker förstöra oss. Utgå istället från hypotesen att man



försöker framställa oss. Framställa oss som politiska subjekt, som 'Svarta blocket', som 'antisystemet', och att rycka bort oss från den allmänna befolkningen genom att stämpla oss med en politisk identitet" (*Till våra vänner*, 153). Omdanade: omgestaltade.

Foucaults svar på denna strukturella situation var att understryka vikten av en "de-individualisering", av mångfaldiga former. ("Preface" xiv). Och Tari talar om "självförfrämligande" som en revolutionär potential. Men hur skall detta förfrämligande, med en yttre blick på det egna jaget, denna "de-individualisering" med dess kombinatorik, egentligen gå till? Osynliga kommittén talar om "den underjordiska kopplingen mellan gatukämpens rena politiska intensitet och enstöringens osminkade närvaro inför sig själv" (17). Mötet mellan gatukämpen och enstöringen, sker det i den stående mannen på Taksimtorget 2013? I mötet mellan den ensamme mannen och regimens stridsvagnar på bilderna från den Himmelska Fridens torg i Beijing 1989? Eller som Alexander Kluge och Oskar Negt skriver: "Om jag är tillräckligt ointelligent – inte ens tillräckligt intelligent för att förstå grunden för maktens krav på mig ... då kan jag inte underordnas" (170). Är det vad Bartleby är: inte tillräckligt intelligent? Rentav dum i huvudet?

### III.

Om det revolutionära subjektet är en fiktion, kanske det är i fiktionen vi kan se en väg framåt? Läsa Simone Weil, eller som Tari, läsa Kierkegaard och Walter Benjamin? Eller skriva, som Foucault: "Det finns säkert flera än jag som skriver för att inte ha ett ansikte. Fråga mig inte vem jag är och säg inte åt mig att förbli den jag är: det är en mantalsskrivningsmoral, det är den som bestämmer över våra identitetspapper" (*Vetandets arkeologi* 32). Vi kommer inte undan frågan om identiteten, om individen och subjektet, den tvingas på oss. Jag kunde föreslå Lars Noréns författarskap, och särskilt de fyra volymerna av *En dramatikers dagbok*, som en gestaltning av en individs fortgående skrivande och fördjupande avindividualisering, vilken samtidigt innebär en öppenhet för världens inträngande i jaget. Men jag väljer här en annan litterär vägvisare, och försöker kombinera den med Alexander Kluges och Oskar Negts undersökning av "kapitalismen

inom oss" (som svarade de på Weils fråga om antikapitalistens inre) och det "egensinne" som motståndet mot kapitalismen och omdaning av jaget kräver: *Geschichte und Eigensinn*.

"Jag är inte Stiller."

– Så lyder den första satsen i den schweiziske författaren Max Frischs roman *Stiller* från 1954. Han heter, säger han, White och inte Stiller, men alla andra – Stillers hustru, Stillers bror, Stillers vänner, myndighetsrepresentanter som tullnärer, polis och åklagare, hävdar alla att han är Stiller, men: "Jag är inte Stiller! – Dag efter dag, från den stund jag sattes i detta fängelse som det återstår att beskriva, upprepar jag det, svär på det och fordrar att få whisky" (9). Den påstodde Stiller har gett en schweizisk tulltjänsteman en örfil, då denne ifrågasatt hans amerikanska pass, och är därför nu anhållen. Men under hela den rättsprocess som följer vidhåller Stiller att han heter White. Hans försvarsadvokat berättar att han under rättats om att White är Stiller. Trehundra femtio sidor senare bekräftar domstolen i sitt utslag att White är Stiller:

Det av domstolen avkunnade utslaget som väntat: Jag är (för dem) identisk med den sedan sex år försvunne Anatol Ludwig Stiller, bosatt i Zürich, skulptör, senast med adress Steingartengasse 11, Zürich, gift med fru Julika Stiller-Tschudy, senast bosatt i Paris, och dömd till en rad böter för örfilen mot den schweiziske tulltjänstemannen, för medborgerliga försummelse i alla möjliga avseenden, uraktlåtenhet att avanmäla mig (följaktligen föreligger sammanlagt 107 påminnelser från olika ämbetsverk); vidare skulder med avseende på statsskatt, militärskatt, ålders- och pensionsförsäkring, vidare skadestånd för ett schweiziskt armégevär, dessutom en tredjedel av rättegångskostnaderna, allt som allt 9 361.05 francs att betalas inom trettio dagar efter undertecknande av föreliggande domstolsutslag. (361f.)

Frågan om identiteten genererar med andra ord en administrativ apparat, vars aktiviteter påtvingar Stiller en identitet han inte vill kännas vid: Foucaults "mantalsskrivningsmoral" är i fullt arbete. Till identiteten kopplas då medborgarskapet och de "medborgerliga försummelse" som Stiller gjort sig skyldig till: medborgarskapet synes bestå i plikter vilka alla stödjer staten och dess apparater: skatteverk, armé, och så vidare. Staten väntar sig sålunda att medborgaren skall utföra vissa handlingar, som betala skatt, och avstå från andra, som att utdela örfile. Stiller förnekar inte örfilen,

men han nekar till den identitet som han påtvingas, och dess konsekvenser: "– jag är inte Stiller. Hur gärna de än skulle vilja det" (38).

Stiller är, likt *Bartleby*, inte heller han någon himlastormande revolutionär (om än han deltagit i det spanska inbördeskriget), men han lyder inte, han säger nej, när staten genom polis och åklagare framhårdar i att tillskriva honom identiteten som Stiller: han vägrar att vara just det medborgerliga eller politiska subjekt som staten kräver. Vad är det Stiller gör, hur ska man förstå hans handlande och hans avstående från att handla? Stiller är mycket kritisk till det schweiziska samhället, men det tycks ändå inte vara skälet till hans vägran. Det finns hos Osynliga kommittén en vacker formulering, som kan öppna för en diskussion av vad som sätts på spel genom Stillers vägran att låta sig identifieras: "Att träda ut är att bryta, inte med nationens territorium, utan med den existerande geografin som sådan. Det är att teckna en annan geografi, en diskontinuerlig, intensiv geografi i ögrupper ..." (*Till våra vänner* 173). Det är alltså inte landets territoriella gränser som står på spel, men själva den form som styrningen av territoriet tagit, ordningen, regerandet. Stiller använder sig då i sitt motstånd av den rest av subjektivitet som fortfarande återstår i den medborgare som inordnats under styrningens former. Det finns inget rationellt motiv med förklaringsvärde för hans envisa vägran. Istället vidhåller Stiller helt enkelt sin vägran, vilken synes grundad enbart i hans egensinnighet.

Egensinne är nyckelbegreppet i Kluges och Negts undersökning av kapitalismen inom oss, varför man också definierar det:

EGENSINNE (*Eigensinn*)

En grundläggande strömning som kan observeras genom människans historia. Den utvecklas ur motståndet mot ursprunglig expropriering. Dess delar konstruerar sig själva på nytt och växer fram ur sådana olikartade rötter att den sorts erfarenhet och motstånd som identifieras som EGENSINNE inte kan isoleras begreppsligt. Det är bara möjligt att observera hur egensinne ofrånkomligen utvecklas i tänkande varelsers sociala evolution. (390)

Kluge och Negt diskuterar egentligen relationen mellan historia och egensinne, kapital och arbete, men överfört också till "fält inte traditionellt förbundna med näringarna: kärlek, politik, krig, och 'kapitalismen inom oss'" (76), med det obstinata egensinnet som motståndets grundform. Men samma

motuppförande återfinns i relationen mellan styre och undersåte: motståndet mot att exproprieras och definieras av styrningens agenter, så som det exemplifieras av Stiller, är spontant, omedelbart, kroppsligt, och omöjligt att fixera vid en enda form, en enda plats. Han är "Trotsaren", för att låna Apters beskrivning av Bartleby. Och när någon egensinnigt trotsar makten, svarar denna inte bara med polisiära metoder, vilket Stiller också är varse: "De vill göra mig vansinnig bara för att kunna få mig inlemmad som medborgare och få ordning, och de drar sig inte längre för någonting" (326). Medborgaren är den form den fixerade identiteten tar, den som har att ta ansvar för sina "försummelser i alla möjliga avseenden". Medborgaren är ordningsam.

#### IV.

Det ovan citerade domstolsutslaget – att White är Stiller – åtföljs av ett kort P.S. där den domde kallar Wilfried Stiller "min bror": Är det ett erkännande? Romanen *Stiller* har två motto från Kierkegaards *Enten-eller*, det första av dessa lyder: "Ser du, därför är det så svårt att välja sig själv, emedan i detta val den fullständiga isoleringen är identisk med den djupaste kontinuitet, emedan genom det varje möjlighet att bli något annat, och ännu mer att omdikta sig själv till något annat, fullständigt ointetgör". Styrningen syftar till att omöjliggöra just detta "att bli något annat" – mot styrningen står då vad vi kan kalla "självregleringen", omdaning av jaget, det egensinniga framhårdandet i det man inte är.

Vi upprepar frågan: är det möjligt att inte bara omgestalta sig utan att omdana sig? Eller, med Kierkegaards ord, *omdikta sig*? För Kluge och Negt tycks självregleringen (som är det begrepp de använder) fullt möjlig, men bara i kollektiva former: "Självregleringen grundas i *samverkan* mellan autonoma aktiviteter som fungerar i enlighet med deras egna olikartade rörelselagar" (110). Bara i relation till andra människor, i relation till deras egensinnigheter, förmår vi omformulera oss själva. Och, tillägger man, "självregleringens historia i vår kultur måste skrivas som en historia om avbrott ["disruptions"]". Det är innebörden i Stillers vägran att vara Stiller: han avbryter den kontinuerligt pågående identifieringen av medborgaren. Eller som han själv formulerar det, med uppenbara kierkegaardska influenser:

”Detta vet jag: allt beror på om man lyckas att inte vänta sig sitt liv utanför upprepningen utan att av fri vilja (trots tvång) göra upprepningen, den utvägslösa upprepningen, till sitt liv i det man bekänner: Det är jag!” (66).

Namnen Stiller respektive White har uppenbara symboliska funktioner i romanen. ”Stiller” är tyskans ”tystare”, i hans namn finns också en uppmaning om att vara tystare. White är engelskans ”vit”, det oskrivna bladet, men yttrat finns i hans namn också ”why?”. Till detta skall fogas att Stiller varit skulptör, vilket kan förstås som en form av skrivare, om än hans skrift ristas i sten och inte, som *Bartleby*, på papper. Stiller skriver, med undantag för sista delen, själv romanen om Stiller, och där finns då hans svar på namnets ”varför?": ”för att bevisa att jag har ett liv, ett annat liv än det som tillhör deras försvunne Stiller”. Kommen nästan till slutet av det skrivandet reflekterar Stiller över denna aktivitet:

Att skriva är inte att kommunicera med läsare, inte ens att kommunicera med sig själv utan att kommunicera med det utsägbara, det vill säga den verklighet som animerar och betrycker den skrivande. Vi har språket för att bli stumma. Den som tiger är inte stum. Den som tiger har inte ens en aning om vem han inte är. (314)

Bara – så vill jag här förstå *Bartleby* och *Stiller* – genom att utsäga sig kan man få syn på sig själv. Och bara genom att göra sig synlig för sig själv kan man omdana sig. Om man inte skriver, inte utsäger sig själv, vet man inte vad man hade kunnat bli. Därför tynar *Bartleby* bort. Bara genom att som Stiller omdikta sig kan de autonoma rörelserna förbli autonoma, mångfaldiga, förkroppsligade, förnyade. Bara genom att inte låta sig reduceras till entydiga begrepp, bara om vi inte frågar vilka de är, utan hellre om vad de gör, kan litteraturens gestalter avlegitimera maktordningen och formulera de upprorets drömmar som inte går att utsäga. Och litteraturen vittnar om vad det kan innebära att under olika historiska regimer göra sig oregerlig: omöjlig att styra.

ULF OLSSON, professor emeritus i litteraturvetenskap, Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet. Hans forskning har varit inriktad mot modern svensk litteratur från Strindberg till Norén. Han har också fokuserat olika former av motstånd i böcker som *Listening For the Secret; The Grateful Dead and the Politics of Improvisation*, 2017, och *Silence and Subject in Modern Literature: Spoken Violence*, 2013. ”Säga nej” är en del av ett pågående arbete om olydiga undersåtar.

## SAYING NO

*Examples From the Literary History of Disobedience*

In 2011, during the occupation of Zucotti Park in New York, Occupy Wall Street arranged a public reading of Herman Melville's novella *Bartleby, 1853*. The widely discussed choice of this story points to OWS's own politics: the movement said "no", but without forming any more specific demands for reform. This article, taking its theoretical lead from Judith Butler, Marcello Tari and Michel Foucault, discusses if the self can be re-modelled. *Bartleby* and his refusal – "I would prefer not to" – is related to one other prominent no-sayer in literature: Stiller. Refusal is also the theme of Max Frisch's novel *Stiller*, 1954, in which the protagonist simply refuses to acknowledge the identity that everyone, authorities as well as his wife, forces upon him. That way, he also refuses the society in which he lives, and its political subject in the form of the citizen. Stiller thereby illustrates Foucault's theses that we must refuse who we are. *Bartleby* and *Stiller* can both be understood as examples of the obstinacy that Alexander Kluge and Oskar Negt have emphasized as the basic form of resistance.

## KEYWORDS

- EN: Resistance; refusal; literature; obstinacy; self-regulation; de-individualization; *Bartleby*; *Stiller*.  
SE: Motstånd; vägran; litteratur; egensinne; själv-reglering; avindividualisering; *Bartleby*; *Stiller*.

## LITTERATUR

- Agamben, Giorgio. "Bartleby, or On Contingency", *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Översättning Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press 1999, s. 243-71.  
Ambjörnsson, Ronny. *Den skötsamme arbetaren. Idéer och ideal i ett norrländskt sågverks-samhälle 1880-1930*. Fjärde uppl., Carlssons, 2017.  
Apter, Emily. "Bartleby Politics". *Handsomely Done: Aesthetics, Politics, and Media After Melville*. Redigerad av Daniel Hoffman-Schwartz, Northwestern University Press, 2019, s. 35-54.  
Butler, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press, 2015.

- Butler, Judith. *The Force of Nonviolence: An Ethico-Political Bind*. Verso, 2021.
- Butler, Judith. "So What Are the Demands? And Where Do They Go From Here?" *Tidal: Occupy Theory*, nr. 2, Mars 2012, s. 8-11.
- Clover, Joshua. *Upplopp. Strejk. Upplopp: Kapitalismens kris och de nya revolterna*. Översättning Oskar Söderlind, Tankekraft 2019.
- Deleuze, Gilles. "Bartleby; or, The Formula." *Essays Critical and Clinical*. Översättning Daniel W. Smith och Michael A. Greco, University of Minnesota Press 1997, s. 68-90.
- Foucault, Michel. "Preface". Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Översättning Robert Hurley, Mark Seem, och Helen R. Lane, University of Minnesota Press, 1983, s. xi-xiv.
- Foucault, Michel. "The Subject and Power". *Power: Essential Works of Foucault 1954-1984*. Vol. 3, The New Press, 2000, s. 326-48.
- Foucault, Michel. *Vetandets arkeologi*. Översättning C G Bjurström och Sven-Erik Torhell, Arkiv, 2002.
- Frisch, Max. *Stiller*. Översättning Margareta Nylander och Frederik Sjögren, Alba, 1979.
- Genç, Kaya. "The standing man of Taksim Square: a latterday Bartleby". *The Guardian*, 20 juni 2013, <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2013/jun/20/standing-man-istanbul-bartleby-melville>. Nerladdad 21 mars 2022.
- Harcourt, Bernard E. *Critique & Praxis: A Critical Philosophy of Illusions, Values, and Action*. Columbia University Press, 2022.
- Kluge, Alexander, och Oskar Negt, *History and Obstinacy*. Översättning Richard Langston, m. fl., Zone Books, 2014.
- Melville, Herman. *Bartleby*. Översättning Reidar Ekner, Tiden, 1958.
- Montagna, Nicola. *Questioning While Walking: The 'Disobedient movement', and the Centro Sociale Rivolta in Italy*. Middlesex University 2005, <https://eprints.mdx.ac.uk/13421/1/568387.pdf>. Nerladdad 21 mars 2022.
- Osynliga Kommittén. *Till våra vänner/Det stundande upproret*. Översättning Erik Bryngelsson, Gunnar Holmbäck, Oskar Sévérac, Tankekraft, 2015.
- Tari, Marcello. *There Is No Unhappy Revolution: The Communism of Destitution*. Översättning Richard Baude, Common Notions, 2021.
- Weil, Simone. *Oppression et liberté*, Gallimard, 1955.
- Weil, Simone. *Personen och det heliga*. Översättning Karin Stolpe, Bonniers, 1961.
- Weil, Simone. *Tyngden och nåden*. Översättning Margit Abenius, Alba, 1978.





## ØDELÆGGELSENS BILLEDER

### Ikonoklasme som billedskabende protestsprog

Det seneste år er statuer og monumenter, der tidligere forekom usynlige, blevet umulige at overse. Uviljen mod monumenter, der minder om tvivlsomme aspekter af europæisk og amerikansk historie var vokset støt flere år, da den tog til i styrke og kulminerede i 2020. I Danmark blev den (selverklærede) kunstneriske happening mod en buste af Kong Frederik V en af årets mest omtalte begivenheder – hvilket i et år som 2020 siger ikke så lidt.

Ikonoklasme har altid været en del af krige og konflikter, men ødelæggelsen af billeder har især været et vigtigt våben i protestbevægelser. De seneste år har den globale protest mod statuer og monumenter kastet nyt lys over ikonoklasmefænomenet, og emnet føles både mere aktuelt og mere komplekst end for bare få år siden.<sup>1</sup> Angrebene på og genfor-

---

1 Protesterne er især foregået i tidligere koloni- og imperiemagter og deres tidligere kolonier, herunder Storbritannien, USA, Belgien, Danmark, Sydafrika, Indien, Grønland og Caribien. Mange af de statuer, der er blevet protesteret imod, har været omdiskuteret længe (nogle, siden de blev rejst), og striden er ofte foregået i bølger. Perioden fra starten af 2010'erne og frem til i dag er en af disse bølger – en bølge, der endelig synes at have nået sit brydningspunkt og rent faktisk er lykkedes med at få fjernet mange af de omtalte statuer.

tolkninger af statuer og monumenter blev en central del af Black Lives Matter-protesterne i sommeren 2020, men de blev også et væsentligt aspekt af visualiseringen af et alternativ til den institutionaliserede racisme, der blev demonstreret imod. Således dukkede en midlertidig proteststatue op på piedestalen, hvor statuen af Edward Colston stod i Bristol, mens flere danske kunstnere har opfordret til at genintroducere den rematerialiserede "zombiebuste" af Frederik V i Det Kongelige Kunstakademis Festsal, fordi den gennem sin ødelæggelse ikke længere repræsenterer "usynliggørelsen af kolonitiden", men oprøret mod den ("Oprør på Akademiet").

Ifølge Dario Gamboni og Sven Lütticken har ikonoklastiske begivenheder evnen til at forme vores opfattelse af billedet og dets rolle og anvendelse i samfundet, og James Noyes placerer ikonoklasmen i centrum for skabelsen af den moderne stat. Men ikonoklasme er et paradoksalt fænomen, der både kan opfattes som hærværk, der er uforeneligt med forestillingen om et demokratisk samfund, og som et redskab til demokratisering. Fjernelsen af sovjetiske monumenter efter 1991 og nedrivningen af statuer af Saddam Hussein blev således forstået som vigtige demokratiske gestus, mens handlingerne mod statuer i USA og Storbritannien i 2020 af mange blev fordømt som ulovlige og udemokratiske.

Med udgangspunkt i dette paradoks diskuterer denne artikel opfattelsen af ikonoklasme som en udelukkende destruktiv og splittende handling ved at undersøge ikonoklasmen som et protestsprog, der skaber billeder, i lige så høj grad som det ødelægger. Jeg argumenterer for, at den billedskabende ikonoklasme spiller en afgørende rolle for de protester, den indgår i – både i artikulationen og kommunikationen af protesten, og i forestillingen og formuleringen af et alternativ til det, der protesteres imod. Mere konkret vil jeg med udgangspunkt i tre eksempler fra de seneste års antiracistiske protester analysere det billedskabende element af ikonoklastiske begivenheder.

## IKONOKLASME SOM TRANSFORMATION OG PROCES

I lang tid beskæftigede kunsthistorien sig ikke med ødelæggelsen af kunst og billeder. Ikonoklasme blev længe betragtet som et tabuemne inden for kunsthistorien (Gamboni) og næsten helt frem til 2000 bestod størstedelen

af forskningen på området af fordømmende litteratur. Martin Warnkes *Bildersturm* (1975) og David Freedbergs *The Power of Images* (1989) var undtagelser, og det var først efter Dario Gambonis *The Destruction of Art* (1997), at ikonoklasme begyndte at ligne et egentligt forskningsfelt med forskere, der undersøgte fænomenet bredt (Freedberg, Gamboni, Lütticken, McClanan og Johnson, og Boldrick og Clay).

Siden da er især større billedbegivenheder som den byzantinske billedstrid (Brubaker, Freedberg, Elsner), reformationen (Mochizuki, Noyes) og den franske revolution (Gamboni, Clay) blevet grundigt afdækket. Da en stor del af forskningen frem til Gamboni bestod af undersøgelser af "hærværk" og "vandalisme", har forskningen sideløbende med afdækningen af ikonoklasmefænomenet også diskuteret terminologi og begrebsafklaring. For de fleste dækker ikonoklasme over enten beskadigelse eller ødelæggelse af et objekt, udført af en eller flere, der havde denne destruktion som hensigt, men som blandt andre Rambelli og Reinders har påpeget, er denne definition langt fra dækkende for de mange forskellige måder, ting kan blive ødelagt på.

Derfor har flere forsøgt sig med nye begreber som Bruno Latours *iconoclash* (2002) og Richard Clays *sign transformation* (2007), der begge har til hensigt at åbne ikonoklasmebegrebet og belyse nye dele af fænomenet. Med *iconoclash* gjorde Latour op med forståelsen af ikonoklasme som udelukkende destruktiv og påpegede det skabende element i ikonoklasme. Clays *sign transformation* gik væk fra den klassiske måde at betragte og undersøge ikonoklastiske begivenheder på med henblik på at bevæge sig fra en forståelse af ikonoklastiske begivenheder som et isoleret øjeblik til at være en del af et objekts historie. Clay mente, at den enkelte ikonoklastiske begivenhed kun kunne forstås, hvis den blev betragtet som én del af et objekts historie – en historie, der hverken startede eller sluttede med en enkeltstående ikonoklastisk handling.<sup>2</sup>

I denne artikel arbejder jeg i forlængelse af Stacy Boldricks (2020) pragmatiske brug af ikonoklasmebegrebet og forstår ikonoklasme som

---

2 For en mere fyldestgørende gennemgang af ikonoklasmeforskningens historie og udvikling se Gamboni (1997), Freedberg (2021) og Boldrick (2020).

bevidst beskadigelse af billeder (i bred forstand). Jeg er samtidig inspireret af Clay og Latours forståelse af ikonoklasme som en proces og et fænomen, der både er ødelæggende og skabende, og interesseret i at undersøge de konkrete objekters transformation samt de kontekster, transformationerne sker i. Samtidig ønsker jeg at fokusere på det billedskabende element i objekternes transformation og analysere, hvordan disse billeder er blevet til, har levet og bevæget sig.<sup>3</sup> Her tager jeg udgangspunkt i W.J.T. Mitchells brede forståelse af billeder som "both verbal and visual entities, both metaphors and graphic symbols [...] concepts, objects, pictures, and symbolic forms" (Mitchell xvii).

Jeg analyserer begivenhederne omkring henholdsvis omstyrningen af en statue af Edward Colston i Bristol, graffiti og videoprojektioner på et monument af Robert E. Lee i Richmond og 'rematerialiseringen' af en buste af Frederik V i København. Disse begivenheder er alle udsprunget af den globale protestbevægelse mod institutionel racisme, og to af eksemplerne kan betragtes som en del af Black Lives Matter-bevægelsen.<sup>4</sup> De tre eksempler er nogle af de mest ikoniske ikonoklastiske begivenheder i henholdsvis Storbritannien, USA og Danmark inden for de sidste tre år. Vigtigere er dog, at de tre begivenheder har produceret ikoniske billeder – billeder, der, i Mitchells forståelse, har levet deres eget liv (Mitchell xvii). De tre cases udspiller sig i tre forskellige kulturelle og politiske kontekster og repræsenterer forskellige former for ødelæggelser. Handlingerne retter sig mod flere typer af objekter og er udført af forskellige aktører – her er det primært busteaktionen, der adskiller sig fra de to øvrige cases. På trods af visse ligheder mellem især det amerikanske og britiske eksempel har de tre cases ret forskellige billedlige output. Ved at analysere netop disse tre

---

3 Jeg har i denne artikel primært fokus på objekternes transformation og de billeder, der opstår herigennem. For en mere omfattende beskrivelse af objekterne og deres historie se bl.a. Alex von Tunzelman *Fallen Idols: Twelve Statues that Made History* (2021), Erin L. Thompson *Smashing Statues – The Rise and Fall of America's Public Monuments* (2022) og Jeppe Wedel-Brandt og Nermin Durakovićs antologi *Hvidt Støv: En antologi om "busteaktionen" og det vi taler om, når vi taler om den* (2021).

4 Begivenhederne i USA og Storbritannien har begge fundet sted i forbindelse med Black Lives Matter-demonstrationer.

begivenheder er det derfor muligt ikke kun at undersøge forskellige typer af ikonoklastiske handlinger, men også forskellige måder at producere billedskabende ikonoklasme på.

Mine analyseeksempler er på mange måder traditionelle ikonoklastiske handlinger: En figurativ repræsentation er blevet beskadiget eller ødelagt, fordi dens modstandere opponerede mod det, som objektet repræsenterede. Åbningen af ikonoklasmebegrebet, der fokuserer på objektets konstante udvikling og transformation, giver mig dog mulighed for at analysere, hvordan handlinger, der kan betragtes som ødelæggende, også transformerer objekterne til noget nyt. Det er gennem dette greb, jeg ønsker at se ikonoklasme som et protestsprog, der peger fremad.

#### KOLLAGESTATUEN I RICHMOND

Der lyder protestråb, klapsalver og sange. Forsamlingen synger "Hey, hey, hey, goodbye", mens en kran langsomt løfter rytterstatuen af sydstatsgeneralen Robert E. Lee fra den 12 meter høje granitpedestal, hvorfra bronzestatuen har tronet siden 1890. Forsamlingen jubelråber med deres telefoner hævet op over deres hoveder for at filme den historiske begivenhed. Der bliver syngeråbt "The people united will never be defeated" og "Who's streets? Our streets!", mens statuen langsomt sænkes fra den graffitidækkede pedestal, der nu ikke længere holder statuen oppe, men lægger granit til budskaber som "Black Lives Matter" og "No more white supremacy" (Smith).

Statuen af Lee, der stod i Richmond, Virginia, var et af de største og mest genkendelige sydstatsmonumenter i USA. Statuen var et af de tidligste blandt det store antal monumenter, der blev rejst i tiden efter genopbygningen af sydstaterne efter den amerikanske borgerkrig (også kaldet *the reconstruction*), og den var en del af den historie(om)skrivning, der begyndte allerede kort efter krigens afslutning i 1865. Allerede året efter begyndte *lost cause*-myten at tage form, og flere bøger formede den fejlagtige fortælling, at sydstaternes løsrivelse ikke havde handlet om opretholdelsen af slaveriet men om staternes ret til at lave deres egne love (von Tunzelmann). Som en del af *lost cause*-myten blev Lee repræsentant for en særlig form for

sydstatsgalanteri og fremstillet som en mand af ære (Serwer). Ved statuens opførelse blev den således af nogle opfattet som en hyldest af såvel Lee som denne form for ære, der var blevet præsenteret som sydstaternes arv (og ikke deres kamp for retten til at holde slaver). For mange andre – og især Virginias sorte befolkning – var statuen en konstant påmindelse om, at staten havde kæmpet for opretholdelsen af slaveriet og ikke fortrød det.

Det var der en grund til. Som historiker Erin L. Thompson påpeger, havde de monumenter, der blev rejst i 1890'erne, til formål at minde statens borgere om deres plads i samfundet (Schwartz). I tiden efter krigens afslutning i 1865 blev der også rejst monumenter, men primært kirkegårdsmonumenter, der i højere grad repræsenterede personlige tab. Det var ikke en tilfældighed, at monumenterne flyttede fra kirkegårdene ud i det offentlige rum, samtidig med at Jim Crow-lovene blev vedtaget.

Brugen af sydstaternes borgerkrigsikonografi blev et nationalt samtaleemne efter masseskyderiet i Charleston, hvor ni sorte amerikanere blev myrdet i en kirke i juni 2015 (Beetham 1). Morderen var højreekstremist, og da billeder af ham poserende med sydstatsflaget dukkede op, startede det en bred debat om brugen af flaget og andre sydstatssymboler – herunder statuer og monumenter. Over store dele af sydstaterne begyndte flere og flere at få øjnene op for de mange symboler – statuer og monumenter, navne på parker og skoler, gadenavne og helligdage – og tilsluttede sig kravet om få disse symboler fjernet fra det offentlige rum: Symbolernes konnotationer transformererede sig og ikonoklastiske interventioner bidrog til dette.<sup>5</sup> Monumenter blev væltet, tagget med Black Lives Matter-graffiti, fjernet af myndighederne og rekontekstualiseret med vejledende tekster, der skulle indsætte monumenterne i deres historiske kontekst. Southern Poverty Law Centers undersøgelse *Whose Heritage? Public Symbols of the Confederacy* viser, at 114 sydstatssymboler blev fjernet mellem 2015 og 2019.

---

5 Med transformation mener jeg her, hvordan symbolerne blev betragtet bredt i samfundet. Disse symboler var blevet bestredet tidligere – bl.a. under borgerrettighedsbevægelsen – og har været hadet og foragtet af mange. For dem har konnotationerne ikke ændret sig. Når jeg her taler om et skifte, mener jeg et bredt offentligt skifte, hvor vægtskålen synes at tippe, og symbolerne går fra at have været tolereret som en del af det offentlige rum til at blive afvist.

I 2022 var tallet nået op på 377, hvilket dog stadig efterlod mere end 2.000 symboler fordelt over hele USA.<sup>6</sup>

Selvom det i mediedækningen af begivenhederne ofte lød, som om monumenterne indtil da havde været bredt accepteret, så var det langt fra tilfældet. Modstanden mod monumenterne er kommet i bølger, men indtil perioden efter 2015 var de fleste statuediskussioner faldet ud til fordel for status quo, og protesterne havde højst ført til en opdateret inskription. Der er ingen tvivl om, at den globale debat om monumenter – herunder Rhodes Must Fall-bevægelsen i Cape Town og Oxford – bidrog til at tippe vægtskålen, men von Tunzelman beskriver også mordet på Trayvon Martin i Florida i februar 2012 som et vendepunkt. I marts 2012 dukkede graffiti op på en statue af Lee i New Orleans med budskaberne "Jail All Cops" og "For Trayvon Martin," og i 2014, efter beslutningen om ikke at tiltale den politimand, der havde slået Martin ihjel, blev den samme statue et samlingssted for Black Lives Matter-protester.

I slutningen af juni 2015 begyndte graffitibudskaber at dukke op på Virginias monumenter – først på en statue af Jefferson Davis på Monument Avenue i Richmond, hvor "Black Lives Matter" blev skrevet på bunden af monumentet (Moomaw og Shulleeta), derefter på en rytterstatue af Robert E. Lee i Charlottesville, hvis piedestal også fik spraymalet "Black Lives Matter" ("Robert E. Lee monument in Va. Vandalized with 'black lives matter'").

Selvom graffiti sjældent beskrives som ikonoklasme, kan det uden tvivl kategoriseres som det, Gamboni kalder en *adding intervention* – en intervention i et objekt, der tilføjer det noget (her spraymaling), i modsætning til en *subtracting intervention*, der fratager objektet noget (f.eks. dets hoved). Graffiti på monumenterne i Richmond og Charlottesville kan betragtes som en *adding intervention* i monumenterne, der bidrager til at ændre deres symbolværdi. Graffiti knytter monumenterne til Black Lives Matter-bevægelsen og sætter dermed ikke spørgsmålstejn ved deres plads i historien men ved måden, den historie er blevet fortalt på.

---

6 Southern Poverty Law Centers opgørelse over konføderale symboler tæller ikke kun monumenter, men også veje, skoler, parker, militærbaser og broer, der udgør over halvdelen af de tilbageværende symboler.

I Charlottesville besluttede man i februar 2017 at fjerne statuen af Lee. Statuen stod i Lee Park, og beslutningen om at fjerne statuen omfattede også, at man omdøbte parken. Den demokratiske beslutning om at fjerne statuen fra det offentlige rum blev dog bremset af et søgsmål. Det betød, at en gruppe højreekstremister kunne afholde den Unite the Right-demonstration, der fik fatale konsekvenser. Sammenstødet mellem højreekstremister og moddemonstranter dannede baggrund for de ekstremt kontroversielle udtalelser fra den daværende præsident, Donald Trump, der mente, at der var "very fine people on both sides" (Holan).

Præsidentens laissez faire-holdning til højreekstremistisk vold og generelle forsvar for sydstatssymboler og -monumenter (Diamond) kobledes monumenterne (herunder statuen af Lee) sammen med præsidenten, og de konnoterede nu ikke kun en problematisk fortid, men repræsenterede også en tvivlsom nutid og en truende fremtid. Graffiti fortsatte i løbet af 2019, og i november fik den omdiskuterede Lee-statue i Charlottesville skrevet "Impeach Trump" og "This Is Racist" på sin piedestal (Early og Schroeder). Statuen blev nu forbundet med Trump, og Lee var ikke længere (kun) et symbol på sydstaterne, men også et symbol på Trump og den gryende højreekstremisme.

I slutningen af maj 2020 brød protester ud over hele landet efter mordet på George Floyd. I Richmond endte flere demonstrationer ved monumentet af Lee, og piedestalen blev langsomt fyldt med graffiti – først enkelte budskaber, men i løbet af et par dage var piedestalen fyldt med graffiti, der blev skrevet ovenpå den foregående og lagde sig i kollagelag. Graffiti forbandt statuen med nutidige begivenheder og transformerede endegyldigt statuen fra et symbol på sydstaterne til en skamstøtte. Graffiti som "Amerikkka" og "Racists Amerikkka" kobledes konkret statuen til Ku Klux Klan, mens en stor del af graffiti refererede til politiets behandling af sorte amerikanere: "Hold cops accountable", "ACAB" (All Cops Are Bastards), "FTP" (Fuck The Police) og "Cops are creepy". Også protesten mod institutionel racisme og politivold var repræsenteret med taggede protester som "Black Lives Matter", "No Justice, No Peace" og "Let us breathe". Graffiti er med til at ændre (eller forstærke) statuens konnotationer – ikke kun til Konføderationen, men også til arven efter den, herunder Ku Klux



Klan, institutionel racisme, politivold og Trumps politik ("Trump sucks" og "Fuck Trump"). Det er sigende for skiftet i den offentlige holdning, at nyhedsmedierne i løbet af juni stoppede med at beskrive graffitten som vandalisme og begyndte at beskrive den som et udtryk for protest.

Mens graffitten bredte sig over piedestalens granit, kom der den 2. juni en ny type billeder til: En projektor blev sat til at vise billeder på statuen og over de næste dage blev billeder af Frederick Douglass, Harriet Tubman og W.E.B. Du Bois samt ofre for politimord som Breonna Taylor, Tamir Rice og George Floyd projekteret op på statuen. Projektionerne var designet af to lokale kunstere, Dustin Klein og Alex Criqui (Moreno). Virginias guvernør Ralph Northam annoncerede den 4. juni 2020 – ti dage efter mordet på George Floyd – at statuen skulle fjernes (Selvin og Solomon), men to søgsmål trak fjernelsen af statuen så meget i langdrag, at den først blev taget ned året efter, den 8. september 2021. Mens statuen stod i limbo, lyste projektionerne op: En video af Martin Luther King Jr.'s "I Have a Dream"-tale rullede hen over statuen, og under en Black Lives Matter-primedemonstration blev statuen draperet i et digitalt regnbueflag. Projektionerne gav materialitet til statuens mange betydnings- og forståelseslag og visualiserede en anden historieforståelse end den, statuen før havde repræsenteret.

I slutningen af december 2021 blev det annonceret, at statuen af Lee overtages af The Black History Museum and Cultural Center of Virginia sammen med otte andre sydstatsstatuer, der er blevet fjernet fra det offentlige rum i Virginia (Shivaram "Richmond's Robert E. Lee statue", "Charlottesville's statue of Robert E. Lee"). Den tolv meter høje piedestal har indtil videre fået lov til at blive stående, mens designet af Monuments Avenue gentænkes. Flere advokater for at lade piedestalen blive stående, da den med sin graffiti (og uden statue) er blevet et symbol på protestbevægelsen efter Floyds død ("Virginia to remove Robert E Lee statue from state capital Richmond").

Monumentet over Lee skiftede løbende betydning og blev gennem interventioner transformeret fra at være et symbol på sydstatsstolthed til et symbol på undertrykkelse, og til sidst blev den graffitimalede piedestal et symbol på oprøret imod netop denne undertrykkelse. Projektionerne på Lee-statuen visualiserede præcis, hvor statuen i sig selv kom til kort:



**Fig. 1.** Graffiti på Robert E. Lee Memorial i Richmond, Virginia.  
Fotograf: Anthony Crider.

Statuen fortalte en forvansket historie, men med lag på lag af graffiti og billeder fortalte monumentet en nuanceret og mangefacetteret historie. Monumentet illustrerede, hvordan forskellige virkeligheder og historieforståelser eksisterer side om side og i lag, og var på den måde en protest mod den ensidige forståelse af historien, der indtil da havde været repræsenteret i det offentlige rum.

#### NYE MONUMENTER I BRISTOL

"Pull him down, pull him down!" Menneskemængden råber eksalteret, mens der hives i to reb, der er bundet om en lidt undseelig bronzestatues hals. Statuen, der ikke er meget større end et menneske, forestiller den britiske slavehandler Edward Colston i paryk, frakke og knæbukser. Lænet til sin stok med hagen støttet i sin hånd har han kigget ned fra sin tre meter

høje piedestal, siden statuen blev opført i 1895, næsten 170 år efter Colstons død i 1721. Nu kigger han ned på en gruppe demonstranter, der har kastet æg på ham og bundet hans fødder sammen, og hiver målbevidst i de reb, der er bundet om hans hals.

I 125 år havde statuen af Colston været en del af bybilledet i den britiske havneby Bristol, da den den 7. juni blev væltet fra sin piedestal af demonstranter. Ligesom det var tilfældet med statuen af Lee, havde statuen af Colston længe været genstand for ophedede diskussioner. I 1998, i forlængelse af en høring om Bristols første udstilling om byens rolle i den transatlantiske slavehandel, dukkede en rød graffititekst op på statuen af Colston med ordlyden "Fuck off slave trader". De efterfølgende år blev statuen udsat for en lang række interventioner – blandt andet dukkede "Fuck off"-beskeden op gentagne gange.

I 1999 blev et blodsprøjtet bord med en tallerken med rå lever stillet foran statuen som et symbol på, hvordan Colston ernærede sig ved sit blodige erhverv. Samme år fremviste Bristols City Museum and Art Gallery maleriet *Sold Down the River* af Tony Forbes. Maleriet forestiller en ung sort mand, hvis arme er tapet til hans krop af politi-afspærringstape. Han sidder på en tømmerflåde sammen med statuen af Colston. Hans fødder er lænket sammen og omkring hans hals er en lænke, hvis ende statuen holder fast i. Ved statuens fødder ligger kranier. Her forbindes statuen ikke kun med den historiske slavehandel, men også med den institutionelle racisme (polititapen). Billedet af lænkerne på den unge mands fødder og hals spejlede sig i omvæltningen af statuen mere end 20 år senere – her blev statuens fødder bundet sammen (uden nogen praktisk grund for nedtagningen den), og flere reb blev viklet om statuens hals.

Efter statuen var faldet til jorden under høje jubelråb og hujen, knælede demonstranter på dens hals, mens andre klatrede op på den nu tomme piedestal. En af dem var aktivisten Jen Reid, der stillede sig op på piedestalen og rakte sin knyttede hånd i vejret. Hendes mand var hurtig med sin telefon og knipsede et billede af Reid på den tomme piedestal, som han lagde op på Instagram.

Billedet er taget fra pladsen lige foran piedestalen. Det er tydeligt, at det er et snapshot taget med en telefon, og det er en smule uskarpt. På

billedet ses Reid på piedestalen, der er dækket af graffiti og protestskilte, og bag hende står en gruppe mennesker, der enten kigger på hende eller på de skilte, der ligger på jorden i en cirkel omkring piedestalen. Hun er klædt i sort og har sin strakte arm i vejret. Hendes mørke tøj tegner en skarp silhuet mod den lysende grå himmel bag hende og hendes ansigt fremstår utydeligt. Hendes positur og mørke baret leder tankerne mod den amerikanske protestbevægelse Black Panthers og det ikoniske billede af Tommie Smith og John Carlos' black power-salut under medaljeoverrækkelsen ved De Olympiske Lege i 1968. *The Guardian* skrev, at "Reid's stand instantly felt as if it should be part of our visual lexicon, a vital piece of the history lesson about slavery long overdue in Britain" (Emelife).

Billedet inspirerede kunstneren Marc Quinn, der få uger efter 3D-printede en statue af Reid. Statuen fik titlen *A Surge of Power (Jen Reid) 2020*, og den blev (uden tilladelse fra myndighederne) tidligt om morgenen den 15. juli placeret på den tomme piedestal. Quinn udtalte efterfølgende: "The image created by Jen that day – when she stood on the plinth with all the hope of the future of the world flowing through her – made the possibility of greater change feel more real than it has before." (Emelife). Det var imidlertid en kort fornøjelse, og allerede næste dag blev statuen fjernet, da byrådet besluttede, at piedestalens skæbne ikke skulle afgøres af en "London-basert artist" (Bland), men af Bristols befolkning. Borgmester Marvin Rees understregede, at det ikke handlede om at fjerne en statue af Reid, men om at fjerne en statue, som Quinn havde sat op uden tilladelse.

Mens den fysiske statue af Reid blev et flygtigt bekendtskab – om end den skabte et blivende billede – er to andre protestmonumenter dukket op efter omstyrningen af Colstons statue: Den transformerede statue af Colston og den tomme piedestal. Selve statuen var ude for en lang række interventioner (både *adding* og *subtracting*), men som Clay beskriver, er ødelæggelse og beskadigelse af et objekt sjældent objektets endeligt, men blot en del af dets historie. Således også for Colstons statue, der er blevet fisket op af havnen og nu ligger til skue på M Shed Museum sammen med protestskilte indsamlet fra den demonstration, der afsluttede statuens tilstedeværelse i det offentlige rum.

Colston står nu ikke længere ophøjet på en piedestal, men ligger



**Fig. 2.** Marc Quinns statue af Jen Reid, *A Surge of Power* (Jen Reid) 2020.  
Fotograf: Sam Saunders.

vandret i en glasmontre som et moselig. Statuen er skadet – både af tiden i saltvandet og af turen dertil – og især på frakkens ærmer ses tydelige af-skrabninger fra statuens møde med asfalten. Graffiti har ikke bare fået lov at blive – man har faktisk gjort en konserveringsindsats for at sikre sig, at den består som en del af statuen (Pipe). Langs siden af statuens frakke står der nu 'PRICK' med blå spraymaling, mens øjne, mund og den ene hånd er malet rød. Over statuens højre arm står der "BLM" med røde bogstaver, og museets tekst på væggen bag statuen inviterer publikum til at overveje "How did you feel when Colston's statue was toppled?"

Det samme skete for en statue af Jefferson Davis, der også stod på Monument Avenue i Richmond, før den blev væltet af demonstranter den 10. juni 2020. Statuen er nu midlertidig udstillet på museet The Valentine, hvor

den ligger som Colstons – på ryggen og dækket af graffiti. I sin præsentation af statuen af Davis sammenligner The Valentine graffitien på statuen med graffitien på Berlinmuren, og museet understregede, at deres ønske med udstillingen var 'at bruge objektet til at informere vores fremtid' (Martin). I Bristol har man samme ønske, og We Are Bristol History Commission har anbefalet, at statuen af Colston permanent bevares i den stand, den havde, da den kom op af havnen, og udstilles således. Konserveringen og fremvisningen af de overmalede statuer viser, hvordan de har ændret sig fra at være symboler på undertrykkelse til symboler på protesten imod den. I Colstons tilfælde ændrede statuen sig gennem gentagne graffiti-protester og demonstrationer til et symbol på ikke kun Colstons rolle i den transatlantiske slavehandel, men hele Storbritanniens ageren i denne og manglende opgør med konsekvenserne heraf.

#### DEN REMATERIALISEREDE BUSTE I KØBENHAVN

Som den står der, på kanten af Københavns Havn, er det svært at se, hvad den egentlig forestiller – eller har skullet forestille. Hvis man anstrænger sig, kan man stadig ane en piedestal, men det første, man lægger mærke til, er den hvide gips, der synes at have vendt vrangen ud på sig selv. Ud af det krøllede hvide materiale dukker stykker af brunt lærred frem og punkterer teorien om, at den buste af Frederik V, der blev smidt i havnen af en gruppe af Anonyme Billedkunstnere en uge forinden, er et forarbejde til rytterstatuen af Kong Frederik V fra 1771 og dermed et stykke uvurderlig kulturarv.

Begivenheden blev en af de mest omtalte i Danmark i 2020, og diskussionen fortsatte i 2021 med tv-programmer som *Oprør på Akademiet* og *ArtyFarty: Vi smadrer statuer* som direkte udløbere af begivenheden. Mens det kan diskuteres, om begivenheden – eller 'happeningen' – var vellykket (både som kunst og protest), så lykkedes det i hvert fald at skabe et ikonisk billede af den 'rematerialiserede' buste. Så ikonisk, at et netværk af elever fra Kunstakademiet, der har kaldt sig School of Re-Membering, kunne producere glaserede kopier af den druknede buste, der blev (ud)solgt i Charlottenborgs museumsbutik sammen med souvenirs som krus, muleposer og nøgleringe med billeder af den rematerialiserede buste.

Den indledende forskrækkelse over det ødelagte – der først blev antaget som originalt – blev hurtigt afløst af modstridende beretninger om statuens oprindelse, før det blev slået fast, at der var tale om en nyere reproduktion i gips fra 1950'erne. Da bustens oprindelse blev slået fast, ændrede det (underligt nok) ikke rigtig noget i diskussionen af handlingen: Kritikerne understregede, at der stadig var tale om stjalne ejendele af en vis værdi,<sup>7</sup> og kunster og, på daværende tidspunkt, institutleder på Kunstakademiet Katrine Dirckinck-Holmfeld, der havde taget ansvaret for aktionen, sagde, at det ikke var vigtigt for happeningen, om busten var original eller ej (Stockmann). Dirckinck-Holmfeld havde fra starten hævdet, at busten var en nyere gipsafstøbning, der fandtes i flere udgaver (Stockmann). Dette faktum blev brugt til at tilbagevise påstanden om, at happeningen var hærværk – Dirckinck-Holmfeld så det ikke som hærværk, da busten ikke var et stykke uvurderlig og uerstattelig kulturarv.

Man kan (nok med rette) bestride påstanden om, at der ikke er tale om hærværk, fordi busten ikke er et originalt værk, men måske er det mere interessant at spørge, hvorfor bustens originalitet ikke betød noget for happeningen? Dagene efter happeningen var præget af forargelse og fordømmelse, og der herskede udbredt forvirring om busten, dens oprindelse og som følge heraf om dens kulturelle og historiske betydning og økonomiske værdi. Afsløringen af, at busten i virkeligheden var en gipsafstøbning, fornyede og forstærkede kun diskussionen om begivenheden. Når busten nu ikke var så værdifuld som først troet (eller frygtet), var det så en legitim gestus? Var det kunst eller hærværk?

Blandt mange politikere og meningsdannere syntes modstanden mod begivenheden at have rodfæstet sig så dybt, at den ikke lod sig rokke af, at busten var en kopi. Akademiraadet mente, at selvom det ikke var et "så stort tab som hvis det havde været en bronzeversion," var der stadig tale om "fælles kulturarv" og Socialdemokratiets Kasper Sand Kjær og Dansk Folkepartis Morten Messerschmidt gentog begge deres fordømmelse af

---

7 Kritikerne inkluderede blandt andre politikerne Morten Messerschmidt (Dansk Folkeparti) og Kasper Sand Kjær (Socialdemokratiet), der begge kategoriserede happeningen som tyveri og hærværk (Herskind og Henningsen).

handlingen (Herskind og Henningsen). For museumsinspektør på Nationalmuseet Ulla Kjær gjorde spørgsmålet om bustens originalitet heller ikke "den store forskel i forhold til de tragiske omstændigheder omkring dens destruktion" (Elmelund et al.).

I *Hvidt Støv: En antologi om 'busteaktionen' og det vi taler om, når vi taler om den* (2021) ser kunstneren Nermin Duraković happeningen og dens modtagelse som et udtryk for, hvor svært det kan være "at udfolde en kritik af vores fælles kontekst, især når kritikken rammer på en måde, der kræver handling": "Mange var 'chokerede' over opløsningen af en kopi af en gipsfigur i saltvandet, men var slet ikke chokerede over modviljen mod at kigge selvkritisk på sin egen fortid." I ugerne efter aktionen underskrev mere end 1.000 kunstnere og kulturformidlere en støtteerklæring til Dirckinck-Holmfeld og Anonyme Billedkunstnere. Erklæringen lagde vægt på, at busten var "en kopi i gips" og ikke "et unikum, en buste af Saly". Man opfattede derfor ikke aktionen som "et forsøg på at udrydde dansk kulturarv, men som et forsøg på at aktualisere den" ("1020+ i solidaritet med Katrine Dirckinck-Holmfeld og Anonyme Billedkunstnere").

Det udtrykte mål med happeningen var da heller ikke at ødelægge et uvurderligt kunstværk eller et uerstatteligt stykke kulturarv, men at gøre opmærksom på konsekvenserne af den danske kolonialisme og "at få kunstinstitutioner – og andre, hvis fundamenter består og er skabt af denne kolonitid, i tale" (Anonyme Billedkunstnere). Happeningen blev filmet, og videoen blev offentliggjort på hjemmesiden Idoart.dk. I teksten, der ledsagede videoen, omtales objektet ikke som "statuen af Frederik V", men blot som "Frederik V": "Ved at synke Frederik V i kanalen ønsker vi at italesætte de måder, hvorpå kolonitiden er usynliggjort, men stadig har direkte konsekvenser for minoritetsgjorte mennesker inde og uden for kunstakademiet" (Anonyme Billedkunstnere). Happeningen var ikke at sænke en statue, men Frederik V selv, og skabe et billede af den tidligere konge, der bliver kastet i havnen – en pointe, der også fremhæves i Amalie Skovmøller og Mathias Danbolts analyse af begivenheden "Ringe i vandet" (2020).

Freedberg (2020) og Lamia Balafrej (2018) argumenterer begge for, at ikonoklastiske handlinger er blevet mere voldelige og ødelæggende end



tidligere. Balafrej mener, at dette skyldes muligheden for gennem digitale og sociale medier at forevige destruktionsen – og dermed ikke længere være bundet af at bruge beskadigede objekter som kommunikationsmiddel (Gamboni). Noget kunne dog tyde på, at det modsatte også kunne være tilfældet: I busteaktionen var det udtrykte formål ikke at ødelægge kulturarv, men at skabe et billede af denne handling. Denne tendens synes at gå igen i 2022's bølge af klimaprotester på museer og gallerier, hvor aktivister har kastet tomatsuppe og kartoffelmos på malerier af Picasso, Monet og van Gogh, men primært er gået efter værker, der var beskyttet af glas. Også her synes protestformen at være styret af et ønske om at skabe et billede af ødelæggelse fremfor at ødelægge de ting, man angriber.

Fraværet af et behov for at ødelægge noget (af substantiel økonomisk, kulturel og kunstnerisk værdi) for at skabe opmærksomhed omkring en sag siger noget om effektiviteten af det ikonoklastiske protestudtryk. Det synes også at bekræfte, at fokus ikke længere kun er på de billeder, der angribes, men i lige så høj grad på de billeder, de ikonoklastiske protester skaber.

### DEN BILLEDSKABENDE IKONOKLASME SOM PROTESTSPROG

Denne artikels eksempler er alle eksempler på ikonoklasme, der skaber billeder – i bred forstand – gennem deres ødelæggelse, og viser, at ikonoklastiske begivenheder i lige så høj grad er billedskabende, som de er billedødelæggende. Det er især tydeligt i det danske eksempel, hvor baggrunden for begivenhederne var, at de ikke havde fundet sted af sig selv, og man ønskede derfor at skabe en form for stand-in-begivenhed, der kunne gøre det ud for den mere aktive modstand mod monumenter i USA og Storbritannien, for derved at sætte gang i det danske opgør. Dirckinck-Holmfeld understregede selv dette: "Vi ville jo heller ikke vælte rytterstatuen i haven. Igen: Det handler om en replika af Frederik V, der stod i et rum, som er vores undervisningslokale på Kunstakademiet" (Stockman).

Busteaktionen adskiller sig på flere punkter fra artiklens to øvrige eksempler. Et af de vigtigste er, at busten – i modsætning til statuerne af Lee og Colston – ikke stod i et offentligt rum. De to andre statuer var begge en del af henholdsvis Richmonds og Bristols topografi og havde begge været forsøgt

fjernet gennem demokratiske midler, inden de blev udsat for interventioner. Det er tydeligt, at den låner fra de tidligere aktioner og er inspireret af opgøret med statuerne i Storbritannien og USA. Dirckinck-Holmfeld udtalte: "Efter en sommer, hvor vi har diskuteret Black Lives Matter og drabet på George Floyd, og man mange steder i udlandet har gjort op med sine monumenter, har vi her i Danmark mest bare godtet os over, hvordan det er gået ud over statuer i udlandet." (Stockmann).

Begivenhederne i Danmark foregik desuden et halvt år efter de andre – i november 2020, hvor protesterne (i hvert fald i gaderne) var ebbet ud – og var en planlagt, kunstnerisk intervention. I de amerikanske og britiske eksempler var størstedelen af interventionerne i monumenterne mere eller mindre spontane og foregik i forbindelse med demonstrationer. Projektionerne på statuen i Richmond kan betragtes som en planlagt, kunstnerisk intervention, men mens denne intervention ikke havde nogen effekt på statuens materialitet, var den danske intervention ødelæggelsen i sig selv. At busten ikke befandt sig i et offentligt rum og ikke tidligere var forsøgt 'demokratisk' fjernet understreger dens politiske og kunstneriske mål og funktion.

Busten i havnen var på alle måder en performance. Den var en kopi af begivenhederne i Storbritannien og USA. Anonyme Kunstnere hev ikke rytterstatuen af Frederik V ned og smed den i havnen. De forsøgte ikke at genskabe handlingen fra Bristol, men genskabte i stedet et billede af handlingen. Aktionen viser – netop fordi den er en planlagt performativ aktion, der kopierer andre billeder på billedødelæggelse – ikonoklasmens værdi som billedskabende protestsprog.

Den billedskabende ikonoklasme kan siges at fungere som Mitchells "lytten til idolet" (Mitchell xviii) og dermed som en form for billedanalyse i sig. Gennem interventioner og transformationer analyserer den ikonoklastiske handling symboler og billeder, og præsenterer analysen visuelt: som en graffitidækket piedestal, en saltvandsskadede statue eller en rematerialiseret gipsbuste. Som Mitchell skriver, er metodens formål "ikke at smadre, men at lytte, ikke at engagere sig i destruktion, men (som Jacques Derrida ville have haft det) i *dekonstruktion*" (Mitchell xviii). Mitchell beskriver denne metode som en måde, hvorpå man kan "trans-

formere disse billeder til analytiske og endda terapeutiske værktøjer for modstand" (Mitchell xix).<sup>8</sup>

Den billedskabende ikonoklasme kan således forstås som en måde, hvorpå man ikke ser ikoner som ødelagte (i forlængelse af Clay), men snarere som mærkede eller markerede – de er ikke blevet smadret, men lyttet til. Graffiti er f.eks. en måde at lytte til ikoner som Colston og Lee på – en analyserende interaktion, der transformerer *både* selve monumenterne fysisk og symbolsk og forståelsen af Colston og Lee som ikoner. Graffiti og de øvrige interventioner skaber herigennem et protestsprog, og den billedskabende ikonoklasme transformerer objekterne og synliggør det, der kæmpes imod. Væltningen af statuer og monumenter er blevet billedet på afvisningen af både den tidligere historieforståelse og forståelsen af historien som uforanderlig. Et opgør med denne historieforståelse kræver et opgør med dens visuelle og æstetiske dimension: De nye monumenter gør præcis dét, og deres flygtighed og forgængelighed symboliserer (eller afspejler) den 'nye' forståelse af historien som foranderlig og konstant til forhandling.

TERNE THORSEN er ph.d.-studerende ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab på Københavns Universitet, hvor hun beskæftiger sig med samtidsikonoklasme. Hendes ph.d.-projekt undersøger ikonoklasmens form og funktion gennem et casestudie af Islamisk Stats ødelæggelser af kulturarv i Irak og Syrien, der analyserer den paradoksale billedskabelse i de propagandavideoer, der er produceret af ødelæggelserne.

## IMAGES OF DESTRUCTION

*Iconoclasm as image-creating protest language*

During the past years statues and monuments that were previously invisible, have now become impossible to overlook. The contestation of monuments commemorating questionable aspects of European and American history culminated in 2020 with the unauthorized removal of several

---

8 Mitchell taler godt nok om at gøre modstand mod "cloning of terror", men jeg mener, at det godt kan overføres til en mere generel idé om modstand.

statues. While iconoclasm has always been a part of protests, the paradox of iconoclasm today is that it is both perceived as vandalism (deemed not compatible with democracy) and as an important tool for democratization.

With this paradox as a starting point, this paper questions the perception of iconoclasm as a solely destructive act, by examining it as an image-creating protest language. Through an analysis of three examples of contemporary events, the article argues that these events are producing images as much as they are destroying them. The images created at these events are an important part of the protests that provided these images – both in the articulation and communication of the protest *and* in the visualization of what is being protested.

The article suggests that this kind of image-creating iconoclasm works as a transformative image analysis that analyzes images (like statues and monuments) through a physical and/or symbolic intervention. This way, the analysis transforms the image into a tool for resistance: A monument once celebrating an oppressor, now broken and covered in graffiti, is transformed into an object *for* those who it oppressed and those who resisted.

## KEYWORDS

DA: Ikonoklasme, billeder, protestsprog, statuer, monumenter, graffiti.

EN: Iconoclasm, images, protest language, statues, monuments, graffiti.

## LITTERATUR

"1020+ i solidaritet med Katrine Dirckinck-Holmfeld og Anonyme Billedkunstnere". *Idoart.dk*, 27. november 2020, [www.idoart.dk/blog/solidaritet-med-katrine-dirckinck-holmfeld-og-anonyme-billedkunstnere](http://www.idoart.dk/blog/solidaritet-med-katrine-dirckinck-holmfeld-og-anonyme-billedkunstnere). Tilgået 19. december 2022.

Anonyme Billedkunstnere. "Det Kgl. Danske Kunstakademis grundlægger smidt i havnen". *Idoart.dk*, 6. november 2020, [www.idoart.dk/blog/det-kg-l-danske-kunstakademis-grundlaegger-smidt-i-havnen](http://www.idoart.dk/blog/det-kg-l-danske-kunstakademis-grundlaegger-smidt-i-havnen).

Balafrej, Lamia. "Islamic iconoclasm, visual communication and the persistence of the image". *Interiors*, bd. 6, nr. 3, 2015, s. 351-366, doi: 10.1080/20419112.2015.1125659.

Beetham, Sarah. "Confederate Monuments: Southern Heritage or Southern Art?" *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art*, bd. 6, nr. 1, 2020, doi: 10.24926/24716839.9844.

- Bland, Archie. "Black Lives Matter sculpture of Jen Reid removed from Colston plinth". *The Guardian*, 16. juli 2020, [www.theguardian.com/world/2020/jul/16/black-lives-matter-sculpture-of-jen-reid-removed-colston--bristol](http://www.theguardian.com/world/2020/jul/16/black-lives-matter-sculpture-of-jen-reid-removed-colston--bristol).
- Boldrick, Stacy. *Iconoclasm and the Museum*. Taylor and Francis, 2020.
- Boldrick, Stacy, Leslie Brubaker og Richard Clay. *Striking images, iconoclasm past and present*. Ashgate Publishing, 2013.
- Boldrick, Stacy og Richard Clay. *Iconoclasm: Contested Object, Contested Terms*. Ashgate Publishing, 2007.
- Brubaker, Leslie. *Inventing Byzantine Iconoclasm*. Bristol Classical Press, 2012.
- Clay, Richard. "Bourchardon's statue of Louis XV; iconoclasm and the transformation of signs". *Iconoclasm: Contested Object, Contested Terms*, redigeret af Stacy Boldrick og Richard Clay, Ashgate Publishing, 2007, s. 75-92.
- Clay, Richard. "Re-making French revolutionary iconoclasm". *Perspective*, nr. 1, 2012, s. 181-186, doi: 10.4000/perspective.633.
- Clay, Richard. "Smells, Bells and Touch – Iconoclasm in Paris during the French Revolution". *Journal For Eighteenth-Century Studies*, bd. 35, nr. 4, 2012, s. 521-533, doi: 10.1111/j.1754-0208.2012.00537.x.
- Cork, Tristan. "How Bristol challenged Colston for 100 years". *Bristol Post*, 7. juni 2021, [www.bristolpost.co.uk/news/bristol-news/how-bristol-challenged-colston-100-5496144](http://www.bristolpost.co.uk/news/bristol-news/how-bristol-challenged-colston-100-5496144).
- Diamond, Jeremy. "Trump call removal of monuments 'so foolish'". CNN, 17. august 2017, [www.bbc.com/news/world-us-canada-40965029](http://www.bbc.com/news/world-us-canada-40965029).
- Early, John og Annie Schroeder. "Base of Robert E. Lee statue again vandalized with graffiti". NBC 29, 29. november 2019, [www.nbc29.com/2019/11/29/base-robert-e-lee-statue-again-vandalized-with-graffiti/](http://www.nbc29.com/2019/11/29/base-robert-e-lee-statue-again-vandalized-with-graffiti/).
- Elmelund, Rasmus, Magnus Sabroe Bjernemose og Anders Degn. "Kunstværk eller hærværk? Hvad sker der egentlig ovre på Det Kongelige Danske Kunstakademi?" *Dagbladet Information*, 20. november 2020.
- Elsner, John. "Image and Iconoclasm in Byzantium". *Art History*, bd. 11, nr. 4, 1988, s. 471-491, doi: 10.1111/j.1467-8365.1988.tb00319.x.
- Emelife, Aindrea. "'Hope flows through this statue': Marc Quinn on replacing Colston with Jen Reid, a Black Lives Matter protester". *The Guardian*, 15. juli 2020, [www.theguardian.com/artanddesign/2020/jul/15/marc-quinn-statue-colston-jen-reid-black-lives-matter-bristol](http://www.theguardian.com/artanddesign/2020/jul/15/marc-quinn-statue-colston-jen-reid-black-lives-matter-bristol).
- Freedberg, David. "The Structure of Byzantine and European Iconoclasm". *Iconoclasm*, redigeret af Anthony Bryer og Judith Herrin, Centre for Byzantin Studies, University of Birmingham, 1977, s. 165-177.
- Freedberg, David. *Iconoclasts and their Motives*. Second Horst Gerson Memorial Lecture, University of Groningen. Schwartz, 1985.
- Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. The University of Chicago, 1989.
- Freedberg, David. *Iconoclasm*. The University of Chicago, 2021.

- Gamboni, Dario. *The destruction of art: Iconoclasm & vandalism since the French Revolution*. Reaktion Book Ltd, 1997.
- Herskind, Ida og Laurits Hjortkjær Henningsen. "Omdiskuteret kongebuste, der blev skubbet i havnen, er langt yngre og mindre værd". *Politiken*, 16. november 2020, [politiken.dk/kultur/art8001064/Omdiskuteret-kongebuste-der-blev-skubbet-i-havnen-er-langt-yngre-og-mindre-værd](http://politiken.dk/kultur/art8001064/Omdiskuteret-kongebuste-der-blev-skubbet-i-havnen-er-langt-yngre-og-mindre-værd).
- Holan, Angie Drobnic. "In Context: Donald Trump's 'very fine people on both sides' remarks (transcript)". *Politifact*, 26. april 2019, [www.politifact.com/article/2019/apr/26/context-trumps-very-fine-people-both-sides-remarks/](http://www.politifact.com/article/2019/apr/26/context-trumps-very-fine-people-both-sides-remarks/).
- Latour, Bruno. "What is iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars?" *Iconoclasm*, redigeret af Bruno Latour og Peter Weibel, ZKM, 2002, s. 15-40.
- Lütticken, Sven. *Idols of the Market. Modern Iconoclasm and the Fundamentalist Spectacle*. Sternberg Press, 2009.
- Martin, Bill. "Jefferson Davis Statue: Building a Better Understanding of Richmond's History". *Richmond Times-Dispatch*, s. 22. juni 2022, [richmond.com/opinion/columnists/bill-martin-column-building-a-better-understanding-of-richmond-history/article\\_d302c1c6-f55a-5779-89c8-64d6ba722e42.html#tracking-source=mp-opinion](http://richmond.com/opinion/columnists/bill-martin-column-building-a-better-understanding-of-richmond-history/article_d302c1c6-f55a-5779-89c8-64d6ba722e42.html#tracking-source=mp-opinion).
- McClanan, Anne og Jeff Johnson. *Negating the Image: Case Studies in Iconoclasm*. Ashgate Publishing, 2005.
- Mitchell, W.J.T. *Cloning terror: the war of images, 9/11 to the present*. University of Chicago Press, 2011.
- Mochizuki, Mia M. "Supplanting the devotional image after Netherlandish iconoclasm". *Negating the Image: Case Studies in Iconoclasm*, redigeret af Anne MacClanan og Jeff Johnson, Ashgate Publishing, 2005, s. 72-88.
- Moomaw, Graham og Brandon Shulleeta. "Jefferson Davis statue on monument avenue vandalized". *Richmond Times-Dispatch*, 25. juni 2015, [richmond.com/news/local/jefferson-davis-statue-on-monument-avenue-vandalized/article\\_251992bb-cf9a-58e6-9bcd-ec4d50dede87.html](http://richmond.com/news/local/jefferson-davis-statue-on-monument-avenue-vandalized/article_251992bb-cf9a-58e6-9bcd-ec4d50dede87.html).
- Moreno, Sabrina. "Projections at Lee Monument offer peace in times of violence". *Washington Post*, 5. juli 2020, [www.washingtonpost.com/local/projections-at-lee-monument-offer-peace-in-times-of-violence/2020/07/05/477f79c4-bec8-11ea-8908-68a2b9eae9e0\\_story.html](http://www.washingtonpost.com/local/projections-at-lee-monument-offer-peace-in-times-of-violence/2020/07/05/477f79c4-bec8-11ea-8908-68a2b9eae9e0_story.html).
- Noyes, James. *The Politics of Iconoclasm: Religion, Violence and the Culture of Image-Breaking in Christianity and Islam*. I.B. Tauris, 2013.
- "Om hærværk, kunst og kolonialisme". *Deadline*, DR2, 16. november 2020.
- "Oprør på Akademiet". DR2, 10. oktober 2021.
- Pipe, Ellie. "Colston statue to go on temporary display in M Shed". *Bristol 24/7*, 28. maj 2021, [www.bristol247.com/news-and-features/news/colston-statue-to-go-on-temporary-display-in-m-shed/](http://www.bristol247.com/news-and-features/news/colston-statue-to-go-on-temporary-display-in-m-shed/).
- Rambelli, Fabio og Eric Reinders. *Buddhism and Iconoclasm in East Asia – A History*. Bloomsbury, 2012.

- "Robert E. Lee monument in Va. vandalized with 'black lives matter'". *ABC 7 Eyewitness News* 1. juli 2015, [abc7chicago.com/robert-e-lee-statue-charlottesville-vandalized/820850/](http://abc7chicago.com/robert-e-lee-statue-charlottesville-vandalized/820850/).
- Schwartz, Alexandros. "The historian scrutinizing our idea of monuments". *The New Yorker*, 3. marts 2022, [www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/the-historian-scrutinizing-our-idea-of-monuments](http://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/the-historian-scrutinizing-our-idea-of-monuments).
- Selvin, Clarie og Tessa Solomon. "Toppled and Removed Monuments: A Continually Updated Guide to Statues and the Black Lives Matter Protests". *ARTnews*, 11. juni 2020, [www.artnews.com/art-news/news/monuments-black-lives-matter-guide-1202690845/](http://www.artnews.com/art-news/news/monuments-black-lives-matter-guide-1202690845/).
- Serwer, Adam. "The Myth of the Kindly General Lee". *The Atlantic*, 4. Juni 2017, [www.theatlantic.com/politics/archive/2017/06/the-myth-of-the-kindly-general-lee/529038/](http://www.theatlantic.com/politics/archive/2017/06/the-myth-of-the-kindly-general-lee/529038/).
- Shivaram, Deepa. "Richmond's Robert E. Lee statue will move to the city's Black History Museum". *NPR*, 30. december 2021, [www.npr.org/2021/12/30/1069081021/richmonds-robert-e-lee-statue-will-move-to-the-citys-black-history-museum?t=1648626666797](http://www.npr.org/2021/12/30/1069081021/richmonds-robert-e-lee-statue-will-move-to-the-citys-black-history-museum?t=1648626666797).
- Shivaram, Deepa. "Charlottesville's statue of Robert E. Lee will soon be melted down into public art", *NPR* 7. december 2021, [www.npr.org/2021/12/07/1062106020/charlottesvilles-confederate-statue-robert-e-lee-public-art](http://www.npr.org/2021/12/07/1062106020/charlottesvilles-confederate-statue-robert-e-lee-public-art).
- Skovmøller, Amalie og Mathias Danbolt. "Ringe i vandet". *Kunstkritikk*, 4. december 2020. <https://kunstkritikk.dk/ringe-i-vandet/>.
- Smith, Daniel. "'It's a beautiful day for democracy': Virginia removes Robert E Lee statue from capital". *The Guardian*, 8. september 2021, [www.theguardian.com/us-news/2021/sep/08/robert-e-lee-statue-confederate-general-richmond-virginia](http://www.theguardian.com/us-news/2021/sep/08/robert-e-lee-statue-confederate-general-richmond-virginia).
- Southern Poverty Law Center. "Whose Heritage? Public Symbols of the Confederacy". 1. februar 2019, [www.splcenter.org/20190201/whose-heritage-public-symbols-confederacy](http://www.splcenter.org/20190201/whose-heritage-public-symbols-confederacy).
- Stockmann, Camilla. "Institutleder på Kunstakademiet står frem: 'Det var mig, der skubbede busten i havnen'". *Politiken*, 13. november 2020, [politiken.dk/kultur/art7997961/Institutleder-pa-Kunstakademiet-staar-nu-frem-»Det-var-mig-der-skubbede-busten-i-havnen«](http://politiken.dk/kultur/art7997961/Institutleder-pa-Kunstakademiet-staar-nu-frem-»Det-var-mig-der-skubbede-busten-i-havnen«).
- Thompson, Erin L. *Smashing Statues – The Rise and Fall of America's Public Monuments*. W. W. Norton & Company, 2022.
- "Virginia to remove Robert E Lee statue from state capital Richmond". *The Guardian*, 7. september 2021, [www.theguardian.com/us-news/2021/sep/07/virginia-general-robert-lee-statue-richmond](http://www.theguardian.com/us-news/2021/sep/07/virginia-general-robert-lee-statue-richmond).
- Von Tunzelmann, Alex. *Fallen idols: Twelve Statues that Made History*. Headline Publishing Group, 2021.
- Wedel-Brandt, Jeppe og Nermin Duraković. *Hvidt Støv: En antologi om "busteaktionen" og det vi taler om, når vi taler om den*. Antipyrene, 2021.





Lektor

Afdeling for Kunsthistorie, Æstetik & Kultur og Museologi, Aarhus Universitet

NANNA FRIIS

Cand.mag. i kunsthistorie og publikationsredaktør

Overgaden Institut for Samtidskunst

## AKTIV MODSTAND

### Banankollektivets æstetiske hverdagsaktivisme

#### PROLOG

En flok mennesker cykler syngende gennem en eftermiddagstæt Nørrebrogade fra Folkets Park på Nørrebro til Statens Museum for Kunst i hjertet af København. Det er et kor, koret bevæger sig gennem en menneskemængde, og derfor er det et opsigtsvækkende kor: Sange fra cykler hører som regel ikke hjemme i gaderne (allerhøjest som klart definerede gågade-optrin). Aktivistkoret er grundlagt i byrummet, bruger byrummet som sit øvelokale og sin scene. Blågårds Plads, Nørrebroparken, Roskilde, Esbjerg, Aarhus, Rotterdam, Beograd, det er et kor uden grænser for udfoldelse og uden grænser for deltagelse. I en strømlienet by som København er stort set hvilken som helst afvigelse fra målrettet, stilfærdig og anonym bevægelse gennem det offentlige rum en påfaldende handling, så når tilpas mange mennesker (og alligevel ikke flere end et par håndfulde) bryder monotonien og hælder kampsange ud over hverdagen og myldretiden, bliver det i hvert fald hørt. Utvivlsomt kun kortvarigt, utvivlsomt kun som brudstykker af tekst. Måske registreres sangen blot med en vis overraskelse over melodi på en cykelsti, men selv i sin flygtighed er sang en højlydt modstandshandling: Et åbenlyst alternativ til den lixal-mættede systemkritik, der formuleres i

pressen, blandt akademikerne, på kunstinstitutioner og -uddannelser og, kunne man indvende, i nærværende artikel. Et åbenlyst råb ad magthaverne. En lille forstyrrelse af gadens og systemets hverdagslige ro. Cyklisternes sang lyder:

*Modstand, modstand*

*Intet roligt bagland*

*Modstand, modstand*

*Intet roligt bagland*

*Angrib volden i hegnet, anarkistiske sjæl*

*Bevægelse og beskyttelse for alt der gror og ånder*

*Elsk med hele dit væsen*

*Elsk med hele dit væsen*

*Fælles om aggressionen, der er nødvendig*

*Del det som ingen kan eje: håb og handling*

*Fælles om omsorgen, der er nødvendig*

*Illegale ideer langt ude i skovene, hvor interarter fester*

*Ydmyg hegnet*

*Ydmyg kameraet*

*Ydmyg våbnet*

## AKTIV MODSTAND

Gennem de seneste år har en gruppe, bestående af musikere, billedkunstnere, forfattere, skoleelever, forskere, flygtninge og mennesker uden titler i øvrigt, ført en højlydt – og til tider også lavmælt – kamp mod det, de betragter som ulighed, diskrimination og biopolitik både i Danmark og i Europa mere generelt. Gruppen er kritisk stemt over for den førte immigrationspolitik, men også i bredere forstand neo-kapitalisme, og de dertil knyttede systemer og institutioner. Under navne som GP&PLS, Bananskolen og ovenfor nævnte Aktivistkor, har gruppen arrangeret koncerter, happenings,

performances, pladeudgivelser, udstillinger, undervisningsforløb og ikke mindst iværksat konkret hjælpearbejde på danske udrejsecentre i form af madindkøb, tøjdonation, aktivitetsgrupper for børn, advokatbistand og meget andet. I en længere periode har dele af gruppen – som vi her har valgt at kalde Banankollektivet – været bosat i Serbien for at hjælpe flygtninge på daglig basis. Kollektivet arbejder således aktivt for at skabe politisk og social forandring, og ud fra en erkendelse af, at det er en kompleks opgave, der kræver ganske omfattende og forskelligartede indsatser, har de forskellige undergrupperinger deres eget arbejdsområde. GP&PLS er i udgangspunktet et aktivistisk, musikalsk projekt, der har adskillige pladeudgivelser, koncerter og optrædener i bagkataloget. Bananskolen – opkaldt efter Bananhuset på Christiania hvor to af gruppens initiativtagere på et tidspunkt boede – er fortrinsvis et oplysningsfællesskab, hvor deltagerne selv på skift leverer indhold om alt fra historiske synthesizere, elektromagnetiske behandlingsformer, middelalderlige mystikere, teater, litteratur eller kalligrafi – alt efter interesse og tilgængelighed. Alle er velkomne til at lytte eller dele lige præcis deres specialiserede viden ud fra overbevisningen om, at mennesker gennem samtale kan undervise sig selv og hinanden, og skabe nye vidensbaserede fællesskaber. Aktivistkoret er en gruppe sangere – det vil sige mennesker, der gerne vil synge – som opfører aktivistiske sange og danse, afholder koncerter og happenings på gader og pladser og andre åbne steder, såsom ovenfornævnte cykelaktion. Grænsen mellem de forskellige grupperinger og deres udtryksform er imidlertid uklar: Aktivistkoret opfører sange fra GP&PLS og omvendt, ligesom Bananskolen bruger deres viden og evner til at give ideer til de andre grupper. Den flydende grænse er naturlig, eftersom der er store overlap i deltagerkaren. De kommer fra samme dynamiske bruttogruppe af venner, bekendte, kollegaer, kontakter, familie og nysgerrige i øvrigt, og folk deltager i forskellige projekter alt efter tid, interesser, præferencer osv. Gruppens deltagere har sideløbende projekter som er mere eller mindre løseligt forbundet til aktiviteterne i Banankollektivet, blandt andet det eksperimenterende Teater Tugt, der opfører nyskrevet samfundskritik dramatik, Trampolinhuset, hvor ét af gruppens medlemmer har fået ansættelse, samt tidsskriftet Sorg og Samfund, der udgiver lyrik og kritik. Gruppen har desuden arrangeret

udstillinger (hvordan det skal forstås i Banan-regi, kommer vi tilbage til), blandt andet på SMK i 2020 og Den Frie Udstillingsbygning i 2022.

Nærværende artikel vil undersøge dette kunstnerkollektiv som eksponent for såkaldt aktiv modstand og argumentere for den aktive modstand som en potentielt mere omfattende social bevægelse og interventionsform, et håndgribeligt, inkluderende, praksisfunderet alternativ til abstrakte, intellektuelt forankrede revolteinitiativer og -teorier. Den aktive modstands emancipatoriske kraft er, argumenterer vi for, at den skaber en slags modstandssprog, der kan sive ud i hverdagslivet såvel som ud til et kunstpublikum – eftersom sproget både ytres i det offentlige rum og indenfor rammerne af kunstinstitutionen. Det er en kunstform der muligvis rummer potentialet til at skabe nye fremtrædelsesrum, hvori subjektet, ideologisk såvel som praktisk, kan mobiliseres til modstand. Artiklen er skrevet fra et perspektiv, der på en gang deltager i og observerer Banankollektivets arbejde. Begge forfattere har således aktivt deltaget i en del af kunstnergruppens aktiviteter, først og fremmest undervisnings- og udstillingsrelaterede opgaver, som det også vil fremgå i det følgende. Vi stiller os sympatiske overfor den praksis gruppen er udtryk for, men har ikke selv været med til at koncipere de enkelte aktiviteter eller den særlige arbejdsform, der præger gruppen. Initiativtagerne er først og fremmest Nynne Roberta Pedersen Pedersen, Fanny Sif Pedersen og Goodiepal (alias Pruttipal, Gæoudjiparl, o.a.), men gruppen er, som vi skal se, præget af kollektiv tænkning, hvor mange stemmer får lov at tale. Her vil vi forsøge at forstå gruppens arbejde via en position, der således bevæger sig indefra og ud snarere end udefra og ind – en analytisk vinkel, der er forankret i, at praksisserne opleves og udøves samtidig med, at de undersøges. Vores tilgang er til dels inspireret af Cecilie Sachs Olsens praksisbaserede undersøgelse af, hvordan socialt engageret kunst påvirker byrummet (Olsen 3 ff.). Hendes undersøgelsesmetode er baseret på fortolkning og oplevelse af kunstnerisk produktion, men tager udgangspunkt i et teoretisk veldefineret projekt med klare formål. Vores undersøgelse gør det modsatte: Med udgangspunkt i Banankollektivets kunstneriske praksis vil vi forsøge at forstå hvordan netop deres form for kunstaktivisme kan virke i det sociale i mere teoretiske termer. Undersøgelsen skal også ses som et forsøg på at

formulere nogle nye retninger for den socialt engagerede kunst i lyset af Banankollektivets kunstaktivisme.

#### DEN NÆSTE AVANTGARDES INSTITUTIONSKRITIK

Kunstnergruppen praktiserer en form for aktivistisk og socialt engageret kunst, der dels er kendetegnet ved at have sociale og/eller politiske effekter som målsætning, og dels at anvende praksisformer, der kendes fra hverdagslivet. Gruppens praksis er dermed i tråd med avantgardebevægelser, der siden 1960'erne har udfordret kunstinstitutionens konception af sted, værk, kunstner, kunstoplevelse, og insisterer på en sammenblanding af liv og kunst (Hjartarson et.al.). Ideen om at avantgarden historisk set repræsenterede en drøm om – eller en udlevelse af – den ultimative sammen-smeltning af kunstnerisk praksis og levet liv, som blandt andre Peter Bürger har formuleret det, er med rette blevet udfordret og nuanceret (Singsen). Alligevel er det interessant at betragte Banankollektivets arbejde gennem det prisme af (traditionel) avantgardeanalyse, der netop påpeger denne radikale forening. Her er flere af den klassiske avantgardes genkendelige træk – det stedspecifikke, det institutionskritiske, det post-objektive – nemlig blandet sammen og genopstår, i ny forklædning: kollektivet bevæger sig frit mellem offentligt rum og institutioner; institutionskritikken praktiseres både indefra og udefra; den kunstneriske praksis bruger genstande (som godt kan være kunstværker) snarere end at producere disse; fokus er forskudt fra æstetisk oplevelse til dannelse gennem æstetiske (i betydningen *aisthesis*, sanselige) erkendelsesformer.

Den moderniserede avantgarde-praksis der præger Banankollektivet har flere forgængere, men den mest oplagte sammenligning er naturligvis den kunstpraksis der siden 1990'erne har været dyrket af Goodiepal. Han performede og holdt lectures, han producerede genreoverskridende elektronisk musik og udviklede sig egen form for notation, og han udfordrede samtidig konstant forestillingen om kunstens autonomi, kunstnerens identitet og kunst- og undervisningsinstitutionernes magtposition (Wamberg 205, et passim). Et eksempel på hvordan han praktiserer institutionskritik er det udstillingsrum han i en årrække (indtil udgangen af 2020) havde

på Statens Museum for Kunst. Kunstneren havde det fulde ansvar for indhold, og det resulterede i en veritabel ophobning af genstande. Der var alt fra sko og halstørklæder over plader og instrumenter til diverse obskure værdigenstande og kunstværker. Sidstnævnte var en kombination af værker Goodiepal selv har skabt, og værker han gennem årene har fundet, fået eller købt. I praksis fungerede rummet som et lager for kunstnerens personlige ejendele. Et livs materialitet har med andre ord befundet sig på museet, både som de bogstavelige ting, de er, og som et konstant foranderligt 'kunstværk' alt efter øjnene, der ser. Oplevelsen af rummet var kun i begrænset omfang objektfikseret. Ved konstant at flytte ting ind og ud af rummet efter behov – og til museets store frustration – blev den hvide kubes veldefinerede rammer åbnet op mod det private. Distinktionerne mellem kunst og liv, offentlig og privat, kunster og privatperson, blev porøse, og kunsten blev i dette virvar forskudt fra objekt og person til praksis og kollektiv. Som professor i Kunsthistorie Jakob Wamberg skriver, så overlever den historiske avantgarde hos Goodiepal, der, som en Trojansk hest, konstant smugler livet ind på institutionerne (Wamberg 209).

Banankollektivet har arvet samme promiskuose tilgang til kunstinstitutionen og dennes begreber – måske endda i potenseret form – hvilket især blev tydeligt, da SMK i 2020 præsenterede den stort anlagte udstilling *Unboxing the Goodiepal Collection*, der i sit udgangspunkt havde til formål at lade Goodiepals samling brede sig til flere udstillingsrum på museet. I praksis fik Goodiepal stillet 6 udstillingsrum til rådighed, men samtidig åbnede museet en dør på klem for yderligere forhandlinger og institutionskritikker. Goodiepal valgte nemlig at fordele udstillingsansvaret på flere hænder. Selve udstillingen blev derfor effektueret, arrangeret, opsat, kurateret og formidlet af hele Banankollektivet og diverse venner og bekendte, herunder adskillige beboere på udrejsecentrene Sjælsmark og Avnstrup og flaskesamlerne Innocent og Christian, som Goodiepal og Nynne Roberta Pedersen Pedersen havde boende i deres hjem. Udstillingen bestod dels af Goodiepals private ting og kunstsamling, men også af nye installationer, objekter og aktiviteter udformet af forskellige medlemmer af Banankollektivet. Selve udstillingen kom således til at bestå af en ret enorm mængde genstande tematisk grupperet og rammesat i tekster ved Nanna Friis. Udstillingen bestod også af et

undervisnings- og aktivitetsprogram som blandt andet betød, at bananskolen flyttede ind på museet og lavede skole, herunder en forelæsningsrække om middelalderlige mystikere ved Laura Katrine Skinnebach. Aktivistkoret optrådte med, og instruerede i, performance og sang. Medlemmer af kollektivet foretog omvisninger eller performede konkrete værker. En ven fra Belgien lavede pop-up-bog- og magasinbutik i museets foyer. Kunstneren som afsender blev dermed fordelt på flere hænder, mange totalt ukendte i kunstregi, og uden erfaring med kunstinstitutionens måde at fungere på. Fra at have fået stillet en række rum til rådighed, bredte udstillingen sig nærmest ustyrligt til flere dele af museet. Med andre ord: Den boks der skulle *unbox*'es viste sig at være nærmest bundløs.

Ud over den konsekvente udfordring af institutionens rammer var det afgørende, at udstillingen konkret gav plads til immigranter bosiddende i Danmark. Innocent og Christian fik således midlertidig ansættelse på SMK i forbindelse med opbygningen af udstillingen. En ven, som det var lykkedes at flygte op gennem Europa, kom ved samme lejlighed på besøg i Danmark og afholdt en række Bananskoleforedrag. Kurdiske beboere på Sjælsmark blev inviteret til at arrangere kædedans med musik i forbindelse med udstillingens åbning, og fik udbetalt honorarer gennem Banankollektivet. Udstillingsbudgettet betalte de facto omkostningerne til advokatbi-stand ved genoptagelsen af en afghansk vens asylsag i Wien. En tilsvarende udstillingspraksis blev i øvrigt gentaget da Banankollektivet i 2022 indtog Den Frie Udstillingsbygning. Udstillingen bestod dels af et rum tætpakket med værker fra Goodiepals og Nynne Roberta Pedersen Pedersens private kunstsamling og dels af fire måneders komprimeret undervisning. Underviserne var en kombination af Bananskoleelever, venner fra udrejsecenter Avnstrup, musikere, forfattere, forskere og mennesker uden titler.

Trods instrumentalisering af institutionen, arbejder Banankollektivet ofte imod institutionens logik og ideologi, måske netop pga. af en særlig fascination af at studere og udfordre institutionelle systemer, som Pernille Albrethsen skrev i en anmeldelse/omtale af udstillingen i *Kunstkritikk* (1). Arbejdsformen er det abstrakte *hack*, en både materiel og immateriel handling, der forsøger at trænge ind i alle systembærende domæner såsom musik, medier, visuelle fænomener, offentlige rum, institutioner og andre

immaterielle systemer og praksisformer. Forsker i elektroakustik Sharon Stewart har argumenteret for, at gruppens særegne blanding af musik, kunst, performance og aktivisme ligger i forlængelse af den praksis man finder hos afdøde Pauline Olivero og Pussy Riot (Stewart 237-238 og 241). Formålet hos disse grupper synes at være at skabe nye relationer mellem ting, personer og domæner, at sætte verden sammen på andre måder. Når museer således åbner dørene for Banankollektivet, bliver *the white cube* omdannet til dansesal, skolestue, scene og laboratorium. Økonomien kanaliseres direkte videre til flygtninge. Alle disse små forskydninger afslører systemets funktion, og de koder systemerne er afhængige af for at eksistere. Det gælder således også definitioner som eksempelvis 'musiker' og 'kunstner', eller for den sags skyld 'kunst' og 'kunstværk'.

#### KUNSTINSTITUTIONEN SOM SOCIAL ARENA

Institutionen og dens ressourcer bruges tilsyneladende til at sætte omfattende modstandsdagsordener. Et eksempel er gruppens længerevarende ophold i Serbien. Det primære formål med disse ophold var at huse hjemløse afghanske flygtninge i lejede lejligheder, skaffe mad og varmt tøj til så mange som muligt af de flygtninge, der bor på gaden, hjælpe de flygtninge, der tør og ønsker at løbe risikoen ved at blive smuglet over serbiske grænser ind i EU – og ikke mindst at dokumentere myndighedernes hårdhændede behandling af disse flygtninge (sanktioneret af EU). Den økonomiske støtte til arbejdet kom imidlertid primært fra Statens Kunstfond og Dansk Komponistforening, som også støttede Banankollektivets opretholdelse. Gruppen opnåede således den blåstempling fra diverse kunst- og kulturinstitutioner, som det i de fleste menneskers øjne kræver at legitimere mærkaterne 'kunst' eller 'kunstner' om nogens liv og arbejde.

Kollektivet udstiller på etablerede institutioner, performer på etablerede spillesteder og *venues*, underviser på etablerede kunstakademier og uddannelsesinstitutioner, skriver for etablerede dagblade og udgiver på anerkendte forlag både her og i udlandet. Er det denne blåstempling fra etablisementet, der berettiger opfattelsen af Banankollektivets arbejde som andet end entydig aktivisme med islæt af civil ulydighed – og således



muliggør ovenstående avantgarde-påstand? Måske er det netop arbejdets tilsyneladende ligegyldighed overfor, og hacktivistiske tilgang til, selv-samme etablissement, der i virkeligheden kan ses som essensen af en ny form for avantgarde, hvor menneskerne og aktionerne langt hen ad vejen er vigtigere end udstillinger, publikum og institutionel anerkendelse. Institutionssamarbejdet handler for Banankollektivet først og fremmest om at få et 'sted', hvorfra politiske aktiviteter og ytringer kan komme til udtryk – og samtidig finansiere diverse sociale aktiviteter. Gruppen virker mindre optaget af den institutionelle blåstempling af deres praksis som kunst, end af at forlænge en udpræget hverdagspraksis langt ind i etablissementets privilegerede rum. Det vigtige i arbejdet er tilsyneladende ikke at fremstille og udstille konkrete objekter, men at skabe et kludetæppe af adskillige menneskers værker og ikke-værker og en platform for aktivistisk praksis. Banankollektivets særlige variant af den socialt engagerede kunst arbejder derfor ikke med kunst for evigheden, men med kunst, der forholder sig til nutiden og dens tilspidsede situationer i forhold til eksempelvis klima og flygtninge. Hovedfokus er ikke artistisk innovation, og publikum er som regel heller ikke et traditionelt kunstpublikum.

Banankollektivet er naturligvis ikke det eneste kunstaktivistiske initiativ af sin art. Helt aktuelt indtog netop denne type kollektivistiske, sociale kunstpraksisser Documenta 15 i 2022, i manges øjne verdens vigtigste samtidskunstbegivenhed. Documenta 15 blev kurateret af det indonesiske kunstkollektiv ruangrupa og var en ophobning af lignende kollektiver fra hele verden, hvis arbejde mere har karakter af ngo-arbejde end værkproduktion. Meningerne om Documenta 15 var mildest talt delte, og vigtigheden af og kvaliteten i denne form for (kunst)praksisser kan naturligvis diskuteres. Ikke desto mindre er den kollektive, virkelighedsnære, værkfjerne kunstproduktion og -tænkning blevet sat på samtidskunstens verdenskort. Den kritiske respons på eksempelvis Documenta 15 kan meget vel ses som en indikation på, at den etablerede kunstverden er udfordret i forhold til opløsningen af forestillinger om autonom kunst. Det peger vel i sig selv på avantgardepotentialet i denne tilgang.

Naturligvis kan man indvende, at den historiske avantgarde stræbte efter en afstand til kunstinstitutionen som sådan – i hvert fald på et

principielt plan – og at Banankollektivets samarbejde med eksempelvis SMK således undergraver eller modsiger kollektivets avantgardepotentiale. Omvendt lader det til at først Goodiepal og senere hen Banankollektivet har formået at omgå institutionens retningslinjer, at arbejdet – kunsten om man vil – har eksisteret i kunstrummet på sine egne præmisser. At institutionen i ret vid udstrækning har tilpasset sig værket, og at værket formår at være liv snarere end kunst. Man kunne desuden kritisere Banankollektivet for at underlægge sig kunstinstitutionernes og -markedets økonomiske logik, når de udstiller eller modtager penge fra kunstfonden, men når medlemmer af kollektivet køber værker, bidrager de til at booste interessen for og værdisætningen af konkrete, navngivne kunstnere. Det er således kunstverdenens iboende økonomiske principper, der vendes til en fordel for enkeltindivider eller det fælles projekt. I deres udstillingspraksis anvender Banankollektivet institutionerne kritisk og grænsesprængende for at skabe en platform for det sociale engagement.

Det er vores klare overbevisning, at man på én og samme tid godt kan være *killjoy* og stats- eller museumstøttet kunstner.

#### SYSTEMKRITISKE HVERDAGSHANDLINGER

Banankollektivets arbejde manifesterer sig således i en radikal form for ikke-kunst (men ikke anti-kunst!), hvor indhold og betydning skabes netop gennem hverdagslige handlinger indenfor institutionernes rammer. Men deres indsats er tæt vævet sammen med de aktiviteter der foregår udenfor kunstinstitutionen. Gruppens kritik af europæisk og dansk anti-immigrationspolitik kommer således ikke kun til udtryk, i måden institutionerne aktiveres men også i deres daglige praksis. Foruden opholdet i Serbien har gruppen gennem længere tid arbejdet for at hjælpe immigranter i Danmark. De stiller sig særligt kritiske overfor den danske hjemrejselov der tillader at udvise asylansøgere og placere dem på Udrejsecentre, hvorfra de også med tvang kan sendes hjem, sådan som det skete i 2022, hvor en tvangsudvisning endte i magtanvendelse og fysisk vold (“Tesfaye efter voldsom udvisning”). Her deler Banankollektivet mange lighedspunkter med andre aktivistiske grupper og socialt engagerede kunstprojekter, ek-

sempelvis Trampolinhuset, men også med diverse aktivistiske aktører som TogetherWEPUSH og NoDeportationsDK, der de senere år har arbejdet for at hjælpe udvisningsdømte flygtninge i Sjælsmark, Avnstrup, Ellebæk og lignende centre. Banankollektivet indsamler penge, tøj og fødevarer; arrangerer undervisning og aktiviteter for børn og voksne; organiserer transport til fritidsaktiviteter og lignende (beboere får ikke dækket transport til og fra centrene); de arrangerer ekskursioner til koncerter, museer, svømmehaller; de bistår med kontakt til retshjælp og psykologbehandling; de stiller musikudstyr og diverse publikationskanaler til rådighed. For Banankunstneren findes den betydningsfulde politiske og æstetiske ytring i almindelig hverdagsomsorg for udstødte mennesker. Det handler om små ting der gradvist kan forbedre immigranternes liv: det kan være et par sko, en vinterjakke, et optanket rejsekort, en pose dagligvarer, legetøj til børnene, men det kan også være at tilbyde venskab, at tage på udflugt, at fejre højtider sammen. I den forstand arbejder kollektivet gennem leg, spil, samtale, venskaber, dans, musik, undervisning, ekskursioner og lignende med lokale løsninger på praktiske problemer. Gennem deres arbejde og tilstedeværelse i centrene forsøger de at gøre hverdagen i udrejsecentre tålelig, selv om det modsatte har været den udtalte intentionen fra politisk side. Tidligere Udlændinge- og Integrationsminister Inger Støjberg udtalte i 2016 at det skal være så "utåleligt som overhovedet muligt" at være på tålt ophold i Danmark, og at udviste på Kærshovedgård ikke skal have mulighed for at "opretholde et almindeligt familieliv". Hun udtalte ved samme lejlighed, at hun var fuldt bevidst om, at den danske lovgivning her gik lige til grænsen af Menneskerettighedskonventionerne (Skærbæk og Klarskov). Banankollektivets omfattende hjælpearbejde virker derfor som et forsøg på at *disrupte* den politiske opfattelse af de udviste som utålelige mennesker der skal ekskluderes fra samfundet. Deres arbejder har således en del til fælles med Sarah Ahmeds nævnte *killjoy*. En *killjoy* insisterer på at tage plads på trods af modstand, for som Ahmed skriver, så er det en radikal handling at overleve, hvis du hele tiden bliver mødt med en forestilling om, at det ikke er meningen at du skal leve som du er, hvor du er, eller med hvem du nu end er sammen med (Ahmed 237). Når marginaliserede individer får hjælp til at gennemføre hverdagen, får mulighed for at deltage i Bananskolens

undervisningsforløb, får adgang til instrumenter, indspiller plader eller musikvideoer, bidrager til tidsskrifter eller ansættes på SMK, kan det ses som en måde at omgå det politiske fundament centrene er bygget på.

Banankollektivet stiller sig kritiske overfor den måde hvorpå den danske anti-immigrationspolitik sætter rammerne for livet som immigrant i Danmark, men også i Europa generelt. Særligt den europæiske grænsekontrol, Frontex, ses, som hos antropologen Nicholas De Genova, som en ekskluderingsmekanisme der har materialiseret sig i konkrete institutioner og love (De Genova 1191). Kritikken kommer til udtryk i Modstandsdansen der taler imod deportationer, grænser og lejre, samt i flere sangtekster på GP&PLS' udgivelse *Pro Monarkistisk Extratone* fra 2017. Mest tydeligt kom det imidlertid til udtryk i 2016, hvor det Banan-affilierede projekt Teater Tugt – stiftet i 2013 af blandt andet Nynne Roberta Pedersen Pedersen og Rosalinde Mynster – opsatte stykket ASYL 34 som reaktion på Løkkeregeringens 34 asylstramninger. Stykket forsøgte at omsætte de 34 stramninger til 34 kunstværker (teater, maleri, musik og meget mere) over 34 timer. Teateret lagde sig tæt op ad den kritik som den nye asyllov mødte fra flere sider: Smykkeloven, der gav myndighederne hjemmel til at fratage immigranter personlige værdier over 10.000 kr., blev kritiseret af FN; Formanden for den Europæiske Menneskerettigheds-kommission, Nils Muižnieks, anklagede reglen om familiesammenføring efter 3 års ophold for at gå imod konventionens artikel 8 der beskytter retten til familie, samt Børnekonventionens beskyttelse af børns rettigheder til at leve og vokse op i en familie (Logan 353-355).

Banankollektivets aktivistiske praksis kan måske bedst ses som udtryk for en forestilling om, at den danske asylpolitik er en form for bio-politik, en politik der med forankring i (neo)liberalismen definerer liv og udfoldelse blandt grupper af mennesker (Foucault, "Seksualitetens historie 147; Foucault, Biopolitikens fødsel 38-39). Den politiske teoretiker Achille Joseph Mbembe har argumenteret for, at Foucaults biopolitik er utilstrækkeligt til at beskrive, i hvor høj grad det politiske kan udfolde sig som en magt over livet og døden. Han fokuserer især på moderne kolonialisme og krigsførelse men argumenterer samtidig for, at moderne vestlig politik er racialiseret og skaber rammerne for nye former for "social eksistens i

hvilke store befolkninger underkastes livsvilkår der giver dem status af *levende døde*" (Mbembe 80). Netop sådan ser Banankollektivet flygtningelejre og centre: Som nekropolitiske konstruktioner der lader mennesker gå til grunde på grund af farve og herkomst. Banankollektivet rejser med deres kunstaktivisme en række kritisk spørgsmål til den førte politik: Hvem har ret til rettigheder, og hvem har i yderste konsekvens ret til at leve? Og de forsøger at svare gennem handling: At bidrage til at flygtninge faktisk har almindelige fornødenheder kan ses som en form for bio- eller nekroaktivisme, hvor immigranter får hjælp til at leve i og med et system der forsøger at ekskludere dem. Gruppens devise synes at være at det "handler om at finde måder at eksistere på i en verden der gør det svært at eksistere" (Ahmed 239).

Når flygtninge deltager i udstillinger, ekskursioner og undervisning sker der samtidig gennem interaktion og fællesskab en gradvis mobilisering af kræfter til deltagelse, en generering af mod til modstand og øget bevidsthed om ret til rettigheder. Det er også en tanke der virker og praktiseres på mikroplan. "Hvis vi kender de her mennesker, holder de op med at findes som ikke-mennesker" virker som en grundpræmis i kollektivets logik forstået på den måde, at det kun er muligt at ekskludere folk fra fællesskabet hvis man ikke kender dem. Banankollektivet forsøger at sætte navne og ansigter på ofrene for den førte politik og udstiller dens konsekvenser – ikke som udstillingsparate, såkaldt politiske kunstværker, men som handling: tilstedeværelse i Avnstrup, tilstedeværelse i Kastrup under deportationer. Ved at deltage i marginaliserede menneskers hverdag sætter Banankollektivet fokus på individet: Det enkelte menneske bistås i at etablere levedygtige fællesskaber med kunsten som løftestang. Formålet er, med Judith Butlers ord, at minimere "the unlivability of lives" (Butler 67; Madoff 179).

#### ET NYT MODSTANDSSPROG

Banankollektivet fokuserer på en den lille store indsats, et bottom-up arbejde som er muligt og åbent for alle der ønsker at deltage. Der er en accept af langsommeligheden i projektet, at sociale virkeligheder kun ændrer sig

små skridt ad gangen. Dermed ikke sagt at kollektivet ikke efterstræber globale og radikale forandringer, snarere at de ikke arbejder med revoltens store armbevægelser som *modus operandi*. Kollektivets aktivistiske praksis adskiller sig også på flere måder fra forestillingen om forsamlingens performative kraft, sådan som den formuleres hos eksempelvis Judith Butler (Butler 2015). Ifølge Butler har aktivisme brug for at finde sted, at udfolde og udspille sig i et rum, hvor kroppene kan blive synlige. Forsamlingen af kroppe kan ses som en performativ manifestation af den såkaldte "right to appear" (Butler 32f.) eller retten til fremtrædelse – ikke bare som køn, men som krop i det hele taget – som samtidig gør kroppen til en politisk agent. For Butler spiller forsamlingens størrelse, det offentlige sted og mediernes tilstedeværelse en afgørende rolle for effekten af den politiske handling. Især det sidste er vigtigt: Gaden som scene bliver kun politisk potent, når en visuel og auditiv version af scenen kommunikerer live eller tilnærmelsesvis live, således at medierne ikke bare rapporterer om scenen men er del af scenen og handlingen. Medierne fungerer nemlig som den visuelle og auditive forlængelse og reproducerbarhed af rum og handling (Butler 91). Forsamlingen som sanselig og medieret manifestation er central for Butler. Mængden af kroppe skal gøre en forskel der kan sanses visuelt og auditivt, og medierne er den ultimative scene for og formidler af aktivistisk manifestation. Forsamlingen er en kraftfuld diskursiv handling, men når kritikens omdrejningspunkt er mennesker der ikke har muligheden for eller kræfterne til at ændre deres livsomstændigheder, handler modstand først og fremmest om mobilisering til aktiv handling. I stedet for at facilitere store forsamlinger, der mere symbolsk markerer kritikens omfang, henvender Banankollektivet sig direkte til offentligheden og til marginaliserede grupper med ambitionen om at gøre deres hverdag, liv og historie til omdrejningspunkt for opmærksomhed. Det tætteste Banankollektivet kommer på forsamling er derfor ovenstående cykelaktion og diverse optrædener som oftest har karakter af aktivisme. Et eksempel er Aktivistkorets modstandsdans, en stiliseret dans bestående af verbale opråb og fysiske bevægelser, der kan danses alle steder, læres af alle, udføres af folk i alle aldre. Dansen er desuden oversat til forskellige Europæiske sprog (dans kan ses i to forskellige versioner på [liveart.dk](http://liveart.dk)). Dansen slutter med råbene:

“brug din stemme” (markeres med et højt råb) og “brug din krop” (markeres med et kraftigt hop mens der råbes ‘HUH’). Og selv om både cykelaktionen og modstandsdansen skaber en forstyrrelse i det offentlige rum, er der også noget helt andet på spil: Sangen og dansen skaber en fælleskrop der råber, synger eller danser af sexismen, racisme og magt. Aktionerne er dermed sanselige optrin men også mobilisering af konkrete kroppe. Modstandsdansen består af en lang kæde af kropslige tegn med eksplicit semiotisk betydning. Når den praktiseres og læres videre til andre, fungerer det nærmest som indlæring af et nyt kropsligt tegnsystem, kropsliggørelse af et nyt modstandssprog. I dette sprog har enhver handling betydning. For Banankollektivet synes det således ikke at være massen og medierne, der udgør den aktivistiske arena, men at de, der deltager i eller oplever de hverdagslige optrin, i et eller andet omfang bidrager til at skabe og måske endda internalisere, en anden verdensforståelse. Frem for at løsrive kroppe fra deres hverdag og kontekst, og reducere deres ytringer til overordnet kritik, flyttes aktivismen ind i kroppen og det private med det formål at skabe bølger i de sociale rum.

Banankollektivets praksis handler netop om nye virkeligheder og nye sprog på et niveau og i et omfang der igen og igen befinder sig mellem det hyper-nære og det hyper-globale. Kollektivet har som nævnt hverdagen og virkeligheden som deres foretrukne arena, og i forlængelse heraf er det oplagt at nævne Hannah Arendt, der de seneste har fået fornyet aktualitet. Arendts analyse af totalitarismens oprindelse blev til på baggrund af nazismen og imperialismen, men kan i dag hjælpe os med at få øje på totalitære træk i moderne politiske systemer. Judith Butler har således med inspiration fra Arendt peget på, at mange mennesker i dag er frataget retten til rettigheder (72f.). Relevant i nærværende sammenhæng er især den udlægning af Arendts begreb om virkelighedssans og kunstens betydning som findes hos professor i æstetik Cecilia Sjöholm. Med udgangspunkt i flere af Arendts værker, beskriver hun virkelighedssansen som en fælles sans, der står i opposition til autoritære og totalitære regimers ”forvrængede virkeligheder, som underminerer friheden, solidariteten og fællesskabet” (Sjöholm 11). Men ifølge Sjöholm, opfatter Arendt kunsten som særlig modstandsdygtig overfor de forvrængede virkeligheder, fordi den selv er

en forvrængning af virkeligheden der samtidig højner vores sans for virkeligheden (som hos eksempelvis Kafka). Kunsten kan udpege alternative virkeligheder, skabe alternative, offentlige rum for forhandling og ikke mindst nye fællesskaber med en fælles tro på æstetikens kraft. (Sjöholm 28, 21). Hos Banankollektivet kommer det til udtryk på den måde, at gruppen bevæger sig ud i samfundet og insisterer på håndgribelige alternativer i samarbejde med andre – hvilke som helst andre – mennesker. Det er ikke en kunst, der retter politisk kritik gennem symbolske objekter, men derimod en kunst der viser (og modarbejder) virkeligheden, som den er.

Banankollektivet efterstræber at bygge alternative virkeligheder med alternative sprog, hvor der findes sorg og fjollethed, men også venskaber og hjælp. Det er et arbejde, hvor humor er essentielt. I sit udgangspunkt kan humor være virkelighedsforskydende, og har da også været brugt som en effektiv strategi i eksempelvis feministiske avantgardeprojekter. I værker af Kirsten Justesen, Hanne Nielsen & Birgit Johnsen og Maja Malou Lyse fungerer humoren som en måde at gøre kunsten politisk på ved at lade den interferere med hverdagslige sysler som eksempelvis at rive løg eller støvsuge (Paldam 323). Humoren gør det muligt at udfordre eksisterende normer, fordi den giver rum for at fremstille tematikker og kroppe der normalt ligger udenfor den rationelle diskurs og disciplinering (Paldam 337). Når en flok udklædte mennesker, danser rundt i det offentlige rum og synger om åbne grænser og Frontex-uhyrigheder, er absurditeten i optrinnet med til at afdække absurditeten i den virkelighed, vi mere eller mindre accepterer, når politikere og medier præsenterer den for os. Samme absurde humor ses i nævnte Modstandsdans, hvor et nej til sexismen eksempelvis markeres med et kraftigt knæspark mod skridtet. Absurditeten og humoren bliver på den måde er en sandsigerske, der peger fingre ad, hvordan normer og det politiske system virker, og især hvordan det ikke virker.

Banankollektivets kunst handler om at skabe denne nye virkeligheds-sans gennem nye sanselige og kropslige sprog som synliggør samfundets latente ulighedsskabelse for beskueren (Sjöholm 31). Bananvirkeligheden er en modfortælling og ny fremtrædelsesform, der negerer den politiske fortælling om eksempelvis behovet for stram udlændingepolitik – og den dertilhørende argumentation. På det helt nære plan skabes et fællesskab



med nye relationer og politiske muligheder. Gennem kunsten bidrager de med at gøre nye kropslige og sproglige positioner sanselige i verden (Rancière 22). En ny virkelighed der kan sanses og føles af de implicerede. En virkelighed hvor det, med aktivistkorets ord, er muligt at dele "det som ingen kan eje: håb og handling".

I modsætning til Butlers ovenstående fordringer om medieret synlighed er Banankollektivets tilstedeværelse i medietumulten temmelig minimal, men ideen om *impact* ikke mindre global af den grund. Hos Banankollektivet handler det ikke om den globale, politiske aktivisme, der bruger (sociale) medier og bred synlighed til at opnå udbredelse – som det i ekstrem grad er tilfældet med eksempelvis Ai Weiwei, der i den grad bruger sociale medier som sin kunstneriske arena (Jørgensen). Banankollektivet er mere optaget af den nære og lokale aktive modstand, der former en faktisk tilstedeværende, social virkelighed, og som herfra forhåbentlig kan brede sig til andre marginaliserede samfundsgrupper. Aktivistkorets sang fra prologen er et eksempel på, hvordan en aktivistisk handling, måske bare for et kort øjeblik, skaber bevægelse i det sociale. Den afspejler også en anden opfattelse af globalitet. Det globale ses ikke som den store forkromede forening af kulturer på tværs af kloden gennem teknologi og komplekse, politiske aftaler og handelssystemer som hos eksempelvis John Tomlinson (Jørgensen 128). Det globale findes hér, og en global bevidsthed og virkelighedssans er nødvendig, også i lokale relationer til vores medmennesker. Den vestlige humanismes indbyggede antropocentrisme er desuden erstattet af en langt mere vidtrækkende global medfølelse, hvor interarter danser med hinanden. Banankollektivets aktive modstand er global forstået på den måde, at den forsøger at nedbryde grænserne for, hvordan vi skal forstå *den anden*, og hvordan vi skal forstå kunst. Den er global i sin rummelighed, fordi den potentielt set kan foregå alle steder og inddrage hvem som helst. Den er global, fordi den bestræber sig på ikke kun at tale til eller rumme vestlige aktører. På individniveau er det at gøre marginaliserede ikke-borgere uden rettigheder til borgere med ret til rettigheder. Den aktive modstand arbejder således ud fra et bæreposeprincip om at samle og mobilisere (Le Guin), frem for en spyddets aktivisme der vil bekæmpe uligheden top-down.

### BANANKOLLEKTIVETS KUNSTAKTIVISTISKE POTENTIALE

Kunstens politiske, aktivistiske og emancipatoriske potentiale er blevet påpeget ved adskillige lejligheder, men synspunkter angående dette potentiale har også mødt kritik. Mikkel Bolt Rasmussen kritiserer i sit forfatterskab avantgarden og den socialt engagerede kunst for at komme til kort overfor det politiske og for at forfalde til at arbejde på kapitalismens præmisser, idet især den socialt engagerede kunst aldrig hæver sig over at løse mindre, afgrænsede problemer, såkaldt "modest proposals" eller "beskedne forslag" der reducerer kunst til en slags social udbedrings-mekanisme, der blot adresserer meget specifikke problemer, som den så forsøger at fremhæve og løse (Bolt 71; se kritik i Kester 78). Men er Banankollektivet, på samme vis som andre sociale, interventionelle eller relationelt orienterede avantgardeprojekter, blot et samarbejde med det etablerede system "i håb om at reparere nogle af de skader det forårsager"? En praksis, som reelt ikke besidder nogen "sand kritik af systemet" og dermed ikke formår at blotlægge de problemer systemet skaber (Bolt 206)? Frem for at begrænse sig til at løse små afgrænsede problemer, tager Banankollektivet, mener vi, fat i de store systemiske problematikker, gør dem synlige, blandt andet ved at aktivere flygtninges uddannelsesmæssige, sociale, menneskelige kompetencer og ved at give dem en platform at agere fra. Banankollektivet er i den forstand mere end en udbedringsmekanisme, men frem for alt en mobiliseringsbevægelse, der gennem kunstneriske projekter, deltagelse, leg og læring skaber bevidsthed om samfundssystemer og mobiliserer til modstand. De bærer ikke den revolutionære fane, men skaber opbakning til ændringer nedefra og indefra. Det er en langsommelig proces, der ikke udvirker – eller forventer at udvirke – sociale mirakler eller store politiske ændringer med ét slag. Det handler om at give andre mennesker adgang til kunstsystems fremtrædelsesrum og til samfundet som sådan. Det er samtidig også projektets største udfordring: at forandringerne ofte hverken er synlige eller af dramatisk revolutionær karakter, at mobiliseringen er så umærkelig, at den går under radaren i det bredere, politiske liv. Der er ikke tale om øjeblikkelig omstyrtelse af kapitalisme eller racisme som gruppen ihærdigt kæmper imod, men om langt mindre forskydninger. Gruppens praksis iværksætter en transformation, hvor institution, værk,

kunstner og deltager – måske bare for en stund – er noget andet, end de plejer. Institutionens funktion og rolle transformeres til skolestue, værket er proces frem for produkt, kunstneren er en gruppe af mennesker med forskellig baggrund, deltagerne er involverede, skellet mellem afsender og modtager sløres når der etableres nye fremtrædelsesrum og forsøg på mobilisering til modstand.

Banankollektivet praktiserer, mener vi, en mere ultimativ forening af liv og kunst end de historiske avantgardebevægelser. Frem for at skabe objekt- eller konceptororienteret kunst til etablerede institutioner, laver Banankollektivet nye sprog, rum og omgangsformer for en aktivistisk kunst, der kan implementeres højtråbende såvel som lavmælt i hverdagen – af hvem som helst, der vil deltage. Det levede liv bliver en arena for struktureringen af alternative virkelighedsopfattelser, der samtidig mobiliserer kræfterne hos de mennesker, hvis liv systemet har gjort mindre værd at leve. Det er *her*, gennem den aktive modstand, at den aktivistiske kunst besidder et særligt forandringspotentiale, fordi den udstiller en egen sensibilitet, der påvirker netop omverdenens (mangel på?) følsomhed. Banankollektivets kunst/ikke-kunst illustrerer, hvordan man kan tage del i et samfund med en distinkt, systemkritisk ømhed og en kompromisløs omsorg overfor omverdenen – hvad end det handler om uønskede personer, eller om platen. Man kan sige, at Banankollektivet praktiserer overbevisningen om, at "det ægte heltemod findes i disse tilsyneladende små måder at organisere sit liv på for at overleve vanviddets tid uden at miste sin værdighed", som Slavoj Zizek i 2013 skrev til Nadesjda Tolokonnikova fra Pussy Riot, da hun var fængslet (Information 23.11.2013). Det er *her*, i den lokale indretning af livet, at den nye æstetiske virkelighed bliver til.

Kampen foregår i de yderområder af demokratiet, hvor forhandlingen om demokratisk deltagelse og rettigheder foregår, men denne kamp finder også vej ind på museerne og scenerne, der hvor de ressourcestærke øjne kigger hen. Og måske er dette spektrum, afstanden mellem aktivistarbejdets udførelse og kunstinstitutionens indramning af selvsamme arbejde, netop det særlige ved Banankollektivet – dets avantgardepotentiale om man vil. Uanset hvilken platform gruppen anvender, insisterer den på diversitet frem for assimilation, på dissensus frem for konsensus, på multikultur frem for

monokultur. *Bevægelse og beskyttelse for alt der gror og ånder. Elsk med hele dit væsen.*

NANNA FRIIS er cand.mag. i kunsthistorie og arbejder som publikationsredaktør på Overgaden Institut for Samtidskunst i København. Er derudover freelance kritiker, kurator og kunstsribent og skriver fast for *Kunstkritikk* og *Politiken*. Har lavet udstillingstekster til blandt andet SMK, Galleri Susanne Ottesen og Palace Enterprise i København, Rønnebæksholm Kunsthall i Næstved og Huset for Kunst og Design i Holstebro. Oversatte i 2021 Chris Kraus' essaysamling *Where art belongs* til dansk i samarbejde med Emma Holten.

LAURA KATRINE SKINNEBACH, ph.d., lektor ved Afdeling for Kunsthistorie, Æstetik & Kultur og Museologi, Aarhus Universitet. Forsker i før-moderne visuel kultur, spiritualitet, animation, og billedteori. Har senest udgivet artiklen "Dukken som animeret billede – mellem idolatry og *idollatry*, mellem dukkekult og dukkekærlighed", *Periskop* 27, 2022 sammen med Hans Henrik Lohfert Jørgensen og Pernille Leth-Espensen og arbejder for tiden på bogen *Animation between Magic, Miracles and Mechanics. An Introduction to Concepts, Definitions and Historiography of Animation in Medieval and Post-Medieval Times*, med Hans Henrik Lohfert Jørgensen og Henning Laugerud (Aarhus University Press. Under udgivelse).

## ACTIVE RESISTANCE

*The Aesthetic Everyday Activism of The Banana Collective*

In this article, we examine the notion of 'active resistance' as a distinct activist and artistic practice. With the so-called Banana Collective, an art collective comprised of a wide variety of people, as our point of departure we investigate a new mode of political art in which critical, caring, loud-mouthed, uncompromising and loving resistance toward a violent political system are practised simultaneously. This resistance takes place at the edges of democracy, it concerns people our society has displaced at these edges (e.g., refugees and immigrants), but the resistance also finds its way to museums and concert halls: venues where more advantaged eyes are looking. The article discusses whether functioning in this spectrum is what makes The Banana Collective's work stand out within an increasingly conscious and political art scene. It investigates the collective's specific take on socially engaged art and points to its potential for influencing current

neoliberal and anti-immigrant politics. The article aims to shed light on the specific type of avant-gardism practiced by the group: an avant-gardism that seeks a more radical amalgamation of life and art by building new spaces of appearance and a new language of resistance. And it attempts to answer if this type of direct avant-gardism has the potency of political or/and social change.

### KEYWORDS

DA: hverdagsaktivisme, avantgarde, institutionskritik, systemkritik, modstandssprog  
EN: Activism, avantgarde, resistance, dissidentism, language of resistance

### LITTERATUR

- Ahmed, Sarah. *Living a Feminist Life*, Duke University Press, 2017.
- Arendt, Hannah. *Totalitarismens Oprindelse*, vol. 1-3. Oversat af Tove Nørlund og Per Borch, Klim, 2019.
- Arendt, Hannah. *Menneskets Vilkår*. Oversat af Christian Dahl, Gyldendal, 2005.
- Bolt Rasmussen, Mikkel. "A Note on Socially Engaged Art Criticism". *The Nordic Journal of Aesthetics*, vol. 53, 2017, pp. 60-73.
- Bruff, Ian. "The Rise of Authoritarian Neoliberalism". *Rethinking Marxism*, vol. 26, no. 1, 2014, pp. 113-129.
- Bruun, Kirstine. "Goodiepal-værk optaget på SMK". *Kunsten.nu*, 2014. [kunsten.nu/journal/goodiepal-vaerk-optaget-paa-smk/](http://kunsten.nu/journal/goodiepal-vaerk-optaget-paa-smk/). Tilgået 18. april 2022.
- Butler, Judith. *Notes toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, 2015.
- Cartiere, Cameron. "Through the Lens of Social Practice: Considerations on a Public Art History in Progress", *The Everyday Practice of Public Art*. Redigeret af C. Cartiere og M. Zebracki, Routledge, 2016, pp. 13-27.
- Cartiere, Cameron og Wingate, Jennifer. "The Failure of Public Art", *Public Art Dialogue*, vol. 10, no. 2, 2020, pp. 111-113.
- De Genova, Nicholas. "Spectacles of migrant 'illegality': the scene of exclusion, the obscene of inclusion", *Ethnic and Racial Studies*, vol. 36, no. 7, 2013, pp. 1180-1198.
- Foucault, Michel. *Viljen til Viden. Seksualitetens historie 1*, oversat af Søren Olesen, Rhodos og Det Lille Forlag, 1994.
- Foucault, Michel. *Biopolitikens Fødsel. Forelæsninger på Collège de France 1978-1979*, oversat af Peer F. Bundgård, Hans Reitzels Forlag, 2009.
- Hjartarson, Benedikt, Paldam, Camilla Skovbjerg, Schultz, Laura Luise og Ørum, Tania (red.): *A Cultural History of the Avantgarde in the Nordic Countries Since 1975*, Brill 2022.

- Jørgensen, Ulla Angkjær. "Min kunst er aktivisme. Min aktivisme er kunst. Mit yndlingsord er handling". *Kunst og Kultur*, nr. 3, 2013, pp. 126-133.
- Kester, Grant. "The Limitations of the Exculpatory Critique: A Response to Mikkel Bolt Rasmussen", *The Nordic Journal of Aesthetics*, vol. 53, 2017, pp. 73-98.
- Le Guin, Ursula K. *Bærepøseteorien om fiktion*, Bestiarium, 2017.
- Logan, Nicole. "Don't Tip the Melting Pot: A Case Study of the U.S., U.K. and Denmark's use of Anti-immigration Laws to Shift Blame for Real Social and Economic Problems to Immigrants and the Economic and Legal Impact of Their Use", *San Diego International Law Journal*, vol. 21, no.1, 2019, pp. 331-364.
- Madoff, Steven Henry. "The Space of Activism". In: *What about Activism?* Redigeret af Steven Henry Madoff, Sternberg Press, 2019.
- Mbembe, Achille Joseph. *Nekropolitik og Afkolonisering af universitetet*, Aleatorik, 2019. "Modstandsdans", [liveart.dk/trancedance/](http://liveart.dk/trancedance/). Tilgået 7. december 2022.
- Olsen, Cecilie Sachs. *Socially Engaged Art and the Neoliberal City*, Routledge, 2019.
- Paldam, Camilla Skovbjerg. "Humor as an Avant-Garde Strategy in Three Generations of Femist Art: Kirsten Justesen, Hanne Nielsen & Birgit Johnsen and Maja Malou Lyse. A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries since 1975, redigeret af Benedikt Hjartanson, Camilla Skovbjerg Paldam, Laura Luise Schultz og Tania Ørum, Brill, 2022, pp. 322-340.
- Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Bloomsbury, 2010.
- Rancière, Jacques. *Sanselighetens Politikk*. Oversat af Anne Beate Maurseth, Cappelen, 2012.
- Singsen, Doug. "The Historical Avant-Garde from 1830 to 1939: l'art pour l'art, blague, and Gesamtkunstwerk" in *Modernism/Modernity*, vol. 5, Cycle 2, John Hopkins University Press, 2020.
- Sjöholm, Cecilia. *Virkelighedssans: Hanna Arendt om Kant og æstetik*, Billedkunstscolernes Forlag, 2021.
- Skærbæk, Morten og Klarskov, Kristian, "Støjberg vil "utåleliggøre" tålt ophold", *Politiken*, 1. juni 2016.
- Stewart, Sharon. "Inquiring into the Hack. New Sonic and Institution Practices by Pauline Oliveros, Pussy Riot, and Goodiepal", *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*, edited by Sanne Krogh Groth og Holger Schulze, Bloomsbury Academic, 2020, pp. 237-258.
- "Tefaye efter voldsom udvisning: 'Vi lever i en retsstat'", *Politiken*, 6. april 2022.
- Wamberg, Jacob, "Art for Aliens - On Goodiepal's Zenophile Posthumanism", *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries since 1975*, redigeret af Benedikt Hjartanson, Camilla Skovbjerg Paldam, Laura Luise Schultz og Tania Ørum, Brill, 2022, pp. 197-212.
- Žižek, Slavoj og Tolokonnikova, Nadesjda, "Kære aktivist. Kære filosof", *Information*. 23.11.2013.

## 239 JOHANNES BJÖRK

Doktorand

Institutionen för kultur- och medievvetenskaper, Umeå universitet

## JOSEFINE WIKSTRÖM

Lektor

Institutionen för kultur och lärande, Södertörns högskola

# UPPLOPPET SOM DET ABSOLUTA KONSTVERKET

Ett sätt att närma sig figuren "estetiska protestkulturer" är att återvända till april 2012 och från gatan ta steget in på innergården till Auguststraße 69 i Berlin och öppningen av stadens sjunde biennial för samtidskonst, *Forget Fear*. På en banderoll ovanför entrén till KunstWerke kunde vi då läsa "THIS IS NOT OUR MUSEUM / THIS IS YOUR ACTION SPACE". Och strax innanför, på valvet till den korridor som förbinder gården med den stora utställnings-salen stod "OCCUPY BIENNALE" sprayat med stencilerade bokstäver och biennialens logotyp interfolierad i begynnelsebokstaven. Väl inne i salen uppmanade aktivister från Occupy-rörelsen biennialens besökare, dess "voyeurer", att antingen ansluta sig till proteströrelsen genom att "fråga, dela, organisera, närvara, tala, kritisera, föreslå" eller ta livet av sig själva.

Det är svårt att föreställa sig ett mer tidstypiskt exempel på en inom samtidskonsten förhärskande föreställning om förhållandet mellan estetik och politik, mellan konst och protest. Det framstod därför inte heller som särskilt paradoxalt att en av biennialens curatorer, Artur Żmijewski, i utställningskatalogen sade sig presentera en "konstnärlig pragmatism" med "verkliga effekter", trots att katalogen gick till tryck långt före biennialens öppning och besökarnas möte med verken; tvärtom låg det helt i linje med

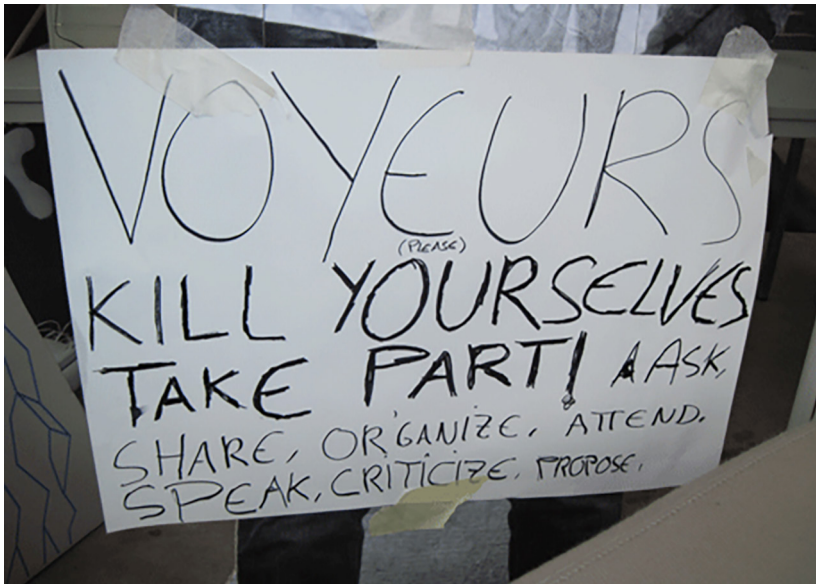


**Fig. 1.** *Forget Fear, Berlin (2012)*

en uttalad skepsis inför att "det konstnärliga föremålet, vad det än i övrigt må vara, kan förväntas utföra den samhälls- och politiska uppgift det ålagts förutan mänskligt handlande" (10-11).

*Forget Fear* saknar varken föregångare eller efterlöpare. De senaste årtiondena har präglats av en samtidskonst som på innehållets, formens





**Fig. 2.** *Voyeurs, Berlin Biennale (2012)*

och utställningens nivå rört sig mot protesten och en performativ aktivism. Från 1990-talets etnografiska vändning (Foster) och relationella estetik (Bourriaud), via det tidiga 2000-talets deltagar- och samtalskonst (Bishop; Kestner), går en rak linje till vår tids estetisering av den politiska protesten.

Utvecklingen är förbunden med omvandlingen av en annan "estetisk protestkultur", från vilken den också lånar sin form, men som inte blir synlig förrän vi återvänder ut till gatan. Aktivisten Fredrik Lindblå har på ett precist sätt beskrivit denna andra omvandling i termer av en rörelse "från tåg till parad" som belyser den "föränderliga karaktären hos motståndets manifestationsformer" (148). Denna förskjutning beskriver hur motståndet hos en tidigare, förment homogen industriarbetarklass antog demonstrationstågets form och gav uttryck för "ett telos, vars trovärdighet satts ur spel, nämligen att arbetet ansågs besitta makten att bära sig självt in i framtiden". Från tåget skiljer sig paraden, som tar form i samband

med kapitalets förskjutning från produktions- till cirkulations sfären, dit den tidigare, föreställt homogena men nu verkligt fragmenterade arbetskraften, följer efter. I sin vägran att bejaka någon arbetaridentitet, i sin brist på utfäst riktning och i sin självstärkande spretighet blir paraden för Lindblå "den karnevaliska affirmationen av den skillnad som tåget till sin form förnekar" (150).

Beskrivningen följer i stort en tankefigur som sedan 1960-talet utvecklats inom den italienska marxistiska operaismen och postoperaismen och som ersätter klassmedvetandet som analysmodell och operativ figur med klassammansättningen. Där partiet enligt den förra skulle göra arbetarna politiskt medvetna om deras ekonomiska exploatering och samhälleliga underordning härleder den senare arbetarnas politiska sammansättning ur arbetets tekniska sammansättning (Mohandesi). Ur ett sådant perspektiv står partiet och demonstrationståget i förbindelse med den industriella fabriksproduktionens disciplinära organisering, medan den karnevaliska paraden svarar mot en flexibel och prekär biopolitisk produktion som äger rum i en utvidgad "social fabrik" (Hardt och Negri, 2003, 2007). Liksom Michael Hardt och Antonio Negri – som lånar begreppen karneval och polyfoni från Michail Bachtins romanteori för att beskriva multitudens formering (*Multituden* 246) – betonar även Lindblå motståndets estetiska aspekter, de sinnliga formerna för dess framträdande: tåget sägs vara hypotaktiskt medan paraden är parataktisk, tåget genomkorsar ett givet rum medan karnevalen sätter det i spel (152-153). Negri går än längre och menar att konstnärligt och produktivt arbete inte bara närmar sig varandra inom den biopolitiska produktionen. Det förra ska rent av ha blivit till inbegreppet för det senare: "i kreativt avseende, övertar konstnärligt arbete den ontologiska relevansen hos alla former av arbete" (22).

Varken konstens införlivande av protesten eller protestens estetisering har undgått kritik. Jacques Rancière kritiserar båda för en "etisk omedelbarhet" ("Aesthetic Separation" 62-67), för ett antagande om att det konstnärliga uttrycket respektive protesten inte bara ses som en brytning med sakernas tillstånd, utan också som förkroppsliganden av något eftersträvansvärt som på ett oförmedlat sätt kan överföras till och införlivas av åskådaren/deltagaren. På så vis utesluts den heterologi – det att något

både är och inte är vad det antas vara – vilken Rancière kallar dissensus, och som utgör den gemensamma princip som både bestämmer och sätts i verket av politik respektive estetik. Samtidigt som vi är eniga med Rancière i hans kritik vill vi betona att dessa moderna, historiskt bestämda och samhälleligt specifika former måste kritiseras och upphävas på deras egna immanenta villkor.

Därför vänder vi oss till Theodor W. Adorno, vars kritik av såväl engagerad konst som politisk aktivism är välkänd. Att Adorno skulle avvisa den performativa aktivism som Berlinbiennalen exemplifierar är uppenbart, men han kritiserar också protesten som konstnärligt innehåll eftersom konsten därigenom skulle sälla sig till samma rationalitet som det den protesterar emot ("Engagemang" 108). I det följande skisserar vi grund dragen i Adornos kritik och hans egen dialektiska förståelse av förhållandet mellan konst och protest, men inventerar den också historiskt-kritiskt. För även om Adorno kan belysa begränsningarna hos våra båda "estetiska protestkulturer" ter sig hans kritik av politisk praxis såväl som de förhoppningar han sätter till det autonoma konstverket som problematiska för oss. Inte främst för att hans kritik av politisk praxis gjorts till ett bekvämt men tvivelaktigt påstående om att den politiska aktivismens *subjektivitet* är narcissistisk och reproducerar en nyliberal logik (Johansson 125-142). Snarare handlar det om att det med Adorno inte är möjligt att kritiskt begripliggöra objektiviteten hos de strukturella samhällliga förändringar som inleds mot slutet av hans liv och som utgör ett slags preludium till vår tid. Dessa förändringar – som vi återkommer till, men som i stort gäller kapitalets omstrukturering sedan mitten av 1960-talet och dess allt allvarigare problem med att reproducera värdförhållandet – har konsekvenser för giltigheten i Adornos bestämning av det moderna autonoma konstverk, vilken i sin tur ligger till grund för hans kritik av såväl engagerad konst som politisk aktivism.

För Adorno var konsten det sista kvarvarande område som ännu inte hade underordnats den identitet som det moderna subjektet påtvingar objektet och som det kapitalistiska produktionssättets bytesprocess inordnar både naturen och samhället i. Det moderna konstverket tar visserligen form mot bakgrund av såväl det moderna subjektets uppkomst som ka-

pitalismens utbredning, men antas i sin form även härbärgera något som undgår deras identitetstväng. Rätt tolkat bär det autonoma konstverket spår av en annorlunda, icke underordnande hållning gentemot objektet. Adornos autonoma konstverk, bestämt av men samtidigt avskilt från det samhälle det står emot, kan beskrivas som ett historiefilosofiskt negativ: det registrerar de sår som identitetsprincipen lämnar på objektet samtidigt som det pekar bortom ett samhälle styrt av en sådan princip.

I korthet frågar vi oss om en sådan förståelse av konstverket fortfarande är giltig; om Adornos kritik av engagerad konst och aktivistisk praxis liksom hans eget begrepp om det autonoma konstverket håller streck mot den globala strukturella omvandling som inleds vid mitten av 1960-talet; och om vår inlednings estetiska protestformer verkligen är adekvata svar på denna omvandling. Vi kommer att visa att så inte är fallet. Istället föreslår vi upploppet som en estetisk protestform som kan fogas till övriga protestformer och visa på hur det har en större giltighet än dessa sett mot bakgrund av det kapitalistiska produktionssättets historiskt strukturella förändringar. Som vi kommer att visa är upploppet inte bara omöjligt att införliva i tågets och paradens former, utan det förefaller också såväl historiskt som teoretiskt infria just de löften som Adorno för femtio år sedan menade att konstverket var den sista utposten för.

Undersökningen har sin upprinnelse i Mark Fishers formulering om en "estetisk fattigdom" som drivande i de engelska upploppen under sensommaren 2011 (503-504). Vi rör oss dock i en annan riktning och på en annan abstraktionsnivå. I stället för en kultursociologisk observation gör vi en jämförande analys dels av konstverkets formella bestämning, estetiska processer och löften, dels av upploppet, med särskilt fokus på dess förhållande till varuformen.

#### FRÅN PROTESTENS ENGAGEMANG...

I essän "Engagemang" formulerade Adorno 1958 sin emblematiske kritik av engagerad konst med avstamp i Jean-Paul Sartres tio år tidigare publicerade *Vad är litteratur?* Sartre hade där argumenterat för att autonom konst, med poesin som primärt exempel, är inåtvänd och behandlar orden som *ting*

medan engagerad konst, företrädd av prosan, använder orden som *tecken för ting* och därmed blir ett handlande som engagerar sig i världen (25). För Adorno är uppdelningen inte tillräckligt dialektisk, eftersom den när det gäller engagerad konst "blundar inför den skillnad som ofrånkomligt kvarstår" mellan konst och värld och när det gäller autonom konst förnekar "den oupplösliga förbindelse med realiteten som ligger i att konsten gör sig självständig" ("Engagemang" 95f.). Viljan till engagemang lämnar enligt Adorno också spår i de konstnärliga resultaten, då engagerad konst antingen utmärks av Sartres övertro på subjektet och en blindhet inför det unika med och historiciteten hos de objekt vilka tjänar som konstnärligt material, eller av Brechts alltför objektivistiska och formaliserade metod, vilken dränerar konstverket på en frihet som trots allt återfinns i den ännu kvardröjande individualiteten (101).

Liksom Adorno invänder mot engagerad konst därför att den bortser från det avstånd till realiteten varigenom den bestämts som konst kritiserar han också sin tids politiska aktivism för att den i sin tro på ren praxis dels förbiser de objektivt bestämda samhällsförhållanden den vill gripa in i, dels är oförmögen att identifiera praxis dialektiska förbindelse med teorins abstrakta tänkande. Trots att praxis i omedelbar mening är skild från teorin så är de båda för Adorno dialektiskt förmedlade på så vis att skillnaden dem emellan kan härledas ur den naturbehärskning genom vilken människor upprättas som subjekt, om än med "ett växande främlingskap inför det de utövar sin makt över", något som i förlängningen implicerar "ett erkännande av makten som princip för alla relationer" (Horkheimer och Adorno 24-25).

För Adorno når denna tvingande process sin historiska kulmen med det kapitalistiska produktionssätt som förvandlar varje enskilt föremål till utbytbar vara, något som leder till en erfarenhetsförlust hos subjektet och föder en längtan efter en oförmedlad, förhistorisk praxis ("Marginalanteckningar" 200). Som exempel på en sådan fetischartad skenpraxis anför Adorno både student- och Vietnamrörelsen, men även den amerikanska filosofiska pragmatismen, vilka skulle bekräfta snarare än kritisera samhället: "det omedelbara handlandet, vilket alltid uppmanar en att slå till, är ojämförbart mycket närmare förtrycket än tanken, vilken försöker

andas" (214). För Adorno är det alltså långt värre att omedelbart gripa in mot förtrycket än att ta sig an det teoretiskt.

I stället för att acceptera uppdelningen mellan teori och praxis är en verklig sann praxis för Adorno förmedlad av teorins abstrakta tänkande (en hegeliansk figur som även återkommer i Marx inledning till *Grundrisse*). För Adorno utgör teorin alltså ett nödvändigt moment inom en verklig praxis eftersom det endast är den som kan upprätta ett avstånd varigenom det är möjligt att reflektera över belägenheten för såväl praxis som det objekt som orsakar praxis ingripande.

Gemensamt för Adornos kritik av engagerad konst och aktivistisk praxis är alltså att båda regredierar samhälleligt genom att inte ta sina respektive dialektiska motsatser i beaktande (en kritik som också kan riktas mot såväl Berlinbiennalens som karnevalens politiska aktivism). I en träffande anekdot beskriver Adorno hur Brecht en gång sade sig vara mer intresserad av teater än av att förändra världen. För Adorno belyste utlåtandet också hur med honom samtida konstnärliga happenings "stundom iscensatta av aktivisterna, rör samman estetiskt sken och realitet" (216). Här blir uttalandet betydelsebärande eftersom vad Adorno iakttog mot slutet av 1960-talet initierade tendenser som sedan kom att leda fram till det slags performativa aktivistkonst som vi beskrev inledningsvis.

### ...TILL FORMENS PROTEST

Engagemangsessän avslutas med att Adorno slår fast att han lever i en avpolitiserad tid som inte ropar på politisk konst, men där politiken "trängt in i de autonoma [verken] och allra mest där deras ambition är att vara apolitiska" (110). Idén om en autonom konst som genomsyras av en politik den endast kan hålla fast vid genom att tåga är en tanke som Adorno utvecklar i postumt publicerade *Estetisk teori*. Där menar Adorno att den autonoma konsten övervinner tillkortakommandena hos såväl den engagerade konsten som den politiska aktivismen genom en särskild form som håller stånd mot samhället samtidigt som den begreppslöst men ändå kritiskt reflekterar över detsamma. Men hur? I den följande diskussionen om *Estetisk teori* fokuserar vi på de aspekter vi tagit upp ovan i diskussionen om engagerad

konst och praxis, det vill säga naturbehärskning och arbetsdelning, som grundlägger uppdelningen mellan såväl subjekt och objekt som teori och praxis. För att förstå hur konstverket i kraft av sin form enligt Adorno blir unikt som protest mot herraväldet ska vi nu se närmare på hur formen beskrivs i *Estetisk teori*.

På samma sätt som praxis och dess åtskiljande från teori tidigare beskrevs som historiskt villkorad av arbetsdelningen beskriver Adorno konsten som bestämd av åtminstone två historiska villkor. För det första uppstår konstnärliga föremål och verksamheter när människan genom naturbehärsningen inrättas som subjekt och hennes föremål inte längre fungerar som rituella artefakter eller tillskrivs kultiska funktioner. Att konsten villkoras av subjektets naturbehärskning implicerar att även naturen bör förstås som en historisk kategori. Naturen framträder först i och med att subjektet trätt ut ur den, varigenom erfarenheten av naturen som förbunden med lycka och skönhet också bör förstås som att "subjektet som något försigvarande och i sig så gott som oändligt" projicerar sig "på naturen och känner sig såsom avskilt vara nära den" (100). Men trots att konsten har som villkor att subjektet träder ut ur och behärskar naturen bär den för Adorno likväl på en frigörande potential eftersom den form genom vilken konsten förvärvar sin autonomi undgår att inta samma hållning gentemot naturen som subjektet.

Genom sin form visar konstverket på subjektets herravälde över naturen, men utan att självt ha något intresse av det, eftersom intresset vore oförenligt med möjligheten att bibehålla den autonomi som konstverkets form inrättar. Samtidigt införlivar konstverket vad Adorno beskriver i termer av ett mimetiskt förhållningssätt – en form av identifikation som föregår begreppen och som följer snarare än underordnar sig objektet – vilket naturbehärskningens rationalitet i övrigt ödelagt (84). Därigenom skulle konstverken enligt Adorno bära på ett spår av den rituella leken samtidigt som de genom mimesis "räddar över något av det amorfa på vilket det såsom avskild form ofrånkomligen gör våld" (79). Likväl är det våld som konstens form gör på den amorfa naturen inte entydigt. Adorno menar nämligen att konstverket inte syntetiserar sitt material genom att likt subjektet låta förståndets begrepp subsumera sinnliga åskådningar,

eller likt varuformen ställa sig över människans arbete och hennes produkter. I stället syntetiserar konstverk formen på materialets egna villkor och förbinder på så vis "formens estetiska moment med våldsfrihet" (19). Enligt Adorno kan konsten dock inte meddela detta innehållsligt, eftersom "kommunikation är andens anpassning till det nyttiga, genom vilket den tar plats bland varorna", varför konstverket bör vara "en efterbild av det tiggande i vilket endast naturen talar" (113), det är "med en ordlös gest [konstverken] blir vältaliga" (336).

Detta implicerar att naturbehärsknigen för Adorno är ett nödvändigt men inte tillräckligt villkor för konstens autonomi i modern mening. Utöver att överge kultiska föreställningar om besjälade naturföremål eller artefakter menar Adorno även, och här kommer vi till det andra historiska villkoret för den moderna autonoma konstens existens, att om "en samhällelig funktion låter sig prediceras om konstverken är den deras funktionslöshet" (321). En sådan samhällelig brist på funktion är en väsentlig aspekt av konstens autonomi för Adorno, men inrättas likväl genom det moderna samhället och dess arbetsdelning. Det är i denna bemärkelse som konsten med en berömd formulering har en "dubbelkaraktär som autonom och *fait social*" (16). Men hur kan konsten som *fait social* bibehålla sin autonomi i ett kapitalistiskt samhälle där allt tenderar att underordnas bytesprocessens ekvivalensprincip? Genom dess form, svarar Adorno entydigt (även om formen, som vi redan anar, är långt ifrån entydig). Och formen beskrivs konsekvent som "sedimenterat innehåll" (15). Vad menar Adorno med denna formel? Och vilken roll har arbetet i den? I det följande diskuterar vi formen som sedimenterat innehåll med särskilt fokus på förhållandet till arbetet och det som Marx kallar för varuformen.

Ett sätt att förstå formeln "form är sedimenterat innehåll" är att konstverket innehåller spår av subjektiva ögonblick som objektiverats i verket – begär, minnen och önsknningar som inte låtit sig formuleras begreppsligt under givna historiska omständigheter. Att form är innehåll kan därtill förstås som att konstverket övertar samhällliga material och tekniker, men behandlar dem som ett slags råmaterial att forma på ett annat sätt än de formats i samhället (som kapitalistiskt produktivt arbete). Som John Roberts formulerat det är konstverkets autonomi beroende av att konstnärens



subjektivitet är bestämmande för samtliga moment i konstverkets produktion, till skillnad från en rationaliserad produktionsprocess (30). Utöver subjektiva ögonblick och subjektets övertagande av samhälleliga material och tekniker kan konstverket som form hos Adorno för det tredje förstås som ett slags konsthistorisk inventering, som en rörelse över genrernas och konstformernas tillkomst, utveckling och upplösning, där traditionen och "det nya" ömsesidigt upprättas som estetiska och historiefilosofiska grundmoment. Exempel på detta för Adorno är Arnold Schönbergs introduktion av tolvtonstekniken, en teknik där alla toner på den kromatiska skalan spelas i "serier i vilka ingen ton får förekomma innan den föregåtts av en annan" (Estetisk teori 207). Det var en teknik som satte musikens helhet på spel och gjorde de mest konservativa kritikerna hatiska (37). Ett annat exempel Adorno tar upp där konstens form överskrider genrer och traditioner är romaner om äktenskapsbrott, vilka tidigare chockade samhället men som efter den "högborgerliga kärnfamiljens uppluckrande" inte längre berör (13). Detta exempel visar, för det fjärde, hur konstnärlig form som sedimenterat innehåll är förbunden med förändringar av de samhälleliga former som utgörs av Karl Marx grundläggande kategorier som varuform, produktivkrafter, produktionsförhållanden och antagonismer, vilka spelar en stor roll för Adorno. Adorno uttrycker detta explicit genom att hävda att samhällets form reflekteras i konsten, som sägs vara "inflätad i den historiska rörelsen av tilltagande antagonismer" (295), vilka "återvänder i konstverket som immanenta formproblem" (16).

Om konstverket genom sin form upprättar ett avstånd till det samhälle det likväl är del av, hur menar då Adorno att konsten skiljer sig från samhällets förhärskande form, det vill säga varuformen? I enkel, oförmedlad bemärkelse beskriver Adorno det som att konstverkens försäljning på marknaden inte är "att missbruka dem, utan den enkla konsekvensen av deras delaktighet i produktionsförhållandena" (335). Med andra ord är konstmarknaden för Adorno inte något negativt utan ett av dess möjlighetsvillkor. Kritiskt betraktat är förhållandet långt mer dialektiskt. För Adorno är konstverken i själva verket "absoluta varor" genom att de "kastar av sig skenet av att vara till för samhället, vilket varor annars krampaktigt upprätthåller". På så vis "inträder det bestämmande produktionsförhål-

landet, varuformen, också i konstverken, liksom den samhälleliga produktivkraften och antagonismen mellan dem". (334) Just genom att bli mer varulik än varan själv, genom att bli "absoluta varor", kan konstverken också immanent kritisera varuformen, eftersom konstverken till skillnad från varan "endast är ett För sig", medan varan måste göra sig gällande "För ett annat". (Ibid., 335) Genom att endast finnas till För sig ska konstverket alltså inte bara förstås som en återspeglning av samhället, som ett ideologikritiskt avslöjande, utan som något som också bär på sin egen estetiska halt och historiska sanning.

#### ADORNOS VARA – EN FORM UTAN SUBSTANS

Ett problem med det formbegrepp som Adornos teori om det moderna autonoma konstverket graviterar kring är att förhållandet mellan konstverkets form och det samhälleliga innehåll som denna form sägs vara ett sediment av aldrig bestäms på ett teoretiskt tillfredställande vis. Adorno framhåller vid upprepade tillfällen att konsten måste förstås på produktions snarare än på cirkulationens nivå. I "Engagemang" kritiserade Adorno Brechts drama *Heliga Johanna från slakthusen* för att "cirkulationssfären, där konkurrenter ömsesidigt skär halsen av varandra, träder i stället för den mervärdestilläggelse i produktionssfären mot vilka några köttgrossisters kamp för sin del av bytet är epifenomen som omöjligt kunnat framkalla en världskris" (101). Kritiken följer den första systemiska rörelsen i *Kapitalet* där Marx slår fast att "mervärdet inte kan ha sitt ursprung i cirkulationen, att det alltså måste försiggå något utanför omsättningen, något som inte kommer till synes i den" (142). Brecht skulle dock inte gjort bättre i att skildra produktionen lika detaljerat som cirkulationen enligt Adorno: "ju mer Brecht fördjupar sig i ekonomin, ju mindre han nöjer sig med bilder, desto grövre missar han det kapitalistiska väsen parabeln handlar om" ("Engagemang" 101). I kritiken och dess implicita antagande om att kapitalismens väsen endast kan framställas bildligt finns också en överraskande estetisk korrespondens med Marx anti-fysiologiska beskrivningar av värdet som något objektivt om än inte materiellt: "varuformen och värdeförhållandet mellan arbetsprodukterna, vari den framträder, [har] absolut ingenting

att göra med deras fysiska natur och de därur härrörande materiella förhållandena. Det är endast ett bestämt samhälleligt förhållande mellan människorna själva" (*Kapitalet* 63).

I *Eстетisk teori* behandlas konstens förhållande till produktionen inte så mycket utifrån verkens motiv eller tema som med avseende på deras plats i och förmedling av en samhällelig totalitet bestämd av varuformen och dess produktion. Förhållandet mellan konst och samhälle ska "inte huvudsakligen sökas i receptionens sfär", skriver Adorno, utan i det som "föregår receptionen: i produktionen" (323). Adorno lyckas dock aldrig konkret beskriva *hur* konsten är förbunden med produktionen. Han påstår endast att den är det men blir sällan mer precis än att konstverk "i egenskap av artefakter, [är] produkter av samhälleligt arbete" (15) eller att konstverk "såsom produkter av samhälleligt arbete [...] avsnör sig från vad de är" (321). Särskilt problematiskt är att Adorno tar *förhållandet* mellan konst och arbete för en *identitet* och till intäkt för sin idé om formen som sedimenterat innehåll: "I konstverken återvänder samhälleliga produktivkrafter såväl som produktionsförhållanden i sin blotta form, avklädda sin fakticitet, eftersom konstnärligt arbete är samhälleligt arbete" (334, vår kursiv). En möjlig tolkning av passagen vore att Adorno inte ser konstnärligt arbete i moderniteten som skilt från det totala samhälleliga arbetet och de sätt på vilka det reproducerar sig, utan att det endast skiljer sig från dessa till sin form, på samma sätt som det skiljer sig från de tidigare perioder då det underordnades särskilda hantverkstekniker samt religiösa respektive akademiska regler och föreskrifter. Samtidigt: skulle det konstnärliga arbetet skilja sig från det produktiva arbetet, om än bara till sin samhälleliga form, så vore det inte just samhälleligt arbete.

En annan möjlighet vore att läsa de återkommande formuleringarna om konstnärligt arbete som samhälleligt arbete i ljuset av en formulering från inledningskapitlet av *Eстетisk teori* som gör gällande att konsten är det "samhälleliga sättandet av en ande som avskilts genom arbetsdelningen" (14). Då måste det understrykas: Även om konstnärligt arbete är samhälleligt satt genom arbetsdelningen är en sådan utsaga inte liktydig med att konstnärligt arbete är samhälleligt arbete. I Marx begreppsapparat, som Adorno genomgående använder, betecknar samhälleligt arbete ett

arbete som upprättar värdeförhållandet mellan varor, det *abstrakta* arbete som omvandlar *konkret* olikartade ting till varor "av samma substans, objektiva uttryck för likartat arbete" (*Kapitalet* 38). Arbete kan beskrivas som samhälleligt endast det är värdebildande samt utgör ett moment i den samhällliga förmedling som värdeförhållandet mellan varor (vilka inkluderar arbetskraften) utgör (Postone, kapitel 4). I Adornos diskussion om konstnärligt arbete som samhälleligt arbete och konstverkets varuform saknas däremot begrepp som abstrakt arbete och värde. Därmed saknar hans varuform också substans.

I ett förtätat och upplysande resonemang med avstamp i Adornos formulering om att "det absoluta konstverket strålar samman med den absoluta varan" (*Estetisk teori* 39) menar Stewart Martin däremot att konstverket i Adornos teori "är en starkt fetischerad vara, [...] en sinnlig fixering av abstraktionen, av varuformen, men inte *omedelbart* abstrakt" (23). Martins argument vilar på två av Marx påvisade illusioner inom kapitalismen. Dels att "varan är det värde den ger sken av att vara", vilket inte låter sig utläsas ur en enskild vara eftersom värdet förmedlas mellan flera varor, dels att kapitalet skulle vara oavhängigt arbetet, vilket är det enda som skapar det värde vars förökning är kapitalets egen definition (22). Utifrån dessa premisser argumenterar Martin för att konstverket kan motsätta sig "bytesvärdets universaliserande logik" genom att anföra den första illusionen gentemot den andra, alltså genom att sinnligt insistera på sin egen fetischkaraktär. Att konstverket sinnligt skulle framställa varuformens abstrakta tid, just den värdesubstans som utelämnas av Adorno, är en avgörande insikt som Martin erbjuder – även om en sådan abstraktion nog främst blir synlig negativt, som värdeförhållandets brutenhet, dess krismoment. Hos Adorno däremot postuleras blott förhållandet mellan konstnärligt och samhälleligt arbete, det förblir obestämt, varför konstverket endast kan begripas som vara utifrån cirkulationssfären – trots allt insisterande på produktionen.

Tendensen att förlägga det kapitalistiska produktionssättets epicentrum till cirkulationen återkommer också i de sociologiska texter Adorno skrev parallellt med *Estetisk teori*. 1965 påpekar Adorno att ett kritiskt begrepp om samhällets väsen måste "överskrida det triviala i att alla hänger

samman med alla”, även om påståendets ”dåliga abstraktion inte så mycket är en produkt av tanken som av det dåliga tillståndet hos samhället som sådant: hos bytesprocessen i det moderna samhället” (*”Gesellschaft”* 13). När Adorno tre år senare håller huvudanförandet vid tyska sociologiska för-  
eningens årsmöte ger han en fördjupad bild av hur han förstår såväl Marx  
som tillståndet för den moderna kapitalismen. Under rubriken *”Senkapitalism eller industrisamhälle?”* ställer Adorno frågan ”om det kapitalistiska systemet, hur dess modell än modifierats, fortfarande härskar, eller om industrins utveckling gjort begreppet kapitalism [...] till något överspelat” (*”Spätkapitalismus”* 354).

Enligt Adorno hade Marx förutsägelser om pauperisering och kriser, om ökade klassmotsättningar och förhöjt klassmedvetande, visat sig felaktiga (354f.). Detta var enligt honom ett resultat av att förutsägelse-  
rernas förment ”objektiva ekonomiska förklaring”, teorin om mervärdet, i prakti-  
ken hade vederlagts: ”om den andel levande arbete, från vilket mervärdet  
till sitt begrepp utgår, minskar eller rent av blir marginell på grund av  
den teknologiska utvecklingen och industrialiseringen [...] påverkar detta  
kärndoktrinen, teorin om mervärdet” (359). Likväl skulle ”den ekonomiska  
processen” alltså jämt härska över människorna. Här måste vi fråga oss vad  
Adorno menar med att en teoretiskt vag ekonomisk process, snarare än  
värdelagen, härskar över människorna. Denna fråga leder oss samtidigt  
tillbaka till Adornos beskrivning av konstverkets form som sedimenterat  
innehåll och mer precist till den ovan citerade idén om att ”det bestämman-  
de produktionsförhållandet, varuformen, [återfinns] också i konstverken,  
liksom den samhälleliga produktivkraften och antagonismen mellan dem”  
(*Estetisk teori* 334).

I anförandet argumenterade Adorno för att det ”moderna samhäl-  
let otvivelaktigt är ett industrisamhälle med avseende på sina produktiv-  
krafter”, eftersom ”metoder modellerade på industrin med nödvändighet  
utvidgas till andra områden för materiell produktion och förvaltning, till  
distributionssfären och till alla de områden som kallar sig för kultur”.  
Däremot menar Adorno att ”samhället är kapitalistiskt till sina produ-  
ktionsförhållanden”, eftersom människor ”ända in i sina djupaste impulser  
tvingas underordna sig samhällets mekanismer” (*”Spätkapitalismus”* 361).

Att de industriella metoderna utvidgats till andra områden motiverar miss-tanken att det är dessa metoder, som hör till produktivkrafterna, som är utmärkande och bestämmande för det samhälle som Adorno beskriver. Men i själva verket förhåller det sig tvärtom. För även om Adorno varnar för att se sammanlänkade fenomen som motsatta är han tydlig med att "det är produktionsförhållandena som har övertaget", att "tiden kännetecknas av produktionsförhållandenas makt över produktivkrafterna" (365).

Adornos begrepp om produktionsförhållandena skiljer sig från hur det används inom den traditionella marxismen, där kapitalistiska produktionsförhållanden avser de marknadsförhållanden som har privategdomen som strukturerande princip och vilkas inneboende lagar antas fungera som prissättningsmekanismer, men också leda till att ackumulerat kapital koncentreras på allt färre händer, processer som skulle försiggå ovanför huvudet på de enskilda kapitalisterna. Redan i *Upplysningens dialektik* hade Adorno tillsammans med Max Horkheimer hämtat inspiration från Friedrich Pollocks framställning av statskapitalismen och "politikens företräde" och hävdade att "de objektiva marknadslagar som styrde de gamla företagens handlande" hade ersatts av "företagsledningens medvetna val [...], som i fråga om tvångsmässighet inte står de blindaste prismekanismer efter, som förverkligar den gamla värdelagen" (53). En liknande analys upprepas i "Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?", även om Adorno på grund av historiska omständigheter såsom välfärdsstatens starka ställning under efterkrigstiden ägnar mer uppmärksamhet åt statens "dirigistiska metoder", vilka inte ska förstås som "ett främmande element som inympats utifrån, utan [som] en inneboende del av systemet, som exemplariskt självförsvar" (367). Kort sagt för Adorno skulle under 1900-talet den gamla liberala marknadskapitalismen ha ersatts av en postliberal statskapitalism inom vilken bytesprocessens irrationella tendenser hade övervunnits genom statens förvaltning och styrning.

Låt oss sammanfatta. Adorno avvisar aktivismens protester för att vara falsk praxis: I sin brist på teori missförstår de sakernas tillstånd. Adorno avskriver också engagerad konst för att bortse från avståndet till den verklighet som bestämmer den som just konst. Gentemot aktivismens falska praxis framhåller Adorno en verklig praxis som "motsvarar objektets

vilja: praxis följer dess nödställdhet” (205), liksom han mot den engagerade konsten förordar en konst vars autonomi i förhållande till samhället upprättas genom en form som dels återspeglar naturbehärskningen och de olösta antagonismerna mellan produktivkrafter och produktionsförhållanden, dels syntetiseras på materialets egna villkor och på så vis pekar bortom det subjekt och samhälle som syntetiserar genom begrepp eller tvång. Anledningen till att det moderna autonoma konstverket är så betydelsefullt för Adorno är att det, som en funktion av ett samhälle det samtidigt saknar funktion i, fungerar som ett slags historiefilosofiskt negativ i ordets dubbla bemärkelse, något som både avbildar och förnekar sakernas tillstånd, i synnerhet vad Adorno kallar för den totala förvaltningen.

#### UPPLOPPET SOM ABSOLUT KONSTVERK

Parallellt med att Adorno sammanställer *Estetisk teori* påbörjas emellertid en strukturell omvandling av det kapitalistiska produktionssättet som Adorno beskrev det. Historikern Robert Brenner beskriver det som att de ekonomiskt ledande nationerna efter årtionden av obruten tillväxt sedan andra världskriget går in i en kris omkring 1965: ”På såväl individuell som aggregerad nivå föll lönsamheten, särskilt inom tillverkningsindustrin, och en period med minskad avkastning påbörjades”, vilket ledde till att ”investeringsstakten sjönk drastiskt och sekulärt, något som i sin tur förde med sig en lägre tillväxt av output, produktivitet och reallöner, liksom drastiskt höga arbetslöshetssiffror och allt svårare recessioner” (99). Enligt Brenner förklaras utvecklingen av att i synnerhet den tyska och japanska tillverkningsindustri som USA hjälpt till att bygga upp efter andra världskriget kom att bli allt starkare konkurrenter till den amerikanska tillverkningsindustrin på den globala exportmarknaden. Detta ledde till en överproduktions- och överkapacitetskris under vilken kapitalet, i brist på produktiva investeringsmöjligheter, i allt större utsträckning kom att placeras på finansmarknaden (Arrighi).

Kursändringen initierar det globala fenomen vi idag kallar avindustrialisering. I linje med Brenner har historikern Aaron Benanav nyligen framhållit att avindustrialiseringen inte helt låter sig förklaras av vare sig

snabbare teknologisk utveckling eller av att företag i ekonomiskt ledande länder förlagt sin produktion till så kallade utvecklingsländer, utan främst ska förstås mot bakgrund av ett globalt överskott på produktion och teknologisk kapacitet" (26). Han menar också att avindustrialiseringen har sitt korrelerat i en sjunkande efterfrågan på arbetskraft och därmed en omfattande arbetslöshet (*unemployment*) samt en lika utbredd "underanställning" (*underemployment*) (46), det vill säga ett underutnyttjande av arbetskraften. Till skillnad från vad Adorno föreställde sig kom det kapitalistiska produktionssättet alltså att åter drabbas av omfattande problem med att ombesörja reproduktionen av värdeförhållandet: överskottet på kapital som inte investeras och överskottet på arbetskraft som inte efterfrågas. Som Postone påpekat angående Pollock kan vi alltså konstatera att även Adorno "behandlade som linjärt vad som nu förefaller ha varit ett moment i en mer dialektisk utveckling" (391). Men trots en alltjämt ihållande kris för reproduktionen av värdeförhållandet tycks konsten inte närma sig något förverkligande av sina löften, vilket Adorno i slutändan menar vore liktydigt med konstens avskaffande. Som vi sett är det autonoma konstverket hos Adorno beroende av det kapitalistiska produktionssättets varuform. Frågan är vad som händer med det autonoma konstverket i den nya situation som råder enligt Brenner och Benanav, då värdeförhållandet inte längre reproduceras på det sätt som den tidigare gjorts. Om inte det autonoma konstverket längre har samma förmåga att peka på kapitalismens inneboende motsättningar, vilken kulturell form gör då det?

Det finns en "estetisk protestkultur" som går bortom begränsningarna hos det vi inledningsvis beskrev som konstens införlivande av protesten respektive protestens estetisering, liksom Adornos på formen vilande autonoma konstverk: upploppet. Upploppet lämnar demonstrationstågets disciplinära framskridande till sina nostalgiska generationskamrater, men vägrar samtidigt att acceptera paradens bejakande av skillnadernas spel. Upploppet diskuteras dock inte av Adorno.

Så, hur definieras då ett upplopp? Genom en syntes av historievetenskaplig forskning och Marx värde- och kristeori beskriver Joshua Clover upploppet som "en kamp för att sätta priset på varor på marknaden, där det som förenar deltagarna är deras status som berövade och där aktioner



utspelar sig i konsumtionens kontext" (62). Definitionen kan inskräpas genom att ställas i idealtypisk kontrast mot strejken som sätter priset på arbetskraften, och vars deltagare förenas av deras identitet som arbetare samt äger rum inom produktionen. Om upploppet har sin historiska hemvist i cirkulationssfären – vilket E.P. Thompson övertygande visat i sin studie av de engelska brödupploppen under 1700-talet – så återuppstår det i modern skepnad i och med den reproduktionskris för värdeförhållandet som gör att kapital och arbete går skilda vägar.

Mot bakgrund av detta kan Adornos avvisande av protesten som falsk praxis också sägas ansluta sig till vad Thompson kallar för "en spasmodisk historiesyn", där kollektivets handlande ses som oreflekterad spontanitet, och som därigenom "utplånar motivets, uppträdandets och funktionens komplexitet" (156-157). Tvärt emot detta menar Thompson att upplopp utmärks av "en folkslig samstämmighet beträffande vad som var legitimt och vad som var illegitimt" och alltså "förutsatte vissa lidelsefullt omfattade föreställningar om det allmänna bästa" (158).

Enligt Clover är den av krisen frambringade överskottsbefolkningen ett villkor för upploppets fortsatta expansion, liksom det samhälleliga eller abstrakta arbetet utgör substansen för kapitalets förmerande. Detta implicerar att upploppet söker sin absoluta form i något som ligger bortom värdeformen, bortom det som Clover beskriver som "indexförhållandet mellan arbetsinsats och tillgång till nödvändigheter", nämligen i en samhällelig institutionalisering av det han benämner kommunen (224). Kommunen skulle vara ett förkroppsligande av devisen *av var och en efter förmåga, åt var och en efter behov*. En del av detta föregrep Guy Debord när han beskrev plundringen under upploppen i Watts i Los Angeles 1965 som att den verkställde principen "åt var och en efter falska behov" (50). Och där adjektivet 'falska' vittnar om Georg Lukács inflytande och tanken på överskridandet av kapitalismen som arbetets och proletariatets självförverkligande. Upploppet får alltså sin ännu oavslutade renässans i och med de storskaliga samhällsekonomiska omvandlingarna som skedde mot slutet av Adornos liv och det är den estetiska protestform vi vill foga till de tidigare nämnda. Utmärkande för upploppet är avslutningsvis att det närmast schematiskt förverkligar de löften som Adorno tillskrev konstens

autonomi, om än med en betydande reservation: "Konst är det löfte om lycka som blir brutet" (*Estetisk teori* 198).

I sin omedelbara, fenomenologiska och eventuellt klichébemängda form – bankkontorets eller butikens sönderslagna skyltfönster – blir upploppet precis som Adornos konstverk "vältaligt genom sin tystnad", eller som Martin Luther King formulerade det 1967: "upplopp är de ohördas språk". När upploppet söker sig vidare och in genom det sönderslagna skyltfönstret för att plundra butiken verkställer det konkret vad som förblev en abstraktion när Adorno föreslog att det "asociala i konsten är en bestämd negation av det bestämda samhället" (*Estetisk teori* 320). Detta eftersom upploppet till skillnad från konstverket, vilket bestäms genom dess autonomi från samhället, de facto uppfyller kravet på en bestämd negation: att negera det moment som utgör dess dialektiska motsats (varan) och införliva det i sin egen form, vars telos är kommunen. Upploppet griper in och rycker varan ur cirkulationen vid just det tillfälle som den av det samhälleliga arbetet bildade värdesubstansen stod i färd att förverkligas genom varans försäljning.

När upploppet rycker varan ur cirkulationen just innan värdet förverkligas tydliggörs också en kontingens i varuformen och värdeförhållandet, vilken förblir implicit i konstverket: plundringen upphäver det indexikala förhållandet mellan en varas värde och pris. Som Daniel Spaulding påpekat finns det ingen möjlighet att bestämma eller ens uppskatta förhållandet mellan kostnaden för att reproducera det arbete som framställer ett konstverk och det förväntade (eller högst oväntade) pris som konstverket kan komma att betinga. Kontingensen bebor konstverket av den enkla anledningen att framställningen av konstverk aldrig kan produceras som varor, vilka har en given samhälleligt nödvändig arbetstid, även om konstverk senare kan säljas som varor.

I ett samhälle där kapitalet är "ett övergripande subjekt" (Marx 133; Postone 71ff.) och proletariatet därmed bestämt som objekt (Arthur 47) tenderar överskottsbefolkningen för sin del mot abjekt (Endnotes, "An Identical Abject-Subject"). Därigenom blir överskottsbefolkningens upplopp till en praxis helt i linje med Adornos definition av verklig praxis: "det som motsvarar objektets vilja: praxis följer dess nödställdhet" ("Mar-

ginalanteckningar” 205). Huruvida denna nödställdhet sedan är materiell eller kulturell är en fråga av andra rang, vilket Marx också understryker när han på första sidan av *Kapitalet* påpekar att det inte spelar någon roll om mänskliga behov har sitt upphov ”i magen eller fantasin” (31). Samma tanke genomsyrar Fishers invändning gentemot de som kritiserade deltagarna i de brittiska upploppen 2011 för att de inte föreföll vara hemlösa eller svältande. Enligt Fisher finns det inte bara en fysisk utan också en estetisk fattigdom i ett samhälle som ”de rika har materiella och kulturella resurser att plugga ur från” medan de fattiga är ”långt mer inbäddade” häri (503).

Om upploppet som ”motsvarar objektets vilja” förkroppsligar verklig praxis i Adornos mening upphäver det inte bara åtskillnaden mellan subjekt och objekt, utan upprättar också ett förhållande som i likhet med det mimetiska idealet i Adornos estetik föregriper åtskillnaden mellan begrepp och objekt, mellan teori och ting. Ur det perspektivet finns det också anledning att vända Adornos kritik av aktivistisk praxis som saknandes teori gentemot Adorno själv. När Adorno upphöjer teorin förbiser han det tänkande som emanerar ur den aktivistiska praxisen i de alltmer frekvent återkommande upplopp som blivit till vardaglig kamp. Med Jasper Bernes skulle vi alltså kunna invända mot Adorno att ”teori växer fram som del av kampers egna klagöranden”, att ”tänkande inte är något som återfinns utanför kamper, utan något som bebor dem” (175). Ett tänkande som växer fram ur ett handlande som i sin nödställdhet närmar sig objekten/varorna och negerar varuformen och bytesförhållandets identitetsprincip måste ligga betydligt närmare mimesis än en blott teoretisk reflektion över detta handlande.

Avslutningsvis: Adorno menade att hatet mot den moderna konsten registrerade dess sanning på ett mer adekvat sätt än samma konstns apologetiker, därför att hatet insåg att det moderna konstverket sätter konsten som helhet på spel (*Estetisk teori* 37). På samma sätt är upploppet föremål för samhällets hat eftersom det sätter samhället som helhet på spel. Upploppet vill det innevarande samhällets och med det också konstens avskaffande. Upploppet har övertagit konstens roll som det sant icke-identiska.

JOHANNES BJÖRK är bosatt i Göteborg och har varit kritiker och doktorand i litteraturvetenskap vid Umeå universitet. Hans forskning har berört sidospår till den svenska arbetarlitteraturen, vars begreppshistoria också undersökts kritiskt. Liksom den här publicerade artikeln behandlar kommande artiklar estetikens förhållande till arbetet som kapitalets förhärskande samhällsförmedling och kriser som historiskt strukturerande princip. Han har publicerats i forskningsantologier, *Tidskrift för litteraturvetenskap* och *Philosophy of Photography*, liksom i en rad svenska dagstidningar.

JOSEFINE WIKSTRÖM är kritiker och forskare bosatt i Göteborg just nu verksam vid Södertörns Högskola där hon forskar inom projektet Kultur, autonomi, handling (Riksbankens Jubileumsfond 2021-2024). Hon disputerade i filosofi från CRMEP (Kingston University London) och är författare till *Practices of Relations* (Routledge 2021) och *Objects of Feminism* (Uniarts Helsinki, 2017). Hon har bland annat publicerats i *Radical Philosophy* och *Mute* och skriver återkommande danskritik i *Dagens Nyheter*. Hennes forskningsintresse är samtida konst inom en post-Kantiansk kontext med fokus på Marx.

#### THE RIOT AS THE ABSOLUTE WORK OF ART

In this article, we suggest that the notion of “aesthetic cultures of protest” can be understood as designating two broad tendencies in the contemporary field of art and politics: on the one hand, the incorporation of the protest by the art world and, on the other hand, the appropriation of aesthetic traits by social protests. To counteract the ethical immediacy of both, we turn to Theodor W. Adorno’s more dialectical understanding of the relationship between protests and the aesthetic. After being marshalled against art’s internalisation of protest, and the protests’ appropriation of the aesthetic, we assess Adorno’s notion of form and autonomy through an immanent critique that is both conceptual and historical. We argue that Adorno’s aesthetics lacks an understanding of social labour, to which it itself ascribes great conceptual significance, and that recent changes in the global composition of capital and labour has affected the role of social labour in such a way that Adorno’s tendency to identify art’s autonomy with its negativity can no longer be upheld. Finally, we argue that the characteristics, which Adorno ascribes to the work of art has migrated to, and been realised by, a form of protest which reemerged simultaneously with the death of Adorno, namely the riot.

## KEYWORDS

sv: Protester; upplopp; estetik; autonomi; Adorno; Marx  
en: Protests; riot; aesthetics; autonomy; Adorno; Marx

## LITTERATUR

- Adorno, Theodor W. "Engagemang", övers. Lars Bjurman. *Res Publica* 32/33 (1996): 95-111.
- Adorno, Theodor W. *Estetisk teori*, övers. Sven-Olov Wallenstein. Göteborg: Glänta produktion, 2019.
- Adorno, Theodor W. "Gesellschaft". *Gesammelte Schriften Bd 8, Soziologische Schriften I*, Suhrkamp, 1970, s. 9-19.
- Adorno, Theodor W. "Marginalanteckningar om teori och praxis", övers. Anders Bartonek, *Fronesis*, nr. 29/30, 2009, s. 199-218.
- Adorno, Theodor W. "Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft". *Gesammelte Schriften Bd 8, Soziologische Schriften I*, Suhrkamp, 1970, s. 354-370.
- Arrighi, Giovanni. *Det långa 1900-talet: Om makt, pengar och kapitalets globalisering*, övers. Gunnar Sandin, Daidalos, 1996.
- Arthur, Christopher J. *The New Dialectic and Marx's Capital*, Brill, 2002.
- Benanav, Aaron. *Automation and the Future of Work*, Verso, 2020.
- Bernes, Jasper. "Logistics, Counterlogistics and the Communist Project", *Endnotes* nr. 3, 2013, s. 172-201.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012.
- Bourriaud, Nicholas. *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 1998.
- Brenner, Robert. *The Economics of Global Turbulence. The Advanced Capitalist Economies From Long Boom to Long Downturn, 1945-2005*, Verso, 2006.
- Clover, Joshua. *Upplopp. Strejk. Upplopp. Kapitalismens kris och de nya revolterna*. Översättning Oskar Söderlind och Johannes Björk, Tankekraft förlag, 2019.
- Debord, Guy. "Varuskådespelssamhällets nedgång och fall". *Brand*, nr. 3, 2013, s. 47-57.
- Endnotes. "An Identical Object-Subject". *Endnotes*, nr. 4, 2015, s. 276-301.
- Fisher, Mark. "Aesthetic Poverty". *K-Punk. The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004-2016)*, Repeater, 2018.
- Foster, Hal. *The Return of the Real. The Avant-Garde At the End of the Century*, The MIT Press, 1996.
- Hardt, Michael och Antonio Negri, *Imperiet*. Översättning Henrik Gundenäs m.fl., Glänta/Vertigo, 2003.
- Hardt, Michael och Antonio Negri. *Multituden. Krig och demokrati i imperiets tidsålder*. Översättning Oskar Söderlind, Tankekraft förlag, 2007.
- Max Horkheimer och Theodor W. Adorno. *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*. Översättning Lars Bjurman och Carl-Henning Wijkmark, Daidalos, 1996.
- Johansson, Anders. "Vad var kritiken?" *κ&κ – Kultur og klasse*, nr. 122, 2016, s. 125-142.
- Kestner, Grant. *Conversation Pieces. Community and Conversation in Modern Art*. Andra upplagan, University of California Press, 2013.

- Lindblå, Fredrik. "Från tåg till parad". *Glänta*, nr. 2-3, 2013, s. 147-154.
- Martin, Stewart. "The absolute artwork meets the absolute commodity". *Radical Philosophy*, nr. 146, 2007, s. 15-25.
- Marx, Karl. *Kapitalet. Första boken: Kapitalets produktionsprocess*. Översättning Ivan Bohman, Cavefors/Zenit, 1970.
- Mohandesi, Salar. "Class Consciousness or Class Composition." *Science & Society*, nr. 1, 2013, s. 72-97.
- Negri, Antonio. "Metamorphoses". *Radical Philosophy*, nr. 149, 2008, s. 21-25.
- Postone, Moishe. *Time, Labor, and Social Domination. A Reinterpretation of Marx's Critical Theory*. Cambridge University Press, 1993.
- Rancière, Jacques. "Aesthetic Separation, Aesthetic Community." *The Emancipated Spectator*, översättning Gregory Elliott, Verso, 2009, s. 51-82
- Roberts, John. *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling of Art After the Readymade*. Verso, 2007.
- Sartre, Jean-Paul. *Vad är litteratur?* Översättning Mario Grut, Partisan, 1970.
- Spaulding, Daniel. "A Clarification on Art and Value" *Mute*, 28 maj 2015, <https://www.metamute.org/editorial/articles/art-value-and-freedom-fetish-o>. Nerladdad 17 december 2022.
- Thompson, Edward Palmer. "De engelska massornas moraliska ekonomi." Översättning Lars Magnusson, *Brand*, nr. 3, 2013, s. 178-238.
- Žmijewski, Artur. "Foreword". *Forget Fear*. Redigerad av Joanna Warzsa och Artur Žmijewski, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2012.

## DEN LIBERALA DEMOKRATINS KONSTKRITISKA PROTEST

Även om det inte råder någon konsensus kring den liberala demokratins specifika karaktär eller orsak så finns det en utbredd föreställning om att den idag befinner sig i kris (Notle; Diamond; Klassen et al). Men som Reinhart Koselleck visat är den liberala demokratin också det moderna samhällsskick som allra tydligast gjort grekernas *krínein*, det vill säga separation, kris och kritik, till sin grundförutsättning (Koselleck), varför dess "frammarsch (...) varit åtföljd av ett konstant trumslag av intellektuell oro" (Runciman xii.)

Som offentligt uttryck för denna kris kan protesten förstås som ett konstitutivt gränsfenomen som kännetecknar den liberala demokratins kärna och lagliga begränsning (Terwindt). När enskilda individer, eller politiska rörelser från höger till vänster protesterar och vill påverka partipolitiken och organiseringen av samhället kan de alltså ses som ett symptom på en konstitutiv kris för och i den liberala demokratin. Oavsett om protesten manifesteras av en politisk rörelse eller ett konstverk innebär denna breda förståelse av begreppet protest att den antingen kan peka mot ett övervinnande av den liberala demokratin eller mot en reformation av dess organisation. Protesten som form sätter i denna mening den liberala demokratin i kris genom att uppmärksamma dess inre motsättningar

samtidigt som den är en rättighet som möjliggör den liberala demokratins kontinuerliga reformation av ett självorganiserat "samhälle av fria och jämlika medborgare" (Habermas, *Between Facts and Norms*, 7).

Men om protesten är en intern aspekt av den liberala demokratins kritiska tillstånd, kan den liberala demokratin själv protestera mot sina egna förutsättningar? Om den kan det, vad betyder det i så fall för vår förståelse av den liberala demokratins kris idag? För att diskutera dessa frågor kommer jag att vända mig till konsten som en institutionell plats för protesten i den liberala demokratin. Mera specifikt kommer jag att använda mig av två emblematiske exempel från 2020-talet för att argumentera för vad jag kallar för den liberala demokratins konstkritiska protest. Det ena exemplet representerar en tendens att protestera mot krafter som vill förändra representationen och maktrelationen inom konsten, genom att reducera motståndaren till företrädare för en identitetspolitik som antas utgöra ett ociviliserat hot mot den liberala demokratins överlevnad. Det andra exemplet representeras av tendensen att politiskt vilja överskrida "principen om armlängds avstånd" (Hetherington) och genom detta bokstavligen diktera nya måttstockar för vad som kan anses vara nyttigt konst för den liberala demokratins överlevnad. Genom att uppmärksamma den liberala demokratins konstkritiska protest, hoppas jag kunna kasta nytt ljus på frågan om den liberala demokratins kris med särskilt hänseende till vänsterns förhållande till konst och klasskamp i en tid av ekonomisk stagnation i västvärlden (Arrighi, Brenner, Streeck) sedan efterkrigstidens guldår.

Mitt huvudsakliga argument är att vår förståelse av den liberala demokratins kris idag synliggörs i de rasiala aspekterna av konstkritiska protester, vilka i sin tur bör förstås genom att ta utgångspunkt i förhållandet mellan, å ena sidan, konstkritik och medborgarskap och å andra sidan klassförhållandet (Marx, *Karl Marx* 56) och ackumuleringen (Luxemburg; Marx, *Kapitalet* 1, kapitel 24).

För att närma mig den liberala demokratins konstkritiska protest tar jag utgångspunkt i den institutionella och imaginära horisont inom vilken protesten har en konstitutiv roll för den liberala demokratin som kritiskt tillstånd. Detta kallar jag den kritiska traditionens estetiska kultur, vilken jag kommer att begreppsliggöra som en del av den liberala demokratin för-



stådd från teoretiska perspektiv hämtade från Michel Foucault, Karl Marx och kritisk rasestetik (Svensk, "Vithetens" "Konstkritik"). Kritisk rasestetik är ett fält som inte bara behandlar estetiken som en borgerlig ideologi utan undersöker dess relation till biologiska och antropologiska uppdelningar av mänskligt och omänskligt liv i den koloniala moderniteten som jag förknippar med David Lloyd, Fred Moten, Denise Ferreira da Siva och Syliva Wynter. Från Foucault hämtar jag ett biopolitiskt perspektiv inspirerat av den svenska statsvetaren och konservativa politikern Rudolf Kjellén ("Politisk individteknologi", *Naissance, Sexualitetens historia*), på den liberala demokratin vilket innebär att den förstås organiskt (något som lever och kan dö) och därmed också något som befinner sig i ett kritiskt tillstånd och vars gränsdragningar görs i överlevnadens namn. Från ett sådant biopolitiskt perspektiv kämpar sociala grupper för sin existens och samarbetar i en dynamisk process som utgör statens liv (Kjellén; Lagergren).

När konstkritikens biopolitiska funktion för den liberala demokratin överlevnad tidigare har studerats så har det främst handlat om en moraliserande idé om konstens uppfostrande förmåga att "lägga livet till rätta" (Hirdman) i linje med Gunnar och Alva Myrdals tanke om att "garantera demokratin fortlevnad genom att skydda medborgarna från deras låga impulser" och skapa "kvalitetsmänniskor" för det "moderna samhällets livsrytm" (Erlanson och Henning, "Estetisk ingenjörskonst", Myrdal och Myrdal; Frenander, *Kulturen* 100, Bjurström 146; Sjöholm Skrubbe 289). Det som däremot saknas i forskningen om svensk biopolitik är frågan om konstkritikens relation till klasskamp och befrielse å ena sidan, och medborgligt socialt kontrakt och ackumulationen å den andra. Kort sagt har forskning som berör relationen mellan biopolitik (Erlanson och Henning), konstkritik (Sjöholm Skrubbe; Sjölin; William-Olsson) och arbetarrörelsens kulturpolitik (Frenander, Ginner, Sundgren) i Sverige negligerat två aspekter som är avgörande för denna artikel, nämligen klassförhållandets och estetikens biopolitiska funktion, vars rasiala gränsdragningar jag kommer synliggöra som strukturellt fundamentala för överlevnaden av den liberala demokratin som kritisk livsform. (Denna dimension saknas i regel även i internationell diskussion (Elkins, "A Look", "What Happened"; Khonsary; Roose et al.). Stuart Hall är en av få som i internationellt diskuterat ras i för-

hållande till kulturpolitik (Hall, Race) men i en svensk konstext begränsas frågan ofta till mångkulturens utmaningar (Harding, "En mångkulturell")

Jag kommer att visa att den kritiska traditionens estetiska kultur är en del av en biopolitisk strukturering av ett socialt konstruerat förhållande vars karaktär är abstrakt, opersonligt och "kvasi-objektivt" (Postone 6) eftersom den får både klassförhållandet och förhållandet mellan mer och mindre civiliserad att framstå som nödvändiga för den liberala demokratin som livsform. Samtidigt visar jag att det är just detta förhållande och dess beroende av kapitalackumulation som är förutsättningen för den kritiska traditionens estetiska kultur som biopolitisk funktion i formandet av medborgarsubjektet. Mitt huvudsakliga argument är att ett biopolitiskt perspektiv på den liberala demokratin som kritisk livsform förutsätter medborgarsubjekt som inte bara är formellt jämlika i förhållande till lagen, utan också till konsten och till det abstrakta arbetet vilket tillsammans möjliggör dess sociala kontrakt (Mills, *Racial Contract*).

Eftersom konstkritisk bildning inbegriper en civilisationsdiskurs som rasialt delar upp människor i mer och mindre civiliserade, menar jag också att människans universalitet aldrig helt kan realiseras empiriskt inom den kritiska traditionens estetiska kultur. Jag hävdar också att eftersom kapitalismens abstrakta arbete inte kan underställa all praktik, så kan en universell relation till arbete och kapital aldrig uppstå inom dess ramar. Den liberala demokratin som kritisk livsform förstås i denna mening genom sambandet mellan "estetikens rasiala regim" (Lloyd), dess "rasiala kapitalism" (Robinson; Melamed) och bildningens löfte om "fria och jämlika medborgare" (Habermas, *Between Facts and Norms*, s. 7). Jag kommer att argumentera för att det just är detta specifika samband som osäkras när den liberala demokratin protesterar konstkritiskt eftersom det orealiserbara löftet om "fria och jämlika medborgare" inte längre utlovas.

Artikeln är indelad i tre delar. I den första beskriver jag vad jag menar med den kritiska traditionens estetiska kultur och dess biopolitiska funktion i den liberala demokratin. Därefter visar jag hur den kan förstås i förhållande till den svenska liberala demokratis historia med fokus på socialdemokratins kulturpolitik. Särskild hänsyn tas till förhållandet mellan medborgarsubjektet (Balibar, *Citizen Subject*) och etikens (Lloyd, Moten,

Ferreira da Silva, Wynter) respektive kapitalets (Robinson; Melamed) rasiala villkor. Denna första del ska ses som en bakgrund till varför och hur den liberala demokratin idag kan protestera samt vad denna protest sätter på spel för såväl den liberala demokratins kris som för estetiken och konstkritikens biopolitiska roll för maktrelationen i klassförhållandet (Marx, *Karl Marx* 56). I del två beskriver jag hur den liberala demokratin protesterar konstkritiskt genom två exempel. I sista delen spekulerar jag kring eventuella konsekvenser av den liberala demokratins konstkritiska protest.

### 1. DEN KRITISKA TRADITIONENS ESTETISKA KULTUR, LIBERAL DEMOKRATI SOM KRITISK LIVSFÖRM OCH DESS RELATION TILL SVENSK ARBETARRÖRELSE

För att diskutera hur den liberala demokratins konstkritiska protest ger ett nytt perspektiv på den liberala demokratins kris idag så måste vi först titta på förhållandet mellan den kritiska traditionens estetiska kultur och liberal demokrati som organisk livsform. I en svensk kontext innebär det att fokusera på hur den kritiska traditionens estetiska kultur kom att bejaktas av svensk arbetarrörelse och institutionaliseras i den liberala demokratin Sverige genom socialdemokratin (Frenander "Kulturpolitikens"). Detta kommer jag göra i det följande. Men först, vad menas här med den kritiska traditionens estetiska kultur? Och vad är dess biopolitiska funktion i den liberala demokratin?

Tre aspekter är väsentliga för att förstå den kritiska traditionens estetiska kultur. För det första och som jag redan nämnt är kris och kritik en av den liberala demokratins grundförutsättningar (Koselleck) inom vilken konstkritikens bildande praktik fungerar som en specifik "övning i medborgarskap" (Bennet)<sup>1</sup>. Denna syn på konstkritik kan härledas till Denis

---

1 Detta har också varit formativt för konsthistorieämnet hos exempelvis Alois Riegl, Heinrich Wölfflin och kanske framför allt Erwin Panofsky och hans nykantianska ikonografi (Spalding). Exempel på protester mot den kritiska traditionens estetiska kultur inom dess egna institutionella ramverk torde vara Martin Heideggers konstteori och Hans Sedlmayrs konsthistoria.

Diderot (Wallenstein, *Upplysningens*) som betraktade kritiken som en form av offentlig sanningstribunal för den västerländska civilisationen. För honom var den ett sätt att säkerställa moralen och mångfalden hos det civiliserade subjektet (Diderot 65). I samma kritiska tradition har Jürgen Habermas betonat hur den liberala demokratin växte fram i Europa i kaféernas fria samtal mellan kritiska medborgare (*Borgerlig offentlighet*). Men medan Diderots civiliserade subjekt förutsätter en ociviliserad motpol (de andra), så förutsätter Habermas kaffehus ett kolonialt och kapitalistiskt klassförhållande. Tillsammans utgör dessa två aspekter grunden för vad jag kallar den kritiska traditionens estetiska kultur och dess civiliserade medborgarsubjekt, som per definition också är konstkritiker.

Det är genom konstkritiken som populationen i den liberala demokratin bildar sig och blir civiliserade. Detta hör ihop med att konstkritikens specifika förhållande till den liberala demokratin som kritisk livsform bygger på dess avsaknad av tydliga måttstockar (Wallenstein, *Upplysningens*). Denna brist inbegriper en kris som möjliggör både en föreställd gemenskap (Anderson) kopplad till exempelvis folket eller kulturen och en kritisk relation till varje form av gemenskap, och förmedlar därmed relationen mellan ett juridisk definierbart medborgarskap utan identitet och det enskilda subjektets självförståelse. Konstkritikens bildande funktion (Harding, "BILDNING") befinner sig i denna mening i spänningen mellan vad Anthony D Smith har beskrivit som en etnisk respektive en civil nationalism som håller samman och markerar gränsen för den liberala demokratin som organisk livsform.

För det andra utgör den kritiska traditionens estetiska kultur grunden för det sociala kontraktet mellan medborgarsubjekt bortom klassförhållandet i den liberala demokratin. Detta kan vi förstå filosofiskt genom Immanuel Kants begrepp om "sensus communis" (*Kritik* § 39 och § 40), som är centralt för hans sätt att estetiskt etablera ett mänskligt subjekt utan särskilda egenskaper. Men som bland annat David Lloyd (91) noterat producerar samtidigt Kants "sensus communis" sin formellt universella utbythbarhet genom kategorin "vithet". Syftet med att betona detta är att understryka hur den rasiala aspekten av den kritiska traditionens estetiska kultur som jag här kommer att fokusera på skiljer sig från de konstteoretiska och konsthistoriska perspektiv som vanligen förknippas med europeisk rasism, med filosofer som Martin

Heidegger och konsthistoriker som Hans Sedlmayr som vanliga företrädare. Vithet för Lloyd är i denna mening inte en färg utan den "negativa frihet" (Hesse, 291) som är utgångspunkt för det kritiska samtalet mellan civiliserade medborgarsubjekt. Den föreställda gemenskapen som föreligger i det sociala kontraktet utgår varken från något biologiskt, etniskt eller juridiskt, utan beskriver hur det estetiska utesluter det icke-vita, och möjliggör kunskap och moral. Detta skapar en spänning mellan den negativa friheten och det kritiska samtalet och är också något som Étienne Balibar betonar då han beskriver hur friheten hos medborgaren som subjekt underkastas den frihet som den tillskrivs (Balibar, *Citizen Subject* 5; Boonen).<sup>2</sup> Kants rasiala begrepp om "sensus communis" (Bernasconi; Lloyd, *Under Representation*; Mikkelsen; Mills, "Kant's Untermenschen", Stanford; Ward and Lott) och Friedrich Schillers tanke om att det endast är det estetiska kommunikationssättet som förenar samhället eftersom det rör det som är gemensamt för alla (Schiller 215) kan sammantaget betraktas som förutsättningen för konstkritiken som en ekonomiskt exceptionell institution och för konstkritikens centrala funktion för medborgarsubjektet (Balibar, *Citizen Subject*) i den liberala demokratin. Den kritiska traditionens estetiska kultur är därmed avgörande för det sociala kontrakt (Mills, *Racial Contract*, 3) som håller samman den liberala demokratin som livsform. Dynamiken mellan att göra subjekt till medborgare och medborgare till subjekt kan därmed betraktas som den biopolitiska funktionen av den kritiska traditionens estetiska kultur. Befrielsen genom den konstkritiska bildningen stöder i denna mening populationens villighet att låta sig bli representerad och bokstavligen representera den liberala demokratin som kritisk livsform (jmf. Arnold).

---

2 Étienne Balibar (*Citizen Subject*) har visat på hur medborgaren först uppstod i motsats till idén om subjektet. Medan medborgare definieras som jämlika i den mån de betraktas som medlemmar av Civitas, står subjekt, i en viss mening av termen, under (som också etymologin i ordet "subjekt" anger) en annan persons auktoritet. I och med upplysningsfilosofin och Kant (Moralens metafysik) blir medborgaren ett subjekt som är ursprungligen fritt, såväl kausalt som moraliskt, bestämt av sin egen vilja och därför ansvarig för sina handlingar, som inte kan tillskrivas någon annan. Medborgarskapet kunde då paradoxalt nog förstås som ytterligare en underkastelse, motiverad av en grundläggande frihet och jämlikhet.

För det tredje utgör den kritiska traditionens estetiska kultur grunden för Europatanken och för reifikationen. Denise Ferreira da Silva (*Global Idea*) har visat hur kritiken och bildningen är en integrerad del av historien om befrielse och utveckling i Europa. Hon betonar hur de betecknar den process som kontinuerligt omformar självmedvetandet genom dess negativa "interioritet". En process som också är avgörande för produktionen av kunskap om en extern, förkonceptuell och förhistorisk natur och som kommit att beteckna Europas andra, men som ständigt reproduceras och därmed både hotar och möjliggör den liberala demokratin som kritisk livsform. Denna tankefigur binder alltså den liberala demokratin med en förmåga att bedriva en "permanent kritik" av "aktualiteten" (Foucault, "Qu'est-ce que les Lumières?" 571) till föreställningen om Europa som en regulativ idé med den oändliga uppgiften att sträva mot öppenhet och jämlikhet och inkludering genom konstant reflektion och självkritik (Gasché). Denna tanke om en europeisk livsvärld som kontinuerligt omformar sitt eget självmedvetande genom att omfatta, hantera och analysera alla andra kännetecknar också dess konst (Jafa) och utgör även förutsättningen för vad Georg Lukács beskrivit som en omätlig förmåga till reifikation. Friheten i det kritiska samtalet, konsten och reifikationen av den ursprungliga ackumulationen (Marx, *Kapitalet* 1, kapitel 24) delar alltså föreställningen om ett enhetligt medborgarsubjekt, en liberal demokrati, och en europeisk enhet:

Den "europeiska" enheten kommer därigenom alltid redan att vara på väg utanför sig själv, på väg att inkorporera alla andra kulturer via en subtil förförelse som består i att själv kunna härbärgera alla avvikelser genom att relatera dem till en oändligt avlägsen, regulativ idé – den europeiska andens identitet blir negativ, genom att lokaliseras till en oändlig självanalys och självkritik, vilket är den andra sidan av dess receptivitet (Wallenstein, "Vi andra" 19).

Låt mig nu sammanfatta den kritiska traditionens estetiska kultur och hur den hör samman med protesten i den liberala demokratin. Konstkritisk praktik på exempelvis ett museum handlar inte bara om att titta på konst och bilda sig, utan också om att bli sedd, och se sig själv kritiskt, och bli ett medborgarsubjekt. Konstverkets funktion som protest får därmed en konstitutiv funktion för både det enskilda medborgarsubjektet och för

den liberala demokratin som kritisk livsform. Offentliga rum för konst som museer och konsthallar i den liberala demokratin kan därför ses som institutionaliserade former av den kritiska traditionens estetiska kultur för ett biopolitiskt formande av formellt fria och jämlika medborgarsubjekt (Balibar, *Citizenship; Citizen Subject*; Boonen) genom en estetisk civiliseringsdiskurs (Lloyd och Thomas).

Men som Fred Moten har beskrivit så är estetiken samtidigt "oskiljaktig från frågan om ras som ett sätt att konceptualisera och reglera mänsklig mångfald och som grund för och rättfärdigande av ojämlikhet och exploatering" (Moten, *Stolen Life 2*), eftersom estetikens kritiska befrielseprocess (Ferreira da Silva, *Global Idea*) hela tiden reproducerar det mindre fria. Befrielsen genom konstkritisk bildning (Harding, "BILDNING") blir i denna mening ett sätt att hantera den liberala demokratis kris, samtidigt som en gräns mellan mer och mindre civiliserade upprättas. Medborgarsubjektets vetande, politik och konst i den liberala demokratin tillhör den kritiska traditionens estetiska kultur och är historiskt förankrat i den europeiska koloniala modernitetens ackumulation (Sohn-Rethel; Robinson). För Karl Marx sker ackumulationen genom ett system av produktion, cirkulation, konsumtion och distribution vilka alla kan förstås som en del av de "dynamiska processer" (Kjellén) som biopolitiskt kännetecknar den liberala demokratin som kritisk livsform. När sambandet mellan ackumulation och den liberala demokratis reglerande stödsystem når en kritisk punkt, det vill säga när stödet inte hjälper och ackumulationen avstannar, uppstår en strukturell livskris. Men innan vi går in på vad detta har att göra med den konstkritiska protesten ska vi säga något om det historiska förhållandet mellan svensk arbetarrörelse och den kritiska traditionens estetiska kultur.

Hur ska vi då förstå den kritiska traditionens estetiska kulturs biopolitiska funktion i en svensk kulturpolitisk kontext? När svensk arbetarrörelse blir en del av den liberala demokratin så blir den kritiska traditionens estetiska kultur en avgörande del i kampen för både befrielse genom bildning och för bättre arbetsvillkor (Frenander, "Kulturpolitikens"). Det som utmärker socialdemokratin är en strategisk anpassning till antagandet att kunskap endast är giltig när den förmedlas genom institutioner som definieras

genom sitt avstånd till arbetets villkor. Men genom folkbildningen så behövde den giltiga kunskapen inte helt kopplas bort från klassförhållandet, vilket innebar att reflektion av exploatering och förtryck kunde inkluderas i den liberala demokratin som kritisk livsform. Den kritiska traditionens estetiska kultur kunde i denna mening göra konsten till en institution för utopiska önskningar även i nära anslutning till arbetet och för bevarandet av ett kritiskt ifrågasättande och förnekande av nödvändigheten i de kapitalistiska samhällsförhållandena. Så till vida har den inte bara haft en kompensatorisk roll som autonomt frihetsutrymme inom kapitalismen även när den protesterar mot dess villkor utan också bidragit till den liberala demokratin som kritisk livsform.

Som Anders Frenander (*Kulturen*) visat blev bejakandet av både ackumulationen och den kritiska traditionens estetiska och borgerliga konstitutioner en del av det socialdemokratiska regerandet under mellankrigstiden (vilket lade grunden för konstens roll i efterkrigstidens välfärdsstat). Frenander pekar också på att socialdemokratiens bejakande av såväl ackumulationen som den kritiska traditionens estetiska kultur före andra världskriget möjliggjorde konstnärliga tendenser som både nationalromantik och funktionalism, men också bejakandet av gamla institutioner som Nationalmuseum samt skapandet av nya institutioner som Statens konstråd. Vidare visar Frenander (*Kulturen*) på att samma borgerliga estetiska kultur efter andra världskriget i Sverige möjliggjorde ett separat kulturdepartement, kulturrådet, principen om armlängds avstånd samt ett strategiskt arbete för att demokratisera kulturen. Tillväxten, välfärdsstaten och den kritiska traditionens estetiska kultur gynnade på så sätt tillsammans att arbetare fick ett bättre liv rent materiellt (genom att deras arbete möjliggjorde kapitalets tillväxt) samtidigt som de genom den kritiska traditionens estetiska kultur assimilerades till medborgerliga subjekt. Det är därför som ackumulationen och klassförhållandet måste förstås tillsammans med konstkritiken i den kritiska traditionens estetiska kultur. Från detta perspektiv kan konstkritiken rentutav ses som en del av vad Foucault kallade en individualisering av och genom välfärdens socialpolitik. Och som han påpekade är välfärdspolitiken beroende av både klassförhållandet och av ekonomisk tillväxt (*Naissance*, s. 149-150).



Men, som jag påpekade ovan vad gäller den kritiska traditionens estetiska kulturens rasiala regim, krävdes det, för att skydda denna specifikt socialdemokratiska kritiska livsform, en gräns mot fascism och kommunism (Losurdo). Detta kan exemplifieras med ett tal av den socialdemokratiska statsministern Per Albin Hansson 1935:

Demokratis öppna fiender opererar både inom arbetarklassen och borgarklassen. De utpekas bäst genom de vedertagna beteckningarna bolsjeviker och fascister. [...] Båda vägrar att lojalt inordna sig under den demokratiska lagen för civiliserade människors samlevnad, båda vilja ersätta allas frihet med någras frihet att förtrycka andra. Båda ha också osvenskheten gemensamt, de efterapa främmande förebilder och lyssna till paroller utifrån (Frenander. *Kulturen* 44-45).

Den osvenska livsformen i Hanssons socialdemokratiska folkhem handlar här inte direkt om ett vetenskapligt motiverat begrepp om ras, likväl är det något som kommer utifrån, och något som inte är civiliserat. "Bolsjevikers och fascisters" avsaknad av civilisation kopplas samman med deras påstådda vilja att ersätta allas frihet med någras frihet att förtrycka andra. Sedd ur det perspektivet är Hansson ett tidigt uttryck för en protest med anspråk på att upprätta ett socialt kontrakt i både den fria civilisationens och nationalstatens namn. Det ociviliserade, främmande och odemokratiska kommer från en plats utanför den svenska livsformen och i avsaknad av "interioriet" (Ferreira da Silva, *Global Idea*).

Sättet på vilket socialdemokratin gjorde bruk av det rasiala i den kritiska traditionens estetiska kultur kan också fördjupas genom att lyssna på vad Hanssons socialdemokratiska ecklesiastikminister Arthur Engberg 1936 menade var kulturens roll.<sup>3</sup> Socialisering, menade han, handlade om samhällets anpassning till näringslivet i enlighet med folkförsörjningens behov för att kunna säkerställa dess duglighet och skaparkraft både fysiskt

---

3 Ecklesiastikminister Arthur Engberg, inrättade Riksteatern 1934 för att sprida god teater till hela folket och samtidigt lösa den kris som konstformen ansågs befinna sig i. 1937 infördes "enprocentsregeln" vilket innebar att en procent av kostnaden vid offentliga byggnader skulle avsättas för försköning eller utsmyckning, var myndigheten Statens konstråd upprättades som administrativ enhet för detta. I valbroschyren Demokratisk kulturpolitik från 1938, lägger Arthur Engberg ut texten om den estetiska kulturens roll för arbetarrörelsen och för Sverige som liberal demokrati.

och andligt. Engberg var djupt influerad av både den kritiska traditionen från Kant till Marx och samtidens Darwinism och Rudolf Kjelléns tanke om staten som livsform. Han såg kulturen som betingad, men inte bestämd, av dess materiella bas (Frenander, "Kulturpolitikens"). Genom denna tanke kunde socialdemokratien motivera den kritiska traditionens estetiska kultur som verktyg för regerande, och för befrielsen av arbetarklassen i den liberala demokratis nationalstatliga form.

Samtidigt är det viktigt att poängtera att den kritiska traditionens estetiska kultur inte bara inbegriper ett mänskligt beteende som tjänar till att reproducera kapitalackumulationens abstrakta logik och de sociala institutioner som stödjer den, på det sätt Engberg ville. Den erbjuder också en form av motstånd och protest (Adorno, *Estetisk teori*), just eftersom dess konst inte är materiellt given. I skillnaden mellan det materiellt villkorade och vad som inte är givet möjliggörs både idéernas illusoriska autonomi och bildningen (Harding, "BILDNING").

Som socialdemokratiskt projekt kunde den liberala demokratin som välfärdsstat "operationalisera" (Halperin) motsättningen mellan det civiliserade och det ociviliserade som legitimerat klassförtrycket och rasismen, och detta för att stödja ackumulationen. Som en del av välfärden kunde den kritiska traditionens estetiska kultur fungera som ett stöd för att säkra stabila medborgare under det tillstånd av brist och ständig upplösning som det kapitalistiska samhället implicerar och motverka den splittrande effekten av det som Hansson beskrev som det stora hotet mot den liberala demokratin, dess sociala kontrakt och samförståndsandan mellan arbetsmarknadens parter (Pettersson). Om citatet från Hansson gav uttryck för den liberala demokratis sociala kontrakt som samtidigt fungerade som ett stöd för både ackumulationen och för arbetets antagonistiska krav i klassförhållandet, vad innebär det om detta samband bryts?

## 2. SAMTIDA KONSTKRITISKA PROTESTER: TVÅ EXEMPEL

För att sammanfatta. Jag har utgått ifrån ett biopolitiskt perspektiv på den liberala demokratin Sverige, vilket definierar dess kritiska tillstånd. Jag har pekat på hur den kritiska traditionens estetiska kultur står i förhållande

till kapitalismen, Europatanken och medborgarsubjektet. Den kritiska traditionens estetiska kultur har från detta perspektiv fungerat som en del av den liberala demokratins reglerande stödsystem för både kapitalackumuleringen och för bättre livsvillkor för arbetare. Den lagliga protesten i den liberala demokratin är i denna mening lika mycket som konstverk en del av ett stödsystem för den liberala demokratin som organisk livsform i den mening att den skapar civiliserade medborgarsubjekt. Vi ska nu peka på två exempel på hur den liberala demokratin protesterar konstkritiskt, för att sedan fråga oss vad den kan betyda för den liberala demokratins samtida kris.

*I Hur fri är konsten? Den nya kulturstriden och liberalismens kris* beskriver Hanno Rauterberg liberalismens kris som konstens kris. Denna kris har enligt honom att göra med att konstens institutionaliserade frihet ifrågasätts av två samtida rörelser. Den första utgörs av totalitära högerkrafter och en antirasistisk och feministisk vänster, vilka han båda beskriver som "förbittrade kulturkrigare" (156). Det andra hotet kommer, menar han, från påstådda företrädare för en politiskt korrekt insiderkonst. När Rauterberg analyserar konsekvenserna av och orsaken till krisen kommer han till följande slutsats:

Konsten blir kringskuren, inhägnad, insnävad för att den står för frihet, för en anarkistisk anda som måste tyglas eftersom inget annat går att tygla, inte den ekonomiska, politiska eller sociala ofriheten. Den ska bli ofri för att världen är ofri (155).

Snarare än att analysera vilken funktion konstens frihet har haft historiskt och vad som möjliggjort den, menar han att konsten nu på nytt måste bevisa sin frihet och påminnas om att den är något annat än den ekonomiska, politiska eller sociala friheten:

Dess frihet är en frihet som inte har några förpliktelser mot något och som inte skapar hjälplöshet: en frihet utan tvång. Den är lekfull och älskar det absurda, den har ett sinne för det anarkiska, den öppnar verklighetens trånghet och förmår frigöra en kraft som ingen av de förbittrade kulturkrigarna kan göra till sin: fantasins kraft (156).

Enligt Rauterberg förutsätter alltså konstens frihet en fantasins kraft som inte behöver ta några hänsyn. Den är något som inte kan förslösas; den är, menar han, när den är bra, "inte av denna världen" (156). Rauterbergs konstkritiska protest förutsätter alltså en konst med förmåga att peka bortom liberalismen. Kort sagt, för Rauterberg är liberalismens kris också konstens kris, därför att konsten inte längre tillåts fungera som en reglerande instans för det liberala medborgarsubjekt som Rauterberg vill försvara. Det vill säga en konst som pekar mot något bortom liberalismen själv, men som alltid återkommer till, och framförallt säkerställer ett civiliserat medborgarsubjekt i konstant kris och permanent kritik, biopolitiskt förankrad i den kritiska traditionens estetiska kultur och dess negativa frihet. När Rauterberg vill återge konsten dess föreställda roll som kritiker av status quo, så fungerar han därmed också som ombud för den liberala demokratin konstkritiska protest.

Centralt är också att den liberala demokratin medborgarsubjekt hos Rauterberg förvandlas till en del av en gemenskap som ställs i relation till en grupp fiender, för att tala med Carl Schmitt (52). Det vill säga att "den andre, främlingen" förstås som något "existentiellt annorlunda och främmande, vilket i extremfall kan leda till konflikter" (Schmitt 46). Men till skillnad från Schmitt handlar protesten och konflikten hos Rauterberg inte om att kullkasta den liberala demokratin, utan om att försvara den. Rauterbergs bok utgör därmed ett ombud för den liberala demokratin konstkritiska protest för att den upprättar sig själv mot ett föreställt hot, som den inte kan eller vill inkludera i reformationen av sig själv som liberalt medborgarsubjekt. Vidare är det i kraft av denna gränsdragning och patologisering av ett hot som Rauterbergs bok fungerar som ett ombud för den liberala demokratin konstkritiska protest och därmed sätter den liberala demokratin som organisk livsform i kris.

Ett annat exempel som tydligt visar hur den liberala demokratin själv protesterar konstkritiskt är det konstkritiska diagram om konstens DNA som de moderata politikerna i Nacka kommun skapade som en styrande princip för konstfestivalen Wall Street Nacka 2019. I diagrammet använder Nacka kommun en sociobiologisk metaforik för att formulera en "NY KOD/DNA"



**Fig. 1.** *Wall Street Nacka 2019. Nacka kommun*

för en önskvärd konst, och ställer den mot en gammal DNA-kod som antas leda fel. Genom att använda diagrammet som en manual för vilken konst som ska skapas överskrider kommunen det armlängds avstånd som möjliggjort institutionaliseringen av den kritiska traditionens estetiska kultur. Men på vilket sätt är detta en protest? Å ena sidan är det en protest i den liberala demokratin i meningen att den protesterar mot en viss konstsyn, å andra sidan överskrider idealet om bildning och civilisation i den kritiska traditionens estetiska kultur. Här har kris, kritik och bildning ersatts med enhet, vilket sätter den liberala demokratin som livsform i kris. Det som skiljer ut Wall Street Nacka 2019 är att projektet dikterar riktlinjerna för vad konsten ska göra och med det upphäver den kritiska traditionens estetiska kultur som ideologisk grund för både kulturpolitiken och för synen på människan som medborgarsubjekt. I Nacka antas konsten inte längre fungera som ett instrument för att inkludera människor genom att bilda och civilisera medborgare som i sin tur kan förändra samhället genom den liberala demokratis spelregler. I stället underställs den urbana konsten stadens politiska intressen på ett sätt som gör den till ett ombud för den liberala demokratis konstkritiska protest.

Båda exemplen är konstitutiva för den liberala demokratin som kritisk livsform eftersom de vittnar om något offentligt som tydliggör en inre motsättning inom den liberala demokratin. Detta gör de genom att utnyttja sin frihet att protestera i den liberala demokratin för att sedan dra en civilisatorisk gräns mot vad som antas hota denna frihet. I båda exemplen frångås möjligheten för medborgarna att bilda sig i ett möte med den form av konst de betraktar som ett hot. Såttillvida kan de förstås som ombud för den liberala demokratin konstkritiska protest. I båda fallen osäkras det emancipatoriska löftet genom bildning (Ferreira da Silva, *Global idea*) i den kritiska traditionens estetiska kultur som svensk arbetarrörelse strategiskt bejakade (Engberg) i sin kamp inom den liberala demokratin under 1900-talet. Om andra sidan av detta löfte var "estetikens rasiala regim" (Lloyd) så bryts samtidigt vad som tidigare utgjort förutsättningen för den liberala demokratin sociala kontrakt som jag härlett ur den kritiska traditionen från Kants "sensus communis" till Habermas historisering av den liberala demokratin. Detta kan vi förstå som en konstkritisk kris för den liberala demokratin med konsekvenser för klasskampens förhållande till konsten. Men innan jag säger något om detta låt mig konkretisera varför den liberala demokratin konstkritiska protest innebär ett avskaffande av medborgarsubjektet och därmed sätter den liberala demokratin i en strukturell livskris.

### 3. SPEKULATION: DEN LIBERALA DEMOKRATINS KONSTKRITISKA KRIS

Jag kommer i denna avslutande del att peka på två kriser som den liberala demokratin konstkritiska protest pekar på där den första berör vad jag kallar för den liberala demokratin strukturella livskris och den andra som innebär en klasskampens kris.

För det första, hur visar den liberala demokratin konstkritiska protest på den liberala demokratin strukturella livskris? Som jag visat ställer den liberala demokratin konstkritiska protest oss inför en paradox. Å ena sidan kan vi anta att den hänvisning till en enande identitet som Wall Street Nacka 2019 gör i sin nya DNA-kod för att övervinna splittringen i samhället, och

Rauterbergs insisterande på estetikens icke-identitet för att protestera mot den hotfulla identitetspolitiken, i någon mening är försök att skydda den liberala demokratin. Samtidigt, kortsluts i båda exemplen föreställningen om ett universellt mänskligt medborgarsubjekt i permanent kris och kritik, sanktionerad av estetikens villkorat av ackumulationen. Konsekvensen blir istället å ena sidan ett a-historiskt och idealistiskt, anti-dialektiskt konstbegrepp (Rauterberg), å andra sidan ett diagrammatiskt konsttraktat (Wall Street Nacka 2019) som båda osäkrar det kritiska tillstånd som kännetecknat den liberala demokratin som kritisk livsform (Koselleck).

Men vad betyder det då, som exemplen visar, för den liberala demokratin som kritisk livsform om den liberala demokratin kastar av sig skenet av det lika omnipotent som tomta i estetikens rasiala universalitet, om inte en kris för dess sociala kontrakt? Radikaliteten i att i biologiska termer peka ut vår tids urartande konst (Nacka), eller att patologisera den andre (Rauterberg) skapar samtidigt uppmärksamhet helt i linje med nyliberalismens postfordistiska paradig (Hardt och Negri 289-300) där produktionen styrs av konsumtionen. Från detta perspektiv kan upptagenheten vid identitetspolitik, och brott mot principen om armlängds avstånd förstås som olika bruk av den rasiala aspekten av den kritiska traditionens estetiska kultur i spekulativa försök (Vishmidt) att skapa profit i en stagnerande finansekonomi (Arrighi; Brenner; Streeck). Är det rent av detta som händer med den liberala demokratin som kritisk livsform när lönearbetet förlorat sin kraft som antagonist till kapitalet, och när kapitalackumulationen inte längre antas vara beroende av medborgare som också är civiliserade konstkritiska subjekt? Om löftet om befrielse och bildning av det civiliserade medborgarsubjekten genom den kritiska traditionens estetiska kultur möjliggjordes av och fungerade som ett stödsystem för ackumulationen så pekar kanske den liberala demokratins konstkritiska protest därför på en strukturell kris för den liberala demokratin som kritisk livsform? Men vad har detta för konsekvenser för klasskampens förhållande till konst?

För att säga något om hur den liberala demokratins konstkritiska protest betecknar en kris för klasskampen, kan vi först notera att liksom andra marxistiskt influerade socialiserings- och frigörelserörelser utgick Social-

demokratiska arbetarpartiet i Sverige från lönearbetet. Om arbetarrörelsen förstås som en förmedlande länk mellan folket och staten så organiserade och mobiliserade det socialdemokratiska partiet under 1900-talet det arbetande folket i form av en administrativ och politisk kategori, en arbetande medborgare som med hjälp av den kritiska traditionens estetiska kultur kunde övervinna särskiljande identiteter till förmån för å ena sidan ett medborgarsubjekt, å andra sidan en strategiskt stark kampposition som antagonist i klassrelationen. Så länge livet blev bättre för arbetare fanns en ekonomisk rationalitet bakom att inte ställa klasskampen som en motsättning mot samförståndsandan och det sociala kontraktet som reproducerade den liberala demokratin som kritisk livsform. Som liberal demokrati gick ju Sverige från ett vara av Europas mest ojämlika länder under tidigt 1900-tal till att bli det mest jämlika i början av 1980-talet (Bengtsson), för att sedan 2021 åter likna USA vad gäller skillnad i förmögenhet (CSRI 13).

Om det stämmer att den liberala demokratin som kritisk livsform hamnar i en strukturell kris när ekonomin sedan guldåren stagnerar (Brenner; Streeck) och den konstkritiska protesten antyder att ackumuleringen inte längre förefaller var i behov av bildade och kritiska medborgare, så är frågan om inte detta också pekar på det vanskliga med att se det medborgerliga idealet i den kritiska traditionens estetiska kultur som ett steg mot ett jämlikare samhälle i en samtida klasskamp? För kan den verkligen – som var fallet för Arthur Engberg – idag ingå i en socialisering som handlar om samhällets anpassning till näringslivet i enlighet med folkförsörjningens behov för att kunna säkerställa dess duglighet och skaparkraft både fysiskt och andligt? Med andra ord, i vilken mån kan den kritiska traditionens estetiska kultur idag överhuvudtaget förstås som en anpassning till och stöd för den ackumulering som krävs för en ekonomisk fördelningspolitik som minskar klyftorna?

Om den liberala demokratin konstkritiska protest betecknar en strukturell kris för den liberala demokratin, med konsekvenser för klasskampens förhållande till konsten, vad finns det då för alternativ till estetiken och den konstkritiska bildningen som grunden för det sociala kontraktet i den liberala demokratin som kritisk livsform? För att svara på detta kan vi



vända oss till Sylvia Wynter som 1992 menade att vi står inför en nödvändig "omskrivning" av estetikens föreställning om det mänskliga som ligger till grund för medborgarsubjektet. Om den kritiska rasestetik som Wynter försöker formulera protesterar mot den mänsklighet som postuleras av "estetikens rasiala regim" (Lloyd) och dess befrielseprocess från ofri och ociviliserad till civiliserad i permanent kris, så pekar kanske den liberala demokratins konstkritiska protest mot att denna fiende redan är, om inte borta, så i alla fall försvagad i den emancipatoriska funktion i klasskampen som den eventuellt haft så länge dess kritiska mänsklighet låg till grund för det sociala kontraktet.

Som alternativ till Wynters protest och kritiska omskrivning av det mänskliga har Moten och da Silva försökt konceptualisera en gemensam socialitet som inte går via denna tankefigur utan genom ett ömsesidigt beroende bland alla som upplever sig kommersialiserade, rasifierade och ofria (Moten, *Universal Machine*; Ferreira da Silva, "Toward a Black"). Men skulle verkligen en sådan socialitet kunna utgöra grunden för den liberala demokratins sociala kontrakt? Såvitt lönearbetet tappar sin antagonistiska kraft i klassförhållandet, så kan kanske ett sådant projekt i alla fall och av ren nöd utvidgas. Förutsatt att den liberala demokratins konstkritiska protest är ett symptom på att den assimilerande och befriande funktionen som den kritiska traditionens estetiska kultur haft under åren av industriell tillväxt nu inte bara minskat utan också är på väg att avvecklas som biopolitiskt verktyg så återstår en fråga. Finns det några andra alternativ?

FREDRIK SVENSK är docent vid Konsthögskolan i Oslo och undervisar också vid HDK-Valand, Göteborgs universitet. Han är ansvarig utgivare och chefredaktör för tidskriften Paletten, och skriver konstkritik i Artforum och Aftonbladet kultur.

#### THE ART-CRITICAL PROTEST OF LIBERAL DEMOCRACY

Claims that liberal democracy is in crisis need to reckon with the fact that it is a social system historically premised on crisis and criticality. Protest and protesting can, from this standpoint, be viewed as constitutive boundary phenomena of liberal democracy. By considering liberal democracy as a

critical life form from a biopolitical perspective, the aim of the article is to suggest how liberal democracy itself can protest art-critically and that this indicates a crisis of its critical life form that is rarely acknowledged. The article argues that the crisis of liberal democracy in Sweden is made visible in the racial aspects of art-critical protests. The claim is also that these art-critical protests, in their turn, must be understood through an analysis of the relationship between, on the one hand, art criticism and citizenship and, on the other, the class relation and capital accumulation. In the article, this is demonstrated through an account of the biopolitical function of the aesthetic culture of the critical tradition, followed by two recent examples of the art-critical protest of liberal democracy. Whereas one of these examples represents a liberal critique of identity politics in art, the other demonstrates a transgression of the liberal principle of arm's length distance in culture policy. The article concludes that the aesthetic culture of the critical tradition, strategically taken over by the Social Democrats at the dawn of liberal democracy, enabled a continuous reformation of how politics in liberal democracy is organically developed, and that the art-critical protest of liberal democracy today challenges this critical life form.

#### KEYWORDS

EN: Accumulation, biopolitics, class relation, crisis, liberal democracy, the aesthetic culture of the critical tradition.

SV: Ackumulation, biopolitik, klassförhållande, kris, liberal demokrati, den kritiska traditionens estetiska kultur.

#### KÄLLOR

Adorno, Theodor W. *Estetisk teori*. Översättning Sven-Olov Wallenstein, Glänta Produktion, 2019.

Anderson, Benedict. *Den föreställda gemenskapen: reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning*. Översättning Sven-Erik Torhell, Daidalos, 1992.

Arnold, Matthew. *Culture and Anarchy. Rethinking the Western Tradition*. 1869. Yale University Press, 1994.

Arrighi, Giovanni. *The Long Twentieth Century: Money, Power and the Origins of our Times*. Verso, 2010.

- Balibar, Étienne. *Violence and Civility: On the Limits of Political Philosophy*. Columbia University Press, 2015.
- Balibar, Étienne. *Citizen Subject: Foundations for Philosophical Anthropology*. Fordham University Press, 2016.
- Balibar, Étienne. *Citizenship*. Översättning Thomas Scott-Railton. Polity, 2015.
- Benanav, Aaron. "Precarity Rising." *Viewpoint*, 15 juni 2015. <https://www.viewpointmag.com/2015/06/15/precarity-rising/>. Hämtad 5 juli 2022.
- Bengtsson, Erik. *Världens jämlikaste land?* Arkiv förlag, 2020.
- Bennet, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge, 1995.
- Bernasconi, Robert och Lott, Tommy, red. *The Idea of Race*. Hackett, 2000.
- Bjurström, Erling. "Det estetiska omdömet och bildningsetetikens uppgång och fall i den svenska kulturpolitiken". *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, nr. 2, 2021. 139–155.
- Boonen, Cristiaan. "Étienne Balibar on the dialectic of universal citizenship." *Philosophy & Social Criticism*, nr. 48, 2022, s. 904-933.
- Brenner, Robert. *The Economics of Global Turbulence: The Advanced Economies from Long Boom to Long Downturn, 1945-2005*. Verso, 2006.
- Credit Suisse Research Institute (CSRI). *Global Wealth Report 2022*. <https://www.credit-suisse.com/media/assets/corporate/docs/about-us/research/publications/global-wealth-report-2022-en.pdf>. Hämtad 4 februari 2023.
- Diderot, Denis. *Salons*. Vol. 4 (Salon 1769), redigerad av Jean Seznec och Jean Adhémar, The Clarendon Press, 1967.
- Elkins, James. "A Look at Contemporary Art Criticism Part 1: Art Criticism Is Too Easy". *New Art Examiner*, vol. 33, nr.1, 2018, s. 1-4.
- Elkins, James. *What Happened to Art Criticism?* Pickely Pegram Press, 2003.
- Engberg, Arthur. *Demokratisk kulturpolitik: Idéer och exempel*. Tiden, 1938.
- Erlanson, Erik & Peter Henning. "Estetik ingenjörskonst och konstens ekologisering: Richard Bergh, Människan och nutiden och Öyvind Fahlström." *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 91, nr. 2, 2022, s. 57-73.
- Erlanson, Erik och Peter Henning. "Cultural policy as biopolitics: the case of Arthur Engberg". I *Forbidden literature: case studies on censorship*. Redigerad av Linnéa Lindsköld m. fl., Nordic Academic Press, 2020, s. 187-207.
- Ferreira da Silva, Denise. "Toward a Black Feminist Poethics." *The Black Scholar*, nr. 2, vol. 22, 2014, s. 81-97.
- Ferreira da Silva, Denise. *Toward a Global Idea of Race*. University of Minnesota Press, 2007.
- Foucault, Michel. "Qu'est-ce que les Lumières?" *Dits et Ecrits 1957-1988*, vol. 4, Gallimard, 1994, s. 679-688.
- Foucault, Michel. "Politisk individteknologi." *Diskursernas kamp*. Redigerad av Thomas Götselius och Ulf Olsson, Brutus Östlings bokförlag Symposium, 2008, s. 293-308.
- Foucault, Michel. *Naissance de la biopolitique: Cours au Collège de France, 1978-1979*. Gallimard, 2004.
- Foucault, Michel. *Sexualitetens historia bd. 1: Viljan att veta*. Översättning Britta Grön-dahl, Daidalos, 2002.

- Frenander, Anders. "Kulturpolitikens 'långa våg'." *Kultursverige 2009: Problemanalys och statistik*. Redigerad av Svante Beckman och Sten Månsson, Sörlins förlag, 2008, s. 43-48.
- Frenander, Anders. *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: Diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet*. Gidlunds förlag, 2005.
- Gasché, Rodolphe. "Patocka on Europe in the aftermath of Europe." *European Journal of Social Theory*, nr. 3, 2017, s. 1-16.
- Gasché, Rodolphe. *Europe, or the Infinite Task: A Study of a Philosophical Concept*. Stanford University Press, 2009.
- Ginner, Thomas. *Den bildade arbetaren: Debatten om teknik, samhälle och bildning inom Arbetarnas bildningsförbund 1945-1970*. Akademisk avhandling, Linköping Studies in Arts and Science, 17. 1988.
- Habermas, Jürgen. *Between Facts and Norms: Contributions to a Discourse Theory of Law and Democracy*. Översättning William Rehg, Polity Press, 1996.
- Habermas, Jürgen. *Borgerlig offentlighet. Kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället*. Översättning Joachim Retzlaff, Arkiv förlag, 2003.
- Hall, Stuart. "Race, Articulation, and Societies Structured in Dominance". *Sociological Theories: Race and Colonialism*, redigerad av Colette Guilleaumin, UNESCO, 1980, s. 305-345.
- Halperin, David. *Saint Foucault: Toward a Gay Hagiography*. Oxford University Press, 1995.
- Harding, Tobias. "BILDNING as a Central Concept in the Cultural Policy of the Swedish Government – From Arthur Engberg to Alice Bah Kuhnke." *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, nr. 2, vol. 18, 2015, s. 161-181.
- Harding, Tobias. "En mångkulturell kulturpolitik?". *Kultursverige 2009: Problemanalys och statistik*. Redigerad av Svante Beckman och Sten Månsson, Sörlins förlag, 2008, s. 31-36.
- Hardt, Michael and Antonio Negri. *Empire*. Harvard University Press, 2000.
- Hesse, Barnor. "Escaping Liberty: Western Hegemony, Black Fugitivity." *Political Theory*, vol. 42, nr. 3, 2014, s. 288-313.
- Hetherington, Stephen. "Arm's-length funding of the arts as an expression of laissez-faire." *International Journal of Cultural Policy*, vol. 23, nr. 4, 2017, S. 482-494.
- Hirdman, Yvonne. *Att lägga livet till rätta: studier i svensk folkhemspolitik*. Carlssons förlag, 2018.
- Jackson, Zakiyyah Iman. "Against Criticism: Notes on Decipherment and the Force of Things." *No Humans Involved*. Hammer Museum, 2021, s. 70-81.
- Jafa, Arthur. "Min svarta död." Översättning: Patrik Haggren. *Paletten*, nr. 318, 2019, s. 15-19.
- Kant, Immanuel. *Grundläggning av sedernas metafysik*. Översättning Joachim Retzlaff, Daidalos, 1997.
- Kant, Immanuel. *Kritik av omdömeskraften*. Översättning Sven-Olov Wallenstein, Thales, 2003.
- Khonsary, Jeff. & Melanie O'Brian, red. *Judgment and Contemporary Art Criticism* Artspeak, Phillip Editions, 2010.
- Kjellén, Rudolf. *Staten som livsform*. Hugo Bergers förlag, 1916.

- Koselleck, Reinhart. *Kritik und Krise: Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Andra uppl., Suhrkamp, 1976.
- Lagergren, Fredrika. *Den mångsidige statsvetaren: Rudolf Kjellén och den biopolitiska teorin*. Kungl. Vitterhets-, historie- och antikvitetsakademien, 1998.
- Lloyd, David, och Paul Thomas. *Culture and the State*. Routledge, 1998.
- Lloyd, David. *Under Representation. The Racial Regime of Aesthetics*. Fordham University Press, 2019.
- Losurdo, Domenico. Översättning Gregory Elliott. *War and Revolution*. Verso, 2015.
- Lukács, Georg. *History and Class Consciousness*. Översättning Rodney Livingstone, The MIT Press, 1971.
- Luxemburg, Rosa. *The Accumulation of Capital*. Översättning Agnes Schwarzschild, Routledge & Kegan Paul, 1951, <https://www.marxists.org/archive/luxemburg/1913/accumulation-capital/>. Hämtad 5 maj 2021.
- Marx, Karl. *Kapitalet: Kritik av den politiska ekonomin*. Bok 1, Kapitalets produktionsprocess. Översättning Ivan Bohman, Arkiv förlag, 2013, <https://www.marxists.org/svenska/marx/kapitalet/index.htm> Hämtad 5 maj 2021.
- Marx, Karl. *Karl Marx: texter i urval*, Redigerad av Sven-Eric Liedman och Björn Linnell, Ordfront, 2003.
- Melamed, Jodi. "Racial Capitalism." *Critical Ethnic Studies*, vol. 1, nr. 1, 2015, s. 76-85.
- Michaud, Éric. *The Barbarian Invasions: A Genealogy of the History of Art*. Översättning Nicholas Huckle, The MIT Press, 2019.
- Mikkelsen, Jon M., red. *Kant and the Concept of Race: Late Eighteenth-Century Writings*. SUNY Press, 2013.
- Mills, Charles. "Kant's Untermenschen." *Race and Racism in Modern Philosophy*. Redigerad av Andrew Valls, Cornell University Press, 2005.
- Mills, Charles. *The Racial Contract*. Cornell University Press, 1997.
- Moten, Fred. *Stolen Life*. Duke University Press, 2020.
- Moten, Fred. *The Universal Machine*, vol. 3. Duke University Press, 2018.
- Myrdal, Alva och Gunnar Myrdal, *Kris i befolkningsfrågan*, Bonnier, 1935.
- Petersson, Tom. *Det svenska näringslivets historia 1864–2014*. Daidalos, 2014.
- Postone, Moishe. *Time, Labor, and Social Domination: A Reinterpretation of Marx's Critical Theory*. Cambridge University Press, 1993.
- Rauterberg, Hanno. *Hur fri är konsten? Den nya kulturstriden och liberalismens kris*. Översättning Joachim Retzlaff, Daidalos, 2020.
- Robinson, Cedric. *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*. University of North Carolina Press, 2000.
- Roose, Henk., Willem Roose and Stijn Daenekindt. "Trends in Contemporary Art Discourse: Using Topic Models to Analyze 25 years of Professional Art Criticism." *Cultural Sociology*, vol. 12, nr. 3, 2018, s. 303–324.
- Schiller, Friedrich. "Kallias, or Concerning Beauty: Letters to Gottfried Körner." *Classic and Romantic German Aesthetics*. Redigerad av J.M. Bernstein, Cambridge University Press, 2003, s.145-183.

- Schmitt, Carl. *Det politiska som begrepp*. Översättning Svenja Hums, Daidalos, 2010.
- Sjöholm Skrubbe, Jessica. *Skulptur i folkhemmet: den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940–1975*. Makadam förlag, 2007.
- Sjölin, Jan-Gunnar. *Om konstkritik. Studier av konstkritik i svensk dagspress 1990-2000*. Palmkroms förlag, 2003.
- Smith, Anthony D. *The Nation in History. Historiographical Debates about Ethnicity and Nationalism*. Polity Press, 2000.
- Sohn-Rethel, Alfred. *Intellectual and Manual Labour: A Critique of Epistemology*. Översättning Martin Sohn-Rethel, Haymarket Books, 2021.
- Spaulding, Daniel. "Panofsky's antinomies." *Journal of Art Historiography*, nr. 25, 2021, s. 1-31.
- Standford, Stella. "Kant, race, and natural history." *Philosophy and Social Criticism*, vol. 44, nr. 9, 2018, s. 950-977.
- Streck, Wolfgang. *How Will Capitalism End?* Verso, 2016.
- Sundgren, Per. *Kulturen och arbetarrörelsen: Kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander*. Carlssons, 2007.
- Svensk, Fredrik. "Konstkritik som assimilation." I *Material: Filosofi, Estetik, Arkitektur*. Redigerad av Marcia Sá Cavalcante Schuback, Helena Mattsson, Kristina Riegert och Hans Ruin, Södertörn University Press, 2020, s. 99-109.
- Svensk, Fredrik. "Vithetens konstkritiska organisationsprincip." *Paletten*, nr. 321-322, s. 3-4.
- Terwindt, Carolijn. *When Protest Becomes Crime: Politics and Law in Liberal Democracies*. Pluto Press, 2019.
- Vestheim, Geir. "All kulturpolitikk er instrumentell." *KulturSverige 2009*. Redigerad av Svante Beckman och Sten Månsson, Sörlins förlag, 2008, s. 56-63.
- Vishmidt, Marina. *Speculation as a Mode of Production: Forms of Value Subjectivity in Art and Capital*. Brill, 2019.
- Wall Street Nacka 2019. Nacka kommun. <https://www.nacka.se/stadsutveckling-trafik/konsten-att-skapa-stad/genomforda-projekt/infor-wall-street/>. Hämtad 25 maj 2021.
- Wallenstein, Sven-Olov. "Vi andra, civilisationer ..." *Fenomenologiska perspektiv - studier i Husserls och Heideggers filosofi*. Redigerad av Alexander Orłowski och Hans Ruin, Thales, 1996, s. 13-34.
- Wallenstein, Sven-Olov. *Upplysningens estetik*. Palettens skriftserie, 2019, s. 73-84.
- Ward, Julie K. and Lott, Tommy L. red. *Philosophers on Race: Critical Essays*. Blackwell, 2002.
- William-Olsson, Magnus. red. *Kritiken i den nya offentligheten – kritiken som konst- och kunskapsform*. Ariell förlag, 2018.
- Wynter, Sylvia. "Rethinking 'Aesthetics': Notes towards a Deciphering Practice". *Ex-iles: Essays on Caribbean Cinema*, redigerad av Mbye B. Cham, Africa World Press, 1992, s. 238-279.

## BAG MASKEN ATTER EN MASKE

### Om kunst, okkultur og det politisk mærkelige

Den 17. januar 2019 dukker et politisk manifest for en revolutionær dæmonologi op på forlaget Nero Editions' hjemmeside. Afsenderen er det enigmatiske, italienske kollektiv Gruppo di Nun.

Det er knapt med oplysninger om denne gruppe. I skrivende stund har de kun udgivet manifestet. I den ledsagende pressemeddelelse beskriver de sig som et kollektiv af psykoaktivister. De bedriver en form for okkult modstand mod forskellige heteropatriarkalske dogmer ved blandt andet at promovere en alternativ form for ceremoniel magi på kabbalistiske principper. Målet er at bekæmpe, hvad de kalder "højrehåndsstien", midlet er "en ikke-dualistisk kærlighed til kosmossets entropiske disintegration" (Gruppo).

Det er ikke første gang, der ses en okkultering af det politiske, hvor det magiske og mytiske åbenbarer sig som det mørke stof omkring en tilsyneladende rationel diskurs. Historisk set løber der i Europa en tråd fra rosenkreuzere og frimurere frem mod den franske revolution sidst i det 18. århundrede og teosofiens insisteren på kvindefrigørelse og afkolonisering i slutningen af det 19. århundrede (Cussans). I det 20. århundrede ses det tydeligt i tiden efter første verdenskrig ikke blot i surrealisternes anarkisme, men også i f.eks. nazisternes interesse for hedenskab og andre måder at rigge

virkeligheden til på (Lachman, *Politics*). Helt fundamentalt kan man tale om, at ligheden mellem magi og politik er, at begge vil 'ændre verden ved viljens kraft', hvilket, som jeg vender tilbage til, er en klassisk definition på magi.

Højrehåndsstien, som Gruppo di Nun har svoret at bekæmpe, dækker over den form for magi, der søger kontrol over den materielle verden og, ultimativt, en slags menneskelig apoteose, idet den ofte akkompagneres af en egoistisk fantasi à la Ayn Rands. Over for dette sætter Nun-gruppen en venstrehåndssti med en klar politisk konnotation (Gruppo). Den er kollektiv og reparativ og modsvarer den nye højrefløjs brug af 'meme magick' – en slags mytisk billedpolitik, der er formgivet til at kolonisere bevidstheden – med en tilsvarende form for venstreorienteret og antifascistisk okkultur.<sup>1</sup>

Denne oppositionelle position fremgår af selve kollektivets navn. Navnet er valgt med tanke på – og i modsætning til – Gruppo di Ur, en sammenslutning i slutningen af 1920'erne omkring den selvudnævnte superfascist Julius Evola, en italiensk traditionalist i revolte mod den moderne verden, der levede gennem den historiske fascisme og i dag ses som en af nyfascismens vigtigste ideologer. For eksempel refererer både amerikanske Steve Bannon og russiske Aleksandr Dugin til ham i nutiden (Sedgwick).

Ur-gruppen havde som erklæret mål at skabe en magisk idealisme og ville altså finde en måde at påvirke verden gennem sindets kræfter. At det ikke blot handler om en form for realpolitik, men også om det menneskelige potentiale og magi – spekulative systemer omhandlende hvordan vi kan ændre verden og os selv – forklarer, hvorfor Nun-gruppen kalder sig for psykoaktivister. I lighed med Ur-gruppen søger de en politiseret form for magi, der på samme tid ændrer og genfortryller virkeligheden, men med omvendt fortegn: for at modstå og bekæmpe fascistiske tendenser og for nye fællede.

Nun-gruppens *Revolutionary Demonology* udkommer på forlaget Urbanomic, der er hjemsted for mange, der tidligere har været tilknyttet Cybernetic Culture Research Unit (CCRU) ved Warwick University, en gruppe

---

1 For en gennemgang af den såkaldte *alt-rights* brug af *meme magick* og memes som Pepe the Frog til at understøtte Trumps kurs mod det hvide hus i 2016 se Lachman, *Dark Star*. For en bredere gennemgang af okkultur-begrebet se Opstrup, *Vores fjende*.





**Fig. 1.** Gruppo di Nun

uden større kohærens, som blev ledet af Sadie Plant og Nick Land i perioden fra cirka 1995 til 2003, og som var fælles om en dyrkelse af H.P. Lovecraft og til dels Gilles Deleuze. Teoretikere som Reza Negarastani, Robin Mackay og Mark Fisher har været tilknyttet dette center, og Urbanomic har været centralt placeret i 2010'ernes diskussioner af et begreb som spekulativ rea-

lisme. Med dette ønsker jeg blot at fremhæve det underliggende slægtskab mellem Nun-gruppens begreb om magi og CCRU's ide om hyperstitioner, et begreb, der ifølge Land beskriver de selvopfyldende profetiers teknovidenskab, og et slægtskab, jeg vender tilbage til.

Den neoliberale globalisering medførte en form for politisk håbløshed, hvor apati og distance til det politiske var udbredt, men i kølvandet på finanskrisen, populistisk opportunistik og pandemi er dette ved at ændre sig, og forholdet til det politiske tenderer mod at blive mere vredt (Hochuli et al.). Efter årtier med kapitalistisk ekspansion foregår der i dag en "indre drejning", hvor forskellige former for re-lokalisering træder i stedet for globalisering. Denne indre drejning har medført en interesse for det spekulative og mærkelige som måder at udfordre konsensusvirkeligheden på, hvilket kommer til udtryk generelt i samtidskunstens interesse for ideer taget fra science fiction, mytologi og det okkulte i det hele taget, og specifikt i Nun-gruppens orientering mod magi som et redskab til at opnå politisk agens. Drejningen ses også inden for de aktivistiske miljøer, hvor den bliver et middel til myndiggørelse i en kontekst af politisk håbløshed. Et relevant eksempel kunne være de seneste års genkomst af heksefiguren og den indre heks – som et udtryk for en 'forvildning' – i en række aktivistiske kontekster (Opstrup, *Den utæmmelige*).

For at overveje drejningens politiske implikationer undersøger jeg i det følgende forhistorien til Nun-gruppens manifest for en revolutionær dæmonologi. Denne lokaliserer jeg først og fremmest i 1990'ernes postsituationistiske taktiske mediescener, der inkluderede forskellige initiativer som London Psychogeographical Association, Association of Autonomous Astronauts, International Necronautical Society og the Yes Men for blot at nævne nogle få. Ved at se nærmere på Luther Blissett-projektet fra denne periode diskuterer jeg, hvordan et arsenal, der kombinerer det radikalt politiske med det magiske, og som iscenesætter det mærkelige som en strategi til at udvide terrænet for ikke blot det politiske, men også det æstetiske, kan kontekstualiseres.

Først introducerer jeg magi og det mærkelige som politiske størrelser, og derefter analyserer jeg Luther Blissett-projektet. Dette leder frem til nogle refleksioner over det mærkeliges æstetik og myteskabelse/ver-

densbygning som strategi, samt hvilke typer af subjektivitet initiativer som Nun-gruppen og Luther Blissett-projektet producerer nu og dengang. Med afsæt i britiske the Kindred of the Kibbo Kift – som gik fra at være en kunstorienteret ungdomsbevægelse, der i en futuristisk vision ville være morgendagens oprindelige folk, til at blive en politisk bevægelse, der repræsenterede et alternativt forhold til naturen i 1930'ernes politiske klima – overvejer jeg afslutningsvist, hvad der betegner en fremtidig subjektivitet, der søger en ny tids intellektuelle barbari.

### MAGI OG DET POLITISK MÆRKEDELIGE

1990'erne startede ud med Sovjetunionens fald og Francis Fukuyamas berømte tese om historiens afslutning på grund af det tabte ideologiske alternativ.

Taktiske mediegrupper som the Neoist Alliance, London Psychogeographical Association og the Association of Autonomous Astronauts trak æstetiske veksler på forudgående bevægelser som fluxus, Situationistisk Internationale, surrealisme og dada (se f.eks. Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe). Med afsæt i disse kunstbevægelser kombinerede grupperne revisionistiske former for marxisme og anarkisme med okkulte størrelser som kraftlinjer, frimureri, konspirationer, stensætninger og ufo-observationer for at finde en anden måde at diskutere politik på inden for rammerne af den såkaldte antiglobaliseringsbevægelse.

Okkulteringen af det politiske skyldtes i nogen grad et ønske om at undgå rekuperation fra universiteternes forskningsmiljøer, der havde påbegyndt en stadig igangværende reception af de situationistiske bevægelser, men som fandt de mere esoteriske spekulationer uspiselige (se f.eks. Hemmens og Zacarias). Det var dog også del af en generel tendens til at søge tilbage til modkulturen i 1960'erne, som i 1980'erne f.eks. fandt udtryk i Thee Temple ov Psychick Youth og deres brug af begrebet 'okkultur' til at betegne både sammensmeltningen af okkultisme, kunst og massekultur, og måder hvorpå man kan instrumentalisere de to førstnævnte for at inntervenere i sidstnævnte (Opstrup, *Vores fjende*).

Men hvorfor overhovedet det okkulte? Ordet betyder egentlig 'det skjulte' og er en slags skraldespandskategori i den vestlige kulturhistorie,

som forskellige former for afvist viden er blevet henvist til (Hanegraaf). Ovenover definerede jeg kort magi som det at ændre verden ved viljens kraft, en intention, der er en fællesnævner for al aktivisme. Magi vil altså skabe forandring, men hvordan kan den bruges politisk frem for mere individualistisk og/eller eskapistisk?

De klassiske definitioner findes hos antropologen James Frazer og magikeren Aleister Crowley. Det er hos Crowley, vi finder definitionen af magi – eller *magick*, som han stavede det – som en ændring af verden ved viljens kraft. I *Magick in Theory and Practice* fra 1929 giver han selv det helt lavpraktiske eksempel: at udgive en bog. Derigennem ændrer man folks måde at tænke på, hvorved de begynder at handle anderledes og ultimativt ændrer verden. Ligesom magi har en berøringsflade med det politiske, har den også en med kunst. Hos Frazer betegner magi i hans *The Golden Bough*, udgivet første gang i 1890, forskellige praksisser til at bringe spirituelle og overnaturlige kræfter under menneskelig kontrol og derved evnen til at manipulere tilfældigheder. Hvad der binder de forskellige definitioner sammen, er, at man forsøger at påvirke verden gennem det usynlige, hvor man opererer med forskelle og ligheder frem for kausalitet, mønstergenkendelse i stedet for matematik.

Religionshistorikeren Antoine Faivre, der var med til at grundlægge studiet af den vestlige esoteriske tradition som akademisk disciplin, peger på, at det esoteriske er en tankeform. Den kendetegnes ved tilstedeværelsen af forskellige karakteristika, heriblandt ideen om, at der er korrespondenser mellem mikro- og makrokosmos, og at naturen er levende. Det hele hænger sammen i det esoteriske verdensbillede, hvilket indebærer en transmutationserfaring, da det er en viden, der ændrer den, som tilegner sig den (Faivre). I grove træk kan man sige, at der er tale om analogisk tænkning sat over for den aristoteliske logik, hvor begge giver en mere eller mindre komplet forklaringsmodel, men hvor de gensidigt udelukker hinanden, og hvor den førstnævnte indebærer en kritik af ikke blot Blakes sataniske møller, men af selve rationalitetens instrumentalisering.

I det moderne er magisk tænkning altså en måde at udfordre konsensusvirkeligheden på. Den er ikke blot i modsætning til videnskabelig tænkning, men også til religiøs. Magi trækker på mytologiske strukturer,

tiden bliver dybere, og forholdet til naturen er et andet, hvilket resulterer i en form for mystisk naturalisme, der er erfaringsbaseret og ikke trosbaseret. I stedet bliver det en slags religion uden guder, der har vist sig at tiltrække mange rodløse og kreative sjæle i den vestlige modernitet. Moderne hedenskab har for eksempel sin oprindelse i den tyske romantik, hvor en beundring for antikken blev kombineret med nostalgi efter en svunden fortid og et ønske om en organisk helhed mellem folk, kultur og natur i slutningen af det 18. århundrede (se f.eks. Treitel). Dette fandt udtryk i nye myter, hvor skæbne var organiseret på en mere intelligent måde (hvilket f.eks. kommer til udtryk gennem synkronicitet), og hvor de, der benytter myten, ikke så et fremtidigt fællesskab som produceret af kollektive institutioner, men som et produkt af individuel transformation igangsat af mytens kraft.

Det politiske dækker i denne henseende ikke blot over strategier til at skabe materiel forandring i samfundet, men også over troer og strategier, der kan spørge ind til, dekonstruere og omskrive diskurserne omkring identitet og individuel transformation. Ved at sammenflette psykisk og social revolution får kulturelle former, der trækker på det okkulte og var i opposition til datidens borgerlige kultur, en ny værdi. De kan benyttes til at sætte spørgsmålstegn ved oplysningstænkningen og de kapitalistiske strukturer.

Denne okkult-spirituelle tråd løber også gennem den moderne kunst fra Wassily Kandinsky og Piet Mondrian til et værk som Bruce Naumans *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (1967), der peger på kunstneren som en moderne Prometheus, eller – med et eksempel fra den danske modkultur – Ebbe Reichs romanbiografi om Crowley, *Eventyret om Alexander 666* (1970). Tråden er måske mest tydelig hos symbolister og surrealistere, hvor det okkulte blev et våben i en modkulturel politik, der ville transmudere verden både poetisk og socialt gennem kunsten (Opstrup, *Mouth of Madness*).

Surrealisternes eksperimenter med at sammenblande kunst, politik og okkultisme fortsatte i efterkrigstiden og inspirerede – ofte via situationisterne og 1960'ere-avantgarden – direkte 1990'ernes taktiske mediescener, som for en stor dels vedkommende fandt sted i udkanten af eller decideret

uden for kunstinstitutionen, der ofte abonnerer på en lineær og teleologisk narrativ. I den fortælling afløser det ene æstetiske nybrud det andet og peger til sidst på abstraktion som kunstens ypperste form, som det eksempelvis kendes fra Clement Greenberg. I stedet skabte de taktiske mediegrupper en alternativ genealogi gennem appropriation, kollage og détournement, der pegede på dem selv som de sande arvtagere til den modernistiske avantgarde fra århundredets begyndelse (se f.eks. Home, *Assault on Culture*).

### LUTHER BLISSETT-PROJEKTET

Luther Blissett er ét ud af en række initiativer i 1990'erne, der benyttede sig af kollektive myter og åbne identiteter, som det stod enhver frit for at bruge (se f.eks. Home, *Mind Invaders*; Deseriis). Projektet blev igangsat i løbet af sommeren 1994 af et internationalt sammenrend af "revolutionære, digtere, besættere, kunstnere, m.m." (Blissett 43).

Ideen opstod i Norditalien, hvor en gruppe kunstnere og aktivister, der var tilknyttet de venstreradikale miljøer omkring besatte infocentre, besluttede, at alle kan blive Luther Blissett: Man skal blot adoptere og benytte navnet. Flere af deltagerne havde en baggrund inden for mail art, neoisme og den såkaldte Transmaniac-bevægelse, der var opkaldt efter John Shirleys cyberpunkroman *Transmaniacon* (1979). Andre kom fra at have deltaget i at producere subkulturelle 'zines, musik og gadeteater, og sammen undersøgte de muligheder for at undergrave kapitalismen ved at benytte de nyligt opståede cyber- og netkulturer (Deseriis 135 f.).

I deres manifest krediterer Luther Blissett selv fluxuskunstneren Ray Johnson – som var central i opstarten af mail art-bevægelsen – for ideen om de åbne identiteter. Johnson skabte præcedens for legen med identiteter ved blandt andet at invitere tilfældige mennesker til fest, fordi de alle var opført i telefonbogen under samme navn. Ideen kan dog føres tilbage til kollektive folkemyter og *nom de plumes* som Arme Konrad, general Ludd og – tættere på vores samtid – Subcommandante Marcos, den semifiktive talsmand for zapatisterne i Chiapas, der blev en af hovedinspirationskilderne for antiglobaliseringsbevægelsen. Direkte forløbere kan findes inden for forskellige grupperinger i 1980'erne, for eksempel neoismens brug af åbne



Fig. 2. Luther Blissett

identiteter som Karen Eliot og Monty Cantsin eller Thee Temple og Psychick Youths brug af Eden og Kali som betegnelse for henholdsvis mandlige og kvindelige medlemmer (Opstrup, *The Way Out* 180).

Luther Blissett rækker ud mod både det okkulte og et andet forhold til naturen ved eksplicit at påberåbe sig identitet som druide (41). Siden flere personer deler den samme identitet, er Luther Blissett ikke et individ, men et condivid (44). Som i den berømte scene fra Stanley Kubricks film *Spartacus* (1962), hvor individerne i slavehæren én efter én stiller sig frem og erklærer sig for Spartacus, kan disse åbne identiteter fungere som et slags skjold mod den etablerede magts forsøg på at identificere og individualisere sine fjender.

Luther Blissett-projektet tog først og fremmest fart i Italien, hvor der opstod lokale afdelinger i bl.a. Rom og Bologna. Der var dog også grupper, der aktivt benyttede condividet i Slovenien, hvor Luther Blissett bl.a. skrev manifestet "10 Things in the Covenant", og i Storbritannien, hvor Luther Blissett aktivt samarbejdede med både the Neoist Alliance og London Psychogeographical Association (se Home, *Mind Invaders*). Ikke blot var den oprindelige bærer af navnet Luther Blissett en britisk fodboldspiller af

jamaicansk herkomst, der uden stor succes spillede for AC Milan, men det var også i London, at projektets direkte forløbere kunne lokaliseres i krydsbestøvningen mellem postsituationisme og okkultisme, der især opstod omkring brugen af begrebet psykogeografi (Coverley).

Dette begreb opstod – inspireret af surrealisternes driven omkring i bymiljøer på må og få – i lettristiske kredse i 1950'erne, blev videreudviklet af situationisterne og bestod i udgangspunktet af en form for ludiske studier af de præcise effekter, de geografiske omgivelser har på individets følelser og opførsel (Debord). I 1980'erne begyndte begrebet at blive genstand for akademisk interesse, hvilket resulterede i, at folk som forfatteren og kunstneren Stewart Home, det tidligere medlem af den venstre kommunistiske gruppe Class War Fabian Tompsett, og forfatteren Iain Sinclair blandede det med mystiske og okkulte elementer for at gøre begrebet mindre spiseligt for akademisk rekuperation (Home, *Mind Invaders*).

Psykogeografien blev en metode til at fremmane en dybere tid kendetegnet ved kraftlinjer, psykiske hotspots og skjulte fortællinger i det urbane landskab, som kunne benyttes til en aktivistisk og kommunistisk kritik af etablissementet, og som blev en forløber for 2010'ernes hauntologi, hvor 1990'ernes aktivistiske gestus blev en del af hjem søgelsen som endnu én af ovenfor nævnte Mark Fishers tabte fremtider.

I modsætning til de åbne identiteter fra 1980'erne, som f.eks. Monty Cantsin, var Luther Blissett fra begyndelsen mere orienteret mod aktivisme end mod de kulturelle scener. Udspringet var ofte de autonome og postautonome miljøer omkring besatte infocentre og ungdomskulturer som punk og industrial. Direkte handling var fra starten en del af strategien. Dette kunne tage form af blokeringer af infrastruktur, uofficielle gadefester og besættelser. Det var en understregning af, at det handlede om selvbestemmelse og om selv at producere forskellige kulturelle artefakter som plader, bånd og magasiner i en bevægelse, der ikke blot stod i gæld til situationisterne, men i lige så høj grad til 1970'ernes sociale bevægelser som *Autonomia* og feminismen (se f.eks. Lotringer og Marazzi). Samme tilgang blev overført til mødet med massemediernes.

Ved at konstruere falske begivenheder og historier, som pressen blev manipuleret til at cirkulere, intervererede Luther Blissett direkte ind i



massemediekulturen i lighed med samtidige grupper som f.eks. The Yes Men (Thompson og Sholette). I slutningen af 1995 rapporterede medierne i Italien for eksempel om satanisk graffiti og mulige dyreofringer i bjergene omkring Viterbo, cirka 50 kilometer nord for Rom. Den lokale Luther Blissett-gruppe var begyndt at male hagekors og graffiti rundt omkring på byens vægge og efterlade spor, der antydede afholdelsen af sorte messer i lokalområdet. Alt imens bombarderede de den lokale presse med læserbreve, som ved første øjekast gav indtryk af at være blevet skrevet af bekymrede borgere. Dette resulterede i en sneboldeffekt, der insinuerede forbindelser mellem det lokale, højreorienterede byråd og fiktive, okkulte nynazistiske grupperinger, hvilket hurtigt igangsatte en række artikler og reaktioner fra den landsdækkende presse.

Bologna-gruppen duplikerede begivenhederne og efterlod blandt andet et kranium på en banegård i 1996. I 1997 nåede mediehysteriet og den tilsvarende moralske panik sit højdepunkt. Kulminationen blev, at Luther Blissett sendte beviser på, at historien var falsk, og at de var dens ophavsmænd, til den landsdækkende tv-kanal RAI 1. Samtidig med at begivenheden udstillede mediernes trang til sensationisme, udstillede det den katolske kirkes hykleri, idet gruppen beviste, hvordan en ultrakonservativ fløj i kirken havde manipuleret vidner og fakta for at styrke deres egen indsats (Deseriis 150 ff.).

Condividet er en klassisk trickster, som ved brug af postmoderne ironi, falsk information, plagiering, absurd humor og generel forvirring baseret på en form for overkodning underminerer størrelser som sandhed, identitet, krop og medier. Først og fremmest er det en slags medieaktivisme, der yder modstand mod det spektakulære samfund ved at fortælle løgnehistorier, der skal accelerere samfundet hen mod et kommunikationssammenbrud, hvor den virtuelle verden forsvinder, og den reelle verden kan åbenbare sig igen (Blissett 42). Våbnet til at skabe nye sammenhænge mellem tingene og ødelægge de gamle hierarkier er vittigheden (43).

Det kan være svært at se det effektive i ironi som politisk virkemiddel i en tid, hvor det ofte virker, som om der ikke er så meget at grine af, men selv om det er let at klandre 1990'er-aktivismen for en tro på, at eskapistiske og hedonistiske eventyr med spontane gadefester og karneval udgør en valid

form for modstand, og at protest og dans ikke bare udgør en form for midlertidig forløsnings (se f.eks. Hochuli et al.), skærpede de opmærksomheden omkring mediernes rolle i at skabe og vedligeholde det spektakulære. Som de skrev, udvidede de opfattelsen af social kamp til også at indbefatte det positive i samtidens urbane massekultur, hvor udgangspunktet er manipulationen og omvæltningen af myternes sprog (Blissett 41).

Dette medførte en gryende forståelse af, at cyberspace og internet er vigtige arenaer for aktivisme. Internettet har været en medvirkende faktor til, at virkeligheden uophørligt betvivles i det 21. århundrede, hvor informationsstrømmene er som taget ud af en Philip K. Dick-roman. Gennem dette foregreb Luther Blissett også fokuset på algoritmer og alternative sandheder, hvor det bliver nødvendigt at yde modstand i et terræn, der i høj grad er produceret af forskellige former for mytisk historiefortælling, og hvor virkeligheden måske er blevet til, hvad samme Dick i novellen "I Hope I Shall Arrive Soon" fra 1980 definerede som det, der ikke forsvinder, når man holder op med at tro på det.

Luther Blissett-projektet nåede officielt sin ende 6. september 1999, hvor Bologna-gruppen udsendte en pressemeddelelse under overskriften "Seppuku". I den redegjorde de for, hvordan projektet i lighed med relaterede grupperinger som for eksempel Association of Autonomous Astronauts (der eksisterede i perioden 1995-2000) var led i en femårsplan, som for Luther Blissetts Bologna-gruppe var kulmineret i udgivelsen af den historiske kollektivroman *Q* (1999), der *en passant* og apropos konspirationsteorier senere er blevet flittigt citeret af QAnon.

Den ældre del af gruppen, der havde rødder tilbage i Transmanica, dannede herefter skriftkollektivet Wu Ming, hvor de har fastholdt en form for kollektiv afsender, men dog har offentliggjort deres borgerlige navne.<sup>2</sup> Den yngre del fortsatte aktiviteterne som netkollektivet 0100101110101101. org, mens for eksempel Rom-gruppen skiftede navn til Men in Red (MIR).

---

2 Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Federico Guglielmi og Luca de Meo var forfatterne bag *Q*, som efterfølgende dannede Wu Ming. I 2001 sluttede Ricardo Pedrini sig til Wu Ming-gruppen, som Luca de Meo forlod i 2008. Se <https://www.wuming-foundation.com> for en komplet liste over deres publikationer.

Wu Ming producerer i 2022 stadig historiske romaner, samtidig med at de fastholder et aktivistisk engagement (se f.eks. Wu Ming).

#### MYTESKABELSE SOM STRATEGI

I lighed med Gruppo di Nun er der hos Luther Blissett en forbindelse mellem okkultisme, højrefløjspolitik, nyfascisme og muligheden for at bekæmpe de sidste to gennem den første ved at overføre modstanden til et terræn, der benytter sig af myteskabelse som strategi og insisterer på, at dette i sig selv udgør en politisk aktivitet.

Myten er ikke blot en del af det politiske arsenal i dag. Den er også en central størrelse inden for samtidskunst og filosofi. Blandt andre Simon O'Sullivan og David Burrows, henholdsvis en britisk kunstteoretiker og en britisk billedkunstner, der samarbejder i performancegruppen *Plastique Fantastique*, har taget det mytiske og fiktionelle op som en forståelsesmodel for nutiden.

Burrows og O'Sullivan skelner mellem tre forskellige mytefunktioner i samtiden, hvad de kalder henholdsvis *mytepoesis*, *mytevidenskab* og *myte-teknesis*. Overordnet bliver de tre funktioner bundet sammen af et begreb om 'fiktionalisering'. Mennesket er et historiefortællende pattedyr, og måden, hvorpå vi tænker fortid, fremtid og nutid, har ofte afsæt i fortællinger, der placerer sig et sted mellem det fiktive og det faktuelle.

Fiktionaliseringsstrategier har ligheder med magi. Begge dele involverer en vis manipulation af det virkelige eller i det mindste en udforskning af andre virkeligheder uden for konsensusvirkeligheden. Ved at bruge begrebet som et udsagnsord – at man fiktionaliserer – ønsker Burrows og O'Sullivan ikke blot at spørge ind til den fornyede interesse for det fiktive i disse år, som finder udtryk i bl.a. den såkaldt spekulative realisme eller de forskellige posthumanismer, der leger med forholdet mellem fri leg og forskellige sandhedskriterier. De ønsker også at understrege, at de tre mytefunktioner på hver deres måde peger på måder at tænke, skrive, forestille sig og performe andre verdener og sociale kroppe på, som adskiller sig fra de dominerende måder, hvorpå vi for øjeblikket organiserer vores livsverden. Mytevidenskab handler for Burrows og O'Sullivan om at produ-

cere alternative perspektiver og modeller, mens myteteknesis handler om måder, hvorpå teknologien gør sig gældende både diskursivt og materielt.

Den første mytefunktion, myteskabelse [*mythopoiesis*], tager derimod ofte form af, hvad Burrows og O'Sullivan kalder 'performativ fiktionering'. Denne form for fiktonalisering er de verdensbyggende praksisser. De fortæller om kommende verdener, nye folk og nye fællesskaber. Samtidig er det en fiktion om selvet, som eksperimenterer med, hvad det menneskelige kan blive til (53). Gennem handlinger og performances eksperimenteres der med nye subjektiviteter og kollektiviteter, men Burrows og O'Sullivan insisterer på, at funktionen er fabulerende og ikke utopisk. Mytefunktionen lover ikke en anden verden. Den lover en anden måde at være til på. Som en del af det politisk mærkelige er der en pointe i, at det er en fiktion om tilblivelse.

Ved at fiktionere andre måder at tænke, tale, relatere og eksistere på bliver myteskabelse en kunst og en videnskab, som prøver at hidkalde noget i os, som ikke er os. En anden verden bliver fiktioneret frem inde fra den allerede eksisterende verden, men den bliver ikke produceret; dét er en opgave for det politiske. Hvad der i stedet skal produceres, er nye subjektiviteter.

De forskellige mytepoietiske praksisser skal fremmane et kommende folk, der kan bebo en anden verden. Dette finder ofte udtryk i en montageform, der arbejder med teknikker som looping og indlejring. Klassiske eksempler kunne være forfattere som J.G. Ballard og William S. Burroughs, der begge inden for SF-litteraturens vide rammer arbejdede med at producere myter, som ville gøre de eksisterende myter overflødige. Det kunne også være Luther Blissetts Q, fragmenteret fortalt gennem brudstykker og breve, hvor de subjektiviteter, som Luther Blissett skrev frem, talte direkte ind i antiglobaliseringsbevægelsen omkring årtusindskiftet.

#### DET MÆRKELOGES ÆSTETIK

Udover at CCRU – som vi så Nun-gruppen ligge i forlængelse af – eksplicit forskede i den samme form for cyberkultur som Luther Blissett var en del af, formulerede Nick Land også et greb om 'hyperstition', der ligger tæt

på både Luther Blissetts brug af alternative sandheder og et begreb som fikcionaliseringer. Ifølge Land er hyperstitioner "de selvopfyldende profetiers eksperimentelle teknovidenskab" (Carstens). De kan gøre løgn til sandhed, samtidig med at de åbner for en mere spekulativ, økologisk bevidsthed, hvor mennesket ikke længere udgør universets centrum.

Hyperstitioner er interessante i denne sammenhæng, fordi de fungerer som en slags magiske sigiller, der peger på et kollektivt behov for en omformulering af forholdet til sandhed (filosofi) og tradition (historie), af forholdet mellem verden og forestillingsevne (kunst, litteratur) og af forholdet til institutioner (formelle og uformelle fællesskaber, medier, organiseringsformer), men uden at komme med et kollektivt svar på, hvordan det skal ske. I stedet bliver de, som det mærkelige i sig selv, led i en deterioriserende bevægelse, der åbner for en spredning af nye heterologier og nye selvkonstruktioner af subjektivitet baseret på en omvurdering af værdier og referencer.

Fordi det mærkelige trives som en svamp i mørket på en fascination af det Andet og det, der er udenfor, stiller det altid et politisk spørgsmål. Enhver drøm om en potentiel fremtid er nødt til at drømme forandringer i forhold til, hvordan vi tænker, og hvordan vi opfører os. Luther Blissett og Nun-gruppens kombination af mystik og politik til at skabe fikcionaliseringer, der bruger spekulative elementer fra konspirationsteori, okkultisme og myte for at diskutere det politiske med andre termer, peger mod en tilstedeværelse af noget, der ikke hører til, og altså mod, at noget udenfor er brudt ind, hvilket er Mark Fishers definition af det mærkelige, eller hvad han kalder '*the weird*' (Fisher).

Det politisk mærkelige beskriver altså en åbning vendt mod det fabulerende. Det mærkelige finder sted på den porøse grænse mellem fiktion og faktion, hvor vores virkelighed i lige så høj grad formes af fabuleringer og fikcionaliseringer som af vores materielle omgivelser. Det er altid ubestemmeligt. Fordi det befinder sig i mellemrummene mellem tingene, kan det i lighed med symbolet være to ting på samme tid. Ved at skabe en stemning af det nye og det ukendte åbner det et rum for afvigelse, hvorfra det bliver muligt at udfordre etablerede definitioner gennem forskellige myter og fortællinger om, hvem vi kan blive.

Det politisk mærkelige signalerer en opløsning af de faste grænser mellem det rationelle og det irrationelle, samtidig med at det betegner en genkomst af det monstrøst Andet. Denne mærkeliggørelse af det politiske var tydelig som tendens i 1960'erne, tænk for eksempel på yippiernes forsøg på at levitere Pentagon. Den fik en genkomst i 1990'erne, og den er igen tydelig i vores samtid med bl.a. Gruppo di Nun, hvor politik bliver sammenfiltret med konspirationsteorier, disinformation og såkaldt post-sandhed. Som størrelse peger det på det materialistiske verdensbilledes utilstrækkelighed til fyldestgørende at beskrive sanseverdenen og er med til at producere nye subjektiviteter, hvor marxistiske analyser og utopiske håb møder stencirkler, okkultisme, satanisme og ufo'er, hvilket resulterer i en yderligere erosion af forholdet mellem fiktion og virkelighed.

#### DE NY BARBARER

Hvis 1990'ernes revolutionære subjekt var den fleksible personlighed, der indtog en position, som var udenfor, men imod, så er den type subjektivitet, som Gruppo di Nun bringer på banen, resolut udenfor. Barbarisk, magisk, monstrøs er den alt det, som vi udelukkede fra vores civiliserede en-planets-verden under ét styre, og som nu er kommet tilbage for at hjem søge os. Dette udenfor kan bruges som en ressource til revitalisering af en mere eller mindre håbløs kamp. Som vi så det hos Luther Blissett, bliver latteren et vigtigt våben at frisætte sig igennem. Hvis vi vil overleve kulturen, må vi gøre det leende, som Walter Benjamin minder os om. Også selv om latteren er barbarisk (Benjamin 24).

Netop barbari er interessant i denne henseende. David Graeber og David Wengrow skriver i deres *The Dawn of Everything*, at oprør gennem størstedelen af historien har bestået i at desertere for at tilslutte sig de nærliggende barbarer på den anden side af bymurene, men at noget i mellemtiden er gået galt, i hvert fald set fra barbarernes synspunkt (445 f.). Der er ikke længere et sted uden for bymurene.

Hos Benjamin bliver dette udenfor placeret indeni, i latteren, en tilstand af indre frihed. Efter den første verdenskrig oplevede Benjamin, at vi levede i en art nyt barbari på grund af erfaringsfattigdom, en fattigdom på, hvad

det vil sige at være menneske. Men dette barbari skal forstås som et positivt begreb, “[f]or hvor fører fattigdommen på erfaringer barbaren hen? Den fører ham til at begynde forfra: at begynde på ny; klare sig med lidt; at konstruere et grundlag af ganske lidt og uden at se til højre eller venstre” (20).

Måske er det således blevet på tide at vende spørgsmålet om socialisme eller barbari på hovedet. Det, som både Luther Blissett og Nun-gruppens revolutionære dæmonologi peger frem mod, er en genkomst af barbaren, en genkomst af det utæmmede og af den fantasi, som konfronterer den kapitalistiske realisme med et løfte om, at tingene kan indrettes på en anden måde. For CCRU kunne det store udenfor findes i et spekulativt rum baseret på H.P. Lovecrafts forfatterskab og dets kosmiske pessimisme, hvor mennesket er ligegyldigt og kun overlever i kraft af sin ignorance om, hvordan universet er indrettet. Måske er det på tide at vende sig mod en anden af den mærkelige histories mestre efter et andet kodeord end nihilisme?

Hos texaneren Robert E. Howard, der stod bag historierne om barbaren Conan fra Cimmeriam, og som var en del af den såkaldte Lovecraft-cirkel i 1920'erne, støder vi på en anden kosmologi, hvor det utæmmede altid sejrer til sidst. Lovecraft tillod de spekulative realister at tænke det ikke-menneskelige og en verden uden mennesket. Howard giver os derimod muligheden for at tænke det mere-end-menneskelige og en verden, hvor mennesket ikke længere står i centrum. Hvis det politisk mærkelige er et udtryk for noget, der ikke hører til, for en genkomst af det monstrøse, er barbaren i dette perspektiv en anden form for monster, der er i stand til at åbne nye mulighedsrum, der er vildere, og som peger på, at der stadig er et udenfor, der kan nås.

Op gennem 1920'erne og 1930'erne, hvor Howard skrev om sværd og sandaler, eksperimenterede forskellige grupper allerede med, hvad der skulle til for at blive en ny tids intellektuelle barbarer og derved overvinde modernitetens og civilisationens sociale katastrofer. I Frankrig skabte kredsen omkring filosofen Georges Bataille det hemmelige selskab Acéphale, og i Storbritannien var the Kindred of the Kibbo Kift en slags radikal, dionysisk spejderbevægelse, der på samme tid kan anskues som en art fremtidskult. Hvor Acéphale inkluderede flere frafaldne surrealist, inkluderede Kibbo Kift folk, der senere blev associeret med britisk surrealisme,

som f.eks. fotografen Angus McBean, der også udgør et led til 1960'ernes modkultur ved at være fotografen bag det berømte billede af the Beatles, hvor de kigger ned fra balkonen hos pladeselskabet EMI, og som blev omslaget til debutalbummet *Please Please Me* (1963).

I lighed med surrealismen søgte kibboerne en total transformation af måden, vi tænker på, og måden, vi lever på. For at opnå dette begyndte de helt konkret at designe utopien fra tøj til telte, så de var rede til at leve i det postcivilisatoriske samfund. Dette resulterede blandt andet i en større udstilling af deres artefakter på Londons Whitechapel Gallery i 1929, der havde til formål at sprede deres ideer (Ross og Bennett). For at modstå den civiliserede verden vendte de sig især mod de oprindelige amerikanere som forbillede, hvilket gjorde, at alle medlemmer af bevægelsen, der var aktiv fra cirka 1920, hvor de sprang ud af den såkaldte *woodcraft*-bevægelse i protest mod Baden-Powells militarisering af spejderbevægelsen under første verdenskrig, tog totemnavne. Bevægelsens leder, John Hargrave, var for eksempel internt kendt som Hvide Ræv, og han beskrev i en række romaner som blandt andre *Harbottle* (1924) og *Young Winkle* (1925), hvordan et kibbo-liv kunne foregå.

Kibbo Kift ønskede at vende tilbage til rødderne og nulstille historien for derfra symbolsk at begynde på en frisk. Medlemmerne blev opfordret til at gifte sig med hinanden og få børn, og overbevisningen var, at Kibbo Kift-træningen ville producere en række sunde og kreative individer, igennem hvilke verden ville udvikle sig til et samfund uden krig, fattigdom og spildte liv. De ønskede selv at producere den ny tids barbarer. Nøglen til fremtiden var individets mentale disciplin, ikke massebevægelser baseret på grupper defineret af race, klasse eller nationalstat (Pollen).

Selv om de britiske fascister og kredsen omkring Oswald Mosley så dem som led i en socialistisk sammensværgelse, som det fremgår af aristokraten Nesta Websters konspirationsteoretiske klassiker *Secret Societies and Subversive Movements* (1924), distancerede Hargrave sig fra socialismens fokus på arbejde som mål og middel ved at indføre et begreb om 'kreativ leg'. Som barbarer ville Kibbo Kift vende ryggen til den civiliserede verden og skabe nye myter og fællesskaber, der ville åbne for andre måder at se os selv og verden på, hvilket betød, at Hargrave hen mod slutningen af



1920'erne eksplicit så bevægelsen som både en religiøs bevægelse i sig selv og som en fortsættelse af rosenkreuzerbroderskabet (Webb 93).

Rosenkorsmanifesterne udkom i begyndelsen af 1600-tallet og er blevet opfattet som en form for litterær spøg, der ofte tilskrives præsten Johann Valentin Andreae. Manifesterne annoncerede en sammensværgelse i form af et skjult broderskab, der arbejdede på at helbrede og reformere verden, og som var i besiddelse af de vises sten. Rosenkorsets lære er sidenhen blevet videreudviklet af okkulte forfattere som Edward Bulwer-Lytton og Eliphas Lévi op gennem det 18. og 19. århundrede, hvor det hele tiden har spillet en semifiktiv rolle og været til stor inspiration for bl.a. frimureriet samt esoteriske selskaber som Hermetic Order of the Golden Dawn og Teosofisk selskab. I lighed med sidstnævnte kæmpede Kibbo Kift for verdensfred og broderskab, hvor alle er inkluderet uden skelen til forskelle baseret på race, tro, køn, kaste eller farve, hvilket blandt andet fremgår af, at de marcherede under Mercators verdensprojektion som flag i stedet for Union Jack, og at de øvede sig i at tale og lave skilte på esperanto.

Efter 1932 blev bevægelsen grundet datidens politiske klima med økonomisk turbulens og stigende politisk ekstremisme 'normaliseret'. Igennem en række tingsråd i starten af 1930'erne udviklede de sig til såkaldte 'grønskjorter', der marcherede i gaderne og i et tidligt eksempel på økoaktivisme kastede grønmalede mursten gennem vinduerne på Downing Street 10 på vegne af naturen. De afklædte sig Robin Hood-tøj og idealiseringen af det middelalderligt fantastiske for i stedet at forlade naturen og iføre sig moderne uniformer, der identificerede dem som grønnskjorter i et urbant klima, hvor der var åbne gadekampe mellem socialistiske rødskjorter og fascistiske sortskjorter.

Som grønnskjorter var de stadig udtryk for en slags magisk idealisme eller måske – med Asger Jorn – en triolektisk tænkning, en mærkeliggørelse af det politiske, idet de netop ikke var hverken rød- eller sortskjorter, men en tredje størrelse, der var mere sær og ikke til entydigt at placere inden for rammerne af vores normale højre-venstre-tænkning. Efter krigen oprettede Hargrave Partiet for Social Kredit, der blandt andet var aktivt i byrådspolitik i London-bydelen Stoke Newington indtil 1951, hvorefter der blev relativt stille omkring ham frem til hans død i 1982.



**Fig. 3.** Kibbo Kift

Kibboernes afsæt var en spøjs form for sammenslutning af revivalistisk-futuristiske utopister, der havde tilknytning til kommunistiske og socialistiske miljøer, samtidig med at de tydeligt var inspireret af europæisk-romantisk drengebogslitteratur som H. Rider Haggard, James Fenimore Cooper og H.G. Wells, tilsat en knivspids James Frazer, og deres historie er rig på de forviklinger af fiktion og fakta, der nødvendigvis opstår i skredet fra at konsumere ideer til at organisere eksperimentelle, fremtidige livsmåder. Med Frazer kom også en interesse for sammenlignende religioner, hvor bevægelsen som helhed delte en panteistisk tro på alle tings spirituelle immanens, forankret ikke mindst i det engelske landskab.

De kan anses som ikke blot en slags forløbere for 1960'ernes modkultur, men også psykogeografien og grupper som London Psychogeographical Association, der organiserede udflugter til Stonehenge og lignende monumenter i 1990'erne. De ville genfortrylle den moderne verden med myterne

og mysterierne fra en tidligere, mere primitiv tidsalder og derved være i stand til at finde sociale løsninger på de samtidige problemer.

Når vi taler om disse myter, hvor fortællepositionen er anbragt uden for og hinsides den kapitalistiske realisme, taler vi altså om forsøg på at producere denne fremtid gennem en slags selvopfyldende profetier, hvor man ofte opfører sig, som om denne fremtid allerede eksisterer, selv om det måske kun er som talehandling. Eller som magisk handling, om man vil. Det er kunsten, litteraturen, kulturen, som skal skabe disse myter, og derved får de et verdensbyggende potentiale, hvor fremtid og fiktion mødes i portaler, der kollapser de to tidsøjeblikke ind i hinanden og åbner for den gnostiske impuls til at forlade hverdagslivet og træde om bag spejlet til en anden verden, hvor erfaringen af livet er dybere.

I nutidens politiske klima bliver historiske figurer, der symboliserer det andet – barbarerne, monstrene – brugt diskursivt til at forstærke vores frygt for de kræfter, der truer civilisationen, og til at forlange, at forskellige former for undertrykkelse eller diskrimination fortsættes. Ved at identificere sig med disse kræfter i stedet for at frygte dem, ville for eksempel kibboerne åbne nye mulighedsrum og andre mulige fremtider. Måske er der en fornyet myndiggørelse af andre former for subjektivitet til stede i disse muligheder for at fiktionalisere og drømme om at starte forfra et sted, hvor "[b]arbarismen er menneskets naturlige tilstand" (Howard), hvilket blev foldet ud af ikke kun Kibbo Kift, men også Luther Blissett og Nun-gruppen, deres forskelligheder til trods.

Det politisk mærkelige insisterer på, at der er noget, der er større end og uden for konsensusvirkeligheden, og at fornemmelsen af dette mærkelige kan benyttes som et våben til at udvide horisonten for menneskelig potentialitet, frihed og erfaring. Et konstitutivt element i det politisk mærkelige er, som vi har set, myten om en ny tids barbari, som kan bygge bro fra fortiden til fremtiden. For at betræde den må vi ikke blot rømme konsensusvirkeligheden og tilslutte os barbarerne uden for murene, vi må skabe nye verdener gennem narrativer og fiktionaliseringer. Dette er en eksplicit politisk proces. Måske er kunsten ikke at udtrykke et politisk engagement for at legitimere en given praksis, men at forme det.

Der er stadig en verden at vinde.

Kasper Opstrup er forsker og forfatter med base i København. Frem til 2023 er han tilknyttet Reina Sofia-museet i Madrid som konsulent. Hans seneste bøger er *The Way Out* (Minor Compositions, 2017) og *Unexpected Encounters, Possible Futures* (red.) (Antipyrine, 2019). Forskningen bag artiklen har været støttet af Novo Nordisk Fonden, NNF180C0054872.

## BEHIND THE MASK ANOTHER MASK

This article investigates concatenations of art, activism and occultism in contemporary art and politics while it, simultaneously, develops a notion of the 'political weird'. Beginning with the Gruppo di Nun's manifesto for a revolutionary demonology, the article traces the interconnectedness between art, politics, and the occult in a historical perspective, using the tactical media scenes from the 90s, with a particular focus on the Luther Blissett project, as a primary point of comparison to the Nun group.

This leads to a reflection on the use of myth functions and hyperstitions as ways of destabilizing truth to make art happen and move it from the fictional to the factual, as well as to a discussion of what happens when political terms are being swapped with occult terms as an act of activism. The article argues that this can be seen as attempts on world building that challenge consensual reality in order to construct new commons, new subjectivities, and new outsides.

The political weird insists that there is an outside and appears when this outside breaks into the present order. It is constituted by irruptions of the irrational and a presence of something that does not belong. Speculating about this outside as a place where barbarians roam, the article, in a final analysis, looks at the intellectual barbarianism of the Kindred of the Kibbo Kift, a youth movement possessed by more than a touch of surrealism which grew out of the British woodcraft movement in the 1920s.

The Kift wanted to invoke another future populated by new barbarians through the realization of art and fictional ideas from not only Rosicrucianism but also authors like James Fenimore Cooper and H. G. Wells. This, they hoped, would bring about a new era of world peace and universal brotherhood.

## KEYWORDS

- DA: Kunst, politik, okkultur, Gruppo di Nun, Luther Blissett, The Kindred of the Kibbo Kift, myter, verdensbygning, intellektuelt barbari
- EN: Art, politics, occulture, Gruppo di Nun, Luther Blissett, The Kindred of the Kibbo Kift, myths, world building, intellectual barbarianism

## LITTERATUR

- Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe. *Handbuch der Kommunikationsguerilla*. Assoziation A, 2001.
- Benjamin, Walter. "Erfaring og fattigdom". Oversat af Peter Madsen. *Kulturkritiske essays*. Udvalg og forord ved Peter Madsen, Gyldendal, 1998, s. 19-25.
- Blissett, Luther. "The Luther Blissett Manifesto". *Mind Invaders: A Reader in Psychic Warfare, Cultural Sabotage and Semiotic Terrorism*, redigeret af Stewart Home, Serpent's Tail, 1997, s. 41-44.
- Breitling, Dustin. "Under the Sign of the Black Mark: Interview with Members of Gruppo Di Nun". Diffractions Collective, 9. marts 2019, <https://diffractionscollective.org/under-the-sign-of-the-black-mark-interview-with-members-of-gruppo-di-nun>. Tilgået 10. april 2022.
- Burrows, David og Simon O'Sullivan. *Fictioning: The Myth-Functions of Contemporary Art and Philosophy*. Edinburgh University Press, 2019.
- Carstens, Delphi. "Hyperstition: An Introduction". *Orphandrift archive*, 2009, [www.orphandriftarchive.com/articles/hyperstition-an-introduction](http://www.orphandriftarchive.com/articles/hyperstition-an-introduction). Tilgået 7. april 2022.
- Coverley, Merlin. *Psychogeography*. Pocket Essentials, 2010.
- Cussans, John. *Udeand Uprising: Haiti, Horror and the Zombie Complex*. Strange Attractor Press, 2017.
- Debord, Guy. "Introduction to a Critique of Urban Geography". *Situationist International: Anthology*, redigeret og oversat af Ken Knabb, Bureau of Public Secrets, 2006, s. 8-12.
- Deseriis, Marco. *Improper Names: Collective Pseudonyms from the Luddites to Anonymous*. University of Minnesota Press, 2015.
- Favre, Antoine. *Access to Western Esotericism*. State University of New York Press, 1994.
- Fisher, Mark. *The Weird and the Eerie*. Repeater Books, 2016.
- Graeber, David og David Wengrow. *The Dawn of Everything: A New History of Humanity*. Allen Lane, 2021.
- Gruppo di Nun. "A Manifesto for Revolutionary Demonology". *NERO Editions*, 20. januar 2019, [www.neroeditions.com/a-manifesto-for-revolutionary-demonology](http://www.neroeditions.com/a-manifesto-for-revolutionary-demonology). Tilgået 4. april 2022.
- Hanegraaf, Wouter. *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge University Press, 2012.
- Hemmens, Alastair og Gabriel Zacarias, redaktører. *The Situationist International: A Critical Handbook*. Pluto Press, 2020.

- Hochuli, Alex, George Hoare og Phillip Cunliffe. *The End of the End of History: Politics in the Twenty-First Century*. Zero Books, 2021.
- Home, Stewart. *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrism to Class War*. AK Press, 1991.
- Home, Stewart, redaktør. *Mind Invaders: A Reader in Psychic Warfare, Cultural Sabotage and Semiotic Terrorism*. Serpent's Tail, 1997.
- Howard, Robert E. "Beyond the Black River". *The Complete Chronicles of Conan*. Gollancz, 2006, s. 431-477.
- Lachman, Gary. *Politics and the Occult: The Left, the Right, and the Radically Unseen*. Quest Books, 2008.
- Lachman, Gary. *Dark Star Rising: Magick and Power in the Age of Trump*. Tarcher Perigee, 2018.
- Lotringer, Sylvere og Christian Marazzi, redaktører. *Autonomia: Post-Political Politics*. Semiotext(e), 2007.
- Opstrup, Kasper. "Den utæmmelige kraft: Magisk aktivisme som en reaktion på det reaktionæres genkomst". *K&K*, årg. 46, nr. 126, 2018, s. 147-176.
- Opstrup, Kasper. "From the Mouth of Madness: On the Surrealist Use of Automatism". *Nordic Journal of Aesthetics*, nr. 53, 2017, s. 41-59.
- Opstrup, Kasper. "Vores fjende er drømmeløs søvn – om okkultur som kollektiv enterprise". *Peripeti*, årg. 17, nr. 31, 2020, s. 99-112.
- Opstrup, Kasper. *The Way Out: Invisible Insurrections and Radical Imaginaries in the UK Counter-Culture, c. 1961-1991*. Minor Compositions, 2017.
- Pollen, Annabella. *The Kindred of the Kibbo Kift: Intellectual Barbarians*. Donlon Books, 2015.
- Reich, Ebbe. *Eventyret om Alexander 666*. Gyldendal, 1970.
- Ross, Cathy og Oliver Bennett. *Designing Utopia: John Hargrave and the Kibbo Kift*. Philip Wilson Publishers, 2015.
- Sedgwick, Mark. *Against the Modern World: Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century*. Oxford University Press, 2004.
- Thompson, Nato og Gregory Sholette, redaktører. *The Interventionists: User's Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. MASS MoCA, 2004.
- Treitel, Corinna. *A Science for the Soul: Occultism and the Genesis of the German Modern*. John Hopkins University Press, 2004.
- Webb, James. *The Occult Establishment*. Library Press, 1976.
- Wu Ming. "Conspiracy and Social Struggle". *Ill Will*, 11. november 2021, [illwill.com/conspiracy- and-social-struggle?fbclid=IwAR2GrVpQfPmKZld1uq3RAbS4HrwSWwKnKkB2GNsQmrKid\\_6zQf69dt-Tbxg](https://illwill.com/conspiracy-and-social-struggle?fbclid=IwAR2GrVpQfPmKZld1uq3RAbS4HrwSWwKnKkB2GNsQmrKid_6zQf69dt-Tbxg). Tilgået 5. april 2022.

Professor

Institutet för forskning om migration, etniska relationer och samhälle, REMESO,  
Linköpings universitet

## SOM EN SKAPELSEAKT

### Politiskt framträdande i några konstverk från den ukrainska revolutionen 2013–2014

Vi stannar över natten – ta med varma kläder, filtar, mat och termosar med te, stod det i meddelanden som unga Kyivbor utbytte kvällen den 21 november 2013. Tidigare samma dag hade Ukrainas president Viktor Janukovyjt meddelat att han skulle skjuta upp undertecknandet av ett associeringsavtal med Europeiska unionen på obestämd tid. Avtalet hade varit på gång i flera år och väckt förhoppningar särskilt bland den unga generationen om en ljusare framtid. När denna öppning nu slogs igen, exploderade sociala medier med inlägg som andades besvikelse och ilska. Journalisten Mustafa Nayem tolkade stämningen i en Facebooknotis 20.30: "Kom igen, låt oss ta saken på allvar. Vem är beredd att gå till Majdan vid midnatt ikväll? 'Gillar' räknas inte." När Nayem noterade den överväldigande responsen la han till: "Vi ses 22.30 under Självständighetsmonumentet" (Nayem; Shore 32).<sup>1</sup>

---

1 Föreliggande artikel är ett utdrag ur ett kapitel i en kommande bok med arbetstiteln *Monstrous Events: The Aesthetics of Democratic Protest in the Twenty-First Century*. Ett varmt tack till Galyna Kutsovka för hjälp med översättningar och tolkning, och till Matvyi Vaisberg och medlemmarna i filmkollektivet *Babylon'13* för intervjuer.

Det slutade med att folk stannade inte bara över natten, utan även de följande dagarna och nätterna i tre långa månader. I slutet av februari 2014 hade de folkliga protesterna på Majdan Nezaleznosti (Självständighetstorget) i Kyiv, på centrala torg i många andra städer och orter i landet, liksom bland ukrainare i diasporan, lyckats störta regeringen och ingjutit en ny känsla av motstånd och medborgerlig stolthet hos majoriteten av medborgarna. En revolution? Ja, sannolikt.<sup>2</sup> I den världsomspännande cykel av demokratiska protester som under 2000-talets första decennier skakade om den ekonomiska och politiska ordningen, sticker den ukrainska revolutionen 2013–2014 ut för vad den åstadkom (Onuch; Stepanenk och Pylynski; Forostyna; Gerasimov; Bertelsen; Bachmann & Lyubashenko). Som många andra revolutioner frambringade den en kort gryning av upprymdhet och lättnad, varpå följde en lång tid av osäkerhet och fortsatta konflikter vars slut ännu inte, nio år efteråt, kan skönjas.

Hur förklara den snabba vändningen? Hur kommer det sig att en ockupation organiserad av några hundra studenter som önskade manifesteras sitt stöd för Europeiska unionen på några veckor antände landsomfattande civila protester mot regeringen, vilka snart förvandlades till ett stadskrig där säkerhetsstyrkor med stöd av krypskyttar försökte kuva svärmande militanter som svarade med en spärreld av molotovcocktails och barrikader av brinnande däck, och sedan eskalerade ytterligare då Ryssland ockuperade och annekterade Krimhalvön och iscensatte en väpnad kontrarevolution i

---

2 Att omvälvningarna i Ukraina 2013–2014 bör kallas en revolution är inte oomstritt. Folkresningen ledde inte till någon avgörande maktförskjutning mellan samhällsklasserna, men väl mellan olika delar av den politisk-ekonomiska eliten. När jag kallar det revolution följer jag etablerad historieskrivning, som tar fasta på massmobiliseringen av icke partianknutna medborgare från vitt skilda delar av samhället som gemensamt, och delvis genom våldsamt motstånd, förmådde avsätta regeringen, tvinga presidenten i landsflykt samt framtvinga en revision av landets konstitution. (Bachmann & Lyubashenko; Bertelsen) Omstritt är även revolutionens namn. I rapportering och forskning förekommer Euromajdan, Majdan, Majdanrevolutionen och den ukrainska revolutionen. Ukrainska staten kallar den officiellt för Världighetens revolution. Nedan använder jag främst de mer neutrala beteckningarna Majdanrevolutionen och den ukrainska revolutionen.



Donbas? Efter den ukrainska revolutionen med centrum på Kyivs Majdan följde åtta år av ömsesidig granatbeskjutning, dödläge, ordkrig, diplomatiska förvecklingar, ideologisk polarisering och rustning, innan Rysslands president Vladimir Putin i februari 2022 beordrade sin militär att förgöra den ukrainska självständighet som spirat på Majdan.

En revolution kan i efterhand rekonstrueras som en kedja av orsaker. Detta står i skarp kontrast till revolutionens levande, obestämda och oavgjorda nu, som kännetecknas av hopp, potentialitet och fara. I revolutionens nu är samhället söndrat av politiska konflikter samtidigt som det svetsas samman av nya sociala band. Därför bryter sig revolutionära händelser ut ur den kontinuerligt framlöpande historien och står fram som extraordinära. Uppgiften att förklara en sådan händelse i efterhand skiljer sig därför från uppgiften att förstå hur den utspelar sig i realtid. Och båda dessa skiljer sig från uppgiften att tolka den betydelse som händelsen har för dem som är indragna i den, revolutionens subjekt, dess vinnare och förlorare, dess offer och, ja, dess martyrer.

På de följande sidorna vill jag analysera hur estetiska verk återger revolutionens nutid och den betydelse en sådan erfarenhet har för dem som är med. Mitt vidare syfte är att visa att konstnärliga gestaltningar *vet* något om demokrati och demokratiskt handlande som andra kunskapsformer har svårare att begripa. En slutsats av mina analyser är, som det ska visa sig längre fram, att demokrati inte endast handlar om ett representationssätt, till exempel den liberala parlamentarismen med ett partisystem och grundlagsfästa fri- och rättigheter, utan att den därutöver består i människors förmåga att tillsammans ifrågasätta varje representationssätt. Tillspetsat uttryckt är mitt resonemang mer inspirerat av den politiska ontologin än av statsvetenskapen. Om den sistnämnda främst intresserar sig för politiken som ett representationssystem, handlar den förstnämnda om hur sådana system instiftas, konsolideras, förvandlas och ibland går under. "Det politiska" pekar här mot samhällets urscen: hur människor sluter sig samman genom att dra en gräns mot den övriga världen; hur denna gemenskap sedan drar en gräns tvärs igenom sig själv, så att någon eller några (en kung eller en nationalförsamling) upphöjs till företrädare för alla; hur dessa gränsdragningar muras fast konstitutionellt och upprätt-

hålls genom samförstånd eller repression, och hur de ständigt ifrågasätts och utmanas av sociala rörelser, demonstrationer och uppror som inte erkänner den befintliga politiken som representerande deras intressen. Demokrati är enligt detta sätt att se människors inneboende potential att riva de befintliga politiska representationerna och skapa nya, en process som gång efter annan gör sig gällande i historien och som många ser som demokratins inneboende drivkraft och som därför också klargör demokratiens nära koppling till folkrörelser och kollektiva resningar som revolter och revolutioner (Lefort, Badiou, Jonsson, *A Brief History*). Ett exempel är Kyiv vintern 2014.

”En revolution ger alltid impulser till konsten”, konstaterar Andrej Kurkov i sin krönika om den ukrainska revolutionen. Han kommenterar särskilt den så kallade ”konstens fästning”, det rymliga tält för kulturell verksamhet som uppfördes på Kyivs Majdan:

Där finns en utställning med revolutionärt måleri, anarkistiskt och politiserat, som påminner om affischkonsten från inbördeskriget 1918. Där sker också boklanseringar, konserter med singer-songwriters, uppläsningar av poeter och författare. Revolutionen ger alltid impulser till konsten. Så var det efter oktoberrevolutionen och så är det även i dag (Kurkov, 89–90).

Att konstnärliga uttryck spelade en avgörande roll för folkresningen är väl belagt.<sup>3</sup> I sig självt var Majdan en förtrollande artefakt, förklarar konsthis-

---

3 Revolutionens konst blev tidigt föremål för en rad utställningar. “I Am a Drop in the Ocean: Art of the Ukrainian Revolution” visades 10 april–23 maj på Künstlerhaus, Wien, och 1 augusti–19 oktober 2014 på Museum of Contemporary Art Krakow (MOC AK). “Colors of Freedom” kurerad av Mariya Diordiychuk, ställdes ut i Estlands parlament sommaren 2014. In mars 2015 sammanställde Ihor Poshvyaylo utställningen “Maidan: Sacrifice in the Name of Dignity” på Talleyrandpalatset i Paris. Matviy Vaisbergs svit “Väggen. 28/01-08/03/2014” presenterades i Warszawa i mars 2015. I Berlin öppnade utställningen “Maidan. Ukraine. The Path to Freedom” i museet vid Checkpoint Charlie den 8 juni 2014, och flyttade sedan till the Ukrainian Institute of America i Washington där den öppnade 24 september 2014. Några år senare gjordes den större utställningen *Revolutionize* i Kyiv, av kuratorer engagerade av Majdanmuseet / National Museum of the Revolution of Dignity.

torikern Natalia Moussienko, som också var med på torget (18). Hon menar att konstnärerna och författarna kan ses som den ukrainska revolutionens egentliga ledare (19). Tamara Hundorova, en annan observatör, talar om Majdan som ett scenkonstverk och en performance. Hon citerar en av deltagarna som påstår att Majdan var "ett verkligt konstnärligt rum" (173). En tredje, Nazar Kozak, jämför den konst som skapades under revolutionen med vad konstnären Joseph Beuys kallade en "sammällsskulptur" (1). Den estetiska gestaltningen fungerade som en "osynlig substans" som smälte samman människorna till ett politiskt subjekt och blåste nytt liv i samhällskroppen (Kozak 27). Dmytro Sjevsjuk och Maksym Karpovets betonar hur Majdanrevolutionen frigjorde "skapandet och en kollektiv inbillningskraft" som frambringade "en alternativ version av den samhälleliga verkligheten". De talar om "en erfarenhet på gränsen av mänsklig förmåga": "Majdan lyckades 'spränga' politiken och erbjöd en unik upplevelse av det extraordinära" (94–96).

Men även om Majdanresningens estetiska dimension är erkänd och väl dokumenterad, för att inte säga hyllad och beundrad, saknas analyser som hjälper oss förstå den djupare innebörden av revolutionens estetiska uttryck. För att undvika missförstånd bör jag understryka att jag använder estetik inte i dess konventionella, urvattnade betydelse, som en hänvisning till en exklusiv kvalitet eller ett värde hos vissa texter, bilder eller föremål, utan snarare i dess strikt epistemologiska betydelse: som förståelse som förvärvats genom sinnesuppfattning och fantasi, dvs. hur vi förstår världen, hur världen görs begriplig genom sinnena och föreställningsförmågan i till exempel skönlitteratur, poesi, bildkonst, film eller teater, men också i masker, sånger, slagord eller graffiti. Sådana uttryck gör det möjligt att förstå en samhällspolitisk omvandling eller en revolution eftersom de förmedlar den genom en förkroppsligad erfarenhet och subjektiva uttryck eller, enklare sagt, deltagarens och vittnets vittnesmål. Med andra ord förmedlar det estetiska verket och den estetiska handlingen politiska omvandlingar i deras sensoriska, affektiva, performativa, deltagande och fenomenologiska dimensioner (Jonsson, "Art of Protest").

Låt mig så precisera det syfte jag formulerade ovan, att diskutera vad konstnärliga gestaltningar vet om demokratiskt handlande. Tre frågor står

i fokus: Hur lyckas estetiska verk fånga och ackumulera den social rörelsens energi? Hur kan ett konstverk bidra till att omvandla sådan energi till politiskt handlande? Hur lyckas konstverket konservera den, så att den i viss mening finns kvar för framtida bruk? Dessa frågor handlar ytterst om hur det estetiska verket uttrycker vad vi kan kalla ett *politiskt framträdande*: människor som står utanför de politiska institutionerna samlas till ett kollektiv som i handling förändrar den politiska ordningen (Jonsson, "Art of Protest"; Brogard, Overgaard, Tygstrup). Utrymmet är alltför begränsat för att jag ska kunna besvara frågorna slutgiltigt. Jag belyser dem med en handfull exempel i vilka vi kan utläsa ett politiskt framträdande som hjälper oss förstå Majdanrevoltens historiska mening. Med dessa nedslag i den ukrainska revolutionen estetik vill jag också visa hur den hjälper oss identifiera en motsägelse som präglar förhållandet mellan estetik och demokratisk politik i mer allmän bemärkelse: motsägelsen mellan protestens sätt att presentera sig, vilket i regel sker i en estetisk form som är universell och utopisk, och de i efterhand införda kulturella representationerna som skriver in protesten och dess utopier i en ideologi, i Ukrainas fall en särskild form av kämpande och självuppoftande nationalism.

### STRAYK-PLAKAT

Affischen ritades natten mellan den 30 november och 1 december 2013. Den visar en blå droppe mot gul bakgrund. Texten i fet stil lyder på ukrainska *R kraplya v okeani*, "Jag är en droppe i havet". Trots sin enkelhet rymmer affischen en kollektiv omvändelse av historiska mått. Om ukrainaren ena dagen var maktlös, kuvad av en ofantlig övermakt, deltog hon nästa dag i en mäktig revolution.

Natten till 1 december hade aktivisterna på Majdan hållit ut i över en vecka i sin protest mot Janukovytsjts kovändning i EU-frågan. De var frusna och uppgivna. Deras aktion hade inte lett någonvart. De hade börjat troppa av. Hade ingenting nytt hänt, hade deras aktion sannolikt runnit ut i sanden (Wynnyckyj, 69). Men natten till 1 december hände något. Säkerhetspolisen körde fram kravallfordon och påbörjade en rensningsaktion. De gick lös på ungdomarna, misshandlade dem med batonger och sköldar och



**Fig. 1.** Pavel Klubnikin och Strayk-Plakat, R kraplyya v okeani (Jag är en droppe i havet), 2013.

förföljde dem när de flydde uppför gatorna för att söka skydd i en kyrka ett par hundra meter bort. Säkerhetspolisen i det dåtida Ukraina kallades i folkmun Berkut och var allmänt okänd. När den gav sig på unga medborgare som utövade sin demonstrationsrätt, och som gjorde det på en plats som historiskt sett var vigd just för demonstrationer, bröt den ett osynligt kontrakt mellan stat och civilsamhälle.

Den 1 december 2013 gick hundratusentals invånare i Kyiv ut på gatorna och ockuperade stadens centrum. Många sa att de protesterade för att "skydda de unga". Många bar den enkla bilden av vattendroppen i händerna, ibland häftad på en träpinne eller fasttejp på jackan. Envar som betraktade affischen förstod att han eller hon var oundgänglig.

Upphovsmannen till affischen var Pavel Klubnikin, en av åtta unga formgivare som den 1 december 2013 lanserade Facebook-gruppen

*Strayk-Plakat*.<sup>4</sup> De laddade upp politiska affischer och flygblad och uppmanade andra att göra detsamma. Alla kunde hämta ner, skriva ut och använda affischerna i demonstrationerna och sätta upp dem på gator och torg.

I den konstpolitiska folklore som uppstod under Majdanrevolutionen var Klubnikins bild det första verket som blev ikoniskt, och på goda grunder. Affischens budskap är existentiellt snarare än politiskt. Därför kunde den tilltala alla, samtidigt som den inte stötte bort någon. "En droppe i havet" är ett vanligt uttryck på många språk. Uttrycket är en metafor för relationen mellan del och helhet, mellan det individuella och kollektiva. Vanligtvis används metaforen som ett ordspråk, när någon framhåller sin vanmakt inför de stora historiska förloppen. Det spelar ingen roll vad jag gör. "Jag är bara en droppe i havet" (på ukrainska: *Ja tilky kraplja v okeani*). Genom att hoppa över förstärkningsordet "bara" i ordspråket och finna en passende ikonografi vände affischkonstnären på budskapet. Det var inte längre ett uppgivet konstaterande av den egna maktlösheten, utan ett uppvaknande och en kampsignal: Jag är en droppe i havet. Vad jag gör, spelar roll. Eller som det hette på en senare variant av affischen: "Jag är en droppe i havet som ska förändra Ukraina."

Affischens retorik förklarar hur revolten satte igång. Den är i sig ett iscensättande av det protesterande kollektivets framträdande med anspråk på att tala för Ukraina som helhet. Droppen förefaller liten och överflödig. Men när många individer samtidigt och inför varandra medger sin obetydlighet, som blotta droppar, förstår de också att de delar varandras belägenhet. Mellan dem råder likhet och ekvivalens. Insikten om denna ömsesidiga likhet låter dem upptäcka att de tillsammans bildar en ny storhet; som droppar bildar en ocean utgör individer ett kollektiv. Affischen synliggör banden som uppstår när människor inser att de har en gemensam identitet. I den mån de bejaktar denna identitet, skapar de också ett kollektiv som tidigare inte fanns. I en och samma enkla gest lyckades affischen synliggöra både individen, i så måtto att han eller hon förkroppsligar det

---

4 Flera affischer och karikatyrer som kommenterar Maidanrevolutionen och dess efterverkningar finns på <https://www.facebook.com/strikeposter/>. Samtliga uppgifter och exempel i det följande är hämtade från gruppens Facebooksida.

som alla har gemensamt med varandra (de är droppar), och kollektivet, som skapas av dessa individer när de inser vad de har gemensamt med varandra (tillsammans, ett hav).

I *Kritik av det dialektiska förnuftet* skriver Jean-Paul Sartre om social fusion eller sammansmältning (449–511). En samling sinsemellan åtskilda personer utan inbördes relation smälter samman till ett handlande kollektiv. Ernesto Laclau och Chantal Mouffe talar om demokratisk ekvivalens: som individer – eller droppar – inser folk att de är likvärdiga (ekvivalenta) i förhållande till makten (180–208). Gayatri Spivak benämner en snarlik process med termen ”synekdokisering” (436–442): den enskilde upptäcker sig vara en del av en helhet, vilket möjliggör hennes deltagande i en kollektiv rörelse och erbjuder henne en del av det gemensamma. Detta hjälper oss att förstå hur den konstellation av ord, former och färger som syns på Klubnikins affisch i sitt eget historiska ögonblick aktiverade demokratin. Individerna upptäcker sin handlingsförmåga som individer genom att de bejakar delaktigheten i ett kollektiv, och detta kollektiv upptäcker sin gemensamma handlingskraft genom att återge individerna tron på sig själva som fria politiska subjekt.

Därmed inte sagt att affischen *avbildar* föreningen av individ och kollektiv. Poängen är en annan: i den nutid då upproret vecklar ut sig i Ukraina fungerar affischen som ett retoriskt och estetiskt verkställande av folkmakten. Så sett är affischen vad Horst Bredekamp kallar en *bildakt*, en visuell handling som griper in i samhällsförändringen (59–64). I revolutionens nu fick affischen människorna att se sin maktlöshet som individer ställda mot den förtryckande statsapparaten, samtidigt som den också fick dem att se vilken styrka de besatt när de förenade sig. Inte nog med det, affischen fick folk att förstå att de genom att se sig själva som delar av ett kollektiv också skulle komma att se detta kollektiv som en meningskälla för individuellt handlande. Under de tre månader som revolutionen varade skapades en rad nya versioner av droppen. På en affisch är den inspärrad i en bur. På en annan ses den gäcka kravallpoliserna. På en tredje bryter den sig igenom fängelsegallret. Åter andra droppar ses brinna som en Molotovcocktail, frysa till is, förvandla sig till en stjärna i EU-flaggan, falla som tårar från en ung kvinnas kinder eller droppa som blod från en sårad patriot. Droppen kan därför ses



**Fig. 2.** Strayk-Plakat, Droppen har förvandlats till Molotovcocktail. 2014.



**Fig. 3.** Strayk-Plakat, Droppen har blivit föremål för säkerhetspolisens våld. 2014.

som ett teckentalande subjekt. Med sina olika yttranden och metamorfoser deltar den i skapandet av folkresningen på Majdan. Vi talar ofta om *slagord*. En bokstavlig översättning av *Strayk-Plakat* (страйк-плакат) skulle bli något i stil med *slagbild*: plakat som strejkar mot maktens ordning eller slår sönder den. Och naturligtvis också: plakatkonst. I början av mars 2014 när Janukovyč hade flytt landet och revolutionen var fullbordad lade Strayk-Plakat ut en ny version av droppen. Den var identisk med den första från 1 december 2013 fast färgschemat hade förändrats. En gulblå droppe framträder mitt i Rysslands flagga under budskapet "Jag är en droppe i havet", nu skrivet på ryska istället för ukrainska. Personen som laddade upp bilden förklarade att han med sin bild önskade tacka alla ryssar som stött revolutionen.

Omfattande kollektiva händelser förstärker människors emotionella bindning till samhället. Resultatet är en utbredd känsla av solidaritet. Såda-



## Я КАПЛЯ В ОКЕАНЕ



**Fig. 4.** *Strayk-Plakat,  
Den ukrainska droppen i ett ryskt  
hav. 15 mars 2014.*

na händelser förskjuter den politiska maktbalansen. Det förhållande som rådde före revolutionen, där en till synes orubblig statsmakt regerade över en mängd disparata personer och grupper, ersätts av en skarp antagonism mellan regimen och en ny folklig motmakt. Motmakten skapas när personer och grupper sluter sig samman till en ny storhet som existerar endast i kraft av att de identifierar sig med varandra som delar av samma kollektiv. Processen river ner hierarkier och upphäver människors främlingskap inför varandra, så till den grad att de litar på kollektivet, vilket egentligen bara innebär att de litar på sig själva och hjälper varandra att förverkliga sina individuella förmågor. Måhända är det värt att betona att Klubnikins affisch knappast hade haft samma effekt om den hade proklamerat "Vi är droppar i havet". Bilden säger "Jag är en droppe i havet." Revolutionen lade ingen hämsko på individuellt skapande, den fick det att blomstra.



**Fig. 5.** *Babylon 13, Medborgaren, klipp ur kortfilm från 2014.*

### MEDBORGAREN

Den ukrainska revolutionen innebar ett dagligt utflöde av ny konst. På Majdan tillkom tusentals konstnärliga artefakter, några av dem gjorda av landets främsta bildkonstnärer, filmare och författare, de flesta framställda av vanliga män och kvinnor som ägnade ockupationens händelsefattiga timmar åt att dekorera en hjälm, brodera en banderoll, skriva en dikt, framföra Chopins pianoverk på ett blå- och gulmålat piano, skapa snöskulpturer, dekorera torgets stora julgran, *yolka*, med revolutionär propaganda, måla porträtt av kamraterna, bygga vidare på barrikaderna så att de till sist framstod som enastående byggnadskonstverk, när de inte dokumenterade förloppet på film eller talade med varandra om hur omtumlande det var, att en gång i livet få uppleva demokrati på riktigt.

I alla dessa situationer försåg folkresningen det konstnärliga skapandet med ny energi, och konsten återgäldade med bilder, berättelser och filmer som gav resningen mening. Medan de grafiska konstnärerna

bakom *Strayk-Plakat* producerade en aldrig sinande ström av nya affischer som angrep motståndarsidan med vrede, skratt och satir, organiserade sig många av Kyivs unga filmare i ett kollektiv med syfte att skildra revolutionen i rörlig bild. De insåg tidigt att den mediebild som spreds av Majdanresningen sällan svarade mot demonstranternas erfarenheter. Ukrainas företrädesvis regeringskontrollerade teve- och radiokanaler gav en vinklad tolkning, och internationella medier skildrade revolutionen utifrån och ovanifrån. Därför tog dokumentärfilmaren Volodymyr Tykhyi initiativ till *Babylon 13*, en grupp filmare som följde förloppet från marknivå och vann respekt för sina välgjorda, sakliga och ställningstagande filmer. Varje dag lade gruppen ut nya filmer i sin Youtube-kanal, korta dokumentärer som återgav de senaste händelserna eller idébaserade filmer om revoltens idé. Varje film godkändes gemensamt av gruppen och publicerades anonymt under vinjetten "Babylon 13 – Cinema of Civil Protest" för att skydda individuella medlemmar från åtal och överfall.<sup>5</sup>

Den kollektiva organisationsformen jämte dokumentärfilmens format gjorde det möjligt för *Babylon 13* att bevara revolutionens mångrostatade och mångformiga natur. Klipp fogades till klipp, sekvens till sekvens, yttrande till yttrande, tills det framträdde ett levande montage av röster, åsikter, ansikten, och erfarenheter. Den film som enligt medlemmarna i *Babylon 13* bäst fångar den ukrainska revolutionen heter *Medborgaren*. Denna korta och öppenhjärtiga film består av uttalanden från aktivister (åtta män och två kvinnor) som framför kameran får förklara varför de deltar i protesterna eller, för att vara exakt, "vad de bidrar med till Majdan". En kvinnlig IT-arbetare förklarar: "Jag känner hur det mänskliga medvetandet laddas om. Jag ger sju timmar till Majdan". En manlig företagare påstår att "folk har slutat söka Messias; vi är mogna att ta saken i egna händer". Han tillägger: "Jag bidrar till Majdan med allt jag har". Därefter anger byggnadsarbetaren, skulptören, den pensionerade soldaten, agenten vid ministeriet för nödsituationer, rekreationsterapeuten, designern och filmaren sina respektive skäl och deklarerar sina bidrag. Till sist skriver de

---

5 Youtubekanalen offentliggör alltjämt filmer från det samtida Ukraina: <https://www.youtube.com/c/babylon13ua/featured>

i tur och ordning ner sitt yrke och sina löften (hur många timmar per dag på Majdan) på en träskylt som de lägger på marken. Filmen avslutas med en sekvens där kameran fångar de olika träskyltarna ovanifrån, och det visar sig att de tillsammans formerar sig till en kartbild av Ukraina. Ovanpå kartan projiceras eftertexten: "Yrke Medborgare."

*Medborgaren* har samma performativa uttryck som Klubnikins affisch, *Jag är en droppe i havet*. Det estetiska verket representerar vad den i samma andetag verkställer. En performativ talakt: det demokratiska kollektivet uppstår i samma stund som en grupp människor bekänner det sin trohet. Individerna infogar sig och erkänner sig själva som delar av en helhet som de skapar genom handla i dess namn. Låt oss därför fråga: vem eller vad är egentligen mottagare av deras bidrag, gåvor och engagemang? Personerna i filmen svarar: "Majdan".

Och vad var Majdan? Ett tecken – som i detta sammanhang betecknar det protesterande folkets eller kollektivets framträdande som en demokratisk kraft utanför befintliga representationssystem. Kort sagt: "Majdan" pekar ut ett kollektiv som existerar endast så länge som människor skänker något av sig själva till det. Av detta följer att Majdan under vintern 2013–2014 egentligen inte var någonting annat – och inte heller någonting mindre – än folkets instiftande av sig självt i en ömsesidig akt av solidaritet.

#### DET HIMMELSKA HUNDRADET

Ser vi till den konstnärliga produktionen är Majdanrevolutionen en historia om hur solidaritetsbegreppet än överskrider skillnader mellan identiteter och ideologier, än inskränker sig till nationens söner och döttrar. I konsten från Majdan finns å ena sidan en mängd exempel på folkresningens horisontella, ledarlösa, mångformiga och spontana framträdelse – eller vad Mychailo Wynnycykj kallar dess *heterarkiska* (i motsats till hierarkiska) handlings- och uttrycksmönster (250). En Facebooknotis från Majdan i slutet av januari 2014 illustrerar denna sida av revolutionen. Skribenten kritiserar utländska kommentatorer, som skildrar Majdanockupationen som dominerad av högerextrema och nationalistiska grupperingar. Hen invänder att grupperna som deltar på Majdan är olika och skiftande. I be-

skrivningen av de kamp-, aktions- och stödgrupper som samarbetade med varandra använder skribenten en term som också användes av demonstranterna själva, det rysk-ukrainska ordet *sotnia*, som bokstavligen betyder "hundra", dvs. ett stort antal personer, men även är beteckningen för en militär enhet, ett kompani soldater:

Vi har en sambir-sotnia, en "afghansk" sotnia, en "Vidsich"-sotnia. Det finns en Gandhi-sotnia (anhängare av fadern till icke-våldsamt civilt motstånd, den indiske ledaren Mahatma Gandhi) som skyddar civila. Hur kan vi förklara detta för er, kära europeiska vänner, att vi har en Gandhi-sotnia? Att vi har präster, ultras, studenter, kosacker, afghaner, vänsterradikaler, poeter, alpinister, buddhister, huzuler, krimtatarer – och att de alla är tillsammans! (cit. i Bezborodova, 118)<sup>6</sup>

Skribenten betonar att demonstrationerna på Majdan bestod av grupper med vitt skilda ideologiska schatteringar. Denna heterogenitet bekräftas av en mängd vittnesmål och återspeglas i mycket av revolutionskonsten. Å andra sidan, och med tiden allt oftare, anknöt konsten på Majdan till nationalismens symboler och heroer. Det förekom ett intensivt återbruk av kosackkulturens stilideal och ikonografi. Revolutionens uttryck bestod av handgjorda vapen, improviserad stridsutrustning och militaristiska emblem. Efter revolutionens kulmen i slutet av februari 2014 smälte dessa inslag samman i en estetisk-religiös kult av revolutionens offer. Till denna motivkrets hör inte minst tusentals anonyma artefakter, från handledsband och medaljonger till spontant uppförda minnesmärken med nationalistisk och antirysk tendens. De demonstranter som mist livet blev här föremål för en förgudning som gjorde dem till martyrer som inkarnerade den själv-uppoffrande andan på Majdan och därmed också den ukrainska revolution som sådan (Blacker).

Hjältekulten kodifierades av författaren Tetiana Domasjenko när hon den 22 februari 2014 publicerade sin dikt *Det himmelska hundraet* (Voro-

---

6 Sambir är en stad i västra Ukraina. Den "afghanska" sotnian bestod av veteraner från Sovjetunionens krig i Afghanistan. "Vidsich" anspelar på en medborgerlig rörelse mot President Janukovyj och pro-ryska tendenser. Huzulerna är en folkgrupp i Karpaterna.



**Fig. 6.** Illustration till bok av Tetiana Domasjenkos dikt Det Himniska hundradet.

niuk). Domasjenko helgade de ihjälskjutna och ihjälslagna som ett "himmelskt hundradet" (på ukrainska *nebesna sotnia*) av "Kristussoldater rustade med ärkeängel Mikael's svärd". Som jag antydde ovan är det "himmelska hundradet" en ofullständig översättning av *nebesna sotnia*. Som homonym med skiktade referenser betecknar termen *sotnia* inte bara siffran "hundra" utan också en social, militär och administrativ enhet. En snarlik term är latinets *centuria*, som under antiken hänvisade dels till en militär enhet som bestod av ungefär ett hundra man, dels till en röstningsenhet i den romerska republikens församling, dels till en måttenhet för markinnehav. Etymologin går knappast att klarlägga i detalj, men vid någon tidpunkt i samhällets utveckling och på flera olika språk utvidgade kardinaltalet 100 sin referens så att taltermen även kom att beteckna ett geografiskt område och en administrativ enhet (det gammalengelska *hundred* som betecknar en underavdelning av ett *county*, det tyska *Hundertschaft*, den svenska *hundare*, ett tidigare ord för *härad*, eller det ukrainska *sotnia*). Bakom alla ord skymtar samma begrepp: hundra boställen eller gårdar som förväntades kunna ställa hundra män under vapen.

Den grupp mördade aktivister som i Domasjenkos dikt sörsjs av den "ukrainska modern" är med andra ord också en stridsenhet. Många av de konstverk som gjordes till minne av Majdans offer använder en motsvarande ikonografi som blandar martyrskap med militärt hjältemod och anspelningar på kosackernas legendariska stridbarhet. Roman Bonchuk, den mest kände bildkonstnären inom denna tendens, färdigställde åren efter Majdanrevolutionen flera väldiga väggmålningar och en religiös ikonostas med det himmelska hundradet som huvudmotiv. För att hedra offren grundade Bonchuk också ett museum i sin hemstad Ivano-Frankivsk. I likhet med Domasjenkos eulogi förvandlar han de dödade aktivisterna till himmelska krigare i en religiöst-nationalistisk martyrologi (Olzacka, 1030–1033).

Denna tolkning förstår Majdanrevolutionen som en religiös och nationell pånyttfödelse av Ukraina, förverkligad av självupppoffrande soldat-hjältar. Tolkningen marginaliserar de flesta av de faktiska demonstranterna på Majdan, inte minst alla kvinnor. Revolutionens sanna företrädare blir det Himmelska hundradet – eller om det nu ska översättas till den Himmel-

ska skvadronen – som genom att gå i döden fullbordade ”pilgrimsfärden från fruktan till värdighet” och som av fri vilja utgöt sitt ”heliga blod” för att ”helga Ukrainas frihet”, för att citera Ärkebiskop Sviatoslav Sjevsjuk, den högste ledaren för Ukrainas grekisk-katolska kyrka (cit. i Zordrager, ”Patriotism”, 7)

Som estetisk figur illustrerar det Himmelska hundralet därför hur det inifrån Majdanrevolutionens heterarkiska och öppna demokratiska gemenskap spirar en självmedveten nationalistisk ideologi som sedan fyller en viktig funktion i den geopolitiska situation som uppstår efter revolutionen, då Ryssland annekterar Krimhalvön och understöder separatist rörelser i Luhansk och Donetsk. Det Himmelska hundralet är så sett en estetisk figur som tyglar Majdanrevolutionens demokratiska fantasi, operationaliserar den och transformerar den till en stats- och militärpolitisk kraft. Konstverk som ansluter sig till denna tendens uppvisar ofta en idealiserande estetik där ikonmåleri blandas med en stil som ironiskt nog anknyter till socialistisk realism. Denna förvandling av revolutionens mening illustreras väl av termen *sotnia*, som står fram som ett tecken på den ukrainska revolutionens tänjbara solidaritet. Från en protestkonst som svarar mot mångfalden av vitt skilda och ideologiskt heterogena *sotni* går vi till en enda *sotnia*, det Himmelska hundralet, som överskuggar alla de andra – ”präster, ultras, studenter, kosacker, afghaner, vänsterradikaler, poeter, alpinister, buddhister, hutsuler, krimtatarer”... Den postrevolutionära ukrainska staten har uppmuntrat denna process genom en kulturarvspolitik som döpt om gator, grundat museer och ordnat ceremonier i det Himmelska hundralets namn.

Ukraina är härvidlag inte unikt. I många revolutioner har de estetiska uttrycken riktats om mot gestalter som i revolutionens förlopp framstår som hjältar och martyrer. Det kan jämföras med franska revolutionens Jean-Paul Marat och de latinamerikanska revolutionernas Che Guevara. Men Majdanrevolutionen är måhända enastående i så måtto att den kulturella, estetiska och religiösa hyllningen av de mördade demonstranterna nästan kommit att suddas ut minnet av Majdan som en erfarenhet av radikal demokrati.

Detta är dock bara den ena, ideologiska sidan av processen. Som estetisk figur skulle det Himmelska hundralet mista sin ideologiska att-



raktionskraft om den inte också hade en utopisk dimension: den utlovar gemenskap och erbjuder den enskilde medborgaren plats i en större helhet. Fredric Jameson har betonat detta: ingen ideologi kan fungera som ideologi, om den inte ställer fram något slags utopiskt löfte för dem som interpelleras av ideologin (281-299). Den folkliga uppslutningen bakom det Himmelska hundralet tyder på att bilden av denna himmelska *sotnia* står i samklang med många erfarenheter från Majdan. Även om dessa erfarenheter knappast bekräftar det Himmelska hundradets maskulina och militära ethos, tycks själva bilden av dess broderskap och intensiva solidaritet ge mening åt människornas upplevelser under revolutionen. Tusentals yttranden och ögonvittnesskildringar vittnar om samma atmosfär, här en 22-årig kvinnlig student:

Det fanns människor från alla delar av Ukraina. Samarbetet var fantastiskt. Det spelade ingen roll vilket språk man talade. Folk tänkte inte på sig själva utan på den andre. De var villiga att offra sina liv, så stark var känslan av gemenskap (cit. i Zordrager, "Epiphany", 178.)

Vittnesmål och konstverk från Majdan beskriver den gemenskapskänsla som rådde på torget som en mystisk upplevelse, ett magnetiskt kraftfält eller en allomfattande hängivenhet (Shore, 125-128). När man återvänder till dessa vittnesmål och konstverk inser man snart att framställningen av det Himmelska hundradet som inbegreppet av den ukrainska revolutionen är just en ideologisk figur som tränger bort revolutionens demokratiska universalitet och framhäver dess nationalistiska inslag, men som samtidigt ger ett slags kropp åt utopin om gemenskap och solidaritet. Lika äkta som det Himmelska hundradet framstår som uttryck för revolutionens kraft, lika falskt framstår det som beskrivning av dess verklighet.

## VÄGGEN

Diskussionen om det Himmelska hundradet pekar också ut ett mer principiellt problem. Varje försök att politiskt eller estetiskt representera en revolt eller revolutionen innebär en likriktning och en inramning, ett förräderi mot dess mångformiga framträdande, ett underkännande av dess strävan



**Fig. 7.** Matvyi Vaisberg, Väggen 28/1 – 8/3 2014. Återges med konstnärens tillstånd.

bortom den rådande ordningens gränser. Hur hantera detta dilemma? I konstarnas historia dyker ofta två olika lösningar upp. Den första vetter åt det dokumentära hållet och använder sig av autentiska minnen och ögonvitnesskildringar; Andrej Kurkov, som jag citerade ovan, är bara ett av många exempel på denna tendens i den ukrainska revolutionskonsten. Den andra lösningen söker en estetisk gestalt som kan presentera revolutionens demokratiska rörelse utan att den stelnar. Den ukrainska konstnär som kommit närmast detta är måhända Matviy Vaisberg.

Även Vaisberg följde revolutionen från barrikaderna. På Facebook lade han upp fotografier han tagit med sin mobilkamera. Där syns en kavalkad av eld, mörker och rök, polisens plötsliga framryckningar, projektiler med svansar av tågas, brinnande barrikader, demonstranternas böljande frontlinje där några backar när andra rycker fram, och mellan urladdningarna människor som väntar, fryser och spanar, rädda men beslutsamma.

Efter att ha bevittnat aktivisternas sammandrabbningar med säkerhetspolisen några kalla nätter i slutet av januari då revolutionen fick sina första dödsoffer, återvände Vaisberg till sin ateljé. Efter en dryg månad av manisk verksamhet hade han färdigställt 28 mindre oljemålningar, lika många som fick plats på hans största vägg, fyra rader med sju dukar i varje.

Vaisberg har berättat att han målade bilderna i ett tillstånd av upprördhet. Gatustriderna hade slagit klorna i hans hjärna. "När jag var färdig var jag utmattad. Jag tittade på väggen och förstod inte hur målningarna hade kommit till. Jag förstår fortfarande inte hur de kom till," säger han i en intervju.

Verket fick heta *Väggen 28/1 – 8/3 2014*. När han sedan visade bilderna märkte han på reaktionerna att han åstadkommit något märkvärdigt. Han hade förvandlat revolutionen till ett slags scenografi som han bearbetat med färg, pensel, skrapa, kniv, trasa, svamp och borste. Den som ställde sig framför *Väggen* märkte att revolutionen fortsatte, i förtätade konstellationer av färg, form och ljus. Vaisberg antyder en närhet till Francisco Goyas etsningar i bildsviten *Krigets fasor* från 1814. Där skildrade Goya det spanska befrielsekriget som inleddes med andra maj-upproret 1808, då Madrids underklass reste sig mot Napoleons ockupationstrupper. Det är inte svårt att se parallellen mellan 1808, då Goya bevittnade folkresningen och den franska militärens skoningslösa vedergällning, och 2014, när säkerhetsstrupper med bindningar till Ryssland började skjuta ner Kyivs aktivister.

De mörka bakgrunderna på Vaisbergs bilder genombryts av eldstråk och blodstänk. Var och en av målningarna har en förlaga i något av de foton som Vaisberg tog på plats. På avstånd ser betraktaren att bilderna avbildar ett stycke verklighet: ett oftast nattligt stadslandskap insvept i rök; därtill kroppar, en eld, husen längs en gata, fanor eller master, en linje av människor. På nära håll däremot blir bilderna icke-figurativa och abstrakta. Händelser, aktörer och miljöer som var igenkännliga på de fotografiska förlagorna absorberas av färgen och gömmer sig bland skikten av olja och pigment. En utdragen droppe i guld antyder en mässingstrummet. En linje som skrapats i ett svart fält är vad som återstår av en människomassa. Av den återgivna händelsen kvarstår ett svagt avtryck, medan bilytan som helhet återger social materia i skilda stadier av nedsmältning och förstelning.

Ett samhälle i förvandling: Ingenting i Vaisbergs bilder förefaller fast eller stabilt. Svaga stråk eller punkter av rött väcker associationer till blodsoffer och solidaritet. Allt är inbegripet i en metamorfos. Verkens 28 delar bildar ett revolutionärt index som empiriskt hänvisar till revolutionen på Majdan



**Fig. 8.** Matvyi Vaisberg, en av målingarna i sviten *Väggen* 28/1–8/3 2014. Återges med konstnärens tillstånd.

och estetiskt till den demokratiska protestens idé. Det mest märkvärdiga är att motiven växelvis framträder och tonar bort medan man betraktar dem. Bilderna är i rörelse, förblir öppna. Även om varje bild alltså dokumenterar ett givet ögonblick är verklighetsanknytningen så subtil att den viker undan för att ge synlighet åt något mer elementärt och obestämbart: en långsamt framflytande social magma som framstår som en allegori över revolutionen och samhällets förnyelse. Bilderna blir hängande i mellanrummet mellan det föreställande och det abstrakta, mellan form och materia, mellan materia och färg, mellan färg och energi.

Möjligen är det så demokratin ser ut när det ovidkommande filterats bort? Som en skapelseakt? *Väggen* är ett visuellt destillat av hoppet, rädslan och idealen som i dagar och nätter styrde över händelserna på Majdan, av



**Fig. 9.** Matvyi Vaisberg, en av målingarna i sviten Väggen 28/1 – 8/3 2014. Återges med konstnärens tillstånd.

atmosfären som fick folk att ena sig till ett revolutionärt subjekt, av den explosiva konflikten mellan folkmakten och dess tungt beväpnade fiende. Genom att visualisera situationen vid samhällets nollpunkt, under en lång vinternatt där allt tycks börja om på nytt, lyckas Vaisberg föreviga den demokratiska revolutionen som konstituerande makt i samma ögonblick som den bryter fram. Vaisbergs verk kan därför, menar jag, ses som exempel på den estetiska formens förmåga att i undvikandet och ifrågasättandet av varje representation av samhället väcka tanken på en ständigt pågående kollektiv praxis, som inte stelnar i några representationsformer. Så sett visar hans verk hur den estetiska dimensionen fångar demokratin i dess djupaste mening: människans förmåga att bryta ner och lösa upp de sociala och politiska formerna och gestalta samhället på nytt.

#### CODA

Den enda konkreta politiska idé som alla som deltog i Majdan hade gemensamt var kanske själva torget”, säger Jessica Zychowicz om Majdans feministiska rörelse (291). Hon hävdar att torget uppstod som ett genomskinligt eller negativt rum som drog in alla mot en mittpunkt där något nytt skulle bli till. Torget var ett negativt rum av potentialitet som ifrågasatte den etablerade maktens positiva rum. ”Man sökte upp torget, delade det och tvistade om det på grund av dess polysemi. Den överordnade måttstocken för skeendet var torget självt (Zychowicz, 291).

Beskrivningen rymmer en insikt om hur Majdans mångformiga kollektiv blev en magnet för politiska projekt och rörelser som inte delade varandras politiska dagordningar. Vad kommentaren antyder är att ”torget” – Majdan – var en platsbyrå för demokratin som begrepp i dess mest grundläggande mening, men också i dess mest bokstavliga: en plats där man ordnade demokratiska möten. Vad Zychowicz hänvisar till är därför kanske inte främst den ”politiska idén” om torget, utan den demokratiska *erfarenhet* som torget gjorde möjlig. Denna erfarenhet fann sitt uttryck i oräkneliga mikrohistorier om och estetiska uttryck för kollektivets framträdande som politiskt subjekt, samt banden av solidaritet som höll det samman. Några av historierna och uttrycken ställer i förgrunden ett nära nog anarkiskt kollektiv som bejakar mångfald och demokratisk universalitet. Andra handlar om hur kollektivet enar sig i en maskulin, nationalistisk och kristortodox *sotnia* som saknar plats för ideologisk mångfald.

Att tolkningarna av Majdan är oförenliga innebär en utmaning för historiker, samhällsvetare och andra observatörer. Vilken representation av den kollektiva erfarenheten av Majdan kommer att ihågkommas och visas upp? Frågan är alltjämt oavgjord.

Eller är den tvärtom redan avgjord? Den ryska invasionen av Ukraina 2022 har förändrat frågan i grunden. Om Ryssland segrar, vidtar sannolikt en uträdering av Majdans demokratiska arv. Lyckas Ukraina stå emot, kommer arvet från Majdan antagligen att skrivas in som en episod i en nationalistisk berättelse som tar sin början i kosackernas mytiska motstånd mot Moskva och slutar i bekräftelsen av det självständiga Ukraina, låt vara en självständighet villkorad av Nato.

Det är estetikens och historievetenskapens uppgift att påminna om att revolutionen var annorlunda: den öppnade för folkets styre, demokratin. Den som önskar säga något väsentligt om demokratin bör ta på allvar dess förmåga att överskrida befintliga representationssätt: den låter sig inte representeras; det ligger i dess beskaffenhet att riva de system som avgör hur samhället framställs, ramas in, styrs och dirigeras. Kort sagt: För att begripa sig på den demokratiska protesten eller revolutionen bör man förstå vad den gör och hur den presenterar sig, hur den är ett uttryck för ett kollektivt framträdande. Bästa sättet att förstå detta är att vända sig till de protestens och revolutionens estetiska gestaltningar – hela den reservoar av uttryck, ord och bilder som de inblandade använde sig av för att göra sina handlingar meningsfulla. I denna essä har jag behandlat affischerna från *Strayk-Plakat*, filmerna från *Babylon 13* och *Matviy Vaisbergs* revolutionsmålningar som exempel på ett sådant meningsskapande, och jag har framhållit den estetiska symboliken kring det Himmelska hundraet som en motpol, där revolutionens mening fryser fast.

Låt mig avslutningsvis återvända till *Vaisbergs Väggen*. I de 28 målningarna får revolutionen en temporalitet som kan beskrivas som permanentad nutid, ett förgånget presens som när som helst kan hämtas in i nuet. Detta säger oss något om hur den kollektiva politiska protesten och revolutionen fortlever längs sin egen axel och i sin egen tid, en axel och en tid som också är konstens, litteraturens, filmens och musikens. Konstnärliga gestaltningar har en egen förmåga att förmedla deltagarens och vittnets erfarenheter av ett skeende, och inte minst: att göra detta ur flera perspektiv samtidigt. Därför framstår sådana uttryck som ett destillat av röster, krafter och lidelser som inte fastnat i politikens former, utan är permanentade i framträdelsens nu. En tidskapsel: den demokratiska resningen förvandlas till konst och lever så vidare i samhällets minne, till den dag då kapseln öppnas och minnet förädlas i nya demokratiska aktioner.

Gångse historieskrivning, samhällsvetenskap och journalistik behandlar gärna kollektiva protester, revolter och revolutioner som länkar i den politiska demokratins historia i mer snäv bemärkelse (Jonsson, "Monstruösa historier", 291-300, 314-316). Protesten är här ett skiljetecken i en löpande text om hur olika representationsformer inrättas och förändras:



**Fig. 10.** Matvyi Vaisberg, nr. 28 av målningarna i sviten Väggen 28/1 – 8/3 2014. Återges med konstnärens tillstånd.

rösträtten, partierna, de sociala rörelserna, de lagstiftande församlingarna samt alla andra organisationer, institutioner och instrument varigenom folksuveränen eftersökt "klädnaden" som "smiter åt tätt kring folkets kropp", som det heter i Georg Büchners drama om den franska revolutionen, *Dantons död* (26). Problemet är att historieskrivningen ägnat sig nästan helt åt just *klädnaden*, det vill säga de politiska formerna. Estetiken däremot ägnar sig åt *kroppen*, folkets kropp, denna oformliga, föränderliga och av miljontals lemmar bestående begärsorganism med sitt stora överskott av olika viljor, som bara låter sig representeras partiellt eller inte alls. I konsten finns en oskriven historia om den kollektiva kroppens politiska fenomenologi (Brogard, Overgaard, Tygstrup, 76-100). Med sin protest inrättar denna kropp en mera fundamental tid, i vilken vi varseblir ett po-



litiskt subjekt som återför demokratin till dess ursprung. Denna historia kan lära oss något om den svårbegripliga process varigenom ett slags makt, härskarnas att ordna och befalla, undergrävs av ett annat, den mänskliga förmågan till frigörelse.

På sista målningen i Matvyi Vaisbergs *Väggen* förändras färgschemat. De 27 första dukarna går i nattens, eldens och gatstenarnas färger. På bild 28 däremot har det blivit morgon. Från bildens bakgrund, över något som liknar järnbron över Institutskajagatan och den bakomliggande slutningen där många av demonstranterna blev skjutna, sprider sig ett blågrått gryningsljus. Måhända är Vaisbergs *Väggen* den slutgiltiga estetiska gestaltningen av Majdanrevolutionen 2013–2014. Slutgiltig, därför att den bevarar händelsen i dess mest öppna och därför också mest demokratiska form. Slutgiltig, därför att den antyder att revolutionen fortsätter.

STEFAN JONSSON, PhD i litteraturvetenskap, Duke University, USA, är professor vid Institutet för forskning om migration, etnicitet och samhälle, REMESO, vid Linköpings universitet. Han har skrivit en rad böcker om europeisk modernitet och modernism och om kolonial och postkolonial kultur, konst och litteratur, bland annat *Subject Without Nation: Robert Musil and the History of European Identity* (Duke UP, 2000); *A Brief History of the Masses: Three Revolutions* (Columbia UP, 2008); *Crowds and Democracy: The Idea and Image of the Masses from Revolution to Fascism* (Columbia UP, 2013); och *Eurafrica: The Untold History of European Integration and Colonialism* (med Peo Hansen; Bloomsbury 2014).

## ACTS OF CREATION

*Political Emergence in Some Artworks from the Ukrainian Revolution 2013–2014*

This essay analyzes how artworks express the Ukrainian revolution 2013–2014 as an experience of democracy. Three questions are foregrounded. How do aesthetic expressions capture and accumulate social energy? How do they help convert such energy into political action? How do they preserve it, for future use? These questions concern the ways in which aesthetic works express what I call political emergence: people who have no say in political institutions come together as a collective that changes the political order. Analyzing selected examples from the Maidan uprising, the essay

demonstrates a contradiction between how democratic protests generate aesthetic forms with a strong universal and utopian thrust and how these democratic utopias are subsequently contained by cultural representations and political traditions, in Ukraine's case a particular form of militant and self-sacrificing nationalism, which, however, cannot do without projections of utopian solidarity.

### KEYWORDS

- SE: sociala rörelser i konsten, politiskt framträdande, kollektiv protest, politisk estetik, ukrainska revolutionen, Majdan
- EN: social movements in art, political emergence, collective protest, political aesthetics, Ukrainian Revolution, Maidan

### REFERENSER

#### Intervjuer

Matvyi Vaisberg, Kyiv, 5 juli 2021.

Volodymyr Tykhyi, Andrii Kotliar, Yuliia Hontaruk, Roman Liubyi, Denys Vorontsov – medlemmar av Bablylon'13. Kyiv, 7 juli 2021.

#### Digitala arkiv

Babylon 13 – Cinema of a Civil Protest, *The Citizen* (Hromadyanyn), 25 January 2014. [https://www.youtube.com/watch?v=QrUM1GUy5Xk; 15 december 2022.

Strayk-Plakat. Facebooksida. https://www.facebook.com/strikeposter/.

#### Böcker och artiklar

Bachmann, Klaus och Igor Lyubashenko, red. *The Maidan Uprising, Separatism and Foreign Intervention: Ukraine's complex transition*. Peter Lang, 2014.

Badiou, Alain. *Peut-on penser la politique*. Paris: Seuil, 1985.

Bertelsen, Olga. *Revolution and War in Contemporary Ukraine: The Challenge of Change*. ibidem-Verlag, 2016.

Bezborodova, Nataliya. "Nebesna Sotnia: Formation of a New Narrative from Protest Lore to Institutionalized Commemorative Practice." *Ethnologies*, vol. 40, nr. 1 (2018), pp. 101-138.

Bredenkamp, Horst. *Der Bildakt*. Verlag Klaus Wagenbach, 2015.

Brogaard, Emma Sofie, Mathias Overgaard, och Frederik Tygstrup. *Fremtrædelsens æstetik og politik*. *Kunsten som Forum 7*. Billedkunstskolernes Forlag/Det Kongelige Danske Kunstakademi, 2022.

- Büchner, Georg. *Dantons Tod. Ein Drama*, i *Werke und Briefe*, red. Franz Josef Görtz. Diogenes Verlag, 1988.
- Filyuk, Kateryna och Natania van Dijk, red. *Revolutionize*. Exhibition Catalog. National Museum of the Revolution of Dignity, Kyiv, 2019.
- Forostyna, Oksana. "How to oust a dictator in 93 days. Bankers, hipsters and housewives: Revolution of the common people", *Eurozine*, 15 maj 2014. Först publicerad i *Visegrad Insight*, nr.1 2014. [Available at: <https://www.eurozine.com/how-to-oust-a-dictatorin-93-days/>]
- Gerasimov, Ilya. "Ukraine 2014: The First Postcolonial Revolution. Introduction to the forum." *Ab Imperio*, januari 2014.
- Hundorova, Tamara. "Ukrainian Euromaidan and Social and Cultural Performance". In *Revolution and War in Contemporary Ukraine: The Challenge of Change*, red. Olga Bertelsen. ibidem-Verlag, 2016, 161-181.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press, 1981.
- Jonsson, Stefan. "The Art of Protest: Understanding and Misunderstanding Monstrous Events." *Theory & Event*. Vol. 24, nr. 2 (2021), s. 511-536.
- Jonsson, Stefan. *A Brief History of the Masses: Three Revolutions*. Columbia University Press, 2008.
- Jonsson, Stefan. "Monstruösa historier: Utkast till protestens poetik". In *Historiens hemvist*, vol. 2: Etik, politik och historikerns ansvar, red. Patricia Lorenzoni och Ulla Manns. Makadam förlag, 2016, 291-321.
- Kurkov, Andrey. *Ukraine Diaries: Dispatches from Kiev*. Övers. Sam Taylor. Harvill Secker, 2014.
- Laclau, Ernesto och Chantal Mouffe. *Hegemonin och den socialistiska strategin*, övers. Carl-Michael Edenborg. Glänta Produktion/Vertigo förlag, 2008.
- Lefort, Claude. "La question de la démocratie." *Le Retrait du politique: travaux du centre de recherches philosophiques sur le politique*, Éditions Galilée, 1983, s. 71-88.
- Moussienko, Natalia. *Art of Maidan*. Övers. Andriy Kulykov. Huss, 2016
- Nayem, Mustafa. "Uprising in Ukraine: How It All Began." Open Society Foundations, 4 April 2014. [<http://www.opensocietyfoundations.org/voices/uprising-ukraine-how-it-all-began>].
- Olzacka, Elżbieta. "The Role of Museums in Creating National Community in Wartime Ukraine". *Nationalities Papers*, vol. 49, nr. 6, pp. 1028-1044.
- Onuch, Olga. "The Maidan and Beyond: Who Were the Protesters?" *Journal of Democracy*, vol. 25, nr. 3 (2014), 44-51.
- Sartre, Jean-Paul. *Critique de la raison dialectique*, vol. 1, Théorie des ensembles pratiques. Gallimard, 1985.
- Shevchuk, Dmytro och Maksym Karpovets. "The Performative Practices in Politics: The Ukrainian Majdan and its Carnivalization." *Symposion*, vol. 7, nr. 1 (2020), pp. 85-97.
- Shore, Marci. *The Ukrainian Night: An Intimate History of Revolution*. Yale University Press, 2017.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Harvard University Press, 2012.
- Stepanenko, Viktor och Yaroslav Pylynski, red. *Ukraine After the Euromaidan: Challenges and Hopes*. Peter Lang, 2015.
- Uilleann Blacker, "Martyrdom, Spectacle, and Public Space: Ukraine's National Martyrology from Sevchenko to the Maidan." *Journal of Soviet and Post-Soviet Politics and Society*, vol. 1, nr. 2 (2015): 257-293.
- Voroniuk, L., red. *Heavenly Hundred: Anthology of Maidan Poetry*. 2nd edition. Chernivtsi: Bukrek Publishing House, 2014. [in Ukrainian: Небесна сотня: Антологія поезії Майдану. Чернівці: Видавничий дім "Букрек", 2014].
- Wynnyckyj, Mychailo. *Ukraine's Maidan, Russia's War: A Chronicle and Analysis of the Revolution of Dignity*. Stuttgart: ibidem-Verlag, 2019.
- Zorgdrager, Heleen. "Epiphany between the Barricades: The Ukrainian Majdan as a Sacred Space." *Jaarboek voor liturgieonderzoek* (Yearbook for ritual and liturgical studies, vol. 32 (2016)); pp. 167-185.
- Zorgdrager, Heleen. "Patriotism, Peacebuilding and Patrons in Heaven: The Ukrainian Greek-Catholic Church in Times of War." Paper for the Conference "The Churches and the War in Ukraine", Tilburg, Netherlands, April 4, 2015, pp. 1-10.
- Zychowicz, Jessica. *Superfluous Women: Art, Feminism, and Revolution in Twenty-First-Century Ukraine*. University of Toronto Press, 2020.

## ENQUETE: PÅ GENBESØG HOS GEORG BRANDES

Inden for bare et par år er der udkommet adskillige bøger af eller om Georg Brandes på andre sprog end dansk: William Banks' *Human Rights and Oppressed Peoples: Collected Essays and Speeches* (2020), Søren Blak Hjortshøjs *Son of Spinoza: Georg Brandes and Modern Jewish Cosmopolitanism* (2021) og Per Dahl & Gert Posselts *Vorlesungen über Friedrich Nietzsche (1888) und Aristokratischer Radicalismus (1889/1890)* (2021). Hertil kommer den flersproglige online-udgave af *Hovedstrømninger* (2019) redigeret under ansvar af Lasse Horne Kjældgaard og Jens Bjerring-Hansen. Rækken af udgivelser synes at fortsætte i 2022-23 med flere engelsksprogede antologier på vej.

På baggrund af de mange nye bøger har vi bedt nogle af Brandes-forskerne om at besvare tre spørgsmål:

- Hvorfor oplever Brandes en øget opmærksomhed i disse år – i Danmark, men også internationalt?
- Hvad er det for en del af Brandes' omfattende virke, der oplever fornyet interesse?
- Hvordan adskiller dit arbejde med Brandes sig fra tidligere og/eller andre aktuelle læsninger af Brandes?

Nedenfor følger svarene fra William Banks, Søren Blak Hjortshøj og Jens Bjerring-Hansen. Per Dahl og Gert Posselt var inviterede, men havde ikke mulighed for at bidrage.

WILLIAM BANKS:

#### GEORG BRANDES OG DE UNDERTRYKTE FOLK

I en dansk sammenhæng kan det være svært at forstå præcis, hvor uvenlig historien har været ved Georg Brandes. For et århundrede siden stod han i centrum af den verdenslitterære republik; i dag er han praktisk talt glemt udenfor Norden. Som en amerikansk forsker i dansk kultur er det meget tydeligt for mig, fordi mine foredrag om ham hver gang må begynde med et resumé af, hvem han var, hvad han gjorde, hvorfor han var vigtig og hvorfor han *stadigvæk* er vigtig. Men efter så mange årtier i glemsel er der endelig tegn på en fornyet interesse for Brandes, eller i det mindste tegn på, at der er nogle, som arbejder for en sådan. Dette arbejde begyndte med lanceringen af *Digitale Hovedstrømninger* i 2019, og udover de bøger, som diskuteres her, er mindst yderligere to under udgivelse: essaysamlingen *Georg Brandes: Pioneer of Comparative Literature and Global Public Intellectual* (Brill) og min egen opfølger, *The Critic and the Philosopher: George Brandes and Harald Høffding on Nietzsche, Culture, and the Welfare Society* (Wisconsin).

Det jeg kalder "Team Brandes" er dermed en virkelighed. Men om denne gruppe af forskere vil lykkes, om Brandes skal blive ført tilbage til sin retmæssige stilling, forbliver et åbent spørgsmål. Desuden må det understreges, at vores "Brandes-bevægelse" har to forskellige mål. Det første, som kunne kaldes "Brandes-revanchisme", handler om at genindsætte kritikeren i de historiske fortællinger, hvorfra han har været bortvist, f.eks. hans rolle i litteraturvidenskabens grundlæggelse, i Kierkegaard- og Nietzscherceptionen, eller som jeg har beskrevet i min *Human Rights and Oppressed Peoples*, i menneskerettighedernes historie. Det andet mål, som er mere ambitiøst, er at genopvække Brandes som en levende tænker. Som en figur, der har meget at sige til os om den ulykkelige verden, vi har arvet. Denne vigtige distinktion skal styre den følgende kommentar om de to suveræne Brandes bøger, som blev udgivet sidste år, Søren Blak Hjortshøjs *Son of Spinoza: Georg*

*Brandes and Modern Jewish Cosmopolitanism* og den nye dansk-tysk udgave af kritikerens 1888 *Forelæsninger om Friedrich Nietzsche*, redigeret af Per Dahl og Geert Posselt.

*Son of Spinoza* er, mildest talt, længe ventet. Ofte har Brandes-forskningen haft tendens til at nedtone kritikerens jødiske arv, og det ikke helt uden grund. Om sin egen såkaldte jødiske identitet skrev Brandes således i 1908: "Jeg tilstaar, at var jeg ikke mit Liv igennem uafsladeligt af Andre bleven erindret derom, saa havde jeg glemt det, saa ringe Betydning har det havt for mig selv." Men som Hjortshøj dokumenterer er virkeligheden mere kompleks, for den unge Brandes havde faktisk udviklet en affirmativ forståelse af (moderne) jødelighed; en forståelse, Hjortshøj beskriver som "den jødisk-relaterede ideelle fremmede," som er "uomgængelig med hensyn til den videre udvikling og skabelse af den moderne verden." Eksempler på denne idealiserede og essentialiserede skikkelse findes i kritikerens tidlige monografier om Lassalle og Disraeli, to figurer som stod på hver deres side af det politiske spektrum, men ikke desto mindre udtrykte den moderne jødiske ånd. Det, der er nyt i Hjortshøjs fortælling, er en hidtil ukendt måde at konstruere kritikerens åndelige udvikling på; her er det afgørende vendepunkt *Der Berliner Antisemitismusstreit*, der affødte en moderne – og racialiseret – form for antisemitisme, som Brandes var øjenvidne til i løbet af sit tyske eksil. Derefter begyndte kritikerens – offentligt, i det mindste – at distancere sig fra sin jødiske baggrund, ikke på grund af nogen intellektuel nyorientering, men mere ud fra "a personal career-oriented motive." Og denne tendens til af-jødificering fortsatte efter han (endelig!) blev professor i 1901/2, ikke mindst i hans rolle som redaktør af sine egne *Samlede Skrifter*. Men det ville samtidig være forkert at konkludere, at Brandes – for at citere Walter Sobchak – "stopped being Jewish." Hans tænkning og skrivning blev fortsat til på hans jødiske baggrund, og i sine tre sidste bøger, om rabbineren Jesus, om Petrus, og om Urkristendommen, vendte han eksplicit tilbage til jødedommen.

Hjortshøjs fremstilling er overbevisende, men der er vigtige forskelle mellem hans fortælling, og den jeg selv har præsenteret i *Human Rights and Oppressed Peoples*. I min læsning var vendepunktet for Brandes ikke *Der Berliner Antisemitismusstreit* i 1879-81. Det kom i stedet lidt senere, i 1890'erne,

da han begyndte at revidere sit syn på de europæiske stormagter. For den unge Brandes repræsenterede Frankrig, Tyskland og England de ideale moderne samfund, de var modeller til efterligning for det tilbagestående Danmark. Men i hans vigtige *Tanker ved Aarhundredeskiftet* skriver kritikeren pludselig: "Den afgørende politiske Kendsgerning, vi oplever ved det 19de Aarhundredes Slutning, er denne: De store Magter deler Jordkloden imellem sig." Jeg vil foreslå, at Brandes' "vi" ikke bare betegner danskerne eller de forskellige nordiske folkeslag, men noget mere. Brandes har opdelt verden imellem dem, der erobrer og dem, der erobres. Stormagterne på den ene side og på den anden side en række smålande, der står i vejen samt alle de statsløse, de underkastede nationale mindretal i Eurasien, og, især senere, de mange flere koloniserede folkeslag udenfor Europa. Det kan ikke benægtes, at kritikeren egne oplevelser som jøde i Danmark og hans alt for hyppige sammenstød med den nye, racialiserede antisemitisme var en kritisk faktor i Brandes' udvikling frem imod hans modne position, dvs. det jeg i min bog har kaldt "the international tribune of the rights of peoples." Men jeg er ikke enig i, at den personlige oplevelse af antisemitisme var det afgørende omslag.

Når det er sagt, er *Son of Spinoza* et stærkt første skridt på vejen mod at korrigere den næsten fuldstændige udryddelse af Brandes fra jødiske studier. Nogle af de bedste passager i bogen er Hjortshøjs kommentarer om kritikeren næsten glemte tekstuelle undersøgelser af *Jobs Bog* og *Kohélet*, såvel som de tre sidste monografier. Brandes var en dristig og højst original fortolker af den jødiske historie og tradition, og det er et stort tab for jødiske studier, at hans værk forbliver ukendt. Med hensyn til bestræbelsen på at rekonstruere Brandes som en nutidsrelevant figur, er jeg imidlertid mindre begejstret. Mens Hjortshøj gør ret i at trække forbindelser mellem Brandes' tidlige form for kosmopolitisme og den kosmopolitiske genopvækkelse, som begyndte i 1990'erne, kan jeg ikke se, hvordan denne tradition skulle kunne være et svar på vores nuværende politiske blindgyde – faktisk mener jeg, at 1990'ers kosmopolitanismen er et overstået kapitel. Som Hjortshøj diskuterer i sin konklusion, bliver det mere og mere klart, at den slags økonomisk globalisering, som nykosmopolitismen udsprang af, har svigtet den store majoritet, dem som Nietzsche kalder die Viel-zu-Vielen. Som et



minimum vil jeg foreslå, at den slags kosmopolitisme, som Brandes diskuterer i sine Nietzsche-forelæsninger, dvs. en kosmopolitisme for vindere, er aldeles upassende.

Og dermed skal vi videre til *Forelæsninger om Friedrich Nietzsche/ Aristokratisk Radikalisme*, som ligeledes er længe ventet. I modsætning til tilfældet inden for jødiske studier er Brandes en kendt figur i Nietzsche-forskningen, men dog kun i filosofiens receptionshistorie. Som Nietzsche-*fortolker* er han helt overset, og denne nye dansk-tyske udgave, under Dahls og Posselts fortrinlige redaktion, gør meget for at genindsætte Brandes også i Nietzsche-*fortolkningstraditionen*. Efter min mening er det denne Brandes – Brandes som Nietzsches første læser, hans første kommentator – der er nøglen til at genoprette ham som en nutidstænk. Kritikerens Nietzsche-portræt – som udvikles i forelæsningerne, i "Aristokratisk Radikalisme" og endnu tydeligere i debatten med Høffding – har sin styrke i sin trofasthed mod sit objekt, for Brandes forsøger ingenlunde at skjule de frygtelige implikationer af Nietzsches tænkning. Og det radikal-aristokratiske program, som Brandes fremlægger – og som modtog Nietzsches personlige bifald – er vitterligt skrækindjagende. Betraget som doktrin kræver den aristokratiske radikalisme en fuldstændig omorganisering af samfundet. Her skal næsten al magt og alle ressourcer tildeles det såkaldt "kulturfremmende Mindretal" – et kulturproducerende mindretal, som samtidig skal nyde massernes ubetingede lydighed. Hvis "kulturen" skal overleve i moderniteten, er det nødvendigt med intet mindre end et sådant diktatur af *die Philosophen, Künstler und Helligen* (filosofferne, kunstnerne og de hellige).

Det var den Nietzsche – dvs. den reaktionære og udemokratiske Nietzsche – der først trådte frem for den europæiske offentlighed. Denne figur er nu næsten ukendt, for filosofiens senere beundrere – dem som Domenico Losurdo har kaldt "uskyldighedshermeneutikerne" – har gradvist undertrykt de ubehagelige aspekter af Nietzsches tænkning. Den Nietzsche, vi møder i dag – dvs. den "Kaufmanniserede" Nietzsche eller den franske, postmodernistiske Nietzsche – hører for det meste til det politiske venstre. Men som jeg foreslår i min kommende bog, så er den gamle, Brandesianiske Nietzsche stadig iblandt os. I en vis forstand er Nietzsches forventede opstand kommet til at ske; i dag er vi styret af et aristokrati, men det er

kapitalens aristokrati. Det eneste, der har ændret sig, er vores forståelse af, hvad det er, der udgør menneskelig storhed; nu er det kapitalens store mennesker, som fungerer som "kulturens kilde," faktisk som kilden til al værdi. Nietzsche har vundet netop den halvdel af verden, som han ønskede.

Nietzsches forhold til det neoliberale højre blev længe undervurderet, men siden Corey Robins "Nietzsche's Marginal Children: On Friedrich Hayek" (2013) er de afgørende forbindelser imellem dem begyndt at komme i fokus – filosofiens skygge, synes det, hænger over os, på måder vi hidtil ikke har forstået. Og siden Losurdos *Nietzsche, il ribelle aristocratico* (2002, engelsk udgave 2021) er Nietzsche på ny blevet sat under lup fra venstre, ikke det affirmative og postmodernistiske venstre, men det nye anti-kapitalistiske venstre, som søger efter en vej ud af den radikal-aristokratiske verden, vi har arvet. Dahls og Posselts nye udgave af kritikerens Nietzsche-forelæsninger er et væsentlig bidrag til det projekt.

#### SØREN BLAK HJORTSHØJ:

#### OM BRANDES' JØDISKE KOSMOPOLITISME

I Brandes-forskningen har Georg Brandes primært været forstået som en såkaldt "assimileret jøde", der distancerede sig fra det jødiske. I min nyligt udgivne bog *Son of Spinoza: Georg Brandes and Modern Jewish Cosmopolitanism* (2021) læser jeg Brandes på en anden og ny måde, nemlig som en i høj grad jødisk-præget kosmopolitisk intellektuel. I bogen viser jeg, hvordan de jødiske tematikker i Brandes' forfatterskab og virke særligt løber parallelt med de kosmopolitiske tematikker. Bogens fokus på Brandes' sammenstilling af kosmopolitisme og jødiskhed går som sådan fint i spænd med den fornyede interesse, der er kommet på Brandes inden for de seneste år, også internationalt – her er William Banks bog *Human Rights and Oppressed Peoples* et godt eksempel. Samtidigt er nysgerrigheden efter jødisk kultur og det jødiske mindretal i Danmark og Brandes' rolle heri også voksende i disse år. Jeg vil vende tilbage hertil, men først vil jeg forklare, hvordan min bog præsenterer Brandes' sammentænkning af jødiskhed og kosmopolitisme som en ny måde at forstå Brandes' forfatterskab og virke på. Bogens fokus på dette emne er ikke at forstå som et forsøg på at udelukke

hidtidige, mere klassiske Brandes-læsninger. Nærmere er bogens ærinde at nuancere forståelsen af Brandes' forhold til det jødiske. Tidligere er de fleste jødisk-europæiske inspirationskilder gerne blevet udeladt og degraderet i betydning, når prægningen af Brandes har skullet bestemmes og de vigtigste dele af hans forfatterskab er blevet gjort op (her kan særligt Henning Fengers klassiske og i Brandes-forskningen meget citerede værk *Den unge Brandes* (1957) nævnes). I forhold til tematikken i William Banks' bog er det bl.a. væsentligt at tilføje i forlængelse heraf, at det bestemt ikke kun er "Store Mænd" og nietzscheanske overmennesker, som Brandes hengiver sig til i sit sene forfatterskab. Lige så meget fokuserer Brandes nemlig, særligt efter år 1900, på kulturelt-religiøse minoriteter og den undertrykkelse utroligt mange led under efter den moderne racefikserede antisemitisme og, relateret hertil, de forskellige europæiske nationalismer voksede frem som politiske ideologier fra 1880'erne.

Men hvis vi starter med det jødiske, så er prægningen allerede tydelig, hvis man fx læser de allertidligste skrifter fra Brandes' egen hånd – breve han skrev som 17-18-årig til sin mor. For i disse breve er det uden tvivl den jødiske traditions grundsten, *the Hebrew Bible* eller Det Gamle Testamente, som Brandes oftest refererer til. Hele tiden er historierne herfra i spil som analogier til det, Brandes oplever. Man mærker på den måde, at disse fortællinger har været, hvis ikke den primære dannelseskilde, så i hvert fald en af de vigtigste imellem moder og søn. For Brandes var det jødiske samtidigt et personligt valg. Brandes bekendte sig fx ikke til den ortodokse jødedom og holdt heller ikke Shabbat i en traditionel forstand. Ikke desto mindre plejede han og hans to brødre at komme hjem til deres mor på samme dag i weekenden for at spise især den traditionelle Shabbat-ret *Cholent*, Brandes' yndlingspise. Brandes var på den måde jødisk, som mange danskere i dag er kristne: Han var kulturjødisk.

I forbindelse med at jeg i min bog læser Brandes' fortolkning af jødiskhed sammen med kosmopolitisme er det vigtigt at nævne, at den stærkeste markør i den hidtidige Brandes-forskning faktisk har været at betegne ham som en kosmopolit. Den typiske måde at forstå Brandes' kosmopolitisme på har dog tidligere i Brandes-forskningen været at se Brandes som en kosmopolit i den franske revolutionære tradition, særligt gennem det

kosmopolitiske *citoyén*-ideal og særligt de franske emigrant-forfattere (fx Madame De Staël og Voltaire). Men som jeg viser i min bog, var den kosmopolitiske franske emigrantfigur oprindeligt blevet skabt som figuren den moderne jøde. Det nye i min bog er i forlængelse heraf at vise, at det var en jødisk-relateret kosmopolitisme, som Brandes primært identificerede sig med. I forhold til at forstå, hvordan Brandes opfattede sig selv som værende en del af jødisk-relateret kosmopolitisme, så tematiserer Brandes faktisk allerede dette i sin første publicerede bog, *Kritik og Portraiter* (1870). Og allerede her angives også den hollandsk-jødiske filosof Baruch Spinoza som ophavsmanden til denne jødisk-relaterede kosmopolitisme. Det ses fx i dette citat fra essayet om den dansk-jødiske forfatter M. A. Goldschmidt: "Men den jødiske Aand staar ved Fødselen allerede frit (...) Katholicisme og Protestantisme, classisk og romantisk Civilisation. Alt er ham lige nær og lige fjernt. Han er Søn af Spinoza. Derfor er han fra Fødselen af polemisk stillet mod enhver europæisk Bornerthed, oppositionel, fribaaren og frifødt (...)." (400-401). Da Brandes et par år senere udgiver det, som i dag står som den vigtigste bog i hans forfatterskab, *Emigrantlitteraturen* (1872), er denne figur – den moderne jøde – som nævnt også hovedfiguren. Men det er da under navnet Emigranten. Begge figurer udtrykker idéen om, at individer, der har gjort sig erfaringer fra flere kulturer, bedre kan skabe innovation i en tradition pga. deres kulturelt mindre forforstående udsyn – men ved at kalde figuren for Emigranten fremfor fx Den Moderne Jøde bliver figuren i *Emigrantlitteraturen* tillige en universel figur – alle individer kan som sådan ifølge Brandes gennemleve en eller flere kosmopolitiseringer ved at gøre sig erfaringer med forskellige kulturkredse. *Emigrantlitteraturen* blev i øvrigt opfattet som meget provokerende, da den blev publiceret – Brandes blev nærmest udsat for en hetz af offentlige angreb, mange af dem var også antisemitiske. Det gik så vidt, at Brandes få år senere følte sig nødsaget til at drage i eksil i Berlin, hvor han boede fra 1877-83, fordi danske aviser ikke længere ville publicere hans artikler eller anmelde hans bøger.

Det, som provokerede Brandes' kritikere, var særligt, at han idealiserede sådanne kosmopolitisk-orienterede "fremmede"-figurer og prioriterede dem over det kun at være præget af én national og kristen tradition, som de fleste danskere var på det tidspunkt. Men Brandes fremsætter altså fra

starten af sit forfatterskab en idé om, at kosmopolitisk-orienterede individer er mindre prægede af kulturelle fordomme og derved bedre i stand til at skabe innovationer i enhver given national tradition; det være sig kulturelle produkter, kunst og litteratur, eller fx gennem økonomisk iværksætteri. Brandes oplister også, hvordan de fleste af de moderne vestlige politiske ideologier, det være sig nationalliberalismen, socialdemokratismen, konservatismen eller kommunismen, oprindeligt er blevet udviklet af moderne europæiske jøder som Ferdinand Lassalle, Heinrich Heine, Karl Marx, Georg Jellinek, Ludwig Börne, Moritz Lazarus og Benjamin Disraeli pga. deres mindre dogmatiske udsyn. Denne konstruktive måde at se den kosmopolitisk-orienterede moderne jødiske kultur på oplever jeg i øvrigt, at der er mange her i Danmark, der i disse år er nysgerrige efter og fascinerede af. Når jeg har været ude at holde foredrag om min bog, bl.a. to gange i Politikens Foredragssal, har der været stor interesse, og den årlige *Jødisk Kulturfestival*, som løber over næsten to uger, har også i de senere år meldt om en støt stigende interesse.

Hvis vi vender tilbage til Georg Brandes, så bringer min bog også andre tematikker i spil, som ligeledes oplever fornyet interesse i en akademisk sammenhæng. For i takt med at den moderne antisemitisme og de europæiske nationalismer vokser frem fra 1880'erne, da begynder Brandes parallelt at have større opmærksomhed på kulturelle minoriteter rundt om i Europa, der bliver forfulgt under de forskellige bevægelseres fremmarch. Brandes skriver således i sit sene forfatterskab utroligt mange journalistiske artikler om diverse mindretal i Europa; artikler, som nu er blevet oversat og introduceret til et engelsktalende publikum i William Banks' *Human Rights and Oppressed Peoples*. Banks' bog medvirker dermed til, at der åbnes for nye forståelser af Brandes' forfatterskab, som hidtil har været underprioriteret. Hidtil har der været fokus på at karakterisere Brandes som en tiltagende verdensfjern intellektuel, der nærmest udelukkende skriver om genier og "store mænd" i sit sene forfatterskab. Men denne idé om Brandes som en efterhånden mere og mere arrogant, tilbagetrukket intellektuel, overser hans betydning for den tidlige udvikling af ideen om menneskerettigheder. Den moderne antisemitisme har flere konsekvenser for Brandes' måde at tematisere jødiskhed: Han holder nemlig helt op med at tematisere idealet

om den moderne jødiskhed fra det tidlige forfatterskab – sandsynligvis fordi racebegrebet var en central del af hans beskrivelse af den moderne jøde og kulturfænomener generelt, som det var for mange andre intellektuelle på den tid, fx Ernst Renan. I den kontekst er det samtidig vigtigt at pointere, at det bestemt ikke kun er i Tyskland, at antisemitismen vokser frem fra 1880'erne som en kultur kode, der for flere og flere bliver en måde at forklare og kritisere de ting, som er gået galt under denne intensive moderniserings- og globaliseringsperiode, som fin-de-siècle perioden var. Faktisk bliver Brandes selv en hovedperson i selve skabelsen af den moderne antisemitisme. Det bedste eksempel er nok da en af skaberne af den moderne antisemitiske ideologi Adolf Stoecker fra talerstolen i den tyske Reichstag i 1880 angriber Georg Brandes og kalder ham en hovedrepræsentant for det, han betragter som den subversive "moderne jødiskhed." I den forbindelse er det naturligvis relevant i vores nutid at have større fokus på Brandes' primære reaktioner på den stigende antisemitisme og nationalisme, der voksede frem fra 1880'erne uanset om det igennem disse mange journalistiske artikler om diverse forfulgte og undertrykte minoriteter rundt om i Europa eller tematiseringen af jødiskhed og kosmopolitisme i hans sene forfatterskab. For udover at Brandes i stigende grad i denne del af sit virke går i brechen for og belyser den fremmarchende nationalismes konsekvenser for forskellige mindretal er det også interessant at se, hvordan Brandes i en række essays om Det Gamle Testamente skaber modfortællinger til antisemitismen. Som modfortællinger går Brandes' tematisering af jødiskhedens rolle i opbygningen af den europæiske civilisation nemlig stik modsat den moderne antisemitismes ved at tematisere, hvordan jødisk kultur siden oldtiden har været en essentiel medskaber af den europæiske civilisation. Brandes' udlægning af jøder og jødiskhedens rolle i den europæiske historie udfordrer derved den – på den tid – mere og mere udbredte moderne racefokuserede antisemitismes forståelse af jøderne som "parasitiske" elementer i den europæiske historie. Snarere skal de ifølge Brandes ses som hovedgrundlæggere af den europæiske civilisation og kontinuerligt bidragende *co-constructors*.

JENS BJERRING-HANSEN:  
HOVEDSTRØMNINGER I BRANDES-FORSKNINGEN  
150 ÅR EFTER GENNEMBRUDET

I år er det 150 år siden, at første bind af Georg Brandes' hovedværk *Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes litteratur* blev trykt (litteraturhistorien blev holdt som forelæsninger ved Københavns Universitet fra 1871 og trykt 1872-90). Værket næres af en række produktive spændinger, som – againt all odds – har været medvirkende til, dels at en litteraturhistorie blev til et stykke verdenslitteratur (med oversættelser til tysk, engelsk, russisk, polsk, jiddisch og japansk samt efter forfatterens død: spansk og kinesisk), dels at det gamle værk og forfatteren bag stadig påkalder sig opmærksomhed.

*Hovedstrømninger...* er i to henseender et pionerværk. Med sin "sammenlignende Litteraturbetragtning" og grænsekrydsende fremstilling er den et innovativt bidrag til en internationalisering af litteraturvidenskaben. Samtidig er litteraturhistorien et centralt bidrag til formuleringen af en moderne europæisk identitet, næret af både faktiske og litterære rejser, møder og netværk på tværs af nationale grænser. Man kan hævde, at begge disse aspekter af *Hovedstrømninger* og værkets forfatter er relevante i dagens globaliserede situation, hvor både disciplinære traditioner og geopolitiske konstellationer er under pres. Det var indlysende for Brandes, at litteratur, humaniora og Europa havde en rolle at spille.

Der er selvfølgelig en indbygget forældelse i de genrer, Brandes excellerede i: faglitteratur, kritik, journalistik og polemik. Fra hovedpersonerne i "det moderne gennembrud" er det da også bidrag fra de skønlitterære forfattere, som Brandes hjalp ud over rampen, der stadig læses bredt: Ibsen og Strindberg især. Snarere end forfatterskabet er det derfor også Georg Brandes som åndstype og som eksemplarisk historisk figur i en afgørende transitionsfase i dansk, europæisk og global historie i årtierne omkring år 1900, der fascinerer den dag i dag, ude og hjemme. Han var både akademiker og "intellektuel", for at bruge en term, som Brandes selv introducerede på dansk. Dansker og verdensborger. Og en motor i hans skrifter og aktiviteter, som forenede disse roller, var en aktivistisk etos, som knyttede Brandes nært til afgørende sociale udviklinger og historiske begivenheder.

Dette vidner nye Brandes-udgivelser om: William Banks om Brandes og undertrykte folkeslag, Søren Blak Hjortshøj om Brandes som jødisk kosmopolitisk intellektuel samt Nietzsche-forelæsningerne, som Per Dahl og Gert Posselt netop har udgivet på dansk og tysk.

I centrum for de nævnte udgivelser og den nyeste forskning i det hele taget står især europæeren og den internationale kulturformidler Brandes – for at alludere til Nietzsches berømte skudsmål om Brandes som den "gode europæer og kulturmissionær". Mest slående i sin (deprimerende) aktualitet er måske William Banks' samling, oversættelse og kontekstualisering af Brandes' tekster om menneskerettigheder og undertrykte folkeslag (Georg Brandes: *Human Rights and Oppressed Peoples: Collected Essays and Speeches*, 2020). Her kommer man uden for den kanoniserede del af forfatterskabet og helt tæt på den globalt orienterede intellektuelle og liberale aktivist. I 1904 gjorde Brandes fx opmærksom på "Ruthenerne", dvs. ukrainerne, og deres vanskelige stilling: Som eksempler på "lidet lykkelige Folk" i det russiske rige vil enhver "nævne Polakker, Finner, Jøder, Georgiere, Armeniere", anfører han og tilføjer: "Underligt nok har Vesteuropa hidtil næsten ganske manglet Blik for, hvorledes et meget større Folk under russisk Scepter, end noget af de nævnte, i denne Krise er sindet. Og dog foreligger der utvetydige Vidnesbyrd derom" (citeret efter *Samlede Skrifter*, bd. 17, 1906, s. 30). I en stor engelsksproget antologi om *Georg Brandes: Comparative Literature Pioneer and Global Public Intellectual* (som kommer på Brill i 2023 med undertegnede samt Anders Engberg-Pedersen og Lasse Horne Kjældgaard som redaktører) lægger flere af bogens bidrag vægt på den både suveræne og udsatte position, som verdensborgeren Brandes talte fra, når han udfordrede stormagters vold og arrogance, hvad enten det handlede om geopolitik (som i tilfældet Ukraine) eller "Verdenslitteratur" (jf. hans essay fra 1899).

I en dansk sammenhæng er Brandes en af de få stemmer tilbage fra 1800-tallet, som stadig indgår i den kulturelle og politiske samtale i Danmark, og som stadig inspirerer og provokerer. Der er Grundtvig og Brandes. Også i den nationale kontekst er det udfordring af en hegemoniske position, som er Brandes' 'claim to fame'. Her tænker jeg selvfølgelig på det gennemgribende opgør med guldalderkultur, nationalromantik, be-



dagede institutioner og stivnede konventioner knyttet til moralspørgsmål, familieliv og kærlighed, som det mest emfatisk og berømt blev artikulert i indledningsforelæsningsen til *Hovedstrømninger...*, holdt i november 1871.

Langtidseffekterne af dette "moderne gennembrud", som Brandes selv døbte det siden hen (med bogen *Det moderne Giennembruds Mænd*, 1883) er tydelige i undervisningssystemet. Tusindvis af gymnasielever får stadig serveret historien om gennembruddet med udgangspunkt i Brandes' slogan om moderne litteratur, som den, der sætter problemer under debat. Tilsvarende har Brandes fået lov til at diktere studieordningen på danskstudiet i København. Her afløses et kursus om den ældre litteratur af "Moderne litteratur", der går fra 1870 til nutiden, idet vi totalt abonnerer på Ibsens skudsmål om første bind af *Hovedstrømninger...*, *Emigrantlitteraturen* fra 1872, som "en af de bøger som sætter et svælgende dyb mellem i går og i dag".

I litteraturdebatter er forestillingen om, at litteraturen skal sætte problemer til debat stadig virksomme. Det samme gælder konceptet med kritikeren som en offentlig intellektuel, der knytter kultur og litteratur sammen med politiske spørgsmål og samfundsanliggender, men i begge henseender er Brandes snarere et ubevist pejlemærke, positivt eller negativt, end en forfatter, hvis tekster og biografi unge danske forfattere forholder sig direkte til. I den nationalkonservative kulturkritik, som går tilbage til Brandes' samtid (repræsenteret mest hårdnakket ved antisemitten Harald Nielsen), som blev holdt i hævd af Tidehverv (ikke mindst Søren Krarup) og fik et opsving i forbindelse med systemskiftet og den ny kulturkamp efter 2001, lever Brandes stadig i bedste velgående som diskussionspartner, til dels projektionsfigur for kulturradikalismens fortrydelser. Denne kritik blev der senest samlet op på i bogen *Efter Georg – virkningshistoriske livtag med brandesianismen* fra 2018 (red. af Kristoffer Garne og Johan Christian Nord). Interessant nok bliver væsentlige momenter af den lokale kritik mod Brandes og arven efter ham: anti-danskhed, national selvopgivelse og kulturel relativisering, kraftig nuanceret af den aktuelle internationale udforskning og vinkling af forfatterskabet. Således står fx Brandes' forsvar for sønderjyderne (mod stormagten Tyskland) og dansk (mod verdenssprogene) centralt dér.

I tråd med sådanne spændinger og paradokser i forfatterskabet er udgangspunktet for den førnævnte Brill-antologi, at Brandes aldrig bare var "Brandes". Han var altid en kritiker, der skrev i og til en særlig situation og for et specifikt publikum, som han forsøgte at påvirke. Vi forsøger at følge og forstå hans udvikling gennem tumultariske tider og i vidt forskellige kulturelle kontekster med stadig opmærksomhed på hans to – sammenfiltrede – roller som en pioner i den komparative litteraturvidenskab og som en global "public intellectual".

Antologien skal samtidig (gen)introducere forfatterskabet i en international engelsksproget sammenhæng. I den forstand udgør den et stykke forskningsinfrastruktur ligesom det netsted om *Hovedstrømninger...*, der var den centrale leverance i det forskningsprojekt, som bogen udspringer af (*Digitale Hovedstrømninger*, 2016-19). Netstedet rummer den første tekst-kritiske og kommenterede udgave af originaludgaven af hovedværket sammen med en række tilknyttede ressourcer: oversættelser, introduktioner, tidslinjer etc. Opsummerende kan man sige, at vores Brandes-forskning og -dokumentation – ligesom mange andre samtidige projekter – som et væsentligt element har sørget for at tilvejebringe et nyt grundlag for udforskning af både kendte og ukendte Brandes-tekster og kontekster.<sup>1</sup>

---

1 *Digitale Hovedstrømninger/Digital Currents*: [www.georgbrandes.dk](http://www.georgbrandes.dk)  
*Georg Brandes: Comparative Literature Pioneer and Global Public Intellectual* (red. af Jens Bjerring-Hansen, Anders Engberg-Pedersen og Lasse Horne Kjældgaard). Udkommer på Brill i 2023.  
*Georg Brandes' Main Currents. A Companion* (red. af Jens Bjerring-Hansen og Lasse Horne Kjældgaard). Udkommer på Upress i 2022.

## DOCUMENTA 15 INVITERET IND I RUANGRUPAS GLOBALÆSTETISKE BEREDSKAB

### I – CENSUREN

Der var ingen antisemitisme på Documenta 15. Ingen opfordring til at forfølge eller udrydde jøder, hverken i ord eller i billeder (se også afsnit VII i denne tekst). I forbindelse med opgøret med Suhartodiktaturet, der varede 32 år og henrettede mellem 2,5 og 3 millioner indonesere, så er der fra optakten til Suhartos fald i 1998 og lige efter mange slags bannere lavet af kunstnergruppen Taring Padi. De viser billedfortællinger om, hvorfor det regime skal styrtes. I et banner optræder alle de stater, der havde støttet Suhartos diktatur i de 32 år: De er alle karikerede

og legemliggjort som afskyelige masker. Israels maske er forsynet med et SS-tegn, som var Israel en stormtropestat, dvs. en fjende af opstande, i dette tilfælde af opstanden mod Suhartodiktaturet. Det pågældende banner var opstillet foran Fridericianum, men på grund af karikaturen af Israel blev det "dækket til med sort klæde" (Maria Kjær Thomsen i *Information* 24-06-2022) for siden at blive fjernet helt. Det skete efter protester fra Israels ambassade i Berlin. Som om denne censurering ikke var tilstrækkelig, så blev Documenta 15's generaldirektør Sabine Schormann presset til at tage sin afsked, hvad der

blev hilst velkommen af den tyske kulturminister Claudia Roth, der tilskyndede til, at censureringen fortsatte ifølge *The Guardian* 18-07-2022. Avisen kunne også rapportere, at berlinerafdelingen af the American Jewish Committee gerne havde set, at en anden af Documenta 15's afgørende kunstnergrupper, det økonomikritiske kunstnerkollektiv *The Question of Funding*, blev censureret bort, fordi de palæstinensiske kunstnere i QoF støtter BDS-bojkotten af Israel! BDS står for Boycott, Divestment, Sanctions, og BDS-bevægelsen optræder altid som et rent antiracistisk initiativ og støttes da også af en vrimmel af antiracistiske NGO'ere verden over. *The Question of Funding* havde bl.a. inviteret den Gaza-baserede kunstnergruppe Eltiqa til Kassels WH22-venue. Eltiqa, der har virket i Gaza i 20 år under forskellige omstændigheder, stod for en af de mest komplekse udstillinger på Documenta 15 med maleri-appropriationer, dokumentationer, grafiske tryk og konceptuelle postkort, der i tekst og tegninger redegjorde for vilkårene for kunstnerisk praksis i Gaza-striben: Et af postkortene viste således et billede af Duchamps opretstående cykelhjul udsat for

Gaza, dvs. et opretstående *exet* cykelhjul, hvor fælgene og egerne var forvredne og dækket punkteret. Se også Documenta 15's håndbog, siderne 202-203, med Mohammad Al Hawajris appropriation af Marc Chagalls maleri "Over the Town", hvor det elskende par ikke bare flyver over det ukrainske landbrug og over mellemøstlige minareter, men også over den israelske kæmpe-mur, der gennemskærer Palæstina.

## II – STRAFFRIHEDEN

Resultatet af den nævnte censureringssentusiasme blev nedsættelsen af et ekspertpanel, der skulle undersøge, om der forekom "antisemitisme" på D15 ud over det nævnte banner. 1. september varslede panelet med et "Preliminary assessment of the expert panel of anti-Semitism at documenta fifteen". Panelet mente, det var tilfældet og identificerede rask væk antizionisme og Israelkritik med antisemitisme samt kritiserede, at de israelske synspunkter på situationen i Palæstina ikke blev tilgodeset på udstillingen i Kassel. Helt afgørende for forståelsen af det for Documentakonceptet uvedkommende ved en sådan totalt

udvidet antisemitismebebrejdelse bliver derfor antagelsen af, at der overhovedet er to positioner i en eller anden dialogsituation i Palæstina. Det er ikke tilfældet. Der er en ustraffet stat, hvis regeringer beskytter bosætternes overgreb på de indfødte på den besatte Vestbred, og hvis hær efter forgodtbefindende bomber palæstinenserne i enklaven Gaza, hvorfra ingen kan flygte (to millioner mennesker indespærret i et område på størrelse med Langeland).

Jeg bringer her en oversættelse af en artikel i *Le Monde* om den frie nedskydningsadgang, som de israelske soldater fik bevilliget i slutningen af 2021.

*Le Mondes* titel lød: "Israel: Hæren smidiggør reglerne for at skyde på civile palæstinensere".

*Le Mondes* underrubrik lød: "Soldaterne vil nu kunne skyde på stenkastere eller kastere af molotovcocktails også efter, at det er foregået. Det er en forandring, som højrefløjen hilser velkommen". (Oversat fra *Le Monde*, 28-12-2021, af CJ):

Ved at tillade sine soldater at skyde med skarpt på stenkastere og kastere af molotovcocktails, selv om de ikke længere udgør nogen

form for umiddelbar trussel, har den israelske hær betragteligt smidiggjort sine skydere regler i de palæstinensiske territorier på Vestbredden. Denne oplysning, der blev givet på den statslige fjernsynskanal Kan den 19. december 2021, er blevet bekræftet af flere af hærens talsmænd med krav om at forblive anonyme. I sine erklæringer til offentligheden opretholder hæren en ulden formulering: "De operationelle fremgangsmåder bliver regelmæssigt ført ajour, når det er nødvendigt. Da de klassificeres som forsvarshemmeligheder, kan de ikke offentliggøres.

Indtil for nylig var det kun tilladt at bruge dræbende skud for at forhindre et umiddelbart forestående angreb. Men ud fra den nye procedure, så vil soldaterne kunne skyde og "neutralisere" en palæstinensisk civilist, som ved sin blotte tilstedeværelse i en "kampzone" ville kunne bringe israelske civilisters liv i fare. Den nye procedure gælder ikke for israelske civilister: Sidstnævnte nyder godt af det civile retssystems beskyttelse, mens det er det militære reglement, der gælder for palæstinenserne på Vestbredden.

Det palæstinensiske selvstyres premierminister, Mohammad Shtayyeh, har betegnet de nye regler som en "henrettelsespolitik" og

opfordret det internationale samfund til hasteindgreb. Teoretisk set strider denne tilladelse til at skyde såvel med de internationale love som med det israelske lovgrundlag, der formelt kun tillader sine soldater at bruge våben, når de vurderer, at et liv er i fare.

Imidlertid udgør denne nye regel "ikke en ændring, men snarere en tilpasning til virkeligheden på stedet", forklarer organisationen til menneskerettighedernes forsvar B'Tselem i sin kritik: "Faktisk er situationen allerede katastrofal: Vi kan hele tiden dokumentere tilfælde, hvor civile, også børn, er blevet dræbt, selvom de ikke udgjorde nogen fare overhovedet", forklarer Yael Stein. Hun er leder af den nævnte NGO.

"Principperne for de regler, der skal følges ved påbegyndelse af kamphandlinger, er meget klare. Man lærer dem udenad, og de gennemgås før hver operation", præciserer Nadav Weiman, der er gammel skarpskytte, og som i dag er aktiv i Breaking the Silence, en organisation bestående af tidligere soldater, som bærer vidnesbyrd om deres virksomhed, da de tjente i de væbnede styrker. "Men i kampzonen hersker der det, man kalder

'den befuldmægtigedes ånd': Når alt kommer til alt, gør man hvad man vil. Alt hviler på officerernes opførsel". Det får ikke mange følger: De israelske soldater, der er forsøgt draget til ansvar på grund af forskelsløse nedskydninger, er meget sjældent blevet straffet på grund af deres handlinger. "De militære myndigheder søger ly bag tonsvis af sider med en uigen-nemsigtig juridisk sprogbrug, som ingen kan forstå", tilføjer fru Stein fra B'Tselem.

Straffrihed, *impunity*, er den store skændsel, der givetvis forsøges tildækket ved at identificere zionismekritik og Israelkritik med antisemitisme. At måske især indonesere forstår, hvad meget langvarig straffrihed kan afsætte af spor i samfund, der har været udsat for statsterror som Palæstina, er ikke så mærkeligt: Efter militærkuppet 2. oktober 1965 ledet af general Mohammad Suharto fulgte et længe-revarende masse mord på kommunister og venstrefløjssympatisører, dvs. fagforeningsfolk, journalister og intellektuelle. Mellem to og tre millioner blev dræbt. Tallet omfatter også etniske minoriteter og kinesiske indvandrere. Ikke en ene-

ste general eller lejrchef, angiver, bøddel eller politisk medløber er blevet retsforfulgt i de efterfølgende 57 år.

Straffrihed er en låsemekanisme, der blokerer for enhver følelse af retfærdighed i de samfund, hvor straffriheden hersker. Og man kan stille spørgsmålet, om sådanne lande som Israel og Indonesien overhovedet "har" samfund i betydningen af adgang til en offentlighed med en bare nogenlunde detaljeret drøftelse af fælles anliggender. På 50-årsdagen for massakrerne var der således meget fokus på virkningen af den langvarige og altomfattende straffrihed i Indonesien: Se f.eks. Lena Bjurströms helsidesartikel "Indonésie 1965, mémoire de l'impunité" [Indonesien 1965, straffrihedens erindring] i *Le Monde diplomatique*, december 2015, og Marie Dhumieres to sider "Indonésie – Les massacres de 1965 toujours tabous" [Indonesien – Massakrerne fra 1965 er fortsat tabu] i dagbladet *Libération* 8-01-2016.

Også Taring Padi på Hallenbad Ost i Documenta 15 havde lavet et par malerier, der ud over andre skavanker i Indonesien også angav *impunity* som en hovedanke mod

den nuværende stat i øriget. Den eksplosive æstetik i Taring Padis arbejde har med denne gæring i retsfraværet at gøre: Den tilføjer en særlig kunstnerisk energi til de mange anklager, der afbildes på Taring Padis værker. De er så komponerede, fantasifulde og overskudsprægede, at naget nærmest afsnøres og erstattes af noget i retning af ren angrebslyst og uplettet overbevisning. Kompositionen på de store bannere er meget tæt, alle figursammenstillinger støtter anklagen på en fortællende eller symbolsk, indimellem Hieronymus Boschagtig måde. I alle henseender det modsatte af monokromi og abstraktion, men med et strejf af Dada, af overdriivelse og af en særlig sydøstasiatisk barok: Uskyld plus ubønhørighed, se førnævnte Documenta 15-håndbog s. 194-195, hvor et 8 × 5 m. akryl på lærred-banner er afbilledet. Det farverige banner bærer titlen "I dag gik de efter dem, i morgen går de efter os". Det er fra 2021, lavet til denne Documenta og det mest Hieronymus Boschagtige af de udstillede bannere. Det censurerede og siden nedtagne banner på Friedrichsplatz hed "Folkets retfærdige dom"; det har jeg kun set som en billedgengivelse på min MacBook Air-skærm

samt som et farvefoto af hele banneret med delvis tildækning i *Le Monde*, 22-6-2022. Her er detaljerne ikke til at skelne.

### III – DEN VERDENSINDONESISKE SITUATION

I 2006 udkom Pramoeda Ananta Toer, *Exile*, nogle samtaler fra 2005 med Andre Vltchek og Rossie Indira. Bogen blev udgivet af Haymarket Books (Chicago) i 2006. Pramoeda Ananta Toer døde samme år, 81 år gammel. Pramoeda Ananta Toer er den betydeligste indonesiske forfatter med hovedværket *The Buru Quartet* fra 1975 til 1982. Mig bekendt er de fire bøger kun oversat til svensk i Norden. Buru er navnet på den vigtigste af de fangelejre, hvor Suhartodiktaturet indespærrede sine formodede modstandere uden retssag og uden dom. Lejren ligger på øen af samme navn i den østlige del af det indonesiske øhav. Pramoeda Ananta Toer tilbragte ti år her (1969-1979).

Følgerne af den herskende straffrihed for alle udøvere af Suhartodiktaturet, som Pramoeda i øvrigt anså for at være en fascisme, kaldte Pramoeda for "javanisme"

i samtalebogen: Javanisme er en adfærd, der kombinerer altomfattende korrupsion med servilitet over for enhver øvrighed. Og den er ikke til at reformere: Beviset er opstanden mod diktaturet i 1998, der ganske vist tvang Suharto til at gå af, men ikke var i stand til at etablere nogen retfærdig magtanordning, påpegede Pramoeda. Det eneste nye, der er kommet til, fortsætter jeg nu, er et samarbejde mellem det militær-statslige kompleks, Suhartodiktaturet hvilede på, og den nye "indonesiske" islamisme omkring vicepræsident Ma'ruf Amin. I *The New York Review of Books* af 18-04-2019 offentliggjorde Margaret Scott en tresiders forskningsoversigt betitlet "Indonesia's New Islamist Politics". Scott er lektor ved New York University's Wagner School of Public Service og specialist i Sydøstasien. Hendes tese er, at den indonesiske udgave af Sunni Islam har opnået omfattende økonomisk og politisk støtte fra Saudi Arabien og udviklet noget, hun ud fra forskningen kalder et "patronage democracy", dvs. et klientelarisk-autokratisk styre. Det hviler så atter på en islamistisk selvforståelse oppefra, der søges udviklet som politisk ideologi ved



hjælp af pression og intolerance. Fremgangsmåden minder om Modis hinduisme i Indien, tilføjer jeg her, eller om Erdogans islamisme i Tyrkiet, som Scott selv inddrager til en sammenligning.

I stedet for Benedict Andersons *Imagined Communities* (Verso 1983) kunne vi i dag tale om "Imposed Identities". Og det gælder ikke bare for Indien, Indonesien og Fastlandskina, men også for militærdiktaturets politik i Myanmar/Burma. Og det gjaldt også for den ideologi om "danskhed", der blev kørt ind over miniriget heroppe efter September Eleventh og medførte en gradvis, men ekstremt aggressiv etablering af statsracisme og fremmedfjendskab i det danske kongerige. Det afgørende ved "Imposed Identities" skyldes, at de kun kan virkeliggøres ved, at verdensfølelsen og orienteringsevnen mistænkeliggøres, hvorved det går ud over såvel den bestemte som den reflekterende dømmekraft: Videnskab og kunst svækkes i al almindelighed, og forekommer de alligevel, sker det på trods af de homogeniseringsanstrengelser, som skyldes de herskende ideologiske konstruktioner. Og ved "Imposed Identities" ses der da også

altid bort fra dialektikken mellem identitet og alteritet. Jf. også de anonyme kunstneres "busteaktion" af november 2021 i København, der blev indskrevet i den verdensindonesiske udstillings venue på Museum für Sepulkralkultur af Erick Beltrán: Med udgangspunkt i bl.a. Furio Jesis teorier om mytternes opbygning og deres fraktureringsmuligheder som billeder udstillede Beltrán og hans studerende flere udgaver af figurer til-dækkede med sorte plastikposer med diverse hoslagte gipsforme. Spillet mellem identitet og alteritet eller mellem myte og billede giver uanede muligheder for ikonodulisk og ikonoklastisk praksis. De anonyme kunstnere var sig dette fuldt bevidst, da de gennemførte den "danske" busteaktion (efteråret 2021); og den aktion indskraver sig i øvrigt lydefrit i en analyse af øvrighedens straffrihed heroppe.

#### IV – RUANGRUPAS INVITATION

I 2005 forklarede Pramoeda Ananta Toer: "We are sick, terminal ill, and the only medicine is revolution – the revolution that Sukarno was never allowed to complete. [...] The

only answer is revolution – there is no other option.” Og da hans to samtalepartnere udbryder: ”But what kind of revolution?”, svarer Pramoeda: ”Total revolution! [...] Now everything is too damaged, so no reforms can be effective.” (Toer, 151-152).

Et bærende argument i hele *Exile* er den påstand, Pramoeda Ananta Toer fremfører gang på gang: Produktionen står i stampe i Indonesien, indoneserne er kun ude på at forbruge. Man kunne tro, at dette problem var i kollektivet ruangrupas tanker, da det etablerede sig i år 2000 i Djakarta og siden 2013 begyndte at operere ud fra en indsigt i ”lumbung processerne”. Lumbung-”begrebet” er nok mere en betegnelse for mange praksisformer end et begreb, ud fra hvilket man vil kunne bestemme, hvad der er lumbung, og hvad der ikke er det. I Documenta 15’s håndbog forklares lumbung indledningsvist over adskillige sider. Udgangspunktet er defensivt og har med opbygning af beredskabslagre og med forebyggelse af kriser at gøre. Dets perspektiv bygger på udvidelser og ekspansion til andre kollektiver og andre kollektive handlinger baseret på gensidig forståelse.

Et første resultat blev opbygningen af Økosystemet Gudskul, som er en uddannelsesplatform etableret sammen med to andre kollektiver, Serrum og Grafis Huru Hara. I 2018 var det udvidet til et ”kollektiv af kollektiver”, der var i stand til at invitere Documenta ind i deres videreudvikling. Ruangrupa erklærede: ”We refuse to be exploited by European institutional agendas that are not ours to begin with” (Ruangrupa, 12) og foreslog at arbejde ud fra ”tillid og venskab” i stedet for. Som en slags brobyggere blev der etableret et ”Artistic Team” bestående af fem personer fra ”Kassel, Amsterdam, Jerusalem og Møn” (16). Det er synd at sige, at de tyske myndigheder – lokale såvel som federale – har forstået ruangrupas gæstfrihed. Men først til et afsnit om det overordnede perspektiv.

#### V – SPØGELSET FRA METROPOLERNES VERDENSBOSÆTTELSE

Forbundsstaten Tyskland klarede givetvis ikke den postkoloniale udfordring inden for billedkunst, som var indeholdt i ruangrupas dynamiske kurateringsarbejde. Over-

ordnet set tror jeg dog, at antisemitismebebrejdelsen er en diskursiv anordning, der skal forhindre, at den historiske betydning af vestnationernes verdensbosættelse bryder gennem alle diger og finder sammen med det berettigede nag i de fire subalterne kontinenters fortidsforståelse i noget, der også indeholder materiel "Ausgleichung" mellem Vesten og en masse indfødte folkeslag i Nord- og Sydamerika, i Australien og Afrika samt i alle tidligere kolonier i Asien. The Question of Funding er det afgørende spørgsmål, for der må en global udligningsbevidsthed til, materiel og "spirituel", en konkret internationalisme hinsides enhver nødhjælpstanke. Og det er nok for lidt at gå ud fra, at den israelske stat alene kan opretholde en intrigue af det kaliber for at forhindre, at Vestens befolkning får øjnene op for Israels plyndring af arabisk jordrente. Og det uanset hvor mange provokatører, Israel disponerer over i verden. For at forsvare Israel er en provokativ handling i alle tidligere kolonier, og det med rette. Og Vestens befolkning har overhovedet ingen forestilling om, hvad den nuværende situation er rundet af i den proces, der lad os sige

starter med Bondekrigen og går direkte over i den mere aggressive/ekspansive kolonialisme, nemlig den første, den spanske og den portugisiske i 1500-tallet. Alle historiebøger i Vesten opfatter Amerikas "opdagelse" som afgørende, selvom de indfødte folk i Amerika naturligvis selv vidste, at de fandtes! Og siden opfattes udvandringen til Nord- og Sydamerika som en naturlig eller selvfølgelig ting; det samme gælder også den omfattende brug af slavegjorte på de to kontinenter, måske dog mere økonomisk-"naturligt" end bare naturligt: For hvorfor skulle bosættterne undlade at berige sig på afrikanernes bekostning? Så den europæiske bosættelse i de koloniserede kontinenter udgør den egentlige skændsel, selvom den israelske bosættelse er den mest brutale bosættelse lige nu. Historisk set var bosættelsen i Australien/Tasmanien i øvrigt den blodigste og mest omfattende af dem alle, hvad udryddelsen af indfødte folk angår. Men det kan man sige i dag, fordi aboriginerne ikke er en politisk faktor mere... Så ytringsfrihed er kun magtpolitik: Man kan chikanere tilhængerne af Islam og få ytringsfrihedspriser derfor, men

man kan ikke chikanere tilhængerne af Jødedom uden at møde massiv forfølgelse. Og måske især, når det sker ud fra en postkolonial bosætterkritisk position.

#### VI – TEORETISKE FØLGER AF DET FOREGÅENDE, SKITSE TIL EN HISTORISK PERIODISERING I SYV FASER

1. Ca. 300 e.v.t.: For den teoretiske analyse indgår antisemitisme i dekonstruktionen af kristendommen. Historisk har antisemitisme rod tilbage til den kristne romerstats konstitution, eftersom forfølgelser af hedninge og jøder indgik i tilblivelsen af kristenheden som samfund. Jf. i øvrigt paradigmet om indoptagelse og udelukkelse som forudsætning for tilblivelsen af en suveræn magtanordning.

2. Ca. 1530: Der er tre desubjektiveringer, som konstituerer de moderne samfund siden Renæssancen: Kolonialismen, slaveriet, Auschwitz. Der desubjektiveres hhv. i kraft af imperial varighed, af etableringen af hals- og håndsret over de slavegjorte samt af udryddelsen af jøder, romaer, sindslidende og homoseksuelle. Desubjektivering eller subjektivitetsmutilering står

således for forskellige nedlukninger af potentialitet de seneste 500 år. Med hensyn til prægning, så er verden som helhed kun mærket af desubjektivering, eftersom intet samfund har evnet at etablere en modstand mod desubjektivering.

3. 1789 og *Kritikken af dømmekraften*: Det fænomenologiske spørgsmål om det afbræk, forestillings- evnen lider ved selvretfærdighed og dømmesyge analyseres i den transcendentale æstetik. Fra Kant ved vi, at refleksion i dømmekraften kræver opretholdelse af modtagelighed og umiddelbarhed. Ellers ophører muligheden for at orientere sig i verden, mens man tænker.

4. Ca. 1960: De postkoloniale synspunkter forbliver uhildede, så længe den koloniale struktur oprettholdes på de tidligere subalterne kontinenter. Disse kontinenter har imidlertid leveret to nye imperialismer: Japan i første Mellemløstid, 1918-1939, og Kina i den anden Mellemløstid, 1948-2022. Ud fra et historievidenskabeligt synspunkt er der ikke noget fænomen af større betydning for at forstå moderniteten end imperiernes kolonisering af de indfødte folk.

5. Efter 1968: De postkoloniale synspunkter er indbyrdes meget

forskellige. Derfor skal verdenssituationen analyseres ud fra dem. Metropolstaterne i Vesteuropa og alle imperialismer, gamle som nye, skal kritiseres *udefra*.

6. Hele tiden: Bosættersamfund som dem i Nord- og Sydamerika, Sydafrika, Australien, New Zealand og Israel kan ikke analysere sig selv. De europæiske stater kan heller ikke, fordi de alle – i forskellig målestok – deltog i kolonialismen og bosættelsen. De europæiske staters selvforståelser er ikke indbyrdes forskellige, uanset om de i dag er republikker eller monarkier. Deres almuekulturer har været indbyrdes forskellige, ikke mindst mellem katolske og protestantiske folkeslag, men almuekulturerne i Europa blev opløst under den revolutionsbølge, der begyndte februar 1917 og under den næsten samtidige kontrarevolution i Rusland og Tyskland, en kontrarevolution, der tog til i oktober 1922 med Marchen mod Rom og endte med nedkæmpelsen af Barcelonakommunen, maj 1937. Siden da hænger imperialismen, bosættelse og fascisme sammen.

7. I dag udgør antisemitismebebrejdelsen blot et vestliggørelsesinstrument med henblik på

at unddrage sig de postkoloniale synspunkter og deres kritik af sammenfletningen mellem imperialismen, bosættelse og fascisme. Ikke desto mindre stammer antisemitismen fra Kristendommens begyndelse.

#### VII – JEAN-LUC NANCY OM FORBINDELSEN MELLEM FORFØLGELSE OG JØDER I EUROPA

Med antisemitisme-emnet kan man begynde flere steder, der alle er tidsmæssigt forskudte i forhold til hinanden: Det første vedrører antisemitismens begyndelse i Antikken foranlediget af Jerusalems indtagelse efter et jødisk oprør mod den romerske okkupation (se den femarmede lysestage, der blev røvet af romerne fra templet i Jerusalem ca. 70 evt. Den er vist på Titusbuen i Rom). Ifølge Jean-Luc Nancys næst- eller tredjesidste bog, *Exclu le juif en nous* fra 2018, altså 'Udelukket er jøden i os' (Paris: forlaget Galilée, 2018), så indgår antijudaisme i etableringen af den politiske stat som sådan, dvs. i etableringen af statssuveræniteten. Processen blev langvarig, for som bekendt var det først den kristne

stat, der fik styr på forbindelsen mellem aura, oikonomia og forvaltning, og det skete langsomt og i kraft af kirkens plads som mellemed ("interface") inden for selve magtudøvelsen. Undervejs påbegyndtes jødeforfølgelser, eftersom jøderne blev beskyldt for at have dræbt Messias/nazaræeren/Kristus osv.: Guy G. Stroumsa knyttede i 2005 disse forfølgelser til den kolbøtte i offeropfattelsen, som også René Girard har været inde på: Da guden/gudesønnen blev dræbt uden egen skyld, så kunne de kristne forbinde sig til den tradition for ofringskritik, der begyndte i Hellas godt 400 f.v.t. med orfismen og tragediedigterne. Offeret var herefter uskyldigt, som Ifigenia havde været det iflg. Aischylos' *Agamemnon*, mens jøderne bar på en skyld ligesom hedningene i øvrigt. Og deres synagoger blev da også brændt ned til grunden fra og med det 5. århundrede (jf. Stroumsas *La fin du sacrifice. Les mutations religieuses de l'Antiquité tardive* [Ofringens ophør. De religiøse forandringer i Senantikken], Paris: Odile Jacob, s.86-88). Heri indgik der også bogbrændinger, når det drejede sig om hedningenes bøger, mens jødernes skrifter blev reddet fra synagoge-

afbrændingerne sammen med jødernes sølv). Så der er antijudaisme på færde fra begyndelsen af ifølge Nancy og Stroumsa.

Norman Cohen forklarer, at de får konkurrence fra heksene i Middealderen, jf. *Europe's Inner Demons* (Sussex University Press, 1975). Men Cohen gør også opmærksom på, at fantasmerne forbliver de samme: Jøderne og de kristne spiste børn ifølge de romerske hedninges smådeskriber; siden skrev de kristne nogenlunde det samme om jøder og hedninge, og i Middelalderen var det angiveligt det, der skete under heksesabbatterne (ud over en masse fornikation til alle sider). Til sidst var det som bekendt bolsjevikkerne, der spiste børn, ifølge den europæiske presse efter 1917. Og i dagens USA gør aborttilhængerne nogenlunde det samme ifølge det biopolitiske ultra-højre i det republikanske parti.

De to vigtigste bøger for at forstå den "moderne" antisemitisme forbliver dog:

1. Hannah Arendts *Eichmann in Jerusalem – A Report on the Banality of Evil* fra 1963. Den er oversat til både dansk og norsk. Forud er gået hendes *The Origins of Totali-*

tarianism fra 1950, hvor antisemitismen udgør en tredjedel af bogen (de to andre dele udgøres af totalitarismen og imperialismen). Den blev udvidet flere gange ikke mindst ved hjælp af hendes geniale kommentar til den "ungarske revolution", som hun skrev et år efter denne, dvs. i 1957. Margarethe von Trotta filmatiserede historien om Eichmann-bogens tilblivelse, og filmen fik titlen *Hannah Arendt*, hvor Arendt-rollen blev fortolket af Barbara Sukowa (Tyskland, 2013). I denne film forekommer der bl.a. en vigtig scene med en samtale, hvor Arendt-figuren diskuterer spørgsmålet, om Eichmann især var en lydig bureaukrat og måske slet ikke en antisemit af overbevisning (som f.eks. Céline var, tilføjer jeg her). Og det er netop afgørende for at forstå, hvorfor statsracisme er så funktionsdygtig en anordning, jf. også den danske udgave af statsracisme de seneste 25 år.

2. Giorgio Agambens *Resterne fra Auschwitz – Arkivet og vidnet*. Italiensk fra 1998, dansk fra 2012 (Kbh.: Billedkunstscolernes forlag). Her begynder emnet forfra, både i tid og i filosofisk kvalitet. For det er endelig den revolutionære teori, der får med antisemitismen at

gøre: Ligesom Buddha både er sandhedens kilde og foreløbighedsens tilholdssted, så er den revolutionære teori det samme. Også for revolutionær tænkning bliver derfor "aspekterne" det vigtige: dvs. produktion, reproduktion og suverænitet. Alle tre kaldes somme tider 'måder', dvs. modaliteter underlagt kategoriale og ekstrakategoriale forhold inden for nødvendigheden, friheden og tilfældigheden. Samt inden for disses negationer, som netop oscillerer mellem det kategoriale og det ekstrakategoriale. Herefter kan analysen begynde, og for Agamben går den atter ud over det subjektive, ligesom analysen af fællesskabets immanens havde gjort det otte år før. Men med modsat fortegn: Auschwitz er det modsatte af fællesskab, ikke en negation, men en totalreduktion af subjektivitetens mulighed for fremtrædelse. Disse mulighedsbetingelser udpines eller uddrives af subjektiviteten indtil et nulpunkt, hvor subjektiviteten er afsnøret fra det menneskelige liv. Denne mulighed havde oprindeligt med en ophævelse af de fænomener at gøre, som udgjorde subjektivitetens vehikel, dens bevægelsesmåde. Det var ellers det,

der førhen blev kaldt historiske forandringer eller historisk proces.

Med Anden Verdenskrig afbrydes denne bevægelsesmulighed overhovedet i et stort område i Centraleuropa, hvor der herefter kun er krig, sejr eller nederlag, men intet "samfund". Auschwitz er også et forsøg på at reducere samfundet til krigstilstand ved at fjerne den anden, den i forhold til krigen udeforstående, dvs. jøden, romaen, den homoseksuelle og den sindslidende. Her vil suveræniteten ikke bare regere i kraft af en undtagelse, men i kraft af en udtagelse af samfundets emner og af menneskes adfærdsformer. Det er måske alligevel ofringen, der vender tilbage, nu som en ofring af subjektivitet overhovedet. Den term, der ofte benyttes, er 'de-subjektivering', altså aftagende eller forsvindende subjektivitet: Hvis kommunismen er livet hinsides den enkeltes singularitet, så er Auschwitz døden hinsides den enkeltes singularitet: Det er bl.a. det, Agamben har set og beskrevet i *Resterne*. Et sted mellem Primo Levi og måske især R.M. Rilke. Og så søgt at etablere en erstatning for den manglende orden og den manglende diskurs: Arkivet og

vidnet. Jeg vender tilbage til det første.

Det der har bevirket, at der er så få filosoffer, som har tænkt Auschwitz, er ganske enkelt fraværet af den fundamentfænomenologiske ontologi, som langt de fleste har benyttet i deres tænkning, fra Husserl over Carnap til Greimas.

Men indebærer Auschwitz da en "ulogisk" opbygning af verden? Ikke såfremt man tænker dette spørgsmål ud fra suverænitetsens krav på opretholdelse af sit voldsmonopol og dermed af muligheden for at udelukke alt og alle. Altså absolut suverænitæt, selv mod og ud over krigen "logik".

Bemærk: I *Resterne fra Auschwitz (Homo sacer bind III)* har Agamben en meget kraftig afvisning af, at Auschwitz skulle have med ofring, *holocaust*, at gøre, en afvisning som den amerikanske oversætter omhyggeligt har censureret bort for ikke at bringe de mange *Holocaust-studies* i fare på de amerikanske universiteter. Jf. senere om Abbas i afsnit IX. Og massegaskammeret har da heller ikke noget at gøre med Ifigenia på offeralteret:



Han ofrede dristig sin datter  
for at hjælpe sin hær til at redde  
en kvinde,  
sin flåde til lykkelig færd.

De krigsglade konger var døve som  
sten

For pigens bøn, da hun skreg på  
sin far.

Selv giver han tjenerne bud:

'Efter bønnen, så grib hende!' – An-  
sigtet nedad –

som en hun-ged på alteret, ganske  
fortumlet –

i kjolens svøb – snøret ind som en  
bylt –

der ligger hun. Værgeløs. Offer.

For at ikke den yndige mund skal  
forkynde

forbandelser over hans hus  
har en knebel øvet sin lydløse vold  
imod den.

Det safrangule lagen glider af, fal-  
der til jorden.

Pilen fra hendes blik sætter sig fast  
for stedse i hjertet på alle kongens  
knægte.

Skarpt står med ét hendes billede  
talende, levende for deres indre  
fra alle de gange hun hævede sin  
røst

i lykkens dage, i lyse haller,  
ved fester med bugnende borde:  
jomfruelig, ren sang hun himlens  
lysende hvælv  
ned over sin elskede faders tredje  
drikofferbøn.

Aischylos, *Orestien: Agamemnon*

Kbh.: Hans Reitzels forlag, 1997. Dansk  
overs.: Ellen A. og Erik H. Madsen, s. 17-18.

*Orestiens Agamemnon* er ikke kvan-  
titativ "desubjektivering" som i  
Auschwitz (eller i kolonialismen og  
i slaveriet), men en udvidelse af of-  
ringens svækkelse af det subjekti-  
ve, dvs. en prøvelse og en udbredel-  
se af skyld til alle bøddlerne. Og en  
bøddelgørelse af tilskuerne. Oftrin-  
gen er altid et forsøg på at opdatere  
og fastholde arvesynden, holde den  
vedlige i al dens indadvendte mid-  
delmådighed. Det er med andre ord  
Georges Bataille, der skal stilles på  
hovedet i den globalæstetiske be-  
arbejdelse af kritikken af ofringen.

#### VIII – ARKIVERNE

Arkivering og udstilling af arkiv-  
materiale er ved at blive en af de  
mest direkte former for kunstne-  
risk forskning. Afstanden mel-  
lem en nedpakket samling og en  
fremvisning kan være ganske kort,  
også når selve opsøgningen af de  
emner, der til sidst udstilles, har  
været langvarig og vanskelig. Men  
når først feltarbejdet er afsluttet  
og emnernes organisering nogen-  
lunde besluttet, så kan præsen-  
tationsarbejdet påbegyndes. Og  
den forskende kunstner kan selv  
skrue op eller ned for synliggørel-  
sen af sine anstrengelser alt efter

hvilken gestus, forskningsudstillingen ønsker at privilegere. Det samme gælder berøringen af de viste genstande! Dertil kommer det konceptuelle moment ved arkiveringen af afgørende begivenheder, som Agamben har analyseret i den allerede citerede *Resterne fra Auschwitz*. På Fridericianum var der flere betydningsfulde arkivudstillinger; jeg skal her fremhæve to: 1. *Archives des luttes des femmes en Algérie*, Arkiver for kvindernes kampe i Algeriet. Det drejer sig om en udstillingsmæssig "genoplivning" af en spontan bevægelse, som de algeriske kvinder gennemførte mellem 1988 og 1993 med et epicenter på tre år fra 1989 til 1991 og med en kulmination 8. marts 1990, hvor en af den arabiske verdens største demonstrationer for kvinders rettigheder fandt sted i hovedstaden Alger. Bevægelsen opstod som en reaktion på den algeriske familielovgivning og til forsvar for "forladte børn". I de år blev der produceret politiske dokumenter, tegneserier, flyveblade og feministiske analyser, hvoraf nogle er samlet i en udgivelse betitlet som udstillingen *Archives des luttes des femmes en Algérie*. Publikationen er på fransk, engelsk og ara-

bisk. Feriels Lalamis hovedtekst er på fransk og engelsk. Side 20 står der at læse oversat til dansk: "Inden for kvindernes bevægelse er der konsensus om modstand mod familieloven <Code de la famille>. Den var blevet vedtaget i 1984, mere end tyve år efter [landets] uafhængighed, selvom de regerende ved gentagne forsøg – 1966, 1973 og 1981 – havde mødt modstand fra de kvinder og mænd, der tilstræber en familiemodell med ligeberettigelse. For kvindernes bevægelse symboliserer den <Code de la famille> den placering, som staten giver kvinden. Ved oprettelsen af denne familielov styrker lovgiveren det patriarkalske samfundssystem. Således er kvinden inden for familieforholdet underlagt nogle regler, som placerer hende i en afhængighed til faderen eller til ægtemanden" (Lalami, s. 20).

"Genoplivningen" af dette højdepunkt inden for arabisk feminisme, og som foreløbig er endt på Fridericianum, begyndte under opstanden Hirak, der startede i februar 2019, og hvis demonstrationer varede i et år. Det er blevet en meget omfattende indsamling af materiale fra de afgørende år 1989-92 tilsat samtaler med aktivister,

der i dag, 30 år efter, fremkommer med meget klare analyser af de politiske konflikters udvikling i Algeriet. På udstillingen er der anbragt et stort bord omgivet af taburetter og med stakkevis af dokumenter i facsimile-kopier, som den interesserede tilskuer kan læse eller blot konsultere. Vedkommende kan ellers sætte sig foran skærme og lytte til de vise aktivister, der taler glimrende fransk, og hvis udsagn er forsynet med undertekster på engelsk. Mens jeg skriver dette, kommer nyhederne ind om Mahsa Amini-protesterne i Iran mod den kvindefjendske lovgivning der, men også mod "diktatoren", dvs. mod Khameneis regime. En af de ledende demonstranter, "pigen med hestehalen" Hadis Najafi, er blevet skudt og dræbt af politiet i Karaj nær den iranske hovedstad søndag den 25. september 2022, ramt af seks kugler, i bryst, hals og ansigt. Endog i denne afmatningsfase med restopstande i Burma og på Sri Lanka forbliver feminismen et afgørende potentiale, der kan igangsætte opstande selv i de mest undertrykte lande som Iran. Man kan her også inddrage de hvide-russiske feministers ledende rolle i opstanden i Belarus mod det pro-

putinistiske diktatur i Minsk for et par år siden. Der kan ikke være nogen tvivl om, at feminismen udgør den afgørende ressource i kampen mod totalitarisme (feministerne forfølges og fængsles som bekendt også i Kina og i Saudi-Arabien). Det er ganske sigende, at *Archives des luttes des femmes en Algérie* er en undersøgelse af en bevægelse hidrørende fra det politisk-historiske kriserum, der opstod under og efter nedkæmpelsen af opstanden på Tiananmen, juni 1989, og under Murens fald november samme år. Kriserummet affødte kortvarige håb, der hurtigt blev til illusioner om et nyt og bedre *Empire* (jf. Negri og Hardts bog af samme navn). Men feminismen i de subalterne lande har også skiftet karakter: Fra at være en kritisk deltagelse i "nationsopbygningen" og i kampen mod de postkoloniale landes tendens til at fastholde nedarvede traditioner især på familielivets område er de blevet radikalt antifascistiske eller antitotalitære som i Iran og Belarus, og det er givetvis den tendens, arkivudstillingerne vil støtte.

2. Det andet arkiv i Fridericianum, jeg gerne vil fremhæve i denne reportage, er *The Black Archives*, som

er et forskningsfællesskab i Amsterdam Øst: Det tager udgangspunkt i en genopvakt interesse for tysk og hollandsk kolonialisme og i den forbindelse i diverse "opadvendte opdagelser" af antikoloniale tænkere med rod i kritikken af slavegjorte folkeslag på de subalterne kontinenter. Altså ikke blot opdagelser af fortrængte massakrer som den tyske, i dag vedgåede udryddelse af folkeslagene Herero og Nama i Tysk Vestafrika, nu Namibia, som er med på udstillingen, men også i en interesse for teoretikere og aktivister fra koloniserede regioner, der tidligt fik analyseret de imperiale kolonisystemer: En afgørende og respektindgydende skikkelse bliver Anton de Kom (1898-1945) fra Surinam. Det er hans datter fra en TV-udsendelse i 1980'erne, der fortæller hans historie og inddrager personer, der havde kendt de Kom. I 1934 i Amsterdam fik de Kom udgivet bogen *Wij slaven van Surinam* på hollandsk efter at have måttet acceptere nogle censureringer ifølge datteren; men han kunne stå ved bogen, der siden er kommet på tysk og nu på engelsk: *We Slaves of Suriname*, Polity Press, 2022, forsynet med et terminologisk "Glossary". Disse monterer med

gamle bøger og dokumenter fra "The Black Archives" udgør ikke blot en reparatorisk gestus, men er også rundet af en omfattende og, så vidt jeg kan se, accelererende forskning om og i de postkoloniale lande, en forskning der er stimuleret af dialogen med hidtil fortrængte teoretikere som de Kom, men også af de ringe udforskede emners omfang og af mulighederne for at lave forskningsoversigter og synteser. På The Black Archives stod der således en hel reol, hvis indhold var til almen afbenyttelse. Zed Books fra London har her stillet nye publikationer til rådighed, eksempelvis *Rhodes Must Fall*, der også er et tag, <https://africasacountry.com/tag/rhodesmustfall/>. Bogen er en antologi med flere redaktører om britisk kolonialisme; den er fra 2018, og året efter, 2019, har Zed Books udgivet *Decolonizing Research – Indigenous Storywork as Methodology*, en antologi om metodiske spørgsmål ved at studere indfødte folks historie(r) i Canada, New Zealand og Australien. På det politiske niveau lyder devisen: De indfødte folks historie kan ikke føres tilbage til før koloniseringen, men moralske genoprejsninger og materielle godtgørelser kan lade

sig gøre. Det drejer sig med andre ord om en slags reparatorisk epistemologi og økonomi, der må til, såfremt verdensfølelsen i den kantianske orienteringstænkning skal genfinde en filosofisk retning under vor tids meget langsomme afkolonisering. Der i øvrigt for ofte bliver en rekolonisering som den israelske på den besatte Vestbred eller den kinesiske i Xinjiang og i "Silkerute"-landene.

Anton de Kom gik med i modstandsbevægelsen mod den nationalsocialistiske besættelse af den hollandske metropol under Anden Verdenskrig; han blev arresteret og kom i tysk koncentrationslejr, hvor han døde 24. april 1945. Med dette eksempel og forbillede får vi i dag en særlig forståelse for, hvad arkivet kan, når det først er nogenlunde samlet og udstillet: Det kan vise mangfoldighed og flertydighed i et livs positioner, samt det særlige og vanskelige bricolage-engagement, når der insisteres på at bekæmpe diktatur. Bricolage står for "de forhåndenværende søms princip", dvs. at det som teknik har med undersøgelse af potentialitet at gøre, med afprøvelse af mulighederne. En af grundene til at diktaturerne i Mellemøsten og Asien – Ægypt-

ten, Saudi-Arabien, Syrien, Iran og Burma – går så hårdhændet frem mod opstandene, ikke mindst mod dem der som den syriske og nu den iranske ledes af unge mennesker, der vil styrte den totalitære stat, er jo, at deltagerne i disse opstande kan blive ved med at undersøge og dermed forbedre undergravning og systemkritik, såfremt de enkelte aktivister ikke dræbes. Også den 20-årige Hadis Najafi indgår nu i arkivet over kampene mod totalitarisme, kolonialisme og slaveri, et meget trist men ikke desto mindre vedholdende arkiv. Det, som Agamben så har anet i sin bog om *Resterne fra Auschwitz*, er, at det er selve arkiveringsmuligheden, som nationalsocialismen ville ophæve ved at tvinge vidnesbyrdet ud af og væk fra ofret: Den ubevidnelige undertrykkelse, en undertrykkelse uden for historien. Mange kolonimagter har førhen faktisk satset på det samme.

#### IX – ARVESYND OG AFNAZIFICERING

Den 17. august (midt under Documenta 15!) besøgte præsidenten for det palæstinensiske selvstyre, Machmud Abbas Olaf Scholz i selve

Kanslerbygningen. Under den fælles pressekonference sagde Abbas, at Israel, siden 1947 havde udført "50 massakrer, 50 Holocausts" på den palæstinensiske befolkning, jf. <https://www.tagesschau.de/inland/innenpolitik/scholz-abbas-107.html>. Scholz havde sagt, at han ikke mente, at termen "apartheid" var dækkende for "situationen" i Palæstina, men reagerede ikke på den appositionelle konstruktion, Abbas improviserede for at få lytterne til at forstå, hvad de 50 massakrer på palæstinensere siden 1947 egentlig dækker. Og sandt er det, at de vestlige skolebøger medtager andre kendte hævnaktioner, eksempelvis SSernes i Lidice 1942 og i Oradour-sur-Glane 1944, men ikke de jødiske indsatsgruppers repressalier i Palæstina, eksempelvis Balad al-Sheikh i 1947 og Deir Yassin i 1948, der bidrog afgørende til at umuliggøre gennemførelsen af FN's delingsresolution for det britiske mandat Palæstina, bl.a. ved at bortjage 750.000 medlemmer af den indfødte, arabiske befolkning (ifølge FN's 'Final Report' af 28-12-1949).

Efter Abbas' improvisation fulgte en større tysk diskussion (måske også fordi det er 50 år siden

palæstinenserens gidseltagning af israelske idrætsfolk fandt sted under Olympiaden i München, 1972): *der Spiegel* havde en kombineret samtale med to berlinere, der stammede fra hhv. jødisk og palæstinensisk indvandring til Tyskland, jf. *Spiegel-Streitgespräch* med Sawsan Chebli, 44 år, og Arye Shalimar, 45 i *der Spiegel* #37, af 10-9-2022. Det fremgår af denne samtale, at antisemitisme også tilskrives palæstinenserens zionismekritik, der bl.a. beskyldes for at være manipuleret af Iran. Og når Chebli inddrager bosætternes ugeringer på den besatte Vestbred, så får vi uvægerligt også inddraget Hamas i diskussionen. Til gengæld undlod deltagerne i "stridssamtalen" at omtale den israelske hærns tilbøjelighed til at nedskyde og dræbe demonstranter, og endog nedskyde journalister, der står med synlig skudsikker pressevest og pressehjem og iagttager nedskydningerne med henblik på at dække urolighederne på den besatte Vestbred. Således Abu Akleh, der dækkede området for al Jazeera: den israelske hær meddelte 5-9-2022, at den har skrinlagt yderligere undersøgelser af drabet på journalisten Abu Akleh og klassificeret det som et hændeligt

uheld: Den skydende soldat beklager meget, det var ikke meningen at dræbe en journalist, forklarer den israelske hær til *Le Monde*, 6-9-2022. Men der vil ikke være nogen opfølgende undersøgelse fra militærpolitiets side...

Man kan sige, at hele emnet "antisemitisme" i Tyskland samler sig i en importeret Mellemosten-diskussion, der slet ikke vedrører spørgsmålet, om Tyskland og tyskerne efter Anden Verdenskrig blev afnazificeret og tysk antisemitisme rykket op med rode. I stedet går pressen, udpræget manipuleret af staten Israel og dens ambassade i Tyskland, ud fra, at der eksisterer en tysk arvesynd, som hele tiden kan afføde bebrejdelser for antisemitisme, som det er sket på Documenta 15. For en ordens skyld: Olaf Scholz er født i 1958, mens Annalena Baerbock er født i 1980. Men det bizarre er, at selve afnazificeringsprogrammerne aldrig diskuteres; beredvilligheden til at acceptere en gammeltestamentlig arvesynd forekommer ubegrænset. Forskningen findes ellers, bl.a. Karl-Heinz Füssl, *Die Umerziehung der Deutschen* med undertitel "Jugend und Schule unter der Siegermächten des Zweiten

Weltkriegs 1945-1955", Paderborn: Schöningh, 1994. Forfatteren, der er født i 1949, kan kaldes en opdragelseshistoriker, hvis forskning både har øje for de principielle pædagogiske problemer ved eksplicit at videregive antiracistiske forskrifter til børn og unge, men også for de lokale vanskeligheder ved at unddrage sig de gensidige mistænkeliggørelser mellem Forbundsstaten og DDR, der var fremherskende under den kolde krig. For man må ikke glemme, at på det kulturelle og sociale niveau, så var afnazificeringen af Tyskland et hovedformål med landets besættelse og opdeling, selvom det i begyndelsen ikke kunne lade sig gøre i det ruinerede landskab med millioner af indenlandske fordrevne. Hvad der pt. mangler i afnazificeringsforskningen, er imidlertid en mere Foucault-inspireret diskursanalyse: Denne forskning er meget empirisk og indimellem en kende snusfornuftig i sine forklaringer, som når det i ramme alvor fremføres, at det tyske sammenbrud i offentlig moral under Det Tredje Rige må rejse spørgsmålet om, hvor kristendommen var henne efter 1933. Men hvor var den henne i 1914, plejer alle de historikere at spørge,

som ellers tror på, at religionen er andet og mere end sociale ritualer. Og det er naturligvis såvel kirkerne som de Allieredes uvilje mod at gå tilbage til Første Verdenskrig og de efterfølgende revolutioners nederlag, der betinger, at forskningen i afnazificering ikke er kommet videre, men nærmest udelades fra de løbende debatter.

Men det var formålet med de Allieredes krav om "betingelsesløse overgivelse", naturligvis tilsat det militære perspektiv, at Tyskland ikke skulle kunne genrejses som en magtpolitisk trussel for sine naboer. På dansk har vi en meget vigtig diskussion af dette emne: John Christmas Møller skrev en serie artikler i *Frit Danmark*, London, 23-6-1944 til 15-9-1944. De udkom siden som bog med titlen *Det tyske problem*, København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1945. Christmas Møller foreslog en satsning på en politisk "kontrolisme" og skriver i den forbindelse: "Jeg tror for så vidt på, at denne kontrol aldrig ophører, så sandt som jeg tror på, at efter krigen må alle have kontrol med alle. Den enorme tekniske udvikling har medført dette, ligesom den enorme produktions- [sic] udvikling har medført, at det er

tåbeligt at tale om at vende tilbage til det gamle liberale samfund, om socialisme eller ikke-socialisme. Skal det være noget med -isme, bliver den nye politik kontrollisme, og det kan forhåbentlig lykkes at forene effektiv kontrol med frihed for opbyggende kræfter til at udfolde sig." (Møller, s. 51-52). Der er meget mere til denne diskussion, også på dansk, hvor den bl.a. foregik i højskolebladene. Selvom den ofte, men ikke i Christmas Møllers efterkrigsbøger, var forurenset af hensynet til stalinismen i Danmark såvel som udenfor. Under alle omstændigheder forsømmes undersøgelsen af afnazificering. Jeg har skrevet om det før, men det skyldes tre uvedgængelige forhold:

1. Det vil vise sig, at det er en fordel at have Hitler bag sig.
2. De Allieredes afnazificeringsprogrammer vil i dag kunne bruges mod mange totalitære og ikke-totalitære regimer, der benytter sig af racistiske mistænkeliggørelser og forfølgelsesplaner, eksempelvis Danmark.
3. De vestlige metropolers befolkninger har skabt bosætterkulturerne i Nord- og Sydamerika, Sydafrika, Australien, New Zealand



og Israel. Og de har smittet mange andre steder også...

**X – THE ACT OF KILLING –  
EN FILM OM INDONESISK  
STRAFFRIHED**

*The Act of Killing* (af Joshua Oppenheimer, Danmark, Norge m.fl, 2012) er mig bekendt det eneste forsøg på at lave filmkunst om straffrihed. Det er en sammensætning af iscenesatte boddelspil og dokumentation af den forbryderiske bandestruktur, der opstod i kølvandet på Suhartos kup 1965, en film komponeret fyrré år efter. De deltagende "vidner" er alle masse mordere, der ser tilbage på deres ugerninger nogenlunde uanfægtede, som drejede det sig om en slags politisk kitsch, der som "stemning" benyttede sig af Hollywoods æstetik, især af musicalens æstetik. Tilsat noget indonesisk folkløse. Det havde taget Joshua Oppenheimer og hans hold syv år at komme så tæt på bødlerne og vinde deres fortrolighed, at de til og med tog ham og hans filmhold med, når de skulle ud og presse penge af kinesiske handelsfolk nu, dvs. et sted mellem 2005 og 2012, mens filmen blev til. Og når bødlerne ikke danser omkring i drag-forklædninger

i filmen, så forklarer de om de steder, hvor massakrerne fandt sted. Ganske tvangfrit og uden nogen henvisning til, at de efterkom ordrer eller lignende, som Eichmann gjorde under retssagen i Jerusalem. Tværtimod er der en af bødlerne, der lidt spydigt stiller Oppenheimer det spørgsmål, om de vil komme og hente ham fra Domstolen i Haag. I Haag foregik der jo retssager på det tidspunkt vedrørende forbrydelser begået i det tidligere Jugoslavien og i Rwanda. Da filmen blev præsenteret i Berlin og vistnok endda blev præmieret, konkluderede Andreas Busche sin anmeldelse i TAZ således: "Oppenheimers eksperiment er i højeste grad betænkeligt, men absolut seværdigt. Werner Herzog og Errol Morris har produceret – hvem undrer det." (*Die Tageszeitung*, 16-17 februar 2013).

Margarethe von Trottas film om Hannah Arendt indeholdt flere dokumentariske optagelser fra retssagen mod Eichmann. Arendts kritik af retssagen bestod bl.a. i en afvisning af det etisk pertinente ved at fremvise stribevis af vidner, der brød sammen, når de af lagde vidnesbyrd om forfølgelser og udryddelse af jøder. Ben Gurion,

der i modsætning til Golda Meir ikke var noget lys, mente sikkert, at det ville skabe forståelse i verden for staten Israels berettigelse eller måske endog stålsætte dens jødiske befolkning. Men Arendt var fra begyndelsen klar over, at alle disse sammenbrud ikke gav indsigt i noget så ekstrakategorialt som lidelse. Hannah Arendt var ikke blot kantianer af filosofisk overbevisning, men også af noget så sjældent som af republikansk instinkt. Og det er da også det republikanske instinkt, der i dag forener hendes indsigter med den kritik, der fremføres af afroamerikanske tænkere, når de gør op med de uendelige rækker af billeder, der

dokumenterer afroamerikanernes lidelser i USA. Claude Lanzmann var klar over dette, da han i den 9 timer og 26 minutter lange dokumentarfilm *Shoah* (Frankrig, 1985), kombinerede ofrenes vidnesbyrd med bødlernes udsagn om udryddelsens teknik, mens selveste Raul Hilberg, den afgørende forsker af Det Tredje Riges antisemitisme, deltog i analyserne.

Straffrihed er givetvis rettens hovedfjende, mens etikkens hovedfjende er sentimentalitet. Ruangrupa og Documenta 15 undgik sentimentalitet over alt, mens de støttede kritikken af straffrihed, hvor det emne var udstillingen vedkommende. •