

REDAKTIONEN

- 3** Förord  
Bildkonflikter

DAVID HASBERG ZIRAK-SCHMIDT

- 11** Kongebilleder  
Ikonografi, ikonoklasme og suverænitet i den tidlige engelske republik

ANN-SOFIE NIELSEN GREMAUD

- 35** Krænkelser, moderstolthed og vrede islændinge  
Mediedebatten om koloniudstillingen 1905

REBECCA KATZ THOR

- 63** At se bortom seendets grænser

CARSTEN MADSEN

- 77** Konflikten mellem diskurs og figur  
Konstituering af et politisk ubevidste i visuel retorik

MAJA RUDLOFF

- 101** Fortolkning, betydning og magt  
Reklamestereotyper til forhandling

CLAUS HAAS

- 119** Antiracistiske protester i sport-spectacles  
Fra knyttede næver ved OL i Mexico 1968 til knælende ben ved EM-fodbold i 2021

BENJAMIN YAZDAN

- 145** "Der Stoff, aus dem die Kunst entsteht"  
Terrorismens ikonografi i Cecilie Løveids ekfraser over Gerhard Richters  
18. oktober 1977 (1988)

MIKKEL BOLT

- 175** Stormen på Kongressen  
Statskup, kitsch og billedbegivenhed

#### FORSIDEN

En muslimsk kvinna som fördrivits från Srebrenica skriker ut sin förtvivlan framför en FN-soldat. Foto: Ron Haviv/Scanpix.

Kosovoiska flyktingar från Blace-området 1999. Foto: R. LeMoynes/UN Photo/UNHCR.

Ukrainian Army soldiers pose for a photo as they gather to celebrate a Day of Unity in Odessa, Ukraine, Wednesday, Feb. 16, 2022. Photo: Emilio Morenatti/AP.

Athletes Tommie Smith, center, and John Carlos, right, first and third place winners in the 200 meter race, protest with Black Power salutes on the winner's podium at the Summer Olympic games in Mexico City, Mexico, Oct. 19, 1968. Photo: John Dominis/Time & Life Images.

Eme Freethinker: George Floyd mural, Mauerpark Berlin, 2020. Photo: Wikimedia Commons.

A man is surrounded by photographers after leaving the Lehman Brothers headquarters carrying a box Monday, Sept. 15, 2008 in New York. Photo: Mary Altaffer/AP.

Demonstranter i Kongressen, 6. januar 2021. Foto: Win McNamee.

## FÖRORD

### Bildkonflikter

Vi lever idag i en värld av visuella avtryck, där möjligheten att skapa och sprida bilder utvecklats på ett sätt som för bara ett decennium sedan tett sig otänkbart. Vi fotograferar och filmar med mobilkameror, lägger ut bilder på nätet, delar andras bilder, delar bilder i andra medier, tolkar och kommenterar. Samtida händelser som vi uppfattar som viktiga har oftast producerat åtminstone en ikonisk bild. Detta är en tendens som i hög grad satte fart under 90-talet, då bilder av konflikter blev mer tillgängliga och vidare spridda. Konflikten i forna Jugoslavien förmedlades i de koncentrationslägerlika bilderna på de bosniska fångarna i serbiska läger. Bilden på de anställdas uttåg från Lehmann Brothers med lådor i armarna 2008 signalerar finanskrisen. Flyktingströmmarna 2015 blev synliga på ett sätt som kröp under huden genom bilden av en drunknad Alan Kurdi på stranden. Mordet på George Floyd 2020 spreds över världen via filmer och bilder, kanske bidrog de också till att förövarna inom polisen denna gång blev dömda. Stormningen av Kapitolium är en händelse vars dramatik fångats minut för minut genom bilder. Vi skulle kunna hävda att världshändelser ofta uppfattas genom bilder: deras retoriska anslag, deras perspektiv, deras förmåga att skapa narrativ.

Då detta nummer sätts samman fylls media av bilder från den fasansfulla invasionen i Ukraina. Vi ser nya flyktingströmmar, sönderbombade städer, människor som gömmer sig i Kievs tunnelbana. Inget krig har täckts så intensivt av bilder som kriget i Ukraina. Bilderna skapar solidaritet tvärs över gränserna. De dokumenterar våldet, och offrens lidanden. De vittnar också om konflikter och diskriminering, då svarta och muslimska flyktingar sorteras ut vid gränserna. Men bilderna dokumenterar inte bara. Motpartens underrättelsetjänster ser också när folk postar sina amatörfoton av krigets rörelser och använder dem militärstrategiskt. De är så viktiga för militären att de har fått en egen beteckning: OSINT (Open Source Intelligence). Bilderna påverkar beslut och påverkar världsoinionen. Det brittisk-holländska researchkollektivet Bellingcat (medlem av Global Investigative Journalism Network), som publicerar amatörfoton från kriget, kallar sig "folkets underrättelsetjänst". När historien om kriget i Ukraina en gång skall skrivas och krigsbrotten ska ställas inför domstol kommer det att finnas ett enormt stort bildmaterial att tillgå.

Allt detta är exempel på det vi har sökt skildra genom numret "Bildkonflikter." Då vi valt titeln har vi alltså inte åsyftat konflikter kring hur vi tolkar bilder. Vi har velat komma åt denna väsentliga förskjutning av historieskrivningen — hur bilder visar, och griper in i, stora historiska skeden. Det är dessa stora historiska skeden vi benämner konflikter. Vad gäller det förstnämnda, kan konflikten finnas i bilden. Den andra dimensionen av konflikt handlar om hur bilder används. Bilder är idag gemensamma, kanske till och med universella, de har blivit vad Nicholas Mirzoeff kallat en form av "visual commons". Och med den fotografiska bildens externa lättillgänglighet har vi blivit delaktiga i en ny, virtuell, värld där medborgarskapet är en fotografisk förhandling, som Ariella Azoulay har beskrivit. Med denna universella giltighet och med denna lättillgänglighet blir bilder både gemensamt stoff, och objekt för antagonismer och konflikter. Innehållet i en bild är idag hårdvaluta i en värld av konflikter.

Bilders politiska och historiska kraft begränsas dock inte bara till att handla om dokumentära bilder. Det kan också handla om konstnärliga och estetiska bearbetningar av olika slag; från 90-talets feministiska väg, med konstnärer som Cindy Sherman i centrum, till postkoloniala verk med

konstnärer som Samuel Fosso, till den samtida ekokritik som bedrivs inte minst av samtida nordiska konstnärer som Carola Grahn. Vi ser också hur bilder kan länkas till visuell kultur i en bredare mening: hur porträtt, statyer och monument omprövas och rivs ned i kampen om rätten till att visualisera historien på ett nytt sätt, i det offentliga rummet men även på museer och digitalt. Frågorna kan här handla om rätten till representation, men också ikonoklasmer och krigsbrott där kulturella minnesmärken förstörs.

Denna universalisering av bilden som skarpt politiskt medium har skapat både begränsningar och möjligheter då det gäller vår uppfattning av stora skeenden. På ett ganska direkt plan upplever vi det som ett förhållande som erbjuder stora möjligheter: vi delar samma ikoniska bilder, vi kan snabbt läsa av vad som står på spel, vi kan tolka stora och komplexa händelser genom en enkel hänvisning. Bilder spelar en stor roll då det gäller att förmedla angelägenheter för en gemensam verklighet, inte minst då det gäller att förstå det politiska spelet bakom enskilda händelser, som när Putin tar emot världsledare bakom ett enormt bord. De kan också användas etiskt och politiskt i syfte att skapa opinion för att bryta missförhållanden, lokalt och globalt, exempelvis då det gäller förföljda minoriteter. Och de kan användas juridiskt för att skipa rättvisa. Idag lagras till exempel bilder och filmer från Syrienkriget på en hemlig adress i Tyskland, i syfte att användas då det blir aktuellt att driva åtal mot krigsbrott.

En annan möjlighet som öppnar sig genom bilders genomslagskraft idag handlar om deras agens. Bilder inte bara avbildar historiska skeenden, de kan också bidra till att utlösa dem. Bilder inte bara förmedlar konflikter: de är också aktörer. Bilder inte bara påverkar vår tolkning av världen, de kan gripa in i globala angelägenheter som exempelvis politiska konflikter, ideologiska maktspel, krig och historiska trauman. Bilders kraft kan nyttjas politiskt och medialt, för att låta nya former av agens synliggöras. Ett exempel är något som rör vid det Hannah Arendt kallade rätten till rättigheter: rätten att bli synlig. Under de senaste åren har frågan om rätt i relation till visuell kultur satts i nytt ljus – inte minst genom kraven som framförts av Black Lives Matter, det syriska filmkollektivet Abounaddaras arbete om rätten till självrepresentation under kriget i Syrien och den pågående diskussionen om Förintelserepresentationer. Ett annat exempel

är den forensisk-estetiska tolkning av bilder som under senare år gripit in i politiska- och rättsliga konflikter. Denna har satt fokus på visuellt bevismaterial såsom fotodokumentation via mobiler, drönare och satellitövervakning. Trots att krigsrättegångar även historiskt har använt sig av fotografiska bevis, så kan man nu se en förskjutning från vittnesmålet till visuella bevismaterial, där objektet tillskrivs en agens och förväntas tala, som Eyal Weizmann uttryckt det. Ytterligare ett område kan gälla bildaktivism: många former av en deltagande bildproduktion har utvecklats idag, som *emergency cinema*, *citizen journalism*, eller guerilla journalistik, vilket bidrar till demokratiska processer.

Med ett uttryck från konstnären Rabih Mroué har det skett en *pixelerad revolution*. Utifrån ett sådant perspektiv förskjuts behovet av bildanalys från frågan om vad som visas. Frågan blir snarare hur något visas, av vem och i vilken kontext? Bildernas visuella komposition, perspektiv, färger, ljus, montage-effekter, etc. måste ses i relation till den situation som bilderna är producerade i, och den retoriska situation som de vänder sig till. Hur är motivet beskuret, vad är utelämnat och varför? Är bilden en produkt av en konstnärlig och/eller politisk intention, är det noggrant framställt, eller är det en slumpmässig ögonblicksbild av en situation?

Bilder har en enorm politisk och historisk genomslagskraft i vår tid, men detta faktum har också en baksida. En av dessa är att det som inte finns på bild inte "finns." Följaktligen tog det lång tid för världssamfundet att förstå vidden av folkmordet i Rwanda, och att agera utifrån det. Andra mer närliggande exempel handlar om den etniska rensningen av ugurer i Kina, och civilbefolkningens lidande i Jemen och Tigray; dessa mänskliga katastrofer är inte okända, men bilderna av vad som händer sprids inte som bilderna från Ukraina. En annan utmaning är att bilder kan manipulera vår verklighetsuppfattning, både bokstavligt och bildligt. I takt med att bilders förmåga att skapa vår verklighet har ökat, har förmågan att tolka och bedöma bilder och filmer blivit en allt större utmaning. Bilder kan skapa missvisande representationer, bidra till lögnar genom manipulationer och kontextualiseringar. Det kan handla om propaganda som då ryska medier visar så kallade ukrainska aggressioner i syfte att hetsa till krig. Men det kan också handla om att fastna i en viss typ av stereotyper, som kanske

inte skett medvetet. Ett exempel är västvärldens rutinmässiga sätt att visa bilder från kriget i Syrien, genom bilder från död och offer. På så sätt skapas inte en bild av krigets verklighet, utan en förväntad representation av ett "dom." Bilder kan också bidra till att underminera demokratiska processer och möjligheter till emancipation: exempelvis genom en viss typ av våldsamma skildringar av Black Lives Matter processerna. Och vi känner, inte minst sedan 1900-talets totalitära styren, till bilders förmåga att både underminera minoriteters krav på erkännande genom stereotypisering, och även bidra till deras eliminering.

Då vi skrev det Call for paper som ligger till grund för numret såg vi för oss framför allt att samtida bilder skulle aktualiseras, eller kanske i första hand bilder från och efter andra världskriget fram till våra dagar, men bland de bidrag vi har tagit emot har inte bara samtidshistorien spelat roll. I numret kan skönjas att bilden, som politisk och ideologisk aktör, inte på något sätt är ny. Tvärtom korsar bilder, som exempelvis David Zirak-Schmidts och Ann-Sofie Nielsen Gremauds artiklar visar, århundraden och deras politiska kraft går betydligt längre bak i tiden än till nittonhundralets mitt.

Bilden är, som David Zirak-Schmidt visar i "Kongebilleder: Ikonografi, ikonoklasme og suverænitet i den tidlige engelske republik" ett kraftfullt vapen i den tidigmoderna konflikten mellan republikanism och den politisk-teologiska föreställningen om suveränen. Zirak-Schmidt identifierar två olika visuella strategier i den så kallade frontespisen, den bild som möter en läsare bredvid boktiteln innanför bokens pärmar. Genom att återgå till Walter Benjamins begrepp om tidigmodern suveränitet visar Zirak-Schmidt hur skildringen av den absolut suveränen, som person och kropp, alltid blir ambivalent; suveränen skildras både som en martyr och en tyrann. I kontrast står den republikanska bilden som misslyckas med att återge parlamentarisk suveränitet och där resultatet istället blir en form av ikonoklasm.

Ann-Sofie Nielsen Gremauds "Krænkelse, moderstolthed og vrede islændinge. Mediedebatten om koloniudstillingen 1905" pekar på det faktum att den samtida debatt som förs idag, kring vem som har rätt att representera och hur, också har en historisk grund. Nielsen Gremaud framhäver hur debatten kring den så kallade koloniutställningen i Köpenhamn 1905 bygger på en representationslogik som ifrågasätts också idag: bildens sätt

att representera speglar också ett maktförhållande, inte minst i relation till en kolonial verklighet och historia.

Representationer kan vara tvetydiga eller direkt problematiska. Men vad är det som visas, då det som ska avbildas inte går att representera? I sin artikel "Att se bortom seendets gränser" sätter Rebecka Katz Thor fokus på krigsbilder, som inte visar kriget eller lidandet på ett direkt sätt, utan använder sig av alternativa strategier. Med utgångspunkt i Roger Fentons klassiska bild *The Valley of the Shadow of Death* (1855), som visar kriget genom en tillsynes övergiven väg med kanonkulor, och i de så kallade Sonderkommandobilderna från Auschwitz-Bierkenau av suddiga träd och nakna fångar, diskuteras hur bilder genom sin tystnad och genom att förstås som ett slags spår kan bjuda in åskådaren till en mer aktiv och kritisk betraktelse. Med hjälp av Ariella Azoulay och Harun Farocki argumenterar Katz Thor för att bilderna måste förstås utifrån den situation de är skapade i och inte bara genom sin representation.

Också artikeln som följer, "Konflikten mellem diskurs og figur. Konstituering af et politisk ubevidste i visuel retorik" diskuterar förhållandet mellan det vi ser och bildens osynliga betydelse. I artikeln argumenteras det för att visuell retorik kan skapa ett politiskt omedvetet. Med utgångspunkt i Gottfried Bohem och genom en omläsning av Jean-François Lyotards *Discours, figure* (1971) analyseras ett kampanjplakat, offentliggjort av Dansk Folkeparti 2009. Syftet är att diskutera konflikten mellan diskurs och figur/figuralitet och att visa hur visuella och icke-diskursiva uttryck i den politiska kommunikationen fungerar konstituerande för publikens känslor innan en medveten förståelse formas.

Denna omedvetna påverkan återfinns också i hög grad då det gäller reklambilder, men det betyder inte att det finns någon enighet om hur en förförståelse skapas. Som Maja Rudloff visar i sin artikel är reklamen en central plats för bildkonflikter. Hon undersöker i en dansk kontext av reklambilder förhållandet mellan diskurser om representationens uttryck och dess praktik, det vill säga reklamens reproduktion av könsstereotyper och sexistiska bilder och den politiska viljan att förändra detta bildbruk.

Claus Haas tar diskussionen om ett offentligt bildbruk vidare i sin text "Antiracistiske protester i sport-spectacles. Fra knyttede næver ved OL i



Mexico 1968 til knælende ben ved EM-fodbold 2021". Han tar upp en av vår tids mest ikoniska bilder: då Tommie Smith och John Carlos reser sina nävar från podiet vid prisutdelningen i Mexico City, Olympiska spelen 1968. Haas sätter bilden i relation till begreppet *sport-spectacle* och resonerar kring varför just sportbilder har blivit ett kraftfullt uttryck för politiska protester i vår tid. De har dessutom en global räckvidd: från afroamerikanska demonstrationer i USA på 60-talet till antirasistiska protester i amerikanska sportligor sträcker de sig också in dansk och europeisk sport.

I artikeln "'Der Stoff, aus dem die Kunst entsteht'. Terrorismens ikonografi i Cecilie Løveids ekfraser over Gerhard Richters 18. oktober 1977 (1988)" lyfter Benjamin Yazdan fram en ytterligare dimension av bildkonflikter genom en läsning av en litterär tolkning av måleri. Det är tavlornas representation som är konfliktens grund och han utforskar det han kallar en "terrorismens ikonografi". Detta görs genom en läsning av poeten Cecilie Løveids meditationer över Gerhard Richters 18. oktober 1977 (1988), en serie oljemålningar förställande medlemmar i terroristgruppen RAF. Yazdan synliggör hur porträtten av de kvinnliga terroristerna estetiseras och hur dessa avbildningar kan förstås inom en konsumtionslogik och därmed skrivas in i ett större narrativ av bildbruk.

Vi avslutar numret med en publicering av en essä av Mikkel Bolt: "Stormen på Kongressen: Statskup, kitsch og billedbegivenhed". I sin essä hävdar Bolt att stormningen är en bildbegivenhet med ett särskilt syfte: att mobilisera Trumpanhängare. Sedd så är stormningen inte bara att betrakta som en politisk reaktion mot någonting som påstås ha hänt (ett påstått stulet val) utan också ett aktivt bildskapande. Syftet är inte att avbilda ett skede, utan att skapa bilder som också används för att samla de människor som avbildas: bildens agens blir en samlande kraft för förkämparna för det imaginära USA som Trump vill skapa. En historia vars konsekvenser vi fortsätter att leva med och en symbol för vad som står på spel i de pågående bildkonflikterna.



## KONGEBILLEDER

### Ikonografi, ikonoklasme og suverænitet i den tidlige engelske republik

Den 30. januar 1649 blev Charles 1. af England, Skotland og Irland halshugget foran Whitehall-paladset, dømt til døden af parlamentet for tyranni og højforræderi mod det engelske folk. Aldrig før var en engelsk konge blevet dømt af sine undersåtter og henrettet til offentligt skue for Londons borgere. Begivenheden var ydermere kulminationen på den borgerkrig, der havde præget England siden 1642,<sup>1</sup> og henrettelsen markerede, at England blev en republik under ledelse af et statsråd. Den 9. februar 1649 udkom et prosaværk, der hævdede at være den afdøde konges erindringer og private tanker om de sidste ti års tumultariske begivenheder.<sup>2</sup> Værket hed *Eikon Basilike*, "kongebillede", og det blev omgående en bestseller (alene i 1649 udkom værket i 35 forskellige udgaver). *Eikon Basilike* er en nøje kalkuleret,

- 
- 1 Det er blevet normen inden for britisk historieforskning at kalde denne konflikt for "The Wars of the Three Kingdoms", eftersom konflikten ikke begrænser sig til England, men også periodevis inkluderer Skotland og Irland. Alligevel fastholder jeg begrebet den engelske borgerkrig i denne artikel, da det er det mest almindelige på dansk.
  - 2 Manuskriptudgaver af værket cirkulerede desuden allerede omkring 1. februar (Wilcher 289).

strategisk iscenesættelse af Charles som sakrosankt konge. Denne fremstilling skyldtes især den allegoriske frontispice, fremstillet af gravøren William Marshall, der ledsagede værket, og som iscenesatte Charles som martyr og Kristus-skikkelse. Denne mystificerende og ikonografiske visuelle strategi fik stor betydning for, hvordan kongemagten blev opfattet og forhandlet i den gryende engelske republik.

Det nyetablerede regimes mest umiddelbare og væsentligste udfordring var at legitimere sig selv. Det skyldtes ikke kun, at det engelske parlament havde etableret et styre, der var kongeløst, men at det tilmed blev regeret af de personer, der var ansvarlige for Charles' død. Statsrådet vedtog derfor en række love, som proklamerede, at England var en republik, hvor kongembedet var afskaffet. *Eikon Basilikes* enorme succes repræsenterede imidlertid et problem, som det republikanske styre måtte håndtere, eftersom værkets mystificerende iscenesættelse af kongemagten truede det fundament, som republikken skulle bygges på. Derfor udkom den 26. august det anonyme værk *Eikon Alethine*, "det sande billede", et bestillingsarbejde udført på vegne af statsrådet, der gik i rette med *Eikon Basilikes* autenticitet. *Eikon Alethine* blev ligeledes ledsaget af en frontispice, der forestiller et tæppe, som trækkes til side for at afsløre den sande forfatter til *Eikon Basilike*: en anglikansk præst – et af det nye regimes fjendebilleder par excellence. *Eikon Alethine* forsøger således at modvirke Marshalls frontispice ved at afsløre, at *Eikon Basilike* er en forfalskning, forfattet af republikkens fjender for at omstyrte den. Ud over dette angreb på *Eikon Basilikes* autenticitet forsøger *Eikon Alethines* frontispice ydermere at negere og ødelægge de kongetros ikonografiske strategi. På denne måde udfører frontispicen en ikonoklastisk strategi, hvis ultimative mål er at profanere og afmystificere kongemagten. I dette angreb ligger der også et opgør med selve den suverænitetsstanke, der understøttede Stuart-dynastiets enevælde: Billedet af den sakrosankte majestæt må ødelægges for at bane vejen for et republikansk styre.

Denne artikel undersøger billedstriden mellem de kongetros ikonografiske og republikanernes ikonoklastiske visuelle strategier og den måde, de kommer til udtryk på i frontispicerne til *Eikon Basilike* og *Eikon Alethine*. Artiklens hovedargument er, at denne billedkonflikt er udtryk for to kon-

kurrerende suverænitetetsbegreber, der præger det tidligt moderne England: et absolutistisk og et republikansk. Det absolutistiske suverænitetetsbegreb kan beskrives ved hjælp af den tyske litteraturteoretiker og filosof Walter Benjamins (1892-1940) forestilling om den tidligt moderne suveræns dobbelte natur: Kongen er både tyrann og martyr (Benjamin 109-110). Det republikanske suverænitetetsbegreb, der vinder frem i 1640'erne, og som praktiseres i 1650'erne, hævder, at den egentlige suverænitet ligger hos folket, og at kun parlamentet kan repræsentere folkets interesser legitimt. Men før dette suverænitetetsbegreb kunne blive dominerende, måtte det absolutistiske suverænitetetsbegreb og dets beslægtede ikonografiske fremstillinger af kongemagten ødelægges og negeres.

I det tidligt moderne England spillede visuelle udtryksformer en central rolle i forhold til at udtrykke og kommunikere politiske idéer. Både *Eikon Basilike* og *Eikon Alethine* gør effektiv brug af frontispicen som et strategisk våben i den politiske strid, der følger i kølvandet af Charles' henrettelse. Allerede i sidste halvdel af 1500-tallet var den emblematiske og allegoriske frontispice begyndt at blive almindelig i Europa og England (Skinner *From Humanism to Hobbes* 224). Ordet frontispice hentyder oprindeligt til en bygnings forside eller indgangsparti, hvorfor flere tidligt moderne frontispicer forestiller portaler (Skinner *From Humanism to Hobbes* 251, 254), der udgør en metaforisk indgang til teksten. På den måde er frontispicer eksempler på det, som Gérard Genette har kaldt paratekst, hvilket han definerer som "en tærskel" mellem teksten og det, der ligger uden for teksten (Genette 2). Parateksten bliver en åbning, som læseren træder igennem for at nå ind til teksten. Tidligt moderne frontispicer var ydermere kendetegnet ved, at de introducerede bogens indhold og argument på en visuelt overbevisende måde (Skinner *From Humanism to Hobbes* 224), og de var således en essentiel del af en teksts argumentation og spillede en afgørende rolle for dens betydningsdannelse. Frontispicen er et politisk, retorisk og strategisk argument på lige fod med selve teksten, og de to spejler hinanden.

På trods af det visuelle store betydning for tidligt moderne politik har de litteraturforskere og historikere, der har beskæftiget sig med 1650'ernes politiske kultur, ofte fokuseret for entydigt på tekst. Dette gælder for den

britiske reception, men især også for den skandinaviske, hvor frontispicerne til *Eikon Basilike* og *Eikon Alethine* er stærkt underbelyst. Det er slående, da disse frontispicer spillede en afgørende rolle for den politiske diskussion og kommunikation i en tid, hvor det engelske politiske system undergik radikale forandringer. Denne artikel italesætter dette hul i forskningen og placerer billedstriden i kølvandet af Charles' henrettelse centralt i historien om 1650'ernes forsøg på at redefinere suverænitetsbegrebet.

### BORGERKRIGEN OG KONKURRERENDE SUVERÆNITETSBEGREBER

Den engelske borgerkrig er én blandt en serie af konflikter, som prægede England, Skotland og Irland fra 1638 til 1651. Borgerkrigen begyndte som en konflikt mellem kongens og parlamentets tilhængere, der i udgangspunktet handlede om religiøse og forfatningsmæssige uenigheder, men som i løbet af 1640'erne i stigende grad kom til at handle om konkurrerende suverænitetsbegreber: det absolutistiske og det republikanske.

Det absolutistiske suverænitetsbegreb kommer klartest til udtryk i James 1.s politiske værker, navnlig *The True Law of Free Monarchies* (1598) og *Basilikon Doron* (1599), hvori han teoretiserer den såkaldte *divine right of kings*. Kort fortalt er *divine right of kings*-teorien et forsøg på at konsolidere kongens magt imod calvinsk modstandsteori,<sup>3</sup> mens den samtidig legitimerer kongens magt ved guddommelig sanktionering.<sup>4</sup> Ifølge James er kongen Guds stedfortræder på jorden og regerer derfor med guddommeligt mandat. Dette betyder, at kongen får sin magt direkte fra Gud, ikke fra folket. Det følger derfor, at undersåtten ingen ret havde til at gøre oprør imod kongen, eftersom dette ville være et oprør imod den af Gud indstiftede

---

3 De mest berømte eksempler på denne er den anonyme *Vindicae contra Tyrannos* (1579) og George Buchanans *De Jure Regni apud Scotos* (1579).

4 Denne forståelse af kongens dobbelte natur – at han er legitimeret metafysisk, mens hans magtudøvelse er verdslig – har fyldt meget i forskningslitteraturen. Ud over Benjamin er væsentlige eksempler Ernst Kantorowicz: *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* (2016) og Paolo Prodi: *The Papal Prince. One Body and two Souls: The Papal Monarchy in Early Modern Europe* (1987).

verdensorden. En sådan forståelse af kongens uindskrænkede suverænitet kan føre til tyranni. Denne anke er James bevidst om, men han fastslår, at selv hvis kongen er en tyrant, har folket intet andet valg end tårer og bønner til Gud om deres konges forbedring (James 1. 72). Modstand mod den guddommeligt udpegede majestæt er aldrig legitim.

En anden måde at forstå periodens absolutisme er gennem Walter Benjamins suverænitetsbegreb, som han udvikler i sin bog om det tyske barokdrama, *Det tyske sørgespils oprindelse* (1928). Ifølge Benjamin er den tidligt moderne politiske teologi karakteriseret ved, at kongen fremstilles som en grundlæggende paradoksalsk skikkelse:

Tyrant og martyr er i barokken den kronedes Janushoved. De er de nødvendigvis ekstreme udgaver af det fyrstelige væsen. [...] Den modstrid, der karakteriserer tidsalderens følelse af forholdet mellem tyrannens personlige afmagt og depraverende på den ene side, og hans rolles sakrosankte magt på den anden side, vedbliver at gøre hans undergang fascinerende. [...] Således som Kristus som kongelig led i menneskeheden, således lider majestæten ifølge de barokke digteres opfattelse. (109-112)

Kongen besidder altså den fuldenkte "diktatoriske magt" til at undgå undtagelsestilstanden,<sup>5</sup> men det er netop i kraft af denne uindskrænkede magt, at han går til grunde som martyr. Vi genfinder således James 1.'s forestilling om kongen som Guds stedfortræder i Benjamins suverænitetsteori, da den barokke suveræn også her er religiøst legitimeret. Det interessante ved Benjamins teori er, at suverænen, i modsætning til James' teoretisering af *divine right of kings*-doktrinen, bærer kimen til sin egen ødelæggelse. Det politisk-teologiske system, der legitimerer kongen, er også det, der fører til hans undergang som martyr.

Det absolutistiske suverænitetsteori, som Benjamin og James på hver sin måde teoretiserer, kommer imidlertid under pres i løbet af Charles'

---

5 Benjamins teori er påvirket af Carl Schmitts suverænitetsteori, som denne udvikler i *Politisk teologi* (oprindeligt udgivet i 1922), men den adskiller sig altså fra den på afgørende vis, da den diktatoriske magt for Benjamin er kendetegnende for normaltilstanden og ikke undtagelsestilstanden som hos Schmitt.

regeringstid.<sup>6</sup> Allerede inden borgerkrigens begyndelse var der politisk uenighed om, hvor langt kongens prærogativ tillod ham at handle uden for loven. Kongetro mente, at kongens prærogativ var ukrænkeligt, og tillod ham at handle uden for lovens rammer, når han ønskede det. Charles' modstandere argumenterede for, at kongen kun kunne suspendere den gældende lovgivning i absolutte nødstilfælde, der gjaldt nationens sikkerhed. De mente, at kongen var bundet af landets ældgamle forfatning (*the ancient constitution*) og lovgivning, den såkaldte *common law* (se Burgess *The Politics of the Ancient Constitution*). Især spørgsmålet om, hvorvidt Charles kunne opkræve skatter uden parlamentets samtykke, blev heftigt diskuteret. Puritaneren William Prynne argumenterede for, at hvis undersåttens rettigheder ikke blev forsvaret, så "er vi ikke frie subjekter, men slyngler og vasaler. Og hvor er så vores oldgamle rettigheder og friheder?" (Prynne citeret i Como 47).

Det er i løbet af 1640'erne, at et egentlig republikansk suverænitetsbegreb formuleres. Henry Parker (1604-1652), en af de mest indflydelsesrige

---

6 Den engelske borgerkrig fremstilles ofte som en konflikt imellem republikanere og kongetro, der præger 1600-tallets England generelt, men som kulminerer under borgerkrigen (se Scot; i dansk kontekst fremstilles dette synspunkt i Nexø 148-149). Denne fremstilling er imidlertid ikke korrekt. For det første misforstår dette synspunkt, at der er stor ideologisk forskel på de parlamentarikere, der var fortalere for et konstitutionelt monarki, og dem, der ønskede at etablere en kongeløs republik. For det andet var moderate og radikale republikanske ideologier yderst sjældne i England før borgerkrigen. Modstanden imod Charles og hans far James 1.s absolutisme kom fra jurister og *common law*-advokater og radikale calvinister (Sommerville 55-56; se også Cromartie). Selvom republikansk tænkning eksisterede før 1642, så var det en marginaliseret position, der ikke havde nogen bred indflydelse på periodens politiske teori. Det er ikke før 1640'erne, at republikanisme, såvel som andre radikale politiske positioner, bliver en del af den politiske mainstream. Og selv så sent som i 1648 ønskede en stor del af parlamentet at nå til en fredelig løsning med Charles, der indebar, at han fortsatte som konge. Det er først efter Pride's Purge (1648), Charles' henrettelse og etableringen af The Commonwealth, at republikanisme og forestillinger om parlamentets suverænitet blev mere almindelige i den politiske diskurs. Den engelske republik er således et eksperiment med en styreform, som langt fra alle de parlamentarikere, der kæmpede imod Charles, reelt ønskede.

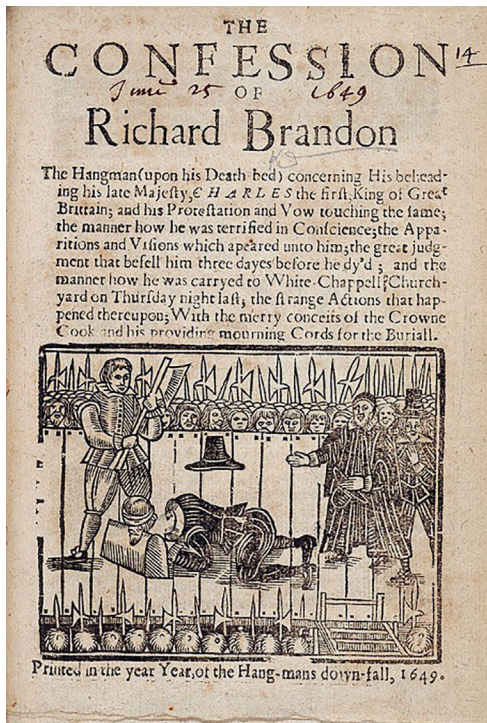


proparlamentariske politiske stemmer i 1640'erne, skriver i det polemiske værk *Observations upon some of his Majesties late Answers and Expresses* (1642), at "[magten] oprindeligt er iboende i folket", og det er således folket, der overleverer magten til kongen (1, 3). For Parker indgår kongen altså en kontrakt med sit folk, hvilket betyder, at hans primære sigte skal være det offentliges ve og vel (1). Det ligger implicit i en sådan tanke, at folket har mulighed for og ret til at tage denne suverænitet tilbage, hvis kongen forbryder sig imod det fælles bedste. Parker argumenterer yderligere for, at den politiske institution, der bedst kan varetage fællesinteresserne, er parlamentet, da det repræsenterer det engelske folk uden hensyntagen til særinteresser (5). Parker er således med til at lægge det ideologiske fundament for den kommende republik. Dette fremgår af den lov, der vedtages af parlamentet den 17. marts 1649, som endeligt afskaffer kongeembedet:

Eftersom vi af erfaring ved, at kongeembedet i denne nation og Irland samt det at nogen enkeltperson besidder denne magt, er unødvendig, tyngende og farlig for folkets frihed, sikkerhed og interesser; og at den kongelige magt og prerogativ oftest er blevet brugt til at undertrykke, forarme og slavegøre undersåtten; og at enhver person, der besidder en sådan magt, af egeninteresse krænker folkets frihed for derved at fremme sig selv og sætte sin magt over loven, således at han kan trælbinde disse kongeriger, som han lyster; lad det derfor blive vedtaget og ordineret af dette parlament og dets autoritet, at kongeembedet i denne nation fremover hverken skal besiddes eller udøves af nogen enkeltperson. (*An Act for the abolishing the Kingly Office*)

Det afgørende problem for parlamentet var, at kongen under Stuart-dynastiet var blevet for magtfuld, og det resulterede i, at undersåtternes rettigheder blev krænket. Vi ser altså, at den magtfuldkommenhed, som ifølge Benjamin og James var den absolutistiske suveræns adelsmærke, var blevet illegitim og måtte afskaffes. Derudover giver loven udtryk for en forestilling om, at det kun er det engelske parlament, der er politisk legitimt, da det repræsenterer det engelske folk, og derfor kan det bedst varetage dets interesser. Set fra dette republikanske perspektiv er kongen en usurpator. Hans magtudfoldelse er illegitim, og den vil uundgåeligt føre til tyranni, der slavebinder undersåtten. Set fra dette perspektiv var hensigten med kongemordet at genindføre folkets ret til at begrænse kongens magt (Skinner





**Fig. 2.** Frontispicen til den anonyme *The Confessions of Richard Brandon*, 1649, [wikimedia commons](#)

graveringer og træsnit. Billedlige gengivelser af henrettelsen blev forbudt og forsøgt undertrykt af parlamentet, men flere billeder af kongemordet florerede alligevel både i England og på kontinentet (se figur 1 og 2).

Flere forskere har vist, hvordan billeder og andre visuelle kommunikationsformer, såsom drama eller hoffets maskespil, spillede en afgørende rolle for, hvordan tidligt moderne engelske regenter iscenesatte sig selv, og hvordan de gjorde deres magt synlig for befolkningen.<sup>7</sup> I en stat, hvor en

---

7 Se Sharpe *Image Wars, Rebranding Rule, Selling the Tudor Monarchy*; Knoppers *Constructing Cromwell, Politicizing Domesticity*; Strong *Henry, Prince of Wales; The Cult of Elizabeth* 115.

**Fig. 3.** Frontispice til første udgave af Eikon Basilike, William Marshall, 1649, wikimedia commons



stor del af befolkningen boede langt fra hovedstaden, hvor der ikke endnu var nogen moderne presse, hvor en stor del af befolkningen var analfabeter, og hvor der ikke var moderne politiske institutioner, var kongens magt og autoritet nødt til at blive performet og medieret i prædikener, oplæsninger af kongelige dekretter eller igennem visuelle medier såsom graveringer, træsnit eller frontispicer (Syme). Tekster såsom *Eikon Basilike*, der kombinerer visualitet og retorik, var derfor på afgørende vis med til at præge opfattelsen af kongens eftermæle i tiden efter henrettelsen og sikre, at kongens autoritet overlevede, skønt England officielt var blevet en republik. Historikeren Richard Cust argumenterer endda for, at det er *Eikon Basilikes* fortjeneste, at monarkiet genindsattes relativt genidningsfrit i 1660 (465).





**Fig. 4.** Frontispice til efterfølgende udgaver af Eikon Basilike, William Marshall, 1649, Wikimedia commons

Selvom mange i 1649 mente, at Charles var den sande forfatter til værket, er der i dag bred enighed om, at han ikke var forfatteren, men der hersker en vis uenighed om, hvem den rigtige forfatter er. Marshalls frontispice findes i to forskellige versioner, der er næsten ens, bortset fra at den oprindelige (figur 3) blev ledsaget af en kort tekst på latin og engelsk med overskriften "The Explanation of the EMBLEME", samt at Charles i de efterfølgende udgaver afbildes i profil (figur 4). Begge versioner af Marshalls gravering placerer Charles centralt i billedet og fremstiller ham, mens han knæler foran et alter, som var han i bøn.

Billedet opdeles i to halvdele af en søjle. Den venstre side fremstiller et landskab med et palmetræ, hvorfra der hænger to lodder med teksten

"Crescit sub pondere virtus", i modgang styrkes dyden. I horisonten ses et oprørt hav, hvori der er en klippe, hvorover teksten "Immota Triumphans", ubevægelig triumf, står skrevet. Denne del af frontispicen repræsenterer borgerkrigens tumultariske år og den verden, som Charles lægger bag sig. I midten af billedet knæler Charles i et lille kapel foran et alter. På alteret foran Charles ligger en åben bibel, hvori der står "In Verbo Tuo Spes Mea", i dit ord er mit håb. Han er klædt i kongelige klæder, og i sin højre hånd holder han en tornekrone, der bærer inskriptionen "Gratia", nåde, og for hans fødder ligger den verdslige kongekrone, der ledsages af teksten "Splendidam et gravem" og "Vanitas" — smuk og værdig, men også en del af verdens forfængelighed. Hans venstre hånd griber mod halsen, og hans blik er rettet imod øverste højre halvdel af billedet, hvorfra lysstråler strømmer gennem et vindue. Lysstrålerne stammer fra den himmelske krone, der bærer skriften "Gloria", ære.

*Eikon Basilikes* frontispice er stærkt ikonografisk. Den fremstiller den sakrosankte majestæt som en martyr, som en Kristus-skikkelse. Sådanne religiøse fremstillinger af kongen er allestedsnærværende i Stuart-dynastiets visuelle strategier (Sharpe *The Personal Rule of Charles I* 205-206; se også Knoppers *Politicizing Domesticity* 24) og i samtidige absolutistiske teoretiseringer af kongemagten, først og fremmest den såkaldte *divine right of kings*, som jeg beskrev oven for. Men Marshalls frontispice er unik i en engelsk sammenhæng, fordi den i så udpræget grad betoner kongens martyrium og hans apoteose. Marshalls fremstilling af Charles betoner den tidligt moderne suveræns status som martyr, som ifølge Benjamin karakteriserede periodens suverænitetssteori.

Frontispiciens fremstilling af Charles refererer ydermere til kongens selvfremstilling på skafottet kort før henrettelsen. Et tilbagevendende motiv i øjenvidnebeskrivelser fra henrettelsen er Charles' stoiske ro og ophøjede opførsel, da han gik sin død i møde. I *The History of the Rebellion*, beskriver Edward Hyde, 1. jarl af Clarendon, hvordan "hans højheds opførsel under så mange kvaler [under so much insolence]" stadigt "[insisterede] på sin værdighed" og ret til at regere (333). For Clarendon er Charles "verdens mest uskyldige menneske", og henrettelsen er "det mest modbydelige mord, der er begået siden drabet på vores velsignede frelser" (333). Derudover roser

Clarendon Charles for hans "helgenagtige opførelse" og for hans "kristne mod og tålmodighed i døden" (333). For Clarendon fremstår kongen som en "velsignet martyr" (333). Clarendons beskrivelse spejler det selvbillede, som Charles dyrker i sin tale. "Jeg er folkets martyr" (*King Charles His Trial*, ingen sidetal) proklamerede han efter sigende, og hans identifikation med martyrer og Kristus gentages senere i talen: "Jeg håber, at der er (peger mod dr. Juxon) en god mand, som vil bære vidnesbyrd om, at jeg har tilgivet verden og i særdeleshed dem, der har været min døds foregangsmænd; hvem de er, ved kun Gud, jeg ønsker ikke at vide det, og jeg beder Gud om at tilgive dem [...]. Jeg går nu fra en korruperet krone til en himmelsk [incorruptible] krone [...]." (*King Charles His Trial*). I dette citat spejler Charles bevidst Jesu ord til sine bødler ("Fader, tilgiv dem, for de ved ikke, hvad de gør." Lukas 23:34) og Paulus' første brev til korinterne ("de andre for at få en sejrskrans, der visner, men vi for at få en, der ikke visner." 1. Korinterbrev 9:25-26). Charles' selv fremstilling som kristen martyr og Kristus-figur var så stærk, at den på afgørende vis prægede eftertidens fortolkning af kongemordet, hvilket *Eikon Basilike* er et bevis på.

På *Eikon Basilikes* frontispice ser vi altså Charles i et stærkt indadventt øjeblik, fordybet i bøn. Han fremstår for beskueren som "Folkets martyr", der er på vej til at udskifte den jordiske krone med den evige krone i det hinsides. Det er derudover værd at bemærke, at hvor Benjamins suverænitetsteori betonedede det forgængelige og menneskelige ved suverænenes martyrium, der fremstår Charles i Marshalls ikonografi som hævet over den jordiske lidelse. Charles fremstår fjern for beskueren, hans blik er allerede vendt imod det hinsides, og han har lagt sine jordiske kvaler bag sig. Der er således tale om en apoteose af kongemagten, der er fuldt tilvejebragt i Marshalls frontispice.

#### "EN NY CATILINA": EIKON ALETHINES REPUBLICANSKE IKONOKLASME

Den 16. august 1649 udkom *Eikon Alethine*, der blev skrevet som et modsvar til *Eikon Basilike*. Teksten er én lang tilbagevisning af *Eikon Basilike*, der sætning for sætning går i rette med Charles' fiktive selvbiografi med det

formål at demontere dens påstande og afsløre den som en forfalskning. På *Eikon Alethines* titelblad står der, at værket er udgivet for at "Undeceive the World", altså for at afsløre sandheden om *Eikon Basilikes* forfatterskab. *Eikon Alethine* var også ledsaget af en frontispice, men hvem ophavsmanden er, vides ikke. Denne frontispice kombinerer tekst og billede som en del af sin ikonoklastiske strategi. Over billedet ses et citat fra Horats' *Ars Poetica*, der oversat betyder: "Hvis du så dette skue, ville du så ikke le?"<sup>8</sup> Dette citat placerer frontispicen i en komisk tradition, hvis formål er at afsløre og håne det latterlige. Citatet etablerer således allerede en profanering af *Eikon Basilikes* ikonografi: Beskueren opfordres til at le ad forfalskningen, der bliver afsløret for øjnene af ham. Frontispicen ledsages af et digt, der yderligere forstærker titelbladets postulat: at *Eikon Basilike* er en forfalskning, der må og skal afsløres.

På samme måde som første udgave af Marshalls frontispice (se figur 3) blev ledsaget af en tekst, der udlagde emblemetets sande mening, ledsages *Eikon Alethines* frontispice af et digt. I dette digt hævdes det, at den sande forfatter til *Eikon Basilike* er en præst, der misbruger kongens navn for at promovere sin egen sag. "Tæppet er trukket fra," begynder digtet, "så alle kan se sammensværgelsen". Hurtigt bliver ophavsmanden til sammensværgelsen identificeret som "den indbildske præst", hvis arrogance drev ham til, som en moderne Phaeton — solguden Helios' søn, der trodsede sin fars vilje ved at køre hans solvogn med katastrofale konsekvenser — at "snige sig op på tronen | Og gøre kongen til sin horeunge." Over digtet ses en hånd, der trækker et tæppe til side, og bag det står en skikkelse, hvis sorte tøj og hat afslører, at han er anglikansk præst. Præstens højre hånd holder fast i klædet og forsøger at trække det for igen. Det bagvedliggende rum, som bliver afsløret, spejler det kapel, hvor Charles knæler i Marshalls frontispice. Billedet gentager således de påstande, som titelbladet og digtet har fremsat.

*Eikon Alethines* frontispice er ikke lige så visuelt eller emblematiske kompleks som *Eikon Basilikes*. Dens mission er imidlertid klar: at ødelægge *Eikon Basilikes* ikonografiske styrke for derved at dæmme op for den kongetro propaganda, der udgjorde en trussel for republikken. Dette opnås

---

8 "Spectatum admissi risum teneatis".





**Fig. 5.** Frontispice til Eikon Alethine med medfølgende digt, ukendt kunstner, 1649, wikimedia commons

ved gentagne gange at betone, at Eikon Basilikes ikonografiske fremstilling af Charles er fiktion, en forfalskning skabt af republikkens fjender, her symboliseret ved den anglikanske kirke, for at tilrane sig den suverænitets, der ligger hos folket og parlamentet. Kirken har som Phaeton usurperet republikkens magt, og hvis ikke dette standses, så vil nationen gå under. Den sakrosankte majestæt er en fiktion skabt af kirken for at få magt. Dermed undermineres det absolutistiske suverænitetsbegreb og billedet af Charles som martyr.

Eikon Alethine indledes med en række paratekstuelle digte. Sådanne paratekstuelle tekster er almindelige i tidligt moderne tekster, og ligesom frontispicen er deres formål at understøtte tekstens argumentation og

pointer. I *Eikon Alethines* tilfælde styrker og fremhæver de ydermere værket republikanske kontekst. Det første digt, dedikeret til den anonyme forfatter, begynder med at kalde *Eikon Alethines* forfatter "Apollon", den græske solgud, hvis domæne også var orakler og sandhed. I løbet af digtet kaldes *Eikon Basilike* for "den sorte bog", forfattet af en "doktor", dvs. en anglikansk præst, og bogen sammenlignes med den historiske skikkelse Perkin Warbeck, en prætendent, der udgav sig for at være Richard of Shrewsbury og udfordrede Henry 7.s ret til tronen (sig. A2r).

Derefter følger et digt dedikeret til den præst, som menes at være *Eikon Basilikes* sande forfatter. Det mest slående kendetegn ved dette andet digt er de republikanske temaer, der præger dets sprog. *Eikon Basilikes* forfatter anklages derfor for at være en ny Catilina, der forsøgte at omstyrte den romerske republik, samtidigt med at den nyetablerede engelske republik fremstilles som et romersk senat (sig. A3r). Derudover etablerer *Eikon Alethines* forfatter en klar parallel mellem den ikonografiske tradition, der kendetegner *Eikon Basilike*, og afgudsdyrkelse: "Frække afgudsdyrker! Hvad fik dig til at tage [Hans [Charles'] navn på dig, og gøre Ham til en afgud?" (sig. A3r). *Eikon Alethines* paratekstuelle materiale etablerer således klart en republikansk kontekst, hvor den sakrosankte kongemagt fremstår som en usurperende magt, der er blevet illegitim.

#### FOLKETS (U)SYNLIGE KROP OG STATENS TILSYNEKOMST

Både *Eikon Alethines* frontispice og de digte, der indleder værket, bedriver altså en ikonoklasme, der forsøger at ødelægge *Eikon Basilikes* ikonografi og fremstilling af Charles som martyr. Som strategi er denne visuelle ikonoklasme effektiv, men som politisk redskab til at styrke republikken imod royalistiske angreb var den mindre succesfuld. Den engelske historiker Kevin Sharpe har argumenteret for, at det republikanske styre fejlede, fordi det ikke formåede at legitimere sig selv efter kongemordet (*Image Wars* 388). Dette synspunkt må imidlertid nuanceres på baggrund af ovenstående analyse. Den nye republiks altoverskyggende problem var ikke manglende legitimitet, men at det ikke formåede at visualisere den langt mere abstrakte forestilling om folkets suverænitet. Det formåede med andre ord ikke at

skabe billedlige repræsentationer, der kunne erstatte det stærkt tillokkende billede af Charles som martyr og sakrosankt majestæt. *Eikon Alethines* ikonoklasme lykkes, men værket formår ikke at erstatte billedet af den sakrosankte majestæt med en tilsvarende visuel iscenesættelse af folket.

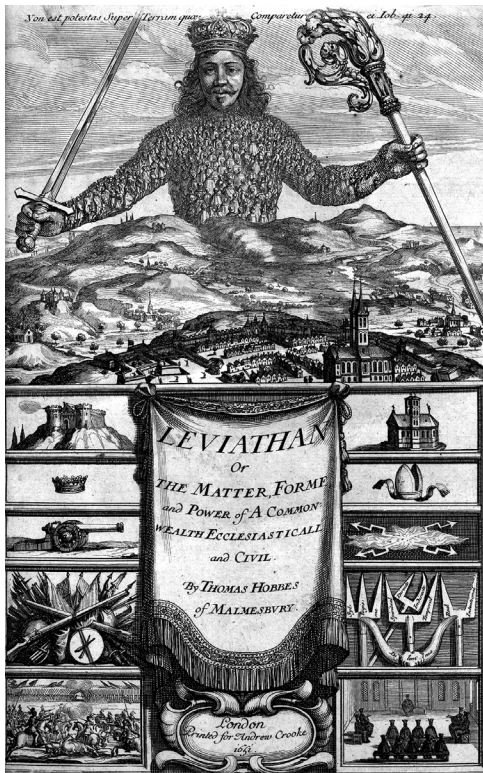
Dette skyldes, at folket i det tidligt moderne England endnu ikke var blevet en politisk kategori i sin egen ret. Folket kunne både være den vilde og uregelmæssige pøbel og folkets repræsentanter i parlamentet. Den absolutistiske teoretiker Sir Robert Filmer adresserer dette problem i *The Anarchy of a Limited or Mixed Monarchy* (1648): "I ordets bredeste og bogstaveligste forstand betyder ordet 'folket' hele menneskeheden, men figurativt og metonymisk refererer det ofte til størstedelen af mængden, nogle gange den bedste, den rigeste, eller den viseste, eller noget helt andet, og ofte en ganske lille del af folket [...]" (8). Derudover består det republikanske suverænitetsproblem deri, at folket ikke lader sig repræsentere visuelt på samme måde som en konge. Den amerikanske idéhistoriker Edmund S. Morgan beskriver dette problem således: "En konge, uanset hvor tvivlsom hans guddommelighed end ser ud, skulle ikke forestilles. Han var en synlig tilstedeværelse med sin krone og sit scepter. Folket derimod *er aldrig synlige som sådan*. Før vi kan tilskrive folket suverænitet, er vi først nødt til at *forestille [os det]*." (Morgan 153, min kursivering). I og med at England ikke tidligere havde erfaring med republikanske styreformer, bliver det nye regimes suverænitetsbegreb til et eksperiment, der afprøves, mens det føres ud i livet. Den amerikanske litteratur- og idéhistoriker Victoria Kahn har beskrevet, hvordan 1600-tallets politiske tænkere var nødsaget til at opfinde idéen om det politiske subjekt *ex nihilo* (1). Det er således denne opgave, et værk som *Eikon Alethine* og dets frontispice står over for. Det skal negere og ødelægge de kongetros ikonografi og det absolutistiske suverænitetsbegreb samtidig med, at det skal etablere en forestilling om republikansk suverænitet, der var bygget på forestillingen om folkets oprindelige suverænitet. Det lykkedes den engelske republik ikke med i tiden efter Charles' henrettelse, og det er derfor, at et værk som *Eikon Basilike* og dets emblematiske frontispice blev så voldsomt indflydelsesrig.

Det første sted, hvor det lykkes at fremstille folket visuelt, er den berømte frontispice til Thomas Hobbes' *Leviathan* (1651, figur 6), udført af den

franske gravør Abraham Bosse i tæt dialog med Hobbes. På trods af værkets store indflydelse på moderne politisk teori og frontispiciens berømmelse er det først i de senere år, at forskere har rettet blikket imod Hobbes' visuelle politik, især som det kommer til udtryk i *Leviathan* (se Skinner *From Humanism to Hobbes* og Bredekamp). Dette kan synes paradoksalt, eftersom Hobbes var optaget af at give sin politiske filosofi et visuelt udtryk (Skinner *From Humanism to Hobbes* 222).

*Leviathan* er formet af den engelske borgerkrigs kaos og grusomhed, og værket lægger sig ydermere i forlængelse af politiske diskussioner om, hvorvidt lydighed over for en illegitim magt kan retfærdiggøres. Som jeg beskrev indledningsvis, befandt den engelske republik sig i 1649 i en situation, hvor statsrådet skulle legitimere sin magtovertagelse. Eftersom det ikke lykkedes statsrådet at negere *Eikon Basilike* og de kongetros propaganda, måtte det finde andre måder at sikre sig befolkningens lydighed over for en stat, der nok havde *de facto* magt, men ikke *de jure* legitimitet. "Der var," for at bruge Quentin Skinners formulering, "behov for en ny forpligtelsesteori [theory of political obligation], der kunne legitimere den nye regering." (Skinner *Visions of Politics* 287). Løsningen blev en troskabsed, "The Oath of Engagement", der skulle sikre borgernes loyalitet over for det nye regime. Allerede kort tid efter Charles' henrettelse havde statsrådet overvejet en sådan ed, men det er først i januar 1650, at det bliver påbudt alle mænd over 18 at tilsværge sig eden (Burgess "Usurpation, Obligation and Obedience" 515).

I *Leviathan* fremlægger Hobbes en kontraktteori, hvis mål er at retfærdiggøre lydighed over for et regime, der ikke nødvendigvis har noget legitimt krav på magten. Teorien har således en direkte relevans for perioden efter kongemordet. For at undgå det kaos, der præger naturtilstanden – som Hobbes beskriver som "alles kamp imod alle", fordi alle har ret til alt (71) – overdrager mennesket nogle af sine naturlige rettigheder for at kunne leve i fred sammen med andre (73). Det er denne overgivelse af suveræniteten, der er en præmis for staten. Bosses frontispice består af to halvdele (figur 6). Den øverste del forestiller et bakket landskab med en befæstet by i forgrunden. Det mest bemærkelsesværdige kendetegn ved den øvre del af frontispicen er den enorme mandsskikkelse, der tårner sig op over



**Fig. 6.** Frontispice til Thomas Hobbes' *Leviathan*, Abraham Bosse, 1651, [wikimedia commons](#)

horisonten, og som kaster sin skygge over byen. Skikkelsen bærer en krone på hovedet, og i sin venstre hånd holder han en bispestav, der symboliserer kirken og dens magt på jorden. I sin venstre hånd holder han et sværd, der peger væk fra beskueren og ind mod kæmpen selv. Sværdet symboliserer øvrigheden og den verdslige magt på jorden, men det repræsenterer samtidig retfærdighed (Skinner *From Humanism to Hobbes* 275). Den nedre del af frontispicen består af ti paneler fordelt på to vertikale akser. Den højre akse, der er placeret direkte under bispestaven, repræsenterer kirkens magt på jorden, mens den venstre repræsenterer øvrighedens magt.

Kæmpens krop er ikke nogen naturlig krop, det er en politisk krop. Den udgøres af mennesker, der alle står med ryggen til beskueren, så de-

res ansigtstræk ikke kan genkendes. I al deres anonymitet ser de op imod kæmpens hoved. Ud over at være inkarnationen af den tidligt moderne *body politic*, hvor kongen beskrives som kroppens hoved og undersåtten som dens lemmer, er kæmpens krop også en af de mest slående visualiseringer af folket i det tidligt moderne England. Kæmpen repræsenterer selvfølgelig suverænen, symboliseret ved kongekronen, men som Skinner har påpeget, er kæmpen også et billede på staten (Skinner *From Humanism to Hobbes* 271), der besidder den øverste spirituelle og verdslige magt.

*Leviathans* frontispice markerer en afgørende nyskabelse i tidligt moderne engelsk tænkning om suveræniteten, som den er repræsenteret i billedstriden efter Charles' henrettelse. I modsætning til det absolutistiske suverænitetsbegreb, som vi så udfoldet hos James og i Marshalls ikonografiske frontispice, er suveræniteten for Hobbes ikke etableret af Gud, kongen er ikke martyr, og han fremstår ikke som Guds stedfortræder på jorden. Suveræniteten stammer heller ikke fra folket, som har overdraget den til kongen på den betingelse, at han regerer med det offentliges ve og vel for øje. Hobbes mener ikke, at folket har nogen ret til at ophæve samfundskontrakten. Formålet med den suveræne magt er at undgå naturtilstanden, og derfor må *de facto*-magten støttes fuldt og helt. Staten opstår som en følge af en frivillig handling, hvor folket frasiger sig en del af sin selvbestemmelse til fordel for beskyttelse og sikkerhed. *Leviathan* er således udtryk for en radikal anderledes og nyskabende politisk teori, der er udtrykt visuelt i frontispicen. Bosses frontispice lykkes således med noget, som *Eikon Alethines* frontispice ikke lykkedes med: at finde en visuel form, hvor lydig-  
hed over for den etablerede republik sikres, selvom den fremstår illegitim.

DAVID HASBERG ZIRAK-SCHMIDT er postdoc ved Litteraturvidenskab, Syddansk Universitet (Odense). Hans ph.d.-afhandling fra Aarhus Universitet undersøger dramatiske fremstillinger af succession og arvefølgeproblematikker under Charles I. Han har desuden udgivet artikler om tidligt moderne engelsk drama, først og fremmest Shakespeare og senere renæssancedramatikere som James Shirley.

## ROYAL ICONS

*Iconography, iconoclasm, and sovereignty in the early English republic*

This article analyses a conflict between royalist iconography and republican iconoclasm in the visual strategies of the frontispieces to *Eikon Basilike* and *Eikon Alethine*, two works that react to the execution of Charles I in 1649. The article argues that the clash between these two visual strategies is emblematic of a clash between a republican and an absolutist notion of sovereignty current in Caroline England. The absolutist notion of sovereignty may be meaningfully approached through Walter Benjamin's theory of the ambiguous nature of early modern sovereignty. For Benjamin, the early modern sovereign is simultaneously a tyrant and a martyr. This double nature of the figure of the sovereign is the result of early modern political theology. The republican notion of sovereignty, which develops in the 1640s, is characterized by its emphasis on popular sovereignty. According to this view, only parliament could legitimately represent the interests of the commonwealth. However, the republican conceptualization of sovereignty ultimately fails because it fails to visually represent the abstract notion of popular sovereignty.

## KEYWORDS

- DA: Eikon Basilike; Eikon Alethine; suverænitet; Walter Benjamin; kongelig; republikanisme; ikonografi; ikonoklasme  
EN: Eikon Basilike; Eikon Alethine; sovereignty; Walter Benjamin; royalism; republicanism; iconography; iconoclasm

## LITTERATUR

- An Act for the abolishing the Kingly Office in England and Ireland, and the Dominions thereunto belonging*. Web. 21. September 2021. <https://www.british-history.ac.uk/no-series/acts-ordinances-interregnum/pp18-20>
- Anon.. *The Confessions of Richard Brandon*. London: 1649.
- Anon.. *Vindiciae contra Tyrannos*. Basel: 1579.
- Benjamin, Walter. *Det tyske sørgespils oprindelse*. København: Museum Tusulanums Forlag, 2014.

- Bibelen. København: Det Danske Bibelselskab, 2010.
- Bredenkamp, Horst. *Leviathan: Body Politic as Visual Strategy in the Work of Thomas Hobbes*. Berlin: De Gruyter, 2020.
- Buchanan, George. *De Jure Regni apud Scotos*. Edinburgh: 1579.
- Burgess, Glenn. *The Politics of the Ancient Constitution: An Introduction to English Political Thought*. London: Palgrave Macmillan, 1992.
- Burgess, Glenn. "Usurpation, Obligation and Obedience in the Thought of the Engagement Controversy." *The Historical Journal* 29 (1986): 515-536.
- Como, David. *Radical Parliamentarians and the English Civil War*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Cromartie, Alan. *The Constitutionalist Revolution: An Essay on the History of England, 1450-1642*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Cust, Richard. *Charles I: A Political Life*. New York: Routledge, 2014.
- Eikon Alethine*. London, 1649.
- Eikon Basilike*. London, 1649.
- Filmer, Robert. *The Anarchy of a Limited or Mixed Monarchy*. London, 1648.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. New York: Norton, 1997.
- Hyde, Edward. *The History of the Rebellion*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- James 1. *King James VI and I: Political Writings*. Redigeret af Johan P. Sommerville. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Kahn, Victoria. *Wayward Contracts: The Crisis of Political Obligation in England, 1640-1674*. Princeton: Princeton University Press 2004.
- Kantorowicz, Ernst. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 2016.
- King Charles His Trial at the High Court of Justice sitting in Westminster Hall*. London: 1650.
- Knoppes, Laura Lunger. *Constructing Cromwell: Ceremony, Portrait, and Print, 1645-1661*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Knoppers, Laura Lunger. *Politicizing Domesticity from Henrietta Maria to Milton's Eve*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Morgan, Edmund S.. *Inventing the People: The Rise of Popular Sovereignty in England and America*. London: W.W. Norton, 1988.
- Nexø, Tue Andersen. "Borgeren, byen, tiden. Anstændigt tidsfordriv, moralske læresætninger og hæflig cirkulation i *The Spectators* London." *Europæisk litteratur 1500-1800. Bind 3. Samfundet. Fra hoffet til byen*. Red. Knut Ove Eliassen og Anne Fastrup. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2019: 147-168.
- Parker, Henry. *Observations upon some of his Majesties late Answers and Expresses*. London, 1642.
- Prodi, Paolo. *The Papal Prince. One Body and two Souls: The Papal Monarchy in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Schmitt, Carl. *Politisk teologi & Romersk katolicisme og politisk form*. København: Informations forlag, 2009.



- Scot, Jonathan. *England's Troubles: Seventeenth-Century English Political Instability in European Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Sharpe, Kevin. *Image Wars: Promoting Kings and Commonwealths in England, 1603-1660*. London: Yale University Press, 2010.
- Sharpe, Kevin. *The Personal Rule of Charles I*. Avon: Yale University Press, 1992.
- Sharpe, Kevin. *Rebranding Rule: The Restoration and Revolution Monarchy, 1660-1714*. London: Yale University Press, 2013.
- Sharpe, Kevin. *Selling the Tudor Monarchy: Authority and Image in Sixteenth-Century England*. London: Yale University Press, 2017.
- Skinner, Quentin. *From Humanism to Hobbes: Studies in Rhetoric and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Skinner, Quentin. *Visions of Politics, vol. 3: Hobbes and Civil Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Sommerville, Johann P. *Royalists and Patriots: Politics and Ideology in England, 1603-1640*. New York: Longman, 1999.
- Strong, Roy. *Henry, Prince of Wales and England's Lost Renaissance*. German Democratic Republic: Thames and Hudson, 1986.
- Strong, Roy. *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*. Hungary: University of California Press, 1977.
- Syme, Holger Schott. *Theatre and Testimony in Shakespeare's England: A Culture of Mediation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Wilcher, Robert. *The Writing of Royalism 1628-1660*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.



## KRÆNKELSE, MODERSTOLTHED OG VREDE ISLÆNDINGE

### Mediedebatten om koloniudstillingen 1905

I forsommeren 1905 åbnede en udstilling i København, hvor de besøgende kunne møde folk og bese genstande fra fjernere egne af det danske rige: De Vestindiske Øer, Grønland, Færøerne og Island. Her kunne gæsterne opleve håndværk, industrivarer, kort, beklædningsgenstande og hele møblerede interiører. Unge kvinder med rødder i de forskellige lande og to børn fra De Vestindiske Øer var nogle af de mennesker, som på forskellige præmisser deltog i udstillingen. Udstillingen var blevet til på initiativ af blandt andre Emma Gad, og sammen med forskellige udvalg sammensatte hun arrangementet, som fandt sted i Tivoli under den meget lidt mundrette titel "Dansk Koloniudstilling (Grønland og Dansk Vestindien) samt udstilling fra Island og Færøerne".<sup>1</sup> Titlen var et resultat af en hed debat om, hvorvidt og hvordan særligt Island burde indgå i en sådan udstilling. Debatten udløstes bl.a. af en protest fra den islandske studenterforening i

---

1 Udstillingen behandles også i et underafsnit i Thisted og Gremauds *Denmark and the New North Atlantic: Narratives and Memories in a Former Empire*, hvor fokus er en komparativ gennemgang af udstillingens fokus på de forskellige lande. Her bringes også eksempler på reaktioner fra den færøske presse.

1904 (Eggerz) og bølgede siden frem og tilbage i primært den islandske og danske presse. Omdrejningspunktet var spørgsmålet om valg af genstande og selve titlen "Koloniudstilling", men disputten kom også til at handle om den måde, magt afspejler sig i repræsentation, og den blev i høj grad mættet af følelser. Præmissen for debatten var den koloniale logik, som gennemsyrede den samlede udstilling og organiserede dens rum og det implicite blik. Denne debat inklusive diskussionen om Islands placering er denne artikels primære fokus.

I de islandske aviser udtrykte forskellige skribenter frustration og skam over at være en del af udstillingen samt en vrede, som rettede sig mod de islændinge, der havde deltaget i forberedelserne ("Frá nýlendusýninguni dönsku" 186). Protesterne handlede om det urimelige i at inkludere Island i den repræsentationspraksis, som en koloniudstilling var, og dermed om, at Island blev placeret sammen med de "koloniserbare" i den underliggende hierarkiske logik. En skribent påpegede, at man burde tage klart afstand fra at *lade* sig udstille i en tid, hvor andre nationer udstillede og fremhævede egne fremskridt. Hvilken fordel skulle der være i det, spørger skribenten retorisk: "at sidde på forundringsstolen<sup>2</sup> sammen med negere og eskimoer foran danskere og andre, som måtte besøge udstillingen?" (Benediktsson 3).

Protesterklæringen fra de islandske studerende, som blev trykt i *Politiken*, fremførte en lignende pointe: "Det er os bekendt, at man der [i Tivoli] fortrinsvis fremviser forskellige Naturfolk, der i en eller flere Henseender adskiller sig fra almindelige Kulturnationer. Denne Gang agter man at fremvise Negere og Eskimoer sammen med os. Dette anser vi for nedværdigende for vor Kultur og vor Nationalitet" (Eggerz 1).<sup>3</sup> Som den islandske litteraturhistoriker Jón Yngvi Jóhannsson har pointeret, var det ikke udstillingslogikken i sig selv, som skribenterne protesterede imod, det var fejlplaceringen af Island i denne kontekst. Ifølge ham afspejlede deres tilgang indflydelse fra tidens nationalisme og den globale imperialisme,

---

2 Forundringsstolen er en selskabsleg, hvor de andre gæster sammen hvisker om den, som sidder på forundringsstolen i midten.

3 Sigurður Eggerz (1875-1945), formanden for studenterforeningen, blev senere en toneangivende politiker og Islands statsminister 1922-1924.

idet man gerne "satte sig på de europæiske kulturnationers bænk, hvorfra vi [islændingene] kunne se på de andre" (148).<sup>4</sup> Resultatet af protesterne blev, at udstillingens nye titel kom til at lægge vægt på interne forskelle mellem de udstillede: "Dansk Koloniudstilling (Grønland og Dansk Vestindien) samt udstilling fra Island og Færøerne", og at striden endte med en symbolsk opblødning af distinktionen mellem de udstillede og beskuerne ved hjælp af et dansk bondehus, som blev placeret halvvejs inde i udstillingen. Dette hus blev i debatten ofte omtalt som en bodsgave til islændingene (eksempelvis "Udstillingen fra Kolonierne, Island og Færøerne", *Jyllands-Posten* maj 1905). Der var dermed tale om en konflikt om positionering mellem dem, der ser, og dem, der bliver set på, med rod i den grundlæggende koloniale repræsentationspræmis.

Det var langt fra første gang, at folk og genstande fra fjerne egne (inden for og uden for det danske rige) var blevet udstillet i København.<sup>5</sup> Udstillingen i Tivoli var dermed i flere henseender tidstypisk og blev afholdt midt i den æra, hvor Carl Hagenbeck arrangerede populære etnologiske udstillinger for nysgerrige europæere.<sup>6</sup> Tivoli-udstillingen indskrev sig i en gren af udstillinger med hovedvægt på håndarbejde og industriprodukter. Alle disse udstillinger havde et fælles grundelement: den imperialistiske verdensorden som fundamental logik afspejlet kuratorisk via en repræsentation af "verden-som-udstilling" (Mitchell; Mirzoeff). Tidligere udstillinger, som for eksempel verdensudstillingen i Paris i 1900, var også blevet dækket af islandske medier, men her blev placeringen af de islandske genstande i koloniafdelingen ikke grundlag for en lignende mediedisput ("Um Heimsýninguna í Paris" *Stefnir*). Centralt for repræsentationskonflikten i 1905 var det, at hjemmestyret netop var blevet indført i Island, og at nationsopbygningen var inde i en accelereret fase (i 1918 opnåede man selvstændighed). Samspillet mellem definitionsmagt, visualitet og grænsedragning mellem

---

4 "[...] tóku sér sæti á bekk menningaþjóða Evrópu, þaðan sem við gátum horft á hina".

5 Se Rikke Andreassen og Anne Folke Henningsens *Menneskeudstilling. Fremvisninger af eksotiske mennesker i Zoologisk Have og Tivoli*, og Rikke Andreassens: "The 'exotic' as mass entertainment: Denmark 1878-1909".

6 Carl Hagenbeck (1844-1913) var en tysk dyrehandler og pioner inden for grundlæggelsen af moderne zoologiske haver.

"Vesten og resten" blev omdrejningspunkt i konflikten. Jeg vil derfor også fokusere på de følelseladede diskurser, som bliver bragt i spil i debatten, idet de også er en del af kampen om definitions- og repræsentationsmagt. Idet jeg ser visse paralleller, vil jeg perspektivere til vor tids såkaldte krænkellesdebat og diskutere affektivt ladede diskurser, som jeg mener går igen.

"GRØNLAND ER JO ET LUKKET LAND. MEN HER ER DET  
AABENT FOR ALLE."<sup>7</sup> DEN POLITISKE KONTEKST

I en artikel med titlen "Fra det fjærne Danmark" (A. 1) fremhæves det, at koloniudstillingen er en enestående mulighed for at gøre sig bekendt med de fjerneste egne af det danske rige. Udstillingen var én i en række af udstillinger, som Emma Gad var med til at arrangere med fokus på kunsthåndværk og industri, og derudover skal koloniudstillingen naturligvis ses i en global kontekst af koloni- og menneskeudstillinger i Europa og USA. Den fundamentale hierarkiske logik, som lå til grund for koloniudstillinger som den danske, blev illustreret meget klart i forbindelse med The Louisiana Purchase Exhibition – også betegnet som Louisiana World's Fair – i 1904. På første side af den officielle udstillingspublikation fandtes den illustrative planche *The Types and Development of Man – Mennesketyper og deres udvikling* hvis symbolik blev udlagt med disse ord i billedteksten: "menneskehedens karakteristiske typer arrangeret i en progressiv udviklingsrækkefølge fra det primitive eller forhistoriske menneske til det højeste eksempel på moderne civilisation" (Buel 3)<sup>8</sup> – sidstnævnte var ikke overraskende den såkaldte amerikansk-europæiske mennesketype.

Det blev videre beskrevet, hvordan udstillingen takket være førende antropologer inkluderede "[...] en samling af verdens uciviliserede folkeslag" (Buel).<sup>9</sup> Alt i alt er grundpræmissen klar, nemlig en imperial og racial

---

7 Emma Gad til *Skive Folkeblad*, 31. maj 1905.

8 "[...] the characteristic types of mankind arranged in a progressive order of development from primitive or prehistoric man to the highest example of modern civilization."

9 "[...] a congress of the uncivilized peoples of the world."



**Fig. 1.** Mennesketyper og deres udvikling. Planche illustration fra J.W. Buel, Ph.D., Louisiana and the Fair, v. 5, (St. Louis: World's Progress Publishing CO., 1904). i, ii.

magtstruktur. Dette vidt accepterede civilisatoriske hierarki gav islændingene et validt argument for dissociation med grønlændere og vestindere i diskussionen om udstillingen i Tivoli. Samtidig var tidens sammenkædning af fremskridt (modernitet) og magt medvirkende til at positionere Island svagt, idet det islandske samfund på denne tid ikke kunne måle sig teknologisk og infrastrukturelt med de samfund, som positionerede sig som førende. Tidens opbrud i det danske rige og selvstændighedsbevægelser i Nordatlanten var også klangbund for debatterne om udstillingen – og dermed om, hvem der havde definitionsretten til at (re)præsentere de forskellige dele af riget.

Kataloget over udstillingen i Tivoli indledes med et tekststykke om den aktuelle interesse for de udstillede kolonier og bilande. Interessen hang sammen med den politiske kontekst, hvor debatter om øget selvstyre på Færøerne, nyt hjemmestyre i Island 1904 og en islandsk forfatning i 1874, salget af Tranquebar i 1845, nylige diskussioner om dårlige levevilkår flere steder i Grønland, og strandede forhandlinger om et salg af de vestindiske øer til USA i 1902 skabte en vis uro i relationen mellem Danmark og resten af riget. I pressens dækning kom udstillingen ofte til at fremstå som et forsøg på at samle riget. Både i den danske og islandske presse var diskursen om de nutidige og fremtidige relationer mættet af følelser (både negative og positive), og særligt i den danske presse brugte man metaforer baseret på familierelationer.

Familien som rammesætning for relationerne stod dog ikke altid uimodsagt, og i et indlæg i den islandske avis *Ingólfur* januar 1905 henvender skribenten sig til sine islandske landsmænd med en opfordring til at være på vagt over for danskeres tilnærmelser (*Simplex. Ingólfur*). Indlægget fremhæver, at man må forstå, at danskere føler sig højt hævet over islændingene. På trods af en aktuel trang, som eksisterede på begge sider, til at øge danskernes kendskab til Island, advarer skribenten imod godtroenhed over for ønsker om at styrke "brodersind" eller næstekærlighed (is. *brodurþel*) mellem landene. Den emotionelle relation bliver dermed vinklet således, at velvilje og broderlige følelser fra danskernes side kan vise sig dyrekøbte for islændingene – antagelig i form af et tab af nyvunden frihed. Skribenten sammenligner til sidst Island med Fenrisulven, som ifølge den nordiske mytologi blev narret i lænker. I den danske presse bringer man derimod blandt andet en reportage,



hvor den islandske præst og digter Matthias Jochumsson interviewes om sin afslappede holdning til udstillingen, og her er grundlaget en nordistisk fremhævelse af et stærkt bånd mellem Danmark og Island og dermed en bekræftelse af udstillingens overordnede udsagn om, at relationerne er naturlige og positive ("Den gamle islandske Digter". *Nationaltidende*).

Som det er blevet fremhævet af blandt andre Kirsten Thisted, blev det koloniale narrativ om afvikling og tab stærkt i løbet af 1900-tallet (Thisted "Where once Dannebrog"), og allerede i debatten om udstillingen var det i høj grad de følelsesmæssige aspekter af rigets interne relationer, som blev fremhævet. Thisted viser, hvordan diskursen udviklede sig i årtierne efter salget af De Vestindiske Øer i 1917 og fandt en form, hvor postkolonial melankoli blev et grundelement. I mediedebatten om Tivoli-udstillingen er det dog i højere grad nostalgi, der bliver brugt som emotionel ramme om den opsplittning, som da havde fundet sted. Om de relationer som stadig bestod, var det ofte familiemetaforer og termer som "kærlighed" og "bånd", der blev brugt til at rammesætte relationerne (Bruun 2-3).

#### ÉN STOR FAMILIE: UGENGÆLDT KÆRLIGHED OG ET HIERARKI AF "KÆLEBØRN"

Samtidens politiske omvæltninger og emotionelle udlægninger af deres betydning blev også adresseret i beskrivelsen af selve udstillingen. Et interiør med mahognimøbler var opstillet i den vestindiske afdeling foran en gobelin med et landskab fra den tidligere koloni ved Tranquebar. I kataloget bliver det fremhævet, at Tranquebar ikke er den eneste tidligere koloni, som mindes på udstillingen. Via en "interessant lille retrospektiv Afdeling" (Bruun 5) mindedes man også Nicobarerne og Guineakysten, og udstillingen kom dermed til at huse et rum specielt tiltænkt nostalgisk tilbageblik og eftertænkksomhed over det, kammerherre J. Scavenius under debatten om et salg af De Vestindiske Øer kaldte fædrelandskærlighedens nederlag og tendensen til at "bryde Stykker af vores Land" ("De Vestindiske Øer" *Jyllands-Posten* 1902 1).

Der tegner sig hurtigt en følelsesmættet diskurs både i datidens presedækning og i katalogteksten. Den velkendte familiemetafor bliver intro-

duceret i *Illustreret Tidendes* anmeldelse, idet udstillingen er blevet "født" af Moderlandet (Danmark) ("Koloniudstilling samt udstilling for Island og Færøerne". *Illustreret Tidende* 524). Alle rigets indbyggere, inklusive de danske besøgende, bliver omtalt som børn. De interne relationer bliver både i anmeldelsen og i kataloget beskrevet som et sensitivt emne med metaforer, som henviser både til en fysisk og en psykisk kropserfaring. Debatten om Islands løsrivelse bliver beskrevet som et sår, der er ved at heles (*ibid.*), og i kataloget beskrives relationen til De Vestindiske Øer som en "kærlighed" fra danskerne til øerne (Bruun 2). I *Illustreret Tidende* bliver islændingene også tilskrevet følelser, men her er der tale om "misforstået Æresfølelse" og "krænkelse" ("Koloniudstilling samt udstilling for Island og Færøerne". *Illustreret Tidende* 524). Dette er med til at rammesætte debatten som en følelsesladet konflikt. Familiemetaforen med Danmark som forælder åbenbarer en række sammenflettede dynamikker, og den fungerede som den diskursorden, der filtrerede den imperiale virkelighed og fortolkede den via en familiediskurs. Familiemetaforen indeholder emotionelle, magtmæssige og kønsrelaterede scripts, som i stor stil overføres fra sfæren for den egentlige familiepolitik (det private rum og samfundets interne sociale strukturer) til den større koloniale sfære.

Disse tre internt forbundne aspekter: emotioner, magt og køn, er også grundstrukturer, som både dukker op i de kuratoriske prioriteringer og i mediernes vinklinger. I deres artikel om, hvorledes familiemetaforen fortsat strukturerer post- og neokoloniale relationer i forhenværende imperier, fremhæver Brysk, Parsons og Sandholtz, at: "Feministisk teori belyser indholdet af disse sociale relationer med den vigtige indsigt, at kønsidentiteter og familieroller bibringer modeller, midler og motiver for mange andre former for magt og privilegier" (273).<sup>10</sup> De fremhæver familiemetaforen som et repræsentationelt middel til at naturalisere relationer (og det implicitte magtforhold, kunne man tilføje). Ydermere fremhæver forfatterne, hvorledes familiemetaforen lader de imperiale forhold fremstå

---

10 "Feminist theory elucidates the content of these social relations with the powerful insight that gender identities and family roles provide models, means and motives for many other forms of power and privilege."

som hjemlige/familiære, paternalistiske og kulturelt reproduktive (274). Netop overlappet mellem de to diskursive felter som familie (og dermed normer for køn og privatsfære) og kolonialisme kom til at tegne den måde, koloniudstillingen i Tivoli blev præsenteret for publikum på.

Umiddelbart efter en reportage fra udstillingen bragte *Dagens Nyheder* et kort indlæg om respektfuld omtale og latterliggørelse under titlen "Vore virkelige Kælebørn" ("Koloni-Udstillingen". *Dagens Nyheder* 1905). Det fremhæves først, at det ikke er kunstnerne, man her refererer til. Nej, dem er der ikke nogen, der har noget imod, at der bliver gjort grin med. Det er derimod beboerne af de "danske Atlanterhavsøer", der udpeges som kælebørn – altså kæledækker. Dernæst fremhæves det med en sarkasme, som også kendes fra senere tiders polemik om såkaldt krænkelserpærthed, at: "Koloniernes Beboere maa man ikke kalde dem". Skribenten benytter lejligheden til at udpege islændingene som særligt (og urimeligt) ømtålelige: "Vore islandske Landsmænd faar undskylde, men det vil næppe være muligt at bruge en Benævnelse, der udskiller dem fra de Negre og Eskimoer, som de saa nødvendig vilde paa Udstilling sammen med" (ibid.). Der lægges vægt på, at mens der internt i det splittede Danmark hersker voldsom uenighed, får øerne rundt om i riget nærmest alt, hvad de peger på (og her remses op). På denne måde cementeres kælebørnene som forkælede og – i Islands tilfælde utaknemmelige. Islændingene må forstå, at koloniudstillingen fra dansk side er en "Kærlighedserklæring". Til sidst etablerer skribenten (under navnet Opticus) et hierarki for kælebørn, hvor de, som er placeret længst væk fra rigets centrum, på de Vestindiske øer, placeres som yndlingskæledækker. Dernæst følger grønlænderne, og islændingene må tage til takke med, at de overhovedet kommer med på en koloniudstilling, da de, når det kommer til den tvivlsomme ære at være koloniale kælebørn, placeres i den modsatte ende af spektret tættere på danskerne. Dermed er islændingene "selv i Grunden ikke stort højere paa Straa end vi selv" (ibid.).

Den position, som her bliver italesat, har mindelser om aspekterne ved det koloniale projekt, som Homi Bhabha beskriver i sin teori om *mimicry*: De koloniale subjekter kunne gøres genkendelige, men ikke engelske (i dette tilfælde danske): "[...]as a subject of a difference that is almost

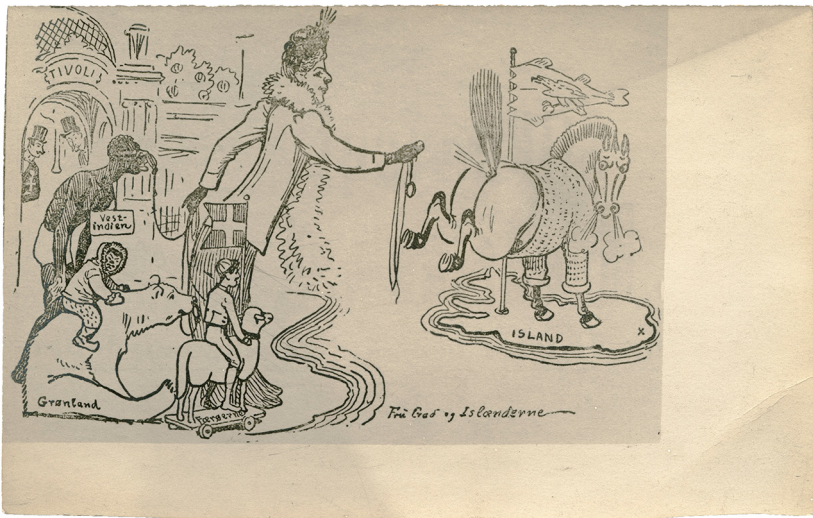
*the same but not quite.*" (126).<sup>11</sup> Thisted beskriver en beslægtet dynamik i den dansk-grønlandske relation i samme periode, nemlig mimicryens tilsyneladende inklusion, som samtidig er en implicit fastholdelse af en magtrelation: "Men i det øjeblik grønlænderen blev danskeren alt for lig, skulle han nok få at mærke, at hér gik alligevel en grænse" (Thisted "Hvem går qivittoq?" 150). Dette minder om den logik, som giver genlyd i retorikken ovenfor: Islændinge har ikke en kolonial status, der minder om de koloniale (kæle)børns, ergo har de ikke noget at føle sig krænket over. Dermed erkendes det også indirekte, at placeringen som kælebarn/koloni er nedladende. Men samtidig opfattes det som latterligt, at islændingene fuldt og helt afviser en placering i en koloniudstilling. Islændingene afviser at rette ind efter den emotionelle orientering, som strukturerer udstillingens relationer: Danskerne giver kærlighed og opmærksomhed, og de udstillede tager imod og stiller sig til rådighed for blikket. Med Sara Ahmeds ord positionerer de kritiske islændinge sig som *affect aliens*, idet de er ude af trit med det affektive fællesskab (Ahmed).

På flere niveauer afspejler udstillingen den velkendte affektive praksis, som historiker Karen Vallgård opsummerer som etableringen af: "affektive fællesskaber som understøttede koloniale sociale forskelle" (107). Dette skete både i kraft af den fysiske udstilling og via dækningen i de danske medier. Det affektive fællesskab, som forsøges skabt med omridset af en kolonial familie, indbefatter som nævnt et magtmæssigt hierarki kendt fra imperiale strukturer, som blev endnu mere tydeligt, idet det ikke var alle, som kom til orde i debatten om udstillingen. I den danske presse er der ikke fokus på at gå i dialog med grønlændere og vestindere om udstillingen, og internt i de grønlandske medier synes der heller ikke at være debat. Foruden de artikler, som kun indeholder danske stemmer, er det debatten om og med islændingene, som fylder mest.

*Politiken* bragte i februar 1905 en karikaturtegning, som angiveligt skulle opsummere konflikten mellem de islandske debattører og organisatorerne personificeret ved Emma Gad. Karikaturtegningen spiller ind i feltet af satiretegninger, hvor modreaktioner ofte affejes med argumenter

---

11 "[...] et anderledes subjekt som er næsten det samme, men ikke helt."



**Fig. 2.** Fru Gad og Islænderne, karikaturtegning bragt i Politiken 9. februar 1905.

om, at humoren er en unik sfære, hvor ingenting skal tages for tungt, og hvor alle må være klar til at modtage hug. Men som Sharon Lockyer og Michael Pickering fremhæver, er raciale stereotypiseringer en form for latterliggørelse, som opretholder ulige magtforhold og peger på at humor, karikaturer og racetænkning var tæt knyttet under imperialismen ("You Must Be Joking" 813). Vittigheder generelt og karikaturtegninger specifikt kan siges at være betinget af en særlig aflæsningskontekst, som gør dem sjove (for nogen) i en specifik sammenhæng, men de er også, ifølge Lockyer og Pickering, ladet med en arv (eng. *legacy*) af ophobede betydninger, som inkluderer historiske magtforhold og spørgsmål om, hvem der har haft definitionsmagten (Beyond a Joke 8). Kunsthistoriker Dora Apel minder om, at satiretegningens gennemslagskraft er baseret på umiddelbar genkendelse, som opstår ved gentagelser af stereotypiske fremstillinger (137). På denne måde er tegningen på linje med de andre behændige kommunikationsudspil, som kommer fra den danske presse, idet fremstillingen groft sagt tilbyder islændingene to mulige positioner: at insistere på en position som

ligestillede med danskerne og dermed acceptere præmissen om latterliggørelse som et vilkår i den offentlige debat eller at indtage positionen som kuert og modvilligt latterliggjort.

En splittelse mellem Island på den ene side og de andre "udstillede", som er under Gads kontrol på den anden side, understreges på tegningen. Eksempelvis symboliseres relationen mellem Danmark, synekdokisk repræsenteret ved Emma Gad, og resten af riget via de tøjler, som Gad holder både den slavegjorte vestinder, isbjørnen og fåret i. Her understøttes den grundlæggende dominanslogik, som var én af årsagerne til konflikten. At Island symboliseres ved en hest, som sparker ud efter tøjret, understreger kontrasten til de andre relationer. Den oprørske "islandske hest", som sejler væk fra fastlandet på sin ø, undslipper dog heller ikke nedvurdering. Selv om Island vises med separat heraldik (i form af en fane), mens eksempelvis Færøerne er reduceret til en dreng på et legetøjsfår, som vifter med Dannebrog, er der også her en implicit stikpille til Island. Efter en periode med utilfredshed med det islandske våben, som var en hovedløs klipfisk med en kongekrone på en rød baggrund, fik Island i 1903 et nyt våben med en hvid falk på en blå baggrund. Dette "nye blaa Banner" fremhæves da også i *Dagens Nyheder* som det, der nok vil tiltrække sig de besøgendes opmærksomhed først ("Koloni-Udstillingen" *Dagens Nyheder* 1905). På denne tegning vises falken på en baggrund af den forkætrede hovedløse fisk, som var en del af den danske konges rigsvåben fra 1819 til 1903. Den implicite reference til dansk overmagt ligger også i den måde, kongemagtens symbolsprog, heraldikken, bruges til at repræsentere de andre udstillede områder. På tidens danske rigsvåben var Grønland symboliseret ved en isbjørn, Færøerne ved en vædder og Island ved en hvid falk. Som det også diskuteres året efter i *Atlanten*, medlemsbladet for foreningen De Danske Atlanterhavsøer, er De Vestindiske Øer ikke repræsenteret i rigsvåbenet (Ramsing). Dog blev der ved koloniudstillingen i Tivoli inde i udstillingsbygningen brugt et våben med tre palmeøer og en sol.<sup>12</sup> Uden på det officielle udstillingskatalog bruges de kendte våben og for De Vestindiske Øer bruges

---

12 Dette våben, som aldrig blev officielt, kan endnu ses på en vægudsmykning på Københavns Rådhus.

et dansk flådeskib. Både dette skib og den sorte mand, som på karikaturen holdes i en tømme fæstnet til en næsering, fremhæver den slavebaserede økonomi som det væsentligste aspekt ved øernes historiske tilknytning til Danmark. Dermed refererer den samlede karikaturtegning både til den økonomiske struktur, som er fundamentet for de koloniale relationer, og til relationernes stærkt hierarkiske element – både via den eksplicit racistiske repræsentation af en slavegjort person og infantiliseringen af den lille og barnagtige henholdsvis færing og grønlander.

Som blandt andre kulturhistoriker Rikke Andreassen har påpeget, var der ofte lagt vægt på køn og kroppe i de danske menneskeudstillinger. Også på koloniudstillingen i 1905 var ikke mindst kvinder og normer for feminitet centrale i både idégrundlaget og den praktiske udformning. Emma Gad og Dansk Kunstflidsforening, som havde til mål at fremme kunstindustrien (kunsthåndværk) blandt alle rigets kvinder, var drivkræfterne bag udstillingen, og overskuddet skulle gå til håndgerningsuddannelse af kvinder fra forskellige egne af riget ("Dansk koloniudstilling samt udstilling for Island og Færøerne". Dimmalætting 1). En kvindelig servitrice,<sup>13</sup> kvinder fra de nordatlantiske øer i nationaldragter og kvinders håndarbejde kunne, sammen med to børn fra Vestindien, beskues af gæsterne. Udstillingen blev dermed også et mikrokosmos for synliggørelse af kønsnormer, og disse blev ramme for repræsentationen: beskuelsen og kvindekroppene, der performer et kønspolitisk knudepunkt af produktivitet, orden og nøje kurateret repræsentation af de forskellige grupper. Publikum positioneredes dermed som et bourgeois publikum, som kunne mime deres private vaner med opvartende tjenestepiger – hvilket samtidig udgjorde et mikrokosmos, som mimedede den større imperiale relation, hvor danskerne nød kolonialvarer i et handelsmæssigt centrum.

Det, som Ann Laura Stoler kalder skabelonen (eng. *a template*) for den ideelle koloniale agens (1) – et ideal for familieenheden, hvor europæiske mænd og kvinder gensidigt bekræfter og opretholder hinandens positioner – spillede dermed en underliggende rolle på udstillingen. Emma Gad personificerer det ideelle kvindelige aspekt af kolonialiseringen, som ifølge

---

13 Fru Henriette Jensen (1866-1945), født på St Croix, som i flere år havde været bosat i København og gift med tømmer Jens Peter Jensen, var ansat ved udstillingen.

Stoler primært spillede en vigtig rolle i kolonialismens idealiserede og principielle udlægninger – som eksempelvis en udstilling. Gad var med til at sætte standarden for den borgerlige elites livsstil – og dermed også den principielle skabelon, som Stoler peger på, som også altid medregner de koloniserede som en "anden". Denne anden kan enten forsøge at leve op til en lignende standard eller vedblive med at udfylde en rolle, som støtter op om elitens livsstil: enten som symbolsk alternativ, som arbejdskraft, som producent af (kolonial)varer eller som opvarter. På satiretegningen understøtter Gad den position, som Danmark indtager i de danske fremstillinger af udstillingen, idet hun som lige dele slaveejer og moder for de koloniserede holder styr på alle – undtagen Island. Jeg ser dermed også den emotionelle diskurs, brugen af familiemetaphorer og afspejlingen af borgerlige (familie)normer som en måde at naturalisere magtrelationen og rammesætte den som moderlig "*anti-conquest*" (Pratt 7).

Denne formynderiske tilgang afspejles i den danske presses tilgang til de islandske debattører. Mediedisputten, inklusive repræsentationen af Island som en arrig hest, illustrerer således, hvordan den islandske kritik i kraft af den koloniale kontekst kun kunne rammesættes som enten utaknemmelighed, misforståelse (af dansk velvilje) eller overdreven nærtagenhed. Stoler har peget på, at vurderinger af følelsesmæssige reaktioner ofte er blevet brugt til at placere grupper i de koloniale hierarkier baseret på "who was judged to act with reason, affective appropriateness, and a sense of morality" (6).<sup>14</sup> Netop stemplingen som overemotional fungerer som et lammende retorisk våben i denne kontekst.

#### UDSTILLINGSRUMMETS HETEROTOPISE TRÆK OG DET IMPLICITTE BLIK

I deres tekster om sammenhængen mellem magt, repræsentation og visualitet, opridser Nicholas Mirzoeff og Timothy Mitchell det, som også bliver to grundlæggende konfliktpunkter i debatten: henholdsvis spørgsmålet om ligeværdighed i repræsentation og skabelsen af en (kolonial) udstil-

---

14 "[...] hvem der blev vurderet til at handle fornuftigt, affektivt passende og moralsk."



lingspraksis, der understøtter en måde at forstå sig selv som "Vesten" på. Selve den rumlige strukturering af udstillingen var ét af de elementer, som mediedebatten handlede om. Som en del af besøget på udstillingen indgik også kataloget, som rammesatte og understøttede dens logikker. Samspillet mellem katalogtekst og kuratering skaber en kompleks dynamik af sammenknytning og adskillelse mellem de udstillede genstande. Kataloget fremhæver bl.a. den frise, som indrammede udstillingshallen figurativt ved at løbe rundt langs væggen, hvorved den skabte sammenhæng mellem de forskellige rum, samtidig med at den tilføjede visuelle fortolkninger af deres særtræk. I kataloget beskrives det, hvordan den grønlandske afdeling repræsenteres ved illustrationer skabt af "en indfødt Grønlænder" (Bruun 4), formentlig Aron fra Kangeq (1822-1869), mens illustrationerne, som repræsenterer De Vestindiske Øer, viser Anna Rinks tegninger af skibe "fra Kolonisationens Første tider" (ibid.), og ved den færøske og islandske afdeling viser frisen skibe inspirerede af smækker fra Bayeuxtapeterne. Denne overordnede kulturelle opdeling var en del af udstillingens hierarkiske skelnen mellem de udstillede genstande: det gamle germanske kulturfællesskab på den ene side og de fjerne kolonier på den anden. Stoler er én af de stemmer, som har påpeget, at magthierarkiet langt fra altid kunne reduceres til en fast struktur baseret på forskelle i hudfarve: I flere sammenhænge var hierarkiet til forhandling (6). Opdelingen var dog langt fra konsekvent, hverken i kataloget eller i pressedækningen, og tvetydigheden skabte grundlaget for islændingenes protest. Den kritik, som flere islandske stemmer fremførte, og den nedladende respons pegede på, at opdelingen netop ikke var så konsekvent, som islændingene ønskede.

Foruden forklarende tekst bestod kataloget også af fotografier fra udstillingen. Især på et af de fotografier af udstillingens udskænkingssted "Den vestindiske Veranda", som blev sendt i cirkulation, træder flere af udstillingens spatiale logikker frem – også dem, som de islandske debattører mente bidrog til en upassende kontekst for islandsk deltagelse. Verandaen lå ved udstillingsbutikken, hvor gæster kunne købe kolonialvarer og andre memorabilia med hjem, og interiøret tilbød at omslutte gæsterne i et overlap mellem det vestindiske og borgerlige hjemlige rum. *Dagens Nyheder* skrev om besøget på verandaen: "Medens man her prøver de kølende re-



**Fig. 3.** Fotografi af "den vestindiske veranda", hvor udstillingsgæsterne kunne indtage forfriskninger og hvor blandt andre fru Henriette Jensen arbejdede. Billedet indgik i den illustrerede vejledning (s.32) og fandtes ligeledes som postkort.

freshments – uden Spirituosa – kan man nærmere betragte den vestindiske Have med de tropiske Planter, Gangenes Konkylierende og det brogede Havehegn af Flaskeskaar, som holder alle ubudne barfodede Negre borte" ("Koloni-Udstillingen". *Dagens Nyheder* 1905 1). Det er klart, hvis erfaring og blik den besøgendes oplevelse skal mime, og dermed hvilket magtsystem der skal bekræftes (her opsummeret af Mirzoeff): "Imperialismens visuelle system knyttede den centraliserede autoritet til et civilisationshierarki, hvor det 'kulturaliserede' dominerede det 'primitive'" (483).<sup>15</sup> I avisens reportage inkluderes det således kort men virkningsfuldt, hvorledes de

---

15 "The imperial complex of visibility linked centralized authority to a hierarchy of civilization in which the 'cultured' dominated the 'primitive'."

forskellige grupper på øerne holdes adskilt. Verandaens nydelsesrum kommer dermed til at tydeliggøre, hvordan de, som oftest kun inkluderes som beskuelsesobjekter og som usynlig arbejdskraft, altid alligevel manifesterer sig i forbruget af kolonialvarer (se Stoler 6-7).

Fotografiet blev bragt til sidst i udstillingskatalogets tekst, og her indskrives den besøgende direkte i kolonisatorens rolle: "Slaa Dem ned i den vestindiske Veranda, forlang af Negerinden en Cocktail, Ice-cream-soda eller anden let Forfriskning og De vil da, medens Solen spiller paa Golfens blaa Havflade og St. Thomas' tage, drømme Dem langt over Oceanet til de Smaaøer, der forhaabentlig en Gang igen skal kunne benævnes Vestindiens Perler" (Bruun 30). Det er i høj grad dette koloniale blik – og dets kulturhistorie – som gennemsyrede hele logikken bag udstillingen, og som flere islandske debattører opponerede imod at underlægge sig. Det er også på denne baggrund, at det danske bondehus, som blev inkluderet i udstillingen og dermed underlagt blikket, kan ses som en bodsgave til de utilfredse islændinge. At der var en debat, som bølgede frem og tilbage, og at udstillingens titel blev ændret, vidner også om, at de islandske stemmer til en vis grad blev hørt - omend de ofte blev affejet i den direkte debat. Som litterat Jón Yngvi Jóhannsson har påpeget, repræsenterede den islandske kritik ikke en protest imod det visuelle regimes logik (148). Ærindet med protesten var alene en kritik af Islands placering i dette systems rumlige manifestation på udstillingen.

Som arkitekturhistoriker Samuel Liang peger på i sin artikel om Shanghai World Expo 2010, er sådanne udstillinger, som skal repræsentere forskellige egne af verden på en ordnet vis, ofte præget af både det idealiserende træk ved den spatiale utopi og det komprimerende træk ved det, som Foucault har kaldt heterotopien ("Of Other Spaces" 25). Et klart heterotopisk træk, som genkendes på udstillingen i Tivoli, er stedsakkumuleringen. Det stedsakkumulerende heterotopiske træk som gennemgående ordnende princip afspejler den koloniale logik: Her er rigets frembringelser samlede i et mikrokosmos med overordnet fokus på håndværk, lokal industri og handel. Det nye hele, som skabes på en udstilling, det, Foucault også betegner som et mikrokosmos (26), får dog samtidig utopiske træk. Udstillingshallen og billederne fra rummet formidler en imperialistisk

utopi, idet det samlede rige fremstilles i en idealiseret [perfected] form (24): samlet, tilgængeligt og ordnet. Med udgangspunkt i en række egypteres observationer fra rejser i Europa beskriver Mitchell et gennemgående træk ved vestlig kultur i 1800-tallets sidste årtier som: "en gengivelse af verden som en ting, der skal beskues" (221).<sup>16</sup> Én af Mitchells centrale pointer er den fundamentale koloniale logik i dette visuelle regime. Selv om udstillingernes koloniale visualitet (modeller, kort, montrer, panoramaer osv.) kan ses som en måde at repræsentere et økonomisk system, er det hans pointe, at visualiseringerne via deres gengivelse af det imperiale perspektiv bliver midlet, som producerer dette hierarkiske system som en sandhed (222). De islandske debattører protesterer således imod inddragelsen i et sådan formidlingsregime, hvor de ikke selv kan definere deres plads.

Der tilbydes forskellige (eksterne) synsvinkler på de danske besiddelsers geografier via de forskellige visualiseringsformater: frisen, landkort af forskellig art og panoramaer (store landskabsmalerier) samt papmodeller og opstillede interiører. Kontrasten er størst mellem de perspektiver, der vedrører Island og dem der vedrører De Vestindiske Øer. I kontrast til de kartografiske perspektiver, der mimer det koloniale blik, som udlægger landskabet ud fra et økonomisk og universalistisk perspektiv, bliver det islandske panorama fra Tingvallasletten, malet af Carl Lund, og den store samling kostbare kirkelige genstande og litteratur bliver symboler på Islands garant for fælles nordisk kulturarv. Det fremhæves flere gange, at islændingene befinder sig på et højt stadie kulturelt og åndeligt – og at dette har været tilfældet i flere hundrede år (Bruun 21). Denne fremstilling afspejler dels det grundlæggende teleologiske og eurocentriske kultursyn, som lå til grund for mange af tidens menneske- og koloniudstillinger, og dels det, jeg selv har kaldt Islands kryptokoloniale status i relation til Danmark.<sup>17</sup> Teorien om kryptokolonier har Michael Herzfeld udviklet i relation til græske og thailandske forhold. Herzfeld peger på den usikre position, som kryptokolonier som Grækenland og Thailand er blevet tilskrevet, som

---

16 "[...] a rendering up of the world as a thing to be viewed".

17 For mere om den kryptokoloniale relation, se min artikel "Iceland as Centre and Periphery: Post-colonial and crypto-colonial perspectives".

en bufferzone mellem den vestlige verden og det "utæmmede" (900). Parallellerne til Island er tydelige: "Grækenland er afgjort ikke det eneste land, hvor eliten opdyrkede en dyb frygt blandt borgerne for at blive for tæt identificeret med en vagt defineret kategori af barbarer" (902).<sup>18</sup> I eksterne beretninger og repræsentationer har Island penduleret imellem at være en del af en fremmedartet periferi på den ene side og at være inkluderet i idéen om et europæisk centrum (som et reservoir af kulturarv) på den anden side. Beskrivelserne er ofte fastlåst i en eurocentrisk diskurs, som både i beskrivelserne af den græske antik (901) og Islands kulturarv har formet fortiden ud fra diverse eksterne ideologiske behov. Det er ikke mindst det gyldne skær, som en fælles norrøn arv kaster over dansk kultur, der har påvirket forholdet mellem Danmark og Island historisk.<sup>19</sup>

Selv om Islands gyldne fortid affødte respekt og en vis grad af identifikation i Danmark, var det samtidig afgørende at blive associeret med gruppen af samfund, som var forrest i udviklingstoget – langt fra dem som blev opfattet som primitive. Det er da også en beslægtet opfattelse af temporalitet, som bevirker, at nogle lande får en kryptokolonial status: for det første det førnævnte fremskridtsparadigme, hvor nutiden har forrang over fortiden, for det andet forestillinger om, at visse samfund er "frosne i tid", idet fortiden i større eller mindre grad har taget ophold i nutiden, og for det tredje opfattelsen af kryptokolonier som samfund, hvor en gylden fortid er det, som giver anelse. Spørgsmålet om Islands såkaldte kulturelle "udviklingstrin" blev da også centralt i debatten, og i det officielle katalog fra 1905 blev det påpeget, at den islandske afdeling indeholdt en lang række kristne skrifter og skrifter af Snorri Sturluson, som skulle bevidne "det høje kulturelle Standpunkt Islændere gennem Aarhunderder har indtaget" (Bruun 21). Den ambivalente position som kryptokoloni skinner igennem på begge sider i debatterne om udstillingen, idet tidligere

---

18 "Greece is certainly not the only country in which elites cultivated among the citizenry a deep fear of becoming too closely identified with some vague category of barbarians."

19 Se bl.a. Auður Hauksdóttir. "Islandsk sprog og dansk tunge. Islandsk sprog og litteraturs betydning for nationsopbygningen i Danmark".

tiders kulturrigdom bliver et hovedargument for en insisteren på Islands særstatus. Samtidig gør Islands undseelige reelle magtposition, (et andet kryptokolonialt perspektiv), det muligt for de danske skribenter at slippe af sted med den hånlige respons i de danske medier.

Spørgsmålet om synsvinkel og repræsentation fremstår også som et centralt smertepunkt blandt flere islandske kommentatorer. Den unavn-givne skribent i avisen *Ingólfur* medgiver i sin reportage efteråret 1905 at panoramaerne er smukke, men peger samtidig på, at der ikke er tale om et stedkendt blik ("*Frá nýlendusýninguni dönsku*". *Ingólfur* 186). På trods af, at der kuratorisk markeres forskelle mellem de forskellige lande, som repræsenteres på udstillingen, bliver det hos de fleste islandske debattører ikke opfattet som en udradering af den overordnede repræsentationsstruktur, som var kolonialismens og imperialismens centraliserede synsvinkel.

#### ÅBNINGSTALE, SKUFFELSE OG GODE INTENTIONER(?)

Åbningstalen den 31. maj 1905 blev holdt af grosserer Moses Melchior, som foruden at bestride en række politiske poster bedrev handel i Dansk Vestindien, hvor hans firma frem til 1911 var etableret som M. & Co. i Frederikssted. Melchior var også medlem af bestyrelsen for Plantageselskabet Dansk Vestindien, som præsenterede kort på udstillingen. Melchiors åbningstale blev citeret i *Dagens Nyheder* dagen efter. Ifølge journalisten adresserede han blandt andet den fremmødte kongefamilie og en hel række notabiliteter – men også, med nogen bitterhed, de utilfredse islændinge: "Jeg kan kun sige", udtalte Grosserer Melchior, "at vi har gjort alt for at takkes Islænderne. De har gjort Komiteen Uret, men jeg haaber, at Islænderne vil være saa noble og højmodige at tilgive os den Uret, de har gjort os, – skønt sligt som Regel ikke sker" ("*Koloni-Udstillingen*". *Dagens Nyheder* 1905 1). Det fremgår tydeligt, at Melchior mener, at islændingene har gjort komiteen uret, og at han ikke har høje forventninger til, at de to parter kan mødes. I den ovennævnte islandske artikel, som blev trykt senere på året i *Ingólfur*, var synet på relationen ligeledes pessimistisk. Artiklens unavn-givne forfatter spurgte retorisk sine landsmænd, om nogen ved deres fulde fem havde troet, at danskerne ville omtale udstillingen med en anden

betegnelse end den, de hele tiden havde haft i sinde: "koloniudstilling"? ("Frá nýlendusýninguni dönsku". *Ingólfur* 186). Og også forvisningerne om Islands særstatus på udstillingen bliver fremstillet som let gennemskuelige: "Alt [alle genstande] blev udstillet på samme sted og som en helhed, sådan som det var meningen fra begyndelsen, dersom man ønskede at fremvise de underlige undermålerkulturer, som fandtes på de forkrøblede øer på verdenshavene, som danskerne bryster sig af at herske over" (186.). Skribenten konkluderer tørt, at således lykkedes udstillingen fortrinligt. Denne artikel udtrykte dels en kritik af de (islandske) landsmænd, som havde ladet sig forblænde af forvisninger om ligeværd, dels en påmindelse til alle læsere – islandske såvel som andre – om at diskursen om gode danske intentioner ikke stod uimodsagt.

#### KRÆNKELSESEDBAT SOM MAGTSTRATEGI OG FORANDRINGER I DEN NORDISKE FAMILIEMETAFOR

I *Jyllands-Postens* artikel fra åbningen af udstillingen benytter skribenten lejligheden til at kritisere de islændinge, som har opponeret mod udstillingen i planlægningsfasen ved at kalde dem "emfindtlige" og nævne frygten for at de skulle blive "krænkede" (1). I kritikken kommer vedkommende ind på det, som med vor tids begreber ofte er blevet kaldt krænkelssparrathed. Dette var noget, som den danske presse var særdeles optaget af i tiden omkring udstillingens åbning, og her benyttedes lejligheden også til at nedvurdere den islandske byggestil: "Island har det som allerede tidligere omtalt for sig selv i et af Grosserer Thor E. Tulinius opført Bjælkehus, der her hedder det islandske Hus, men hvortil Mage nok ikke findes paa Island. Der har været ytret Frygt for, at de vrede Islændere skulde blive krænkede derover. Heldigvis bliver, efter hvad der nu siges, det Modsatte Tilfældet. Islænderne er glade ved at se, hvor smukke deres Huse kunde blive" ("Udstillingen" *Jyllands-Posten* juni 1905). *Jyllands-Postens* artikel fokuserede også på den islandske optagethed af, hvorvidt "Koloniudstilling" som fællesbetegnelse nu var ufordelagtig eller ukorrekt. Her er der visse ligheder med mediepolemikken om brug af forskellige uønskede betegnelser ("eskimois", "hottentotkarrusellen", "negerbolle" etc.) i de seneste år.

Kunsthistoriker Mathias Danbolt peger i sin analyse af den seneste debat om racistisk repræsentationen i nydelsesindustrien på den velkendte dynamik, som også Ahmed har fremhævet: at den, der påpeger problemet, bliver rammesat som den, der har introduceret problemet, og dermed bliver vedkommende til problemet. I begge debatter forsøges den, som har rollen som *affect alien* (Ahmed), affejet og "sat på plads". Ligesom svenskerne ifølge Danbolt bliver interPELLerede som sure ("grumpy") og hypersensitive, blev islændingene i den danske presse gennemgående fremstillet som for-nærmede, vrede og urimelige – primært som et værktøj til at fremhæve de gode danske intentioner og ikke mindst stadfæste rigets interne hierarki.<sup>20</sup>

Ved at anskue udstillingen som et rum med heterotopiske træk fremstår et andet relevant træk, som Foucault fremhæver, nemlig det kompensatoriske: "Eller også er deres [heterotopiske rum] rolle på den anden side at skabe et rum, der er noget andet, et andet virkeligt rum, lige så perfekt, lige så omhyggeligt, så velarrangeret, som vores er rodet, dårligt konstrueret og usammenhængende" (127).<sup>21</sup> Netop dette synes at passe udmærket på den politiske realitet, som tegnede udstillingens kontekst, og som også skinner igennem i retorikken: Der var langt fra orden og stabilitet i riget på denne tid. Magtstrukturen bliver stadfæstet i udstillingens forskellige repræsentationsformater via en "blød magt", som blev naturaliseret dels via en "*anti-conquest*"-diskurs og dels via familiemetaforik. Her er det naturligt tilfældet, at hierarkiet for de såkaldte "kælebørn" skal forstås som en omvendt pendant til det hierarki, som angik ligeværdighed og anseelse – begge set fra et dansk hierarki. Også i dette tilfælde er positioneringen som børn en art affektiv fælde, idet børnenes eneste vej ud af den ulige magtrelation er at afvise moderens kærlighed (som positionerer dem som børn) og dermed blive *affect aliens* i familiemetaforen.

Danbolt har peget på, hvordan debatten om uønskede betegnelser,

---

20 Som eksempelvis i den førnævnte artikel fra *Jyllands-Posten* 28. maj 1905, "Udstillingen fra Kolonierne, Island og Færøerne".

21 "Or else, on the contrary, their role is to create a space that is other, another real space, as perfect, as meticulous, as well arranged as ours is messy, ill constructed, and jumbled."



krænkelser og ”politisk korrekthed” har skabt et brud med en ellers stærk diskurs om en nordisk exceptionalisme, når det kom til fravær af racisme (108). Særligt Sverige er blevet positioneret som skræmmebillede på et samfund, hvor den politiske korrekthed står i vejen for sund fornuft. I tiden omkring 1905 blev mange af de danske indlæg også forsøg på at bekræfte den imperiale metafor med moderen og børnene via en infantilisering af islændingene som irrationelle og hysteriske. Begge debatter handler om repræsentation og forsøg på afvisninger af uønsket repræsentation. Islændingenes protester blev i den danske presse primært filtreret gennem en emotionel diskurs, hvor en afvisning af det givne hierarki kun kunne forstås som vrede og krænkethed – og det sidstnævnte er et begreb, som endnu i vor tids debatter om (mis)repræsentation benyttes som et middel til at diskvalificere kritik.

ANN-SOFIE NIELSEN GREMAUD, Lektor ved Institut for Sprog- og Kulturvidenskab, Islands Universitet (Reykjavík). Er sammen med Kirsten Thisted redaktør og medforfatter til *Denmark and the New North Atlantic. Narratives and Memories in a Former Empire* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2020), har redigeret *Artistic Visions of the Anthropocene North. Climate Change and Nature in Art* (Routledge Advances in Art and Visual Studies, 2018) sammen med Gry Hedin. Gremaud har udgivet ”Følelsesøkonomier i Nordatlanten. Gamle bånd og nye venskaber” (medforfattere: Kirsten Thisted og Malan Marnersdóttir) (*Økonomi og Politik* 2.94, 2021).

### INSULT, MOTHERLY PRIDE, AND ANGRY ICELANDERS

*The media debate about the Danish Colonial Exhibition 1905*

In the early summer of 1905, a colonial exhibition opened in the Tivoli Gardens in Copenhagen, where visitors could meet people and see objects from more distant parts of the Danish kingdom: the West Indies, Greenland, the Faroe Islands and Iceland. Both before and during the exhibition, a dispute arose in the Danish and Icelandic media about the reasonableness of Iceland being part of such a setting. The disagreement was about the representational logic that was the foundation of the exhibition, about the title of the exhibition, and about whether Iceland belonged in the “compa-

ny" that the other countries constituted. In this article, the author draws attention to the emotionality that characterized the debate that Danish and Icelandic writers took part in. The examples show how the Icelanders' protests against the exhibition are framed as unreasonably emotional and the Icelanders as sensitive and ungrateful. Thus, the author argues that there are similarities with the strategies used in contemporary debates about reasonable responses to violations and insults in Scandinavia.

At a time when the internal relations between the different parts of the Danish kingdom were undergoing major changes, the exhibition also appeared as a heterotopic space designed to compensate for the messy reality.

#### KEYWORDS

- DA: Koloniudstilling; repræsentation; dansk kolonialisme; Island; mediedebat; emotionality; kryptokolonialisme
- EN: Colonial exhibition; representation; Danish colonialism; Iceland; media debate; emotionality; crypto-colonialism

#### LITTERATUR

- A., L.Th. "Fra det fjærne Danmark". *Skive Folkeblad* 31. maj 1905: 1. [https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms\\_avis/page%3Auuid%3A3ab1be30-1b38-4a57-b594-19961227e873/query/Skive%20Folkeblad%2C%2031.%20maj%201905](https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms_avis/page%3Auuid%3A3ab1be30-1b38-4a57-b594-19961227e873/query/Skive%20Folkeblad%2C%2031.%20maj%201905)
- Ahmed, Sara. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Andreassen, Rikke. "The 'Exotic' as Mass Entertainment: Denmark 1878-1909". *Race & class* 45 2 (2003): 21-38. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/03063968030452002>
- Apel, Dora. "Just Joking? Chimps, Obama and Racial Stereotype". *Journal of Visual Culture* 8 2 (2009): 134-142.
- Benedíktsson, Guðmundur. "'Nýlendusýning' í Kaupmannahöfn". *Gjallarhorn* 6. januar 1905: 3. <https://timarit.is/page/2268670?iabr=on#page/n1/mode/zup/search/nýlendusýning>
- Bhabha, Homi. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse". *October* 28. *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis* (Forår 1984): 125-133.
- Bruun, Andreas. *Illustreret Vejledning over Dansk Koloniudstilling (Grønland og Dansk Vestindien) samt Udstilling fra Island og Færøerne. Autoriseret Udgave med 45 Billeder*. København: F. Hendriksen (Reproduktions-Atelier). Trykt hos Nielsen & Lydische, 1905.

- Brysk, Alison, Craig Parsons og Wayne Sandholtz. "After Empire: National Identity and Post-colonial Families of Nations". *European Journal of International Relations* 8 2 (2002): 267-305.
- Buel, James W. *Louisiana and the Fair*. Vol. 5. St. Louis: World's Progress Publishing CO, 1904.
- Danbolt, Mathias. "Retro Racism: Colonial Ignorance and Racialized Affective Consumption in Danish Public Culture", *Nordic Journal of Migration Research*, Vol. 7, No. 2, 2017, s. 105-113. DOI: 10.1515/njmr-2017-0013.
- "Dansk koloniudstilling samt udstilling for Island og Færøerne". *Dimmalætting* 10. december 1905. Tilgængelig på <http://epaper.infomedia.dk/wxd/19041210>. Tilgået 10. januar 2022.
- "Den gamle islandske Digter. Et Interview med Matthias Jochumsson". *Nationaltiden* 30. maj 1905: 1. [https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms\\_aviser\\_page%3Aauuid%3A986cb8a8-00of-4dd4-9451-7aa97a7c7a16/query/matthias%20jochumsson](https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms_aviser_page%3Aauuid%3A986cb8a8-00of-4dd4-9451-7aa97a7c7a16/query/matthias%20jochumsson)
- "De Vestindiske Øer". *Jyllands-Posten* 10. oktober 1902: 1. [https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms\\_aviser\\_page%3Aauuid%3A20fb10de-039b-4808-8f51-1a9bba6eac3a/query/vestindiske%20øer](https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms_aviser_page%3Aauuid%3A20fb10de-039b-4808-8f51-1a9bba6eac3a/query/vestindiske%20øer)
- Egger, Sigurður. "Den danske Koloniudstilling og Islænderne. En Erklæring fra den islandske Studenterforening i Reykjavik". *Politiken* 28. december 1904: 1.
- "Frá nýlendusýninguni dönsku. Kafli úr bréfi frá Höfn". *Ingólfur* 26. november 1905: 186. <https://timarit.is/page/2270692?iabr=on#page/n1/mode/2up/search/nýlendu-sýning>
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces". *Diacritics* 16 1 (Forår, 1986): 22-27. [https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms\\_aviser\\_page%3Aauuid%3Ab0637a23-549c-4dd7-8814-98b85b4cdae1/query/Islanderne%20er%20glade%20ved%20at%20se%20%20hvor%20smukke%20deres%20Huse%20kunde%20blive](https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms_aviser_page%3Aauuid%3Ab0637a23-549c-4dd7-8814-98b85b4cdae1/query/Islanderne%20er%20glade%20ved%20at%20se%20%20hvor%20smukke%20deres%20Huse%20kunde%20blive)
- Gremaud, Ann-Sofie N. "Iceland as Centre and Periphery: Post-colonial and crypto-colonial perspectives". *The Postcolonial North Atlantic. Iceland, Greenland and the Faroe Islands*. Red. Lill-Ann Körber og Ebbe Volquardsen. Berliner Beiträge zur Skandinavistik #20. Oktober 2014. 83-104.
- Hauksdóttir, Auður. "Islandsk sprog og dansk tunge. Islandsk sprog og litteraturs betydning for nationsopbygningen i Danmark". *Danske Studier* 2020. *Tidsskrift for dansk sprog, litteratur og folkeminder* (2020): 111-162.
- Herzfeld, Michael. "The Absent Presence: Discourses of Crypto-Colonialism". *The South Atlantic Quarterly* 101 4 (2002): 899-926.
- Jóhannsson, Jón Yngvi. "Af reiðum Íslendingum. Deilur um Nýlendusýninguna 1905". *Þjóðerni í þúsund ár?* Red. Sverrir Jakobsson, Jón Yngvi Jóhannsson og Kolbeinn Óttarsson Proppé. Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2003. 135-150.
- "Koloni-Udstillingen". *Dagens Nyheder* 1. juni 1905: 1. [https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms\\_aviser\\_page%3Aauuid%3A2df9e77e-52fd-4059-](https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms_aviser_page%3Aauuid%3A2df9e77e-52fd-4059-)

- 82cd-de21622ac220/query/iso\_dateTime%3A1905-06-01\*%20titleUUID%3A%-22doms\_avisertitle%3A%3A57c2674d-a53d-4698-927a-97f01ea604a3%22/page/doms\_avisertitle%3A%3A2df9e77e-52fd-4059-82cd-de21622ac220 "Koloniudstilling samt udstilling for Island og Færøerne". *Illustreret Tidende* 46 36, 4. juni 1905: 524-525. [https://illustreretidende.kb.dk/iti/main/Haeftexsql?nnocti\\_pub&p\\_AargangNr=46&p\\_HaeftNr=36](https://illustreretidende.kb.dk/iti/main/Haeftexsql?nnocti_pub&p_AargangNr=46&p_HaeftNr=36)
- Lockyer, Sharon, og Michael Pickering. "You Must Be Joking: The Sociological Critique of Humour and Comic Media". *Sociology Compass* 2 (2008): 808-820. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9020.2008.00108.x>
- Lockyer, Sharon, og Michael Pickering. *Beyond a Joke: The Limits of Humour*. Berlin: Springer, 2005.
- Liang, Samuel Y. "The Expo Garden and Heterotopia: Staging Shanghai between Postcolonial and (Inter)national Global Power". *The Asia-Pacific Journal* 9 38 (19. september 2011).
- Mitchell, Timothy. "The World as Exhibition". *Comparative Studies in Society and History* 31 2 (april 1989): 217-236.
- Mirzoeff, Nicholas. "The Right to Look". *Critical Inquiry* 37 3. The University of Chicago Press (Forår 2011): 473-496.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.
- Ramsing, H.U. "Et Vaabenmærke for Dansk Vestindien". *Atlanten. Medlemsblad for foreningen "De Danske Atlanterhavsøer". Særskilte artikler og foreningsanliggender* (1. januar 1904): 484-486.
- "Set og hørt. Vore virkelige Kælebørn". *Dagens Nyheder* 1. juni 1905: 1-2. [https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms\\_avisertitle%3A%3A2df9e77e-52fd-4059-82cd-de21622ac220/query/vore%20virkelige%20kælebørn/page/doms\\_avisertitle%3A%3A764ece96-9b7b-4b6c-ad79-195f60dd48ac](https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms_avisertitle%3A%3A2df9e77e-52fd-4059-82cd-de21622ac220/query/vore%20virkelige%20kælebørn/page/doms_avisertitle%3A%3A764ece96-9b7b-4b6c-ad79-195f60dd48ac)
- Simplex. "Broðurpel Dana". *Ingólfur* 8. januar 1905: 2-3. <https://timarit.is/page/2270508?iabr=on#page/n1/mode/2up/search/simplex>
- Stoler, Ann Laura. *Carnal Knowledge and Imperial Power. Race and the Intimate in Colonial Rule*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Thisted, Kirsten. "'Where once Dannebrog waved for more than 200 years': Banal nationalism narrative templates and post-colonial melancholia". *Review of Development & Change* XIV 1 & 2 (2009): 147-172.
- Thisted, Kirsten. "Hvem går qivittoq? kampen om et litterært symbol eller relationen Danmark-Grønland i postkolonial belysning". *Tidschrift voor Scandinavistiek*. 25 5 (2004):133-160.
- Thisted, Kirsten, og Ann-Sofie N. Gremaud (red.). *Denmark and the New North Atlantic: Narratives and Memories in a Former Empire*. Vol. 1 og 2. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2000.
- "Udstillingen". *Jyllands-Posten* 5. juni 1905: 1. [https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms\\_avisertitle%3A%3A0637a23-549c-4dd7-8814](https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms_avisertitle%3A%3A0637a23-549c-4dd7-8814)

**61 ANN-SOFIE NIELSEN GREMAUD**  
**KRÆNKELSE, MODERSTOLTHED OG VREDE ISLÆNDINGE**

98b85b4cdae1/query/Islanderne%20er%20glade%20ved%20at%20se%2C%20  
hvor%20smukke%20deres%20Huse%20kunde%20blive

"Udstillingen fra Kolonierne, Island og Færøerne". *Jyllands-Posten* 28. maj 1905: 1. [https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms\\_aviser\\_page%3Auuid%3Ad97ce2a4-5a74-4f82-b908-9b2ce93f580e/query/Island%20ivoli](https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis/record/doms_aviser_page%3Auuid%3Ad97ce2a4-5a74-4f82-b908-9b2ce93f580e/query/Island%20ivoli)

"Um Heimssýninguna í Paris". *Stefnir* 22. august 1900: 53-55. <https://timarit.is/page/2219943#page/n1/mode/2up>

Vallgård, Karen Asta Arnfred. "Følelseshistorie: Teoretiske brudflader og udfordringer". *Kulturstudier* 2 (2013): 87-113.



## ATT SE BORTOM SEENDETS GRÄNSER

Jag lade tre små näverbitar på ett pappersark. Jag såg. Jag såg och tänkte att seendet kanske skulle hjälpa mig att läsa någonting som aldrig skrevs. Jag såg de tre små näverbitarna som tre bokstäver från en skrift som föregår alla alfabet.

*(Didi-Huberman, Näver 9)*

Filosofin frågar: Vad är en människa? Jag frågar: Vad är en bild? I vår kultur kommer inte bilder till sin rätt. Bilder värvas. Bilder förhör, för att utvinna information, och bara den sortens information som kan uttryckas i ord eller nummer.

*(Farocki 45)*

När Georges Didi-Huberman besöker koncentrationslägret Auschwitz-Birkenau i början av 2000-talet letar han efter spår av det som skett. Han bär med sig björknäver därifrån och kontemplerar näverns och trädens relation till den historia som utspelat sig i deras skugga. För Didi-Huberman bär dessa saker ett spår, ett spår som kan möjliggöra ett närmande – eller snarare, i hans eget språkbruk: spår som kan möjliggöra ett seende. För att se är inte bara att med blicken registrera något, det är ett aktivt betraktande där den som ser också måste vara medveten om sitt eget seendes gränser. Nävern rivs av från trädets stam, slits loss ur sin kontext, bort från björkängen, en *Birkenau*, och det är då, när den är utlagd på ett pappersark,

som seendet sker. Didi-Hubermans reflektion kring seendet kan förstås som ett försök att formulera en idé om ett seende som sträcker sig bortom det faktiska, representationen eller nävern, för att se något mer.<sup>1</sup> Jag tar avstamp i denna tanke om ett seende bortom representation och diskuterar i denna artikel strategier för att läsa bilder när lite egentligen är synligt. Jag argumenterar för möjligheten av en alternativ syn på bildlig förmedling av krig och lidande, där motivet inte är tillräckligt i sig eftersom bilder är oändligt mer komplicerade än vad en ytlig dechiffring gör gällande.

Detta kan ses både som en kritik av en tematisk förståelse av krigsbilder, det vill säga att krigsbilder är likställt med bilder av lidande, och den kritiska diskussion om syftet sådana bilder; vad de gör och varför såsom det analyserats av Virginia Woolf, Susan Sontag, Sharon Sliwinski, Susie Linfield, Leshu Torchin m.fl.<sup>2</sup> Den typ av bilder jag vill diskutera här är av en annan typ: de representerar krig, i någon mening, men inte genom att visa lidande i sig. Samtidigt menar jag inte att krig eller lidande är omöjligt att representera såsom Claude Lanzmann hävdade i relation till Förintelsen. Bilder som vid första anblick visar lite kan egentligen berätta mycket mer om de tolkas noggrant, det är en fråga om seende och ett slags aktiv läsning.

I öppningsscenen i Harun Farockis debutfilm från 1968/69, *Inextinguishable Fire*, sitter han vid ett bord och en voice over läser en text som frågar hur bilder av skadorna av napalm kan representeras. Om vi visar dem så kommer du stänga din ögon, argumenterar rösten: "Först kommer du stänga din ögon för bilden, sedan kommer du stänga dina ögon för minnet, sedan kommer du stänga dina ögon för fakta – sedan kommer du stänga dina ögon för hela kontexten" (Farocki). Farocki adresserar det som bland annat både Woolf och Sontag analyserat, svårighet att verkligen se och ta in andras lidande, men han förutspår också något som kanske är än mer

- 
- 1 Denna diskussion formuleras främst i Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, men han återvänder till ett undersökande av tanken på bilder som en direkt läsbar representation även i Didi-Huberman 2005 och 2018.
  - 2 Deras respektive diskussioner lyfter fram representation i relation till krigsbrott och mänskliga rättigheter, där fotografier används som bevis i rättegångar och som en viktig konstruktionsgrund för förståelsen av mänskliga rättigheter.



pressande idag: en ovilja att faktiskt ta in vad sådana bilder visar. Vad han visar är att han fimpar en glödande cigarett på sin arm, i närbild syns det hur den bränner hans arm. Den brännskada han åsamkar sig själv blir en liknelse för napalmens verkan, men det han gör är att visa på en inneboende konflikt mellan vad som är synligt och vad som är föreställningsbart. Med andra ord, genom att inte visa en brännskada från napalm och i stället visa en från en cigarett uppmärksammar han betraktaren på det som inte syns och får oss då att föreställa oss det. Denna spänning mellan vad betraktaren kan se, vad som kan föreställas och vad aktiva läsningar, ett seende bortom seendets gränser, är vad jag ämnar utreda. Jag kommer att diskutera ett urval av de läsarter eller tolkningsstrategier formulerats inom samtida fotografiteori om hur bilder kan betraktas, hur vi kan lyssna på dem, tolka omständigheterna kring fotografiets tillblivelse, och dess montage, för att besvara frågan om vad ett sådant seende kan vara.

Det som ofta beskrivs som en av de första krigsbilderna, *Valley of the Shadow of Death*, tagen av Roger Fenton 1865 under Krimkriget, saknar lidandets troper.<sup>3</sup> Det är ett fotografi av en väg i ett kargt landskap. Vägen slingrar sig fram och skapar ett djup i bilden. Jag ser det som att fotografen Roger Fenton står på den – vägen sträcker sig lika långt bakom honom som framför. Samma scen åt båda håll: den tomma vägen med en ensam fotograf i mitten. Situationen bortom fotografiets ögonblick var troligtvis en annan, fordon och fler människor var troligtvis där, men den ödesmättade tomheten som fyller bildens representation skapar en föreställning om ödelagdhet och fotografen som dess enda vittne. Det som skiljer bilden av denna väg från andra bilder av vägar och som ger den dess namn *Valley of the Shadow of Death* är de otaliga kanonkulor som ligger utsprida på körbanan och i dröisar

---

3 Fentons bilder är stillastående motiv, oftast gruppbilder på soldater poserande i lägren, vilket måste förstås genom den fotografiska teknikens begränsningar. Samtidigt är bildernas representation tätt förbunden med fotografens uppdrag. Fenton var utsänd och avlönad av publicisten Thomas Agnew och stod under kungligt beskydd, med uppdraget att mildra den brittiska befolkningens aversion mot kriget. Krigsfotografi var i den meningen från början ett propagandaverktyg och dess funktion i det avseendet går inte att överskatta.



**Fig. 1.** The valley of the shadow of death (1855) Fotograf: Roger Fenton. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. <https://www.loc.gov/pictures/item/2001698869/>

i vägreten (Sontag, *Looking at War* 14)<sup>4</sup> Kanonkulorna kan ses som spår av en strid, spår av krig och lidande, men bilden är tyst. Krig är högljutt och lidande åtminstone kvidande, de är händelser som påkallar uppmärksamhet och som vill vittna. Susan Sontag beskriver Fentons bild som ett "porträtt av frånvaro, av död utan de döda" (Sontag, *Looking at War* 14). Det är därför för henne ett "minnesfotografi", en beskrivning som tillskriver bilden en annan funktion

---

4 Sontag beskriver hur Roger Fenton tog två olika bilder från samma position: en där kanonkulorna ligger samlade till vänster om vägen och en andra där han placerat ut kanonkulorna över vägen. Det är den andra exponeringen som reproduceras.

och möjlighet än att faktiskt visa något.<sup>5</sup> I det reducerar hon bildens potential genom att se den som hågkomst och inte som en krigsrepresentation, ett dokument eller vittnesmål. I hennes diskussion av bilden redogör hon noggrant för dess tillblivelse och fotografens uppdrag, men samtidigt avfärdar hon dess representation för att den inte visar mycket (Sontag, *Looking at War*).<sup>6</sup> Det finns en motsättning mellan hennes engagemang i bilden och hennes oförmåga att se möjligheterna i den läsning hon själv presenterar. Fentons fotografi bär på en tystnad – här finns inga konkreta spår av kroppars närvaro och ingen röst som kan höjas i protest. Inga lik, inga välta vagnar eller andra spår. Bara de runda kanonkulorna och sten. Ett sätt att förstå detta är tänka det som kopplat till tid. Tiden innan bilden togs, fotografiets ögonblick och allt det som kommer efter fram till den stund bilden möter den specifika betraktaren. Fentons bild av dalen bär spår av något som skett tidigare: det som hänt hände innan bilden togs är det centrala i bilden. Konkret handlar det om den strid då kanonerna avfyrades, det är krigshandlingen som bilden förmedlar, trots att det som kan ses i bilden bara är dess efterspel. Detta gör dock inte att bilden är en fotografisk hågkomst, utan lyfter fram att både krigets nu och fotografiets ögonblick kan vara efter en händelse likaväl som medan den pågår. Det vill säga, att bilden är en representation av krig i lika hög utsträckning som om den hade visat en pågående strid för krigets temporalitet inbegriper även det som händer innan och efter de enskilda striderna.

Att denna bild blivit ikonisk kan förstås i relation till den tradition som den föregriper. I detta fotografi är lidandet och kriget frånvarande i representationen, vilket är i direkt motsats till en senare konvention av krigsfotografi. I stället kan vi följa en linje till den debatt som uppkom efter Förintelsen om dess orepresentbarhet (se bland annat Albano, Didi-Huberman *Näver & Images in Spite of All*, Felman & Laub, Hilberg, Koch, Keenan, Saxton *Haunted Images*). Tanken om det orepresentbara formulerades som en bildstrategi av Claude Lanzmann i filmen *Shoah* från 1986. *Shoah* har fått en emblematisk status, den är nio timmar lång och består av intervjuer och

---

5 Termen hon använder är "memorial photograph".

6 Sontag skriver: "for all it shows is a wide rutted road, studded with rocks and cannonballs, that curves onward across a barren rolling plain to the distant void".

vittnesmål av överlevande, förövare och åskådare. *Shoah* revolutionerade vittnandet som sådant, då den i historikern Annette Wieviorkas ord "förvandlande det [Förintelsen] till något mer än en historia för historiker, till ett konstverk" (Wieviorka 82-3).<sup>7</sup> Han producerade en typ av bilder som inte visade lidande: det finns inga bilder från krigstiden och inga arkivkällor – något mycket ovanligt när det kommer till Förintelserepresentationer.

Hans val att inte visa några läger, lidande fångar eller lik var en uttalad reaktion mot det konventionella sättet att representera Förintelsen. Han pekar på så sätt ut linjen mellan vad som är estetiskt och mänskligt föreställbart och den dimension av brottet som vi inte kan föreställa oss. Genom detta skapar filmen i sig en dialektisk konstellation: i avfärdandet av bilden (arkivbilden) erbjuder den också en bild av det oföreställbara – det som är omöjligt att tänka sig/berätta och visa. Lanzmann ansåg att bilder som de allierade tog under befrielsen inte erbjuder mycket mer än ett missledande spektakel. Han förespråkar i stället en hågkomst genom film som tar avstånd från arkivbilder och då implicit av bilder av kroppsligt lidande (Saxton 364).<sup>8</sup> Han vill skapa, vad han kallar "en tredje väg" en ny genre som varken förlitar sig på arkivbilder eller ett fiktivt sammanhållet narrativ om en specifik upplevelse av Förintelsen (Bernard-Donals & Glejzer 111-112). Sontag skriver fram en liknande position, i slutet av den essä för *The New Yorker* som låg till grund för boken *Att se andras lidande*, när hon hävdar att "vi" inte kan förstå och inte kan föreställa oss krigets fasor och att detta är något alla som varit i krigets närhet känner (Sontag, *Looking at War*, 24). Sontag ändrade ofta åsikt och prövade olika tankar, medan Lanzmann stod bergfast vid sin övertygelse. Lanzmanns position är extrem eftersom han inte bara valde en strategi för sitt eget bildskapande utan också kritiserade de som valde en annan väg (Lanzmann, *Site and Speech* 40,42 & 129).<sup>9</sup> Det

---

7 I original: "[...] transformed it into something beyond the history of historians, into a work of art". (Wieviorka 82-3).

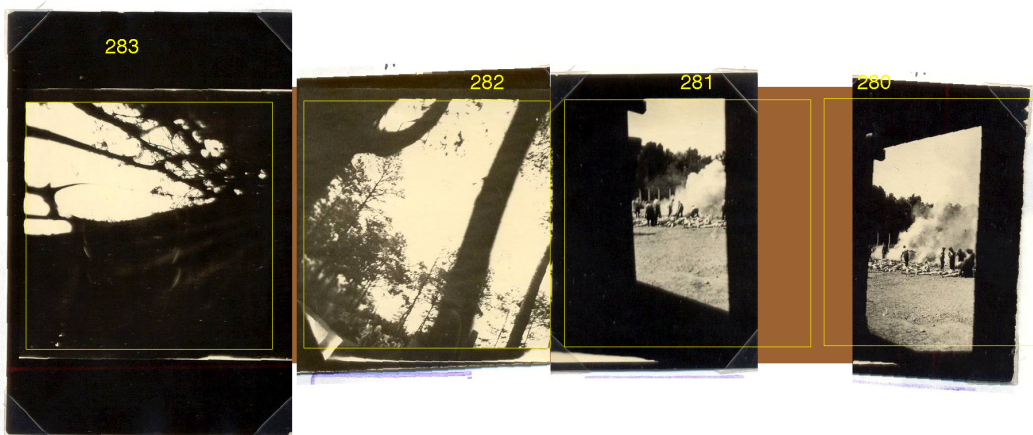
8 Jean Luc Godard hävdade infamöst att *Shoah*, i sin brist på montage inte visade någonting och gjorde hans film därmed lika missvisande som det filmade material som kom från nazisterna själva.

9 Han hävdade också att de inte fanns några arkivbilder från Förintelsen eftersom det inte finns några fotografier av avrättningarna i gaskamrarna.

handlar således inte bara om en tysthet eller en frånvaro av lidande utan om en fundamental och fullkomlig omöjlighet. Detta finns inte i Fentons bild, där är tiden det centrala – tystnaden när striden lagt sig. Samtidigt går det att hävda en samstämmighet i det visuella uttrycket i scener från Lanzmanns film där panoreringar över landskap förmedlar en liknande stillhet som Fentons fotografi.

En diskrepans framträder också mellan vad bilden i sig är, gör och hur den läses. Lanzmanns position verkar lämna lite utrymme för betraktaren att tolka bilderna – hans intresse är auteurens. I fotografier som visar lite eller är abstrakta krävs en aktiv läsning men det är inte del av Lanzmanns diskurs. Varför han dock är en viktig referens är för att i läsningen av krigsbilders utan lidandets troper så är konflikten kring det (o)representerbara en ofrånkomlig grund.

Cirka 15 år efter Lanzmanns film gör Georges Didi-Huberman en utställning med bilder från andra världskriget och skriver boken *Images in Spite of All* om de så kallade "Sonderkommando bilderna". Dessa fyra bilder är de enda som togs av fångar i Auschwitz under kriget. Kameran smugglades in i botten av hink, i augusti 1944, och bilderna togs av en medlem i den polska motståndsrörelsen, som i lägret var en del av ett "Sonderkommando", det vill säga, de fångar vars arbete det var att sköta gaskammarna. Didi-Huberman rekonstruerar fotografens rörelser och argumenterar för hur detta är centralt för en förståelse av bilderna (Didi-Huberman, *Images in Spite of All* 36). Hans huvudsakliga poänger är att bilderna bör läsas som ett montage och en sekvens och att det är bara i dess obesurna version som bildernas innebörd framträder. Ovan syns den rekonstruktion av bilderna som Didi-Huberman menar är nödvändig för att förstå dem, där det svarta i de två högra bilderna visar hur fotografen gömt sig i gaskammarens mörker. Fotografen rör sig sedan ut ur byggnaden och runt ett hörn, lyckas dokumentera nakna kvinnliga fångar (kanske i väntan på gasning) för att sedan vinkla kameran upp mot trädtopparna. De två första bilderna, som är tagna inifrån gaskammaren, reproduceras ofta, alltid beskurna och in-zoomade på de brinnande liken utanför. Didi-Huberman menar att bilderna från Auschwitz är den "sannaste" representationen som kan tillgås från Förintelsen. Inte för att de avbildar lägren mer korrekt, eller



**Fig. 2.** Reconstruction of the negatives of the Sonderkommando photographs taken in KL Auschwitz II-Birkenau, Summer 1944, Photographer: "Alex" Sonderkommando member, often identified as Alberto Errera. Wikimedia Commons/ Archive of the Auschwitz-Birkenau State Museum [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auschwitz\\_Resistance\\_reconstruction.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auschwitz_Resistance_reconstruction.png)

förståeligt, utan för att deras produktionsvillkor avgör vad och hur de representerar. Förintelsen är således inskriven i själva bilden vilket tydliggörs genom montage som rekonstruerar bildernas tillblivelse. Det fanns alltså ingen annan plats för fotografen att ta skydd, avstånd och smygande var absolut nödvändigt för bildens tillblivelse. Bilderna blir en iscensättning av de villkor som gör Förintelsen möjlig och visar en strukturellt omöjlig representation. Didi-Huberman ser bilderna som sådana som något som bryter med idén om det orepresenterbara eller oföreställbara eftersom de vidgar själva förståelsen om vad som är föreställningsbart (Didi-Huberman, *Images in Spite of All* 77-78).

Frågan är då vad vi ser i dessa bilder? Vad som ses beror delvis på vem det är som tittar. Beträktarens blick, förkunskap och förståelse av kontexten

påverkar vad som är synligt. För frånvaron av en tydlig representation visar också på vad som inte är närvarande, men det krävs ett engagemang av den som tittar på bilden för att tolka detta. Det är en fråga om det estetiska men framför allt om bildens mångfasetterade fakultet. Seendet befästs som en samtidigt förkroppsligad kunskap och en aktivitet. Ariella Azoulay förordar engelskans "watching" över ordet "seeing" just i viljan att fånga detta aktiva seende. Ett seende som är en handling och ett aktivt val (Azoulay, *Civil Contract of Photography* 14). En språklig och faktisk åtskillnad formuleras som att skillnaden mellan att betrakta (aktivt) och att se (passivt). Att betrakta är då inte enbart att med blicken registrera utan att avkoda, likt diskrepansen mellan att höra (passivt) och att lyssna (aktivt). Tina Campt lägger fram något hon formulerar som både en metod och en beskrivning: att lyssna på bilder, som en ytterligare dimension till att se dem (Campt 5). Samtidigt som hennes resonemang är en utveckling av Azoulays diskrepans mellan att betrakta och se, bygger hon på Fred Motens fråga om "ljudet som föregår bilden?" som hon förstår som en fråga om frekvens och att lokalisera ett motstånd. Att lyssna på bilder är då en "praktik att titta bortom det vi ser och att anpassa våra sinnen till andra affektiva frekvenser genom vilka bilder registreras" (Campt 9). Campts läsning inbegriper också en rekonstruktion av fotografiets tillblivelse, lik en Georges Didi-Huberman gör kring Sonderkommando bilderna, vilket också är grunder för Azoulays bildteori. Kontexten i vilken bilden tas är det som Azoulay kallar den "fotografiska situationen", hon menar att det i sig är en händelse och att dess ontologi är politisk (Azoulay, *What is a photograph? What is photography* 12). Fotografiet är både ett möte mellan olika aktörer, fotografen och de som avbildas, och en situation i sig. Situationen innebär en förhandling mellan den som avbildar och den som avbildas som per definition är kopplad till en kontext som sträcker sig bortom fotografiets ögonblick. Ett konkret exempel hon använder är en bild av en israelisk soldat med en kamera och framför honom står hans två kollegor som leende poserar bakom en död palestinsk man. Situationen, eller händelsen, här är dubbel – en bild tas av en bild som tas. Troligen så avbildar bilden som soldaten tar i fotografiet faktiskt inte soldaterna och kroppen, hans kamera är riktad bortom dem, men de står där redo för att fotograferas. Azoulay utvecklar ett resonemang

om hur medborgarskap förhandlas i och genom bilder som denna, vilka rättigheter som tillskrivs den som avbildas beroende av dess status som medborgare, i relation till de olika villkor som palestinier med israeliskt medborgarskap och judiska israeler lever under (Azoulay, *Civil Contract of Photography* 138-142). Frågan om statligt medborgarskap är specifik i Israel och Palestina i en symbolisk, konkret och praktisk mening, men bör här förstås som en förhandling och ett engagemang av aktörerna kring fotografiets tillblivelse. Detta är å ena sidan en grundläggande mellanmännisklig förhandling om respekt inför alla livs lika värde och å andra sidan en fråga om de maktrelationer som ofrånkomligen sätts i rörelse i konflikter mellan förövare och offer och alla däremellan. I den mening är det också en poäng om fotografiets implicita och möjliga våld – inte i vad det representerar utan i själva skapandet av bilden.

Detta formuleras konkret av Judith Butler i hennes diskussion av de fotografier som spreds av tortyren i Abu Ghraib, där amerikanska soldater poserar med fångar i förnedrade positioner. Hon förstår också kameran som en aktiv agent, det vill säga, kameran avbildar inte bara utan är en central del av bildproduktionen även konceptuellt. Vad Butler lyfter fram är att dessa bilder inte kan sägas avbilda tortyren, utan att bilden i sig är en central del av den (Butler 85). Fångarna ställs upp och förnedras för kameran och den är ett tortyrredskap framför allt. Denna bildförståelse, eller läsart, kan vidare relateras till filmaren Harun Farockis syn på bilder som producerande snarare än avbildande. Farockis alternativ till en förståelse av bilden som främst en representation är att producera en annan sorts bilder "Vorbilder" (för-bilder) istället för "Abbilder" (av-bilder) vilket för honom innebär att producera en slags modeller snarare än att reproducera bilder (Siebel 44). Hur detta kan förstås i relation till en redan tagen bild, bortom själva bildproduktionen, är kanske en fråga om att inbegripa ett vidgat begrepp av fotografi och tänka på det han kallade "operational images", som till exempel drönarbilder som medel i krigsföring som designerar missilers mål, eller med andra ord: bilder som producerar en situation snarare än att i efterhand dokumentera den (Farocki, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*). Det är en fråga om en slags tidslighet – ett före och ett efter. Fotografiet är i allmänhet ett nu och seendet då en slags



rekonstruktion, men kanske kan vi förställa oss ett seende, en blick på fotografiet, som samtidigt producerande och rekonstruerande där det både finns en vilja att förstå representationen och synliggöra själva läsningen i den individuella tolkande blicken. Som en möjlig läsart, eller metod för att förstå fotografiets politiska dimension, så innebär detta att fotografiets ögonblick måste beaktas, samtidig som betraktaren aktivt tolkar bilden för att se dess politiska implikationer.

Didi-Huberman vandrar runt i lägret, platsen där hans farföräldrar förlorade sina liv, med blicken sänkt. I Birkenau finns få väggar kvar, lägret liknar mer en arkeologisk plats, det vill säga en plats för utgrävning. Eller med andra ord, en plats där seendet kräver ett seende bortom dess egna gränser. För Didi-Huberman är det golven som träder fram. "Dessa trasiga, såriga, översållade, kluvna golv. Dessa hackade, ärriga, öppna golv. De spruckna golven, krossade av historien, golven som får en att skrika" (Didi-Huberman, *Näver* 25). Golven som nazisterna lämnade kvar, när de annars ansträngde sig för att eliminera alla spår. Som om golven inte har en historia att berätta.

Vad jag i denna artikel föreslår är just en läsart som utgår från att det alltid finns mer att se, bortom det givna seendets gränser. För det är genom sådana aktiva läsningar som konflikter, både tematiska och estetiska, kan förstås och frågor kring krigsrepresentation kan expanderas. Det handlar således inte om en fylligare bildtext eller bara en konkret situering, utan om att i varje möte med en bild, i varje blick, måste vi utgå från att det som syns inte är allt som går att se. Att varje björk kan liknas vid ett stängsel och på så sätt påminna oss om platsens historia. Att varje kanonkula i Fentons fotografi har haft ett mål. Att Förintelsen finns på bild. Att bilder kan visa flera saker på flera olika sätt, samtidigt – för det som vi kan se begränsas främst av vårt eget seendes gränser.

REBECCA KATZ THOR, Fil Dr Estetik, Södertörns högskola (gästforskare på Department of English & Comparative Literature, Columbia University våren 2022). Hennes forskning fokuserar på en hågkomstens estetik, bildproduktioner och samtida konstns relation till historiska, politiska och etiska frågor.

## LOOKING BEYOND THE LIMITS OF VISION

This article begins and ends in the question of seeing beyond a mere representation. Drawing on the history of image representations of war, I ask what we can see in images that show very little. The question of seeing stems from Georges Didi-Huberman's contemplation on the bark from Birkenau and I suggest that his view on seeing could be employed in a wider context. I argue that an alternative view of representations of war and suffering is possible when the motif does not show much since images are far more complex than a superficial deciphering reveals.

## KEYWORDS

SE: Seende, bild, representation, krigsfotografi, fotografisk situation.

EN: Seeing, image, representation, war photography, photographic situation.

## LITTERATUR

Albano, Caterina. *Memory, Forgetting and the Moving Image*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Azoulay, Ariella. *Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books, 2008.

Azoulay, Ariella. "What is a photograph? What is photography?" *Philosophy of Photography* 11 (2010): 9-13.

Bernard-Donals, Michael and Richard Glejzer. *Between the Witness and Testimony: The Holocaust and the Limits of Representation*. New York: State University of New York Press, 2001.

Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: Verso, 2009.

Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2005.

Didi-Huberman, Georges. *Images in Spite of All*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Didi-Huberman, Georges. *Näver*. Stockholm: Faethon, 2017.

Farocki, Harun. *Nicht löschesbares Feuer (Inextinguishable Fire)*. 16 mm. Instruktion Harun Farocki. Köln: Harun Farocki, 1968/69.

Farocki, Harun. *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Images of the World and the Inscription of War)*. 16mm. Instruktion Harun Farocki. Berlin: Harun Farocki Filmproduktion, 1988.

Felman, Shohana and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, 1991.

- Hilberg, Raul. *Sources of Holocaust Research*. Chicago: Ivan R. Dee Publishers, 2001.
- Keenan, Thomas. "Light Weapons." *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*, Red. Thomas Elsaesser, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. 203–10.
- Keenan, Thomas and Eyal Weizman. *Mengele's Skull*. Berlin: Sternberg Press, 2012.
- Koch, Gertrud. "The Aesthetic Transformations of the Image of the Unimaginable." *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*. Red. Stuart Liebman. Oxford and New York: Oxford University Press, 2007. 125-134.
- Lanzmann, Claude. *Shoah*. 35 mm film. Instruktion Claude Lanzmann. Paris: Les Films Aleph, Historia Films, WNET, 1985.
- Lanzmann, Claude. "Site and Speech: An interview with Claude Lanzmann about *Shoah*." *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*. Red. Stuart Liebman. Oxford and New York: Oxford University Press, 2007. 37-51.
- Linfield, Susie. *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Saxton, Libby. "Anamnesis and Bearing Witness: Godard/Lanzmann." *For Ever Godard*. Red. Michel Temple, James S. Williams, and Michael Witt. London: Black Dog Publishing, 2007. 364–79.
- Saxton, Libby. *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*. New York: Wallflower Press, 2008.
- Siebel, Volker. "Painting Pavements." *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. Red. Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. 43–54.
- Sliwinski, Sharon. *Human Rights in Camera*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Sontag, Susan. *On Photography*. London: Penguin, 1979.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2004.
- Sontag, Susan. "Looking at War – Photography's view of devastation and death". *The New Yorker*, 1 December 2002.  
<https://www.newyorker.com/magazine/2002/12/09/looking-at-war>
- Torchin, Leshu. *Creating the Witness. Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2012.
- Wolf, Virginia. *Three Guineas*. Oxford: Published for the Shakespeare Head Press by Blackwell Publishers, 2001.
- Wieviorka, Annette. *The Era of the Witness*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.



## KONFLIKTEN MELLEM DISKURS OG FIGUR

### Konstituering af et politisk ubevidste i visuel retorik

Man læser ikke, man forstår ikke et billede [tableau].  
(J.-F. Lyotard, *Discours, figure* 10)

I den vestlige kulturtradition synes billeder altid at have givet anledning til konflikt og uro, hvilket ikonoklasmens lange historie viser os med stor tydelighed (Besançon). Siden filosofiens begyndelse har der således hersket en dyb skepsis over for de billeder, der alene appellerer til sansningen og blot gengiver det synlige. Sådanne billeder forstår Platon som *simulakra*, skygge- eller vrangbilleder, der snarere skulle være produkter af indbildning end afbildning af det virkelige. Ifølge ham bør et billede (*eikon*) kun accepteres, hvis det står i et mimetisk eller efterlignende forhold til virkeligheden forstået som en idé's abstrakte forbillede eller grundform (*eidos*). Det intelligible får med andre ord forrang frem for det sanselige, og dermed får den rationelt orienterede diskurs tildelt herredømmet over det visuelle, det *figurale*. Dette hierarki melder sig i en hvilken som helst undersøgelse af det komplekse forhold mellem billede og sprog, straks man stiller spørgsmålet: Hvad er et billede? Spørgsmål til billedets væsen og status er ganske vist en forudsætning for en vederhæftig drøftelse af billeder, men et sådant

ontologisk spørgsmål til billedets *onta*, som et faktisk eksisterende værende, stillet og besvaret gennem *logos*, tager uvilkårligt parti for diskursen på bekostning af billedets særegenhed, dets figuralitet.

Inden for filosofi, religion og politik, til tider i forlængelse af og andre gange i opposition til Platon, har der historisk hersket et ambivalent forhold til figuralitet med udfald mod den ene eller den anden form for billeder, der er blevet opfattet som falske, moralsk fordærvelige og intellektuelt skadelige. Som bestemmelse heraf taler kunsthistorikeren W.J.T. Mitchell ligefrem om, at en "ikonoklastisk retorik" har været kendetegnede for vestens intellektuelle historie: "det billede, der forkastes, bliver stigmatiseret med etiketter som kunstgreb, illusion, vulgaritet, irrationalitet; og de nye billeder (der ofte erklæres slet ikke at være billeder) får ærværdige betegnelser som natur, fornuft og oplysning" (165).

I det følgende vil jeg spørge til forholdet mellem billede og sprog, som typisk bliver misforstået som et dikotomisk forhold. Problemet vedrører altså billedets ontologi, som jeg giver nogle indledende bestemmelser under henvisning til Gottfried Boehm, der under inspiration fra Gilles Deleuze har markeret sig som en hovedskikkelse inden for moderne billedteori med særligt fokus på billeders figurale eller interne kvaliteter. Som primær kilde til bestemmelse af billedets egenart og dets ambivalente forhold til sprog og tanke henviser jeg til Jean-François Lyotards *Discours, figure* (1971), der på trods af sin alder stadig må betragtes som det nok mest centrale værk om denne problematik. Værket, der notorisk er blevet opfattet som vanskelig tilgængeligt, blev først i 2011 oversat til engelsk og har siden nydt en bredere, om end esoterisk international anerkendelse.<sup>1</sup> I Danmark har

---

1 Allerede inden dets oversættelse bliver værket grundigt behandlet af David Carroll i *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida* (1987) og i Martin Jays indflydelsesrige *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (1994), hvor han overvejer læsevanskelighederne ud fra værkets performativitet, der forhindrer en parafrase af det. I et interview fra 1995 tillægger Lyotard selv den omstændighed, at værket blev oversat i sin samtid og først begynder at vinde anerkendelse over tredive år senere, at det er tilstræbt uakademisk i sit anlæg, og at det eksplicit forholder sig kritisk til strukturalismen (Olson og Lyotard). Blandt væsentlige nyere bearbejdnings af værket kan nævnes D.N. Rodowicks *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media* (2001). Som en kuriositet kan det desuden

værket ikke haft nogen stor indflydelse på trods af dets pertinente bidrag til den ontologiske forståelse af forholdet mellem billede og sprog udviklet i Frankrig i samme periode, bl.a. af Maurice Blanchot og Michel Foucault.

Efter en kort diskussion af problemet med at forstå forholdet mellem billede og sprog som dikotomisk vil jeg under henvisning til Foucault give en bestemmelse af den ontologisk bestemte inkongruens herimellem og dens betydning for en generel konflikt mellem syn og tale og for dén retoriske tale, der gør gestus til visuelle udtryk. I en afsluttende analyse af en kampagneplakat offentliggjort af Dansk Folkeparti i 2009 vil jeg ud fra Maurice Charlands begreb om "konstitutiv retorik" forsøge at vise, hvordan en sådan konflikt har indflydelse på konstitueringen af et retorisk publikum, og særligt, hvordan det visuelle udtryk fungerer konstituerende for et publikums følelser. Idet jeg fokuserer på billedets betydning i denne sammenhæng, ønsker jeg samtidig at skabe mulighed for en bedre forståelse for de konflikter, der overdeterminer politisk engagerede billeder.

Det er her væsentligt at understrege, at den retoriske konstituering af et publikum ikke vedrører et empirisk publikum; for Charland er et retorisk publikum en intern, rent diskursivt konfigureret størrelse. Min analyse er altså ikke empirisk, men ontologisk i sit sigte, og den figurale dimension, jeg her fremhæver i den konstitutive retorik, der anvender visuelle virkemidler, gør sig for så vidt ikke umiddelbart tilgængelig for studier af mere empirisk karakter.<sup>2</sup>

---

nævnes, at kunsthistorikeren Norman Bryson kalder første kapitel i sin *Word and Image* (1981) for "Discourse, figure", og han medtager da også Lyotards værk i sin bibliografi, men uden at citere det eller inddrage dets ontologiske indsigter og dekonstruktion af forholdet mellem diskurs og figur; tværtimod fastholder han en strukturalistisk forståelse af dette forhold som en dikotomi.

- 2 Den ontologiske analyse retter sig netop mod de *interne* forskelle, der respektivt konstituerer visuelle og verbale udtryk, mens den empiriske analyse fokuserer på *eksterne* forskelle og derfor typisk vil fastholde forholdet mellem billede og sprog i en dikotomi forstået som et udvendigt modsætningsforhold *mellem* to ting. "Forskellen "mellem" to ting er udelukkende empirisk, og de korresponderende bestemmelser eksterne" (Deleuze, *Différence et répétition* 43). Påvisningen af en dikotomi er således et postulat om muligheden for to forskellige repræsentationer af den helhed, som dikotomien søndrer i to dele. For en fremstilling af forskellen i

### UBESTEMTHED OG DIKOTOMI

Når billedet primært forpligtes på en afbildende funktion, vil det også uvilkårligt blive underordnet sproget og erkendelsens evne til at udlægge og vurdere afbildningens kvalitet og effekter ud fra ligheden med det afbildede, på trods af at et billede jo må være noget i sig selv, uafhængigt af det afbildede, og dermed også noget andet og mere end dét, der i billedet lader sig reducere til afbildning. Billedets ontologi er således kompleks, eftersom det gennem en lighedsrelation synes knyttet til noget afbildet, men gennem en forskelsrelation viser ud over det afbildede mod en andethed, et overskud, bestående af rent billedlige kvaliteter. Denne sidste side af billedet lader sig ikke adækvat repræsentere eller gøre til genstand for sprog og erkendelse, idet et billedes kvaliteter består af interne forskelle inden for det visuelle felt, der i sig selv adskiller sig fra sproglige forskelle, og de virkeliggør sig derfor kun i sansninger, erindringer, fantasier og drømme.

I sproglig forstand rummer et billede altså noget ubestemt, som jeg her betegner som *figur* og *figuralitet*. Disse begreber må ikke sammenblandes med *figuration* og *det figurative*, der betegner et billedes repræsentation. Ret beset modsvarer *figurationen* ikke det visuelle, fordi den *figurative* gengivelse eller repræsentation beror på andre ressourcer end *visualitetens*; diskursive og kognitive ressourcer, der undertrykker det visuelle ikoniske ubestemthed. Begreberne *figur* og *figuralitet* anvender jeg i forlængelse af Lyotards *Discours, figure*, hvor det figurale defineres som en plastisk, visuel *forskel*. Figuren står ikke i et dikotomisk modsætningsforhold til sprogets diskursivitet, men derimod i et heterogent forhold hertil. Selv om figuren *approprieres* af og dermed *udviskes* i diskursen, vil den som *forskel* betragtet stadig arbejde og stå i et dekonstruerende forhold til meningen og kohærensens i den diskurs, der søger at beherske eller fortrænge dens *figuralitet*.<sup>3</sup>

Billedets ubestemte *figur* manifesterer sig i dets kontraster, herunder dets farvekontraster, det, Boehm kalder "ikonisk differens" ("Die Wieder-

---

*sig selv* som en indre forskel til forskel fra en repræsentation af forskellen, cf. første kapitel, "La différence en elle-même", i *Différence et répétition*, særligt s. 78-81.

3 En væsentlig videreførelse af Lyotards *figur*-begreb finder sted i Gilles Deleuzes *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981).



kehr der Bilder" 29-36). Kontraster udgør de mest elementære interne forskelle i et billede og frembringer alle andre rent billedlige kvaliteter. Ifølge Boehm organiserer ikoniske differenser sig på formelle betingelser gennem en "billedlogik": "Ved 'billeders logik' forstår vi en måde at danne betydning på, som er egen for dem, og som kun kan aflæses i dem selv" ("Unbestimmtheit" 208). Ubestemtheden i billeder, som "er en egenskab, som tilkommer billeder generelt" (200), har indflydelse på, hvordan vi sanser billeder, idet sansningen realiserer "en spændingsfyldt sammensmeltning af, hvad vi ser, og hvordan vi ser" (204). Billedets betydninger er derfor også noget andet end sproglige betydninger, og den ikoniske differens lader sig hverken læse eller udlægge (f.eks. ud fra en tegnlogik), men er kun tilgængelig som synsindtryk, f.eks. gennem sansninger. Ubestemtheden er derfor et udtryk for, at sproget og erkendelsen ikke direkte kan repræsentere eller bestemme billedet på trods af dets objektive karakter, men "det ubestemte er ikke en simpel ufuldkommenhed i vores erkendelse eller en mangel ved objektet; det er en fuldstændig positiv, objektiv struktur, der er virksom allerede i perceptionen som horisont eller fokus" (Deleuze, *Différence et répétition* 220).

Et godt eksempel på brugen af dikotomier til bestemmelse af forholdet mellem billede og sprog er Jens E. Kjeldsens artikel "Øjets frygt og ærefrygt" (2007), hvor han belyser, hvordan "topiske dikotomier" gennem tiden har forbundet verbal og visuel retorik med emotionelle appeller.<sup>4</sup> En dikotomi kan her forstås som et binært modsætningsforhold mellem polære størrelser fremkommet gennem en tvedeling af en forudgående helhed. F.eks. udgør nærvær og fravær en dikotomisk tvedeling af *væren, mand og kvinde af menneske, det betegnende (signifiant) og det betegnede (signifié) af et tegn (signe)*. I filosofi og sprogvidenskab beror forståelsen af sådanne dikotomier gerne på Ferdinand de Saussures strukturelle sprogteori, hvor værdier får mening gennem dikotomisk reciprocitet. Således skulle f.eks. meningen af termen *god* alene følge ud fra termen *ond* eller *dårlig* som dens modsætning og omvendt. En bestemmelse af dikotomier i et betydningsfelt som billedets

---

4 Kjeldsen er doktoreret på en afhandling om *Visuel retorik* i 2002 og har siden markeret sig som forsker inden for feltet, bl.a. med værket *Tale med billeder – tegne med ord: Det visuelle i antik retorik og retorikken i det visuelle* (2011).

søger altså med sproglige forskelle at beherske dets ikoniske differens, at oversætte og dermed egentlig destruere dets ubestemte særegenhed, dets faktiske sansekvaliteter.

Kjeldsens kortlægning af topiske dikotomier følger det klassiske metafysiske mønster, hvor den ene side af dette dikotomiske modsætningsforhold i forskellige historiske, kulturelle og teoretiske sammenhænge bliver valoriseret højere end den anden. Således viser han, hvordan den retorik, der vægter sandhed og klarhed, rationalitet, *logos*, bevidsthed, indhold, det egentlige og det verbale osv., typisk er blevet valoriseret højere end den retorik, der vægter falskhed og forvirring, emotionalitet, *pathos*, det ubevidste, form, det figurative og det visuelle osv. Selv om han kritiserer funktionen af sådanne dikotomier som grundlag for Platons og de fleste senere angreb på retorik som manipulerende, så fastholder han i sin kortlægning af topiske dikotomier selv en dikotomi mellem det verbale og det visuelle, og han problematiserer på intet tidspunkt det grundlæggende binære modsætningsforhold mellem termer i en sådan dikotomisk tænkning.<sup>5</sup>

Eftersom billedlige kvaliteter består af interne forskelle inden for det visuelle felt, der samtidig adskiller sig fra sproglige og i sig selv interne forskelle, bliver det også klart, at en dikotomi i forholdet mellem billede og sprog udgør en rent *ydre* forskel, et modsætningsforhold pånødet dette forhold udefra uden hensyn til de ontologiske konstituenten i billede og sprog. Hvis vi ønsker en bedre forståelse for de konflikter, der synes at overdeterminere politisk engagerede billeder, bør vi derfor i en agtelse på deres figuralitet undersøge deres visuelle, ikke-diskursive elementer i deres egen ret.

---

5 Kjeldsen diskuterer sådanne dikotomier i Gorgias' berømte *Lovtale over Helena* og insisterer, at "uanset hvilke fortolkninger af lovtalen vi støtter os til, så findes de topiske dikotomier i teksten" ("*Øjets frygt og ærefrygt*" 23). Selv om han er klar over, at den retoriske virkelighed er mere kompleks, fastholder han ikke desto mindre, at "dikotomien indeholder en vis sandhed" (18). Artiklen er en bearbejdning af en central del om "Retoriske dikotomier" fra hans disputats, hvor han udvider perspektivet og fremholder en grundlæggende dikotomi mellem det figurative og det egentlige til forståelsen af forholdet mellem det visuelle og det verbale sprog.

### RETORIK MELLEM SYN OG TALE

Figurer og diskursive udsagn er altså konstitueret af væsensforskellige ontologiske træk, hvorfor de ikke kan være homologe eller isomorfe, selv hvis de i et udtryk synes at gøre fælles gestus. Billedet byder på den særlige vanskelighed, at dets væren må forstås som delvis uafhængig af, hvad det gengiver eller afbilder, når det drejer sig om repræsenterende eller figurative billeder. I ontologisk forstand er det *at tale* og *at se* simpelthen to gensidigt ekskluderende aktiviteter, hvilket Maurice Blanchot og senere Foucault vedholdende har gjort opmærksom på. Billedet er aldrig blot en illustration, f.eks. til en tekst, og teksten kan ikke forklare, hvad et billede udtrykker.<sup>6</sup> I billedet vil der altid herske et overskud af betydning, som forbliver ubestemt, men som ud fra en retorisk anskuelse vil være bestemmen- de for, hvad et publikum opfatter, også ved en eventuel forklarende tekst.

Selv om de ud fra en epistemologisk horisont kan iagttages at indgå i en konfiguration med hverandre, er hverken figuren eller diskursen således i stand til at redegøre for eller autorisere en sammenhæng med eller forbindelse til den anden: Synet og talens registre er adskilte af en grundlæggende forskel, en *ikke-forbindelse*. I bestemmelsen af denne adskillelse pointerer Foucault det principielle, der ifølge ham har domineret den vestlige malerkunst fra det 15. til det 20. århundrede: "Det første [princip]

---

6 Cf. "Parler, ce n'est pas voir" (Blanchot 35-45). *At tale* og *at se* er her generelle bestemmelser for sproglige og visuelle udtryk. I sin analyse af forholdet mellem billede og tekst i René Magrittes maleri *Ceci n'est pas une pipe* genoptager Foucault Blanchots udtryk "non-rapport", en generel "ikke-forbindelse" mellem syn og tale. Hans bemærkninger i den forbindelse har epistemologisk status: "Billedet og teksten falder til hver sin side i overensstemmelse med deres respektive tyngde. De har ikke længere noget fælles rum, intet sted, hvor de kan stå i forbindelse med hinanden, hvor ordene skulle være modtagelige for at få en figur, og billederne skulle kunne indgå i den leksikale orden" (34). Magrittes maleri er altså en konsekvensdragnet af den ontologiske ikke-forbindelse mellem *at se* og *at tale*. For en diskussion af Foucaults analyse af "disjunktionen" mellem syn og tale som et epistemologisk vilkår, cf. Deleuzes *Foucault*, hvor han sammenfatter, at "'dét, vi ser, bliver aldrig indlejret i dét, vi siger', og omvendt", idet både synet og talen måske nok danner en viden (*savoir*), "men vi ser ikke dét, hvorom vi taler, og vi taler ikke om dét, vi ser" (71 og 117).

bekræfter adskillelsen mellem plastisk repræsentation (der indebærer lighed) og lingvistisk reference (der udelukker den). Vi viser ved hjælp af ligheden, vi taler igennem forskellen. På en måde, der sikrer, at de to systemer ikke kan krydse hinanden eller smelte sammen. Der må altså være en underordning: Enten er teksten styret af billedet [...]; eller også er billedet styret af teksten [...]" (39-40). Som tegn eller repræsentation betraget vil en figur eller en diskurs derfor altid dominere den anden i en grad, hvor denne må vige, forsvinde. Der hersker en uløselig konflikt mellem dem. Derfor ser vi ofte slet ikke billeder, især ikke figurative billeder, der, som Foucault siger, "viser ved hjælp af ligheden", og i stedet taler vi ustandseligt om at læse og aflæse dem, idet vi kun er i stand til at betragte dem som illustrationer, tegn, argumenter for det diskursive rums udlægning af den pågældende sag.

Hvad angår retorik, sådan som den f.eks. kommer til udtryk i politisk kommunikation, så vil den netop være udtryk for en *konflikt mellem syn og tale*, mellem dét, vi ser, og dét, diskursen, i form af en tilhørende tales referencer til en skønsomt udvalgt kontekst, gerne vil have os til at få øje på i en politisk sag. Retorik kan på denne måde defineres som fremstillingen af en sag, der er konstitueret af en grundlæggende strid. En retorisk sag er bestemt af en konflikt mellem stridende parter, der kan være uenige om alt, lige fra hvordan sagen skal udlægges, til hvilke handlinger den hævdes at fordre, eller om der overhovedet er en sag. Som sådan er en retorisk konstitueret sag en strid mellem synspunkter på sagen og, altså, mellem syn og tale. Det er imidlertid vigtigt at gøre sig klart, at en sag først bliver retorisk, når en strid vil have konstitueret den som en sådan, således at man med en modifikation af Aristoteles kan bestemme retorik som "den kunst at konstituere en sag, således at talen fungerer forandrende på den måde, hvorpå publikum eller den lyttende ser på den omtalte sag" (Madsen 44).

En politisk sag vil derfor også altid være en retorisk sag. I en politisk sammenhæng vil anvendelsen af retoriske billeder, uanset om det er som en retorisk figur eller en visuel retoriks figuralitet, have en afgørende indflydelse på konstitueringen af sagen, eftersom billedet konfigurerer den politiske holdnings visuelle fremtrædelsesform. Billedet vil samtidig fungere konstituerende på det publikum, der måtte tage det til indtægt

for en politisk observans, som synes at bekræfte de holdninger, hvormed det identificerer sig. Et retorisk publikum til et billede eksisterer ikke før billedet, men bliver til som en konsekvens, en effekt af billedet, idet det frembringer identifikationsmuligheder, der kalder på et modtageligt publikum. En sådan påkaldelse, eller *interpellation*, af et publikum vil dog også bero på andre kræfter end de rent figurale; den vil altid allerede være blevet tilvejebragt, om ikke af en hel ideologi, så i det mindste af en omgivende diskurs, en tidligere eller samtidig diskurs, der vil have overbevist et publikum eller åbnet en debat, en strid, mellem synspunkter på sagen.<sup>7</sup> Billedet bidrager til en retorisk konstituering af sagen ved at stimulere konflikter mellem de tekstuelle og kontekstuelle diskurser, der søger at indramme og styre billedets betydning. Væsentligst i denne sammenhæng er dog den interne forbindelse mellem billedet og publikums emotionelle disposition for en sag, hvor figuren i billedfladens plasticitet, *forud for* en diskurs' udsagn og referencer, vil have konstitueret en affekt, en intensitet, i form af vrede eller mildhed, venskabelighed eller had osv.<sup>8</sup>

#### DET POLITISK UBEVIDSTE I VISUEL RETORIK

I en politisk sammenhæng forekommer denne problematik prægnant. Politisk kommunikation har altid ganske ubekymret gjort flittigt brug af billeder. Fra antikkens anvendelse af statuer, prægning af mønter, malerier og symboler, der har gjort magtens ansigt nærværende helt ud i samfundenes yderegne, over massemediernes evne til hastigt at propagandere politiske

---

7 Cf. Maurice Charland, der i forlængelse af Louis Althusser's begreb om interpellation beskriver, hvordan individets følelse af at få en identitet bekræftet af en diskursivt bestemt ideologi udgør betingelsen for deres eventuelle identifikation med retorikkens konstituerede publikum. Sådanne følelser vækkes netop gennem interpellation, dvs. anråbelse, præjning eller hidkaldelse af nogen på en måde, hvor de føler sig truffet, anråbt. Egentlig beror interpellationen på en list, et kneb: "Det ideologiske "trick" i en sådan retorik består i, at det fremstiller det mest retoriske, eksistensen af et folk [people], eller af et subjekt, som ekstra-retorisk" (Charland 137).

8 Cf. Aristoteles, *Retorik*, II.2-11, hvor han redegør for følelser, der er særligt vigtige i retoriske sager. Foruden de nævnte definerer han frygt og mod, skam og skamløshed, velvilje og uvilje, medlidenhed og forargelse, misundelse, kappelyst og foragt (Aristoteles, *Retorik* 114-49).

synspunkter, til den stadige strøm af digitale billeder fra samtidens politiske aktører synes politisk engagerede billeder allestedsnærværende på en måde, hvor de upåagtet, ubevidst, griber formende ind i vores politiske virkelighed.

I én bestemt henseende fungerer politiske billeder stadigvæk som den klassiske politiske plakat, der er interessant, fordi "den eksplicit sætter samfundsindretningen [l'organisation de la société] i forhold til organiseringen af den plastiske overflade. Gennem denne organisering skulle vi kunne etablere en korrelation mellem den virkningsfulde bearbejdning af den plastiske overflade og den ønskede bearbejdning af det sociale rum" (Lyotard, "Espace plastique" 276).<sup>9</sup> Lyotard anstiller på den baggrund og i en stærkt kritisk bearbejdning af den freudianske og lacanianske psykoanalyser forestilling om, at det ubevidste skulle være organiseret som et sprog, følgende hypotese: "Neden under den artikulerede betydningsdannelse eller den umiddelbart fremviste ikoniske mening, gør plakaten plastiske form sig gældende som symptom på et politisk ubevidste" (276).

Set i et retorisk perspektiv er denne hypotese interessant, fordi forestillingen om et politisk ubevidste kan give os en forståelse for, hvordan visuel retorik indvirker på et publikums emotionelle disposition (*pathos*) for at identificere sig med et ideologisk bestemt fællesskab. Imidlertid går billedets indvirkning på synet forud for diskursen om billedet og altså forud for de tekstuelle og kontekstuelle elementer, der inddrager billedets figurale elementer i en allerede kodificeret korrelation med det sociale og politiske rum. Derfor er det i agtelsen på billedets figuralitet vigtigt at forstå, at det gennem synsaktens *altid allerede*, forud for en bevidst, diskursivt bestemt forståelse, vil være trådt i en formende udveksling med beskuerens emotionelle disposition. Aristoteles bestemmer denne retoriske *pathos*-dimension mere præcist med begrebet *diathesis*, en emotionel tilstand eller stillingtagen, som, om end den ikke er fuldt kongruent dermed, har en

---

9 "Espace plastique et espace politique" anføres at være blevet til "i samarbejde med Dominique AVRON og Bruno LEMENUEL, *Revue d'Esthétique*, XXIII, 3-4 (december 1970)", men er udgivet i Lyotards navn. Dens redegørelse for det plastiske og det politiske rum ligger i forlængelse af *Discours, figure*.

relation til det, Lyotard i sin bearbejdning af Freud forstår som *intensiteter* og *affekter* i det ubevidste.<sup>10</sup>

Lyotards hypotese accentuerer imidlertid også den generelle konflikt, der her søges gjort gældende mellem diskurs og figur, sprog og billede. Forstået som et psykoanalytisk begreb vedrører en konflikt forholdet mellem et ønske, en lyst, der i det ubevidste viser sig som en *billedfigur* [figure-image], og det, der af det psykiske apparats censurinstans tillades ytret om dette ønske på bevidsthedens diskursive betingelser.<sup>11</sup> En sådan konflikt påvirker direkte billedfigurens fremtrædelsesform, idet figuren som *drømmeønske* kun kan manifestere sig i en form underlagt censur: "denne censur fremtvinger en forvrængning [Entstellung] af [ønskets] ytring" (Freud, *Drømmetydning* 238). Forstået ud fra et billedes plastiske bearbejdning af et ønske vil forholdet mellem diskurs og figur i en politisk-retorisk sammenhæng netop bero på en grundkonflikt mellem *ønsket* ("den ønskede bearbejdning af det sociale rum") og en ufravigelig *lov*, et *moralsk imperativ* (cf. "Conflit psychique", Laplanche og Pontalis 183-188).

---

10 For Aristoteles' primære bestemmelse af tilhørernes emotionelle disposition i en retorisk situation, cf. *Retorik*, 1356a3, hvor han første gang omtaler dette tekniske bevismiddel som et spørgsmål om, at "tilhørerne sættes i en bestemt stemning [ton akroaten diatheinai pōs]", hvilket først lidt senere indsnævres med den mere hævdvundne term *pathos* (1356a14-15, 34-35). I den rationalistisk dominerede kommentarlitteraturs fortolkning er dette blevet udlagt, som om taleren retter en intenderet henvendelse til passivt modtagelige tilhørere med det strategiske sigte aktivt at bringe dem i en bestemt sindstilstand gennem emotionelle appeller. Begrebet *diathesis*, disposition, anlæg, antyder dog en bredere forståelsesramme for dette bevismiddel: "inndelingen [taxis] af noget med dele vedrørende enten dets sted [topos] eller dets formåen [dynamis] eller dets form [eidos]" (Aristoteles, *Metafysik*, Δ, 1022b1-2). Følelserne aktiveres hos tilhørerne, fordi de allerede befinder sig i en stemning og derfor er disponeret for at opfatte et udtryk på en bestemt måde. En sådan emotionel disposition er ikke uden mellemregninger forenelig med Lyotards Freud-inspirerede forståelse af det ubevidste, men kunne med fordel gå vejen omkring hans forståelse af det ubevidste som en struktur af *libidinale dispositiver* (cf. Lyotard, *Économie libidinale*).

11 Med "billedfigur" forstår Lyotard "dét, der kommer til syne i en drømmescene eller kvasi-drømmescene. Dét, hvorimod der her øves vold, er formationsreglerne for den opfattede ting. Billedfiguren dekonstruerer perceptet, den er virksom i et forskelsrum" (*Discours, figure* 277).

For at virke overbevisende, f.eks. inden for en politisk debats diskursive rammer, må politiske billeder, forstået som visuel retorik, underordne sig bestemte acceptable fremtrædelsesformer, i overensstemmelse med en almen samfundsmoral, en lovmæssighed, som, på sin side, også er diskursivt bestemt. Hvis billedet søges bragt til at udtrykke et ønske, f.eks. bevarelsen eller ændringen af en samfundsorden eller en tilbagevenden til en tidligere orden, og altså søger at realisere et *lystprincip*, men hvor ønsket er i konflikt med en almen samfundsmorals *realitetsprincip*, vil det typisk udfordre denne og skabe debat. Fordi ønsket i sin rå form, hvorom afsenderen selv typisk er ubevidst, ikke kan fremsættes direkte uden at overskride eller bryde med moralen, vil billedets plastiske figur være henvist til at fremtræde i forvrænget, karikeret form (som et *simulakrum*), således at samfundsmoralen kan siges at gribe bearbejdende ind i billedets plastiske organisering. Hvis et publikum, der i øvrigt er demokratisk indstillet, eventuelt skulle føle sig tilskyndet til at identificere sig med det ideologiske grundlag for et billedes visualisering af et ønske, så vil det utvivlsomt forvente, at det fremtræder i overensstemmelse med et realitetsprincip, og altså uden at overskride en gældende samfundsmoral, fordi billedet kun derved vil kunne understøtte en argumentation på præmisser, der lader sig opfatte som almengyldige. Derimod ville den uhildede, *ucensurerede* fremstilling af et ønske i overensstemmelse med et lystprincip vække anstød selv hos et gunstigt indstillet publikum, hvis dette i øvrigt lader sig retlede af samfundsmoralens socialisering af drifterne. Derfor vil det politisk kommunikerede billede af potentielt moralsk udfordrende karakter typisk være henvist til at anvende vrangbilleder, karikerende fremstillingsformer, hvor figuraliteten da fremtræder som udtryk for et politisk ubevidste. På trods af en eventuel humoristisk og tilstræbt konfliktafvæbnende effekt vil karikaturen fremstå som resultatet af en forstyrrelse hos den socialkarakter, der, f.eks. på baggrund af narcissisme (når karakteren alene søger at spejle sig i lighed og genkendelighed), lader ønsket om forandring af det sociale rum komme til udtryk i en forvrænget plastisk figur.

En sådan billedanalytisk udlægning af det politisk ubevidstes arbejde i politisk kommunikation kunne forklare, hvorfor den i sin figuralitet ofte fremstiller det afbildede motiv gennem en satirisk streg eller andre former



for karikaturtegning. *Morgenavisen Jyllands-Postens* optrykning i 2005 af tolv satiriske tegninger af islams profet Muhammed fremviser således med tegningernes figurer et fortrængt ønske om følelsernes frie udtryk gennem en ubegrænset ytringsfrihed, der, forstået som udtryk for et lystprincip, ikke er bundet af respekt for et religiøst billedforbud. Flere af tegningerne fremviser således eksempler på forvrængede billedfigurer, fremsat med det erklærede formål at undersøge, om der finder selvcensur sted blandt danske tegnere, men med et latent ønske om at sige det uudsigelige.<sup>12</sup> Paradoksalt nok kan ønsket om en ubegrænset ytringsfrihed ikke udtrykkes verbalt, f.eks. i form af direkte udtryk som: "Ingen respekt for islam", "ingen plads til islam i Danmark", "vi hader, eller frygter, islam",<sup>13</sup> dog ikke kun fordi det udtalt med en sådan narcissistisk kynisme formentlig ville overskride samfundsmoralen og give udtryk for et stridspunkt, der ifølge almene kulturelle og politiske regler ikke ville være institutionelt acceptabelt i dén form. Det latente ønske forbliver netop, qua latent, uudsigeligt og kan ikke komme til udtryk i nogen adækvat lingvistisk form. Når tegningerne undsiger islams billedforbud gennem karikaturens potentielle humoristiske effekt, er det ikke, fordi der skjuler sig et latent intelligibelt eller verbalt udsagn bag billedfigurens manifeste fremtrædelse. Den ønskede eller begærede ytringsfrihed, altså lysten snarere end retten til at sige hvad som helst om hvem som helst, er et fantasme, en fantasi, en drøm, der forstyrrer den sproglige orden og dermed former det verbale, intelligible udsagn.

Det politisk ubevidste skal derfor forstås som et *arbejde*, der er virksomt i billedfiguren som konsekvens af et begær, en drøm, idet "drøm-

---

12 Cf. kulturredaktør Flemming Roses bemærkninger til tegningerne: "Det moderne, sekulære samfund afvises af nogle muslimer. De gør krav på en særstilling, når de insisterer på særlig hensyntagen til egne religiøse følelser. Det er uforeneligt med et verdsligt demokrati og ytringsfrihed, hvor man må være rede til at finde sig i hån, spot og latterliggørelse. Det er bestemt ikke altid lige sympatisk og pænt at se på, og det betyder ikke, at religiøse følelser for enhver pris skal gøres til grin, men det er underordnet i sammenhængen".

13 I den form ville ønskets hadefulde udtryk være eksponent for en *dødsdrift*, "selve stridens princip, ligesom hadet (*neikos*), der for Empedokles allerede stod i modsætning til kærlighed (*philia*)" (Laplanche og Pontalis 186-187).

men ikke er begærets sprog, men dens arbejde [œuvre]” (Lyotard, *Discours, figure* 239). Eftersom det politiske begær ikke kan udtrykkes diskursivt, kommer det forvrænget til udtryk gennem en bearbejdning af figuren. Et sådant arbejde ”er ikke et sprog; det er effekten på sproget fra den kraft, som det figurale (som billede eller form) udøver. Denne kraft bryder loven; den forhindrer hørelsen, men lader os se: Sådan er censurens ambivalens” (270). Som sådan angår denne forståelse af politisk kommunikation ikke afsenderens intention, men fortrængningen af det usigelige arbejder derimod som et politisk ubevidste og manifesterer sig i visuel retorik som vrangbilleder, deformationer af det visuelle udtryks billedfigur.

#### FIGURENS KONSTITUERING AF FRYGT

Vi kan ikke afgøre, hvilke specifikke følelser der aktiveres hos en empirisk beskuer af et billede. Men ud fra et billedes ikoniske differens, dets præ-ikonografiske ubestemthed og plastiske organisering, skulle vi kunne finde korrelationer til et publikums emotionelle disposition, sådan som den bliver konstitueret af et billede. Billedets konstituering vil således fungere som et politisk ubevidste, der i forvrænget form udtrykker følelserne for et objekt, mens en tilhørende diskurs vil fortolke billedet med henblik på en særlig bearbejdning af det sociale rum. Ved fortrinsvis at begrænse mig til dens figuralitet vil jeg prøve at undersøge denne relation i en kampagneplakat offentliggjort af Dansk Folkeparti i 2009. Plakaten blev optrykt i flere dagblade med overskriften, ”NEJ til stormoskeer i København! Folkeafstemning NU”, og var identisk med en landsdækkende plakat med titlen, ”NEJ til stormoskeer i danske byer! GARANTI”, bortset fra titlen og enkelte ændringer i teksten tilpasset den bredere sammenhæng.

Plakaten møder beskuerens blik gennem den plastiske organisation af tre differentierende betydningselementer: kontrast, farve og figur. I total er billedfladen domineret af moskéens centrale figur i fladens nederste halvdel, mens den øverste halvdels hvide skriftbillede, indrammet af de to forreste minerater, falder tilbage i fladens dybde. Modsat sort skrift på hvid baggrund, hvor perceptet af kontraster lader bogstaverne springe frem, fungerer den hvide skrift i billedets ikoniske differens af kontraster

# NEJ til stormoskeer i København! Folkeafstemning NU

Som et lyn fra en klar og fredelig dansk sommerhimmel besluttede politikerne i Københavns Kommune forleden at opføre en stormoske midt i byen.

Kun Dansk Folkeparti stemte imod!

Pengene kommer bl.a. fra terror-regimet Iran, men dét var der ingen af halal-partierne, der bekymrede sig om.

Om tre år er yderligere en kæmpemoske - på Amager og finansieret af diktaturstaten Saudi-Arabien - en realitet, hvis borgerne ikke siger stop.

I andre danske byer ligger der planer.  
Dansk Folkeparti kræver folkeafstemning  
i København om moskerne.

Vil du være sikker på modstand mod islamiske højborges,  
så stem på Dansk Folkeparti ved kommunalvalget  
den 17. november 2009.

*stem dansk - også lokalt*

 **Dansk Folkeparti**

www.dansksfolkeparti.dk Tlf. 3337 5199 E-mail: df@ft.dk

Fig. 1. Gengivet med tilladelse af Dansk Folkeparti

her vigende.<sup>14</sup> Den vigende effekt bliver fremhævet, fordi der er anvendt en sans serif font i petit, hvilket i sig selv gør den mindre læsbar (understreget af at karaktererne er mindre forankrede i basislinjen end i en font med seriffer). Modsat forholder det sig med de to nederste, men mere undseeligt placerede skriftbilleder, én i håndskreven kursiv og én med seriffer, hvor den sidstnævnte, signaturen, indeholder en dannebrogsrød, der bryder med billedets koloristiske helhed. Bruddet er signifikant, fordi det viser ud over det rent visuelle forskelsrum og frem mod den *ethos*, der søges etableret med signaturen, og, som vi skal se, knytter an til det sproglige forskelsrum.

Den vigende karakter af skriften, sammen med de stærke kontraster af komplementærfarver, tillader billedfiguren at indtage den mest centrale placering i det visuelle felt. Endvidere aftvinger frøperspektivet en opadgående blikretning, der først fæstner sig ved de stærkeste kontraster i billedfladen, nemlig dem, hvormed moskéens figur løfter sig ud af mørket som fra en opadstigende grund. Først sekundært vil skriften, såvel i det øverste opråb som i den kursiverede imperativ og i signaturen, gribe strukturerende ind i det visuelle udtryk og påvirke dets betydningsdannelse. En billedfigur vil *altid allerede* have afsat et primært indtryk, en visuel betydning, idet den for sansningen manifesterer sig i et mindre komplekst forskelsrum end en diskurs, hvis betydningsdannelse først bliver fuldt intelligibel, når et betegnende rum [l'espace de la désignation] "omgiver diskursen og åbner den mod dens reference" (Lyotard, *Discours, figure* 73) og kontekst.<sup>15</sup> Dette understreges af det omstændelige forklaringsbehov, skriften synes pålagt, modsat en plakats traditionelt visuelt dominerede udtryk. Derfor er det netop i *betragtningen* af billedfiguren, at en redegørelse for dens potentielle konfliktstof må tage sit udgangspunkt.

---

14 Percepter er ikke perceptioner men tværtimod selvstændiggjorte sansninger uafhængigt af et empirisk sansende væsen. De "er værensformer der har gyldighed i sig selv" (Deleuze og Guattari 208).

15 Cf. Deleuzes gengivelse af Paul Valéry: "sansningen er dét, der overføres direkte, hvorved den undgår omvejen eller kedsomheden ved at skulle fortælle en historie" (Deleuze, *Francis Bacon* 28). Man kunne sige, at sansningens (og den emotionelle) afstand til det sete er kortere end sprogets.

Perspektivet løfter billedfiguren op fra billedets nedre, sorte grund, der i kontur aftegner et buskads. Billedfladen er komponeret af tre overlappende tværsnit i ulige bredder: 1) nederst det mørke buskads, som i dybden danner forgrund; 2) i midten mellemgrunden i form af den centrale billedfigur, der figurativt afbilder en moské med sine karakteristiske minerater og kuppelformede arkitektur; 3) øverst skriftbilledet på en mørk baggrund, der udgør det underliggende billedes blåviolette himmel med sit tiltagende mørke skydække. Moskéens billedfigur er dannet af komplementære, men graduerede farvekontraster af blåviolette toner i samspil med gulorange og okker toner, således at de himmelstræbende slagskygger fremtræder som oplyst nedefra. Forstærket af kontrasternes rytmiske bevægelse op over minareternes balkoner og moskéens murer og tagdækkede kupler er billedfigurens bevægelsesretning, taget i sin helhed, *opadstræbende*, og den formeligt peger op mod tekstbilledet, men for synet mere væsentligt op mod himmelrummets tiltagende mørke. Beskuerens synspunkt er placeret på afstand *neden for* motivet, men på ingen måde afsondret *uden for* det. Tværtimod, det tiltagende mørke må komme glidende ind bagfra, uden for beskuerens synspunkt, bag om ryggen og hen over hovedet på den beskuende, således at denne gennem sit blikks realisering af motivet indskrives i dets bevægelse og dybde.

Plakatens koloristiske organisering konstituerer hermed en emotionel disposition hos sit indskrevne publikum, hvormed en beskuer vil identificere sig, hvis denne måtte føle sig anråbt heraf. I første omgang finder konstitueringen blot sted gennem synets fastholdelse af den seende i en position *foran* den opadstigende billedfigur i det tiltagende mørke. Imidlertid bliver publikum gennem sit blikks realisering af figuren dernæst indfældet *i*, bevæget *ind i* det scenarie, hvorom mørket er i færd med at lukke sig. Synspunktet pånøder den seende et medansvar for fremkaldelsen af det i øvrigt mennesketomme drama, hvori denne da kommer til at fungere som den eneste menneskelige aktør. Som sådan fungerer billedet som en drøm, hvori den drømmende skaber scenen for sit eget *traume-spil*. Idet det på denne måde realiserer sin egen synskreds, vil billedets konstituerede publikum emotionelt befinde sig i en tilstand af foruroligelse eller beklemthed, forårsaget af den forvrængede billedfigur, der hæver sig *op i* synsfeltet,

samtidig med at mørket sænker sig *ned* over scenen. Perspektivet fikserer det konstituerede publikum i en situation, umiddelbart før billedets scene og publikum, som dramatiserende aktør, hylles i mørkets endeligt.

Foruroiligelsen synes at kunne korrespondere med tre distinkte former for emotionel disposition hos det konstituerede publikum: *skræk*, *angst* eller *frygt*.<sup>16</sup> Af disse tre virker frygten mest oplagt, eftersom den knytter an til et objekt, den forvrængede billedfigur i mørket. Som sådan stemmer den overens med den retoriske bestemmelse af frygten "som en ulystbetonet følelse af uro, der udspringer af en forestilling [*phantasias*] om et nært forestående ødelæggende eller smertefuldt onde" (Aristoteles, *Retorik* 128). Det, der således bliver konstitueret med plakaten, er den "sindstilstand [*diakeimenoi*, at være disponeret for, cf. *diathesis*] der ligger bag ved, at folk frygter", nemlig en "forventning om, at der vil overgå en noget ødelæggende" (130). Den beskuer, der måtte føle sig anråbt af billedet, identificerer sig altså med dets fremkaldelse af frygt for den forvrængede figur i det skumrende scenarie.

Vi kan nu inddrage billedets ikonografiske og diskursive momenter, der fjerner ubestemtheden i dets ikoniske differens. Umiddelbart kunne disse momenter synes at bortvejre enhver foruroiligelse og frygt med sit realitetsprincip, men den emotionelle disponering vil allerede have manifesteret sig og uigenkaldeligt have farvet synet, således at følelsen af frygt vil stå i konflikt med diskursens bestræbelse på en mere rationel konstituering af publikum. Billedfiguren er rigtignok en forvrængning af noget reelt, som i billedets samlede værdiunivers forbindes med ulyst, nemlig Sultan Ahmets Moské, eller Den Blå Moské, i Istanbul. Sammenholdt hermed viser det sig, at hele billedet er stærkt manipuleret, primært gennem tilføjelsen af de overdrevent store månesegl på mineraternes spir, de korslagte krum-

---

16 Freud skelner imellem disse former for farefremkaldte neuroser i "Hinsides lyst-princippet": "Skræk, frygt og angst bliver med urette brugt som synonyme. De kan klart skelnes fra hinanden i deres relation til fare. Angst betegner en bestemt tilstand, hvor man afventer faren og forbereder sig på den, også selv om den er ukendt. Frygt kræver et bestemt objekt, som man er bange for, mens skræk er betegnelsen for den tilstand, man kommer i, når man udsættes for fare uden at være forberedt på det" (bd. 2, 25).

sabler på hovedkuplens spir, fjernelsen af to bagvedliggende minerater, der burde ligge inden for det synliges felt, samt et i virkeligheden umuligt frøperspektiv, der isolerer bygningen fra dens omkringliggende byrum.

De politiske udsagn i teksten rejser en banal konflikt med andre politiske synspunkter gennem en serie af løst underbyggede påstande ud fra et ønske om en bevarelse af status quo i det sociale rum, hvilket skal forhindre opførelsen af "stormoskeer i København". Teksten forudsætter, at en anknytning til den forvrængede billedfigur, fremstillet til skræk og advarsel, vil visualisere dette ønskes modbillede, idet Sultan Ahmets Moské anvendes som et emblematiske udtryk for en stormoské. En sådan association kan dog kun opstå i et psykisk apparat med stærke censoriske instanser, der frasorterer et æstetisk blik på den afbildede moské, ofte regnet for én af verdens smukkeste bygninger; en dansk stormoské ville næppe nogensinde fremstå med samme pragt. I sin postulerende fremstilling af sagen, uden brug af gendrivelse, styrkemarkør eller rygdækning i forhold til mulige modargumenter, falder teksten desuden under almene retoriske normer.

Samspillet mellem billedfigur og tekst påkalder sig særlig interesse i den indledende halvsætning, "Som et lyn fra en klar og fredelig dansk sommerhimmel [...]", der underforstår en sammenhæng med den afbildede himmel. Her bidrager tilføjelsen af "fredelig dansk" og årstiden til det faste udtryk, "som et lyn fra en klar himmel", til manipulationen i plakats samlede udtryk. Diskursens argumentation er dog også i konflikt med den plastiske organisering af billedfladen, idet den ikke fuldt ud korrelerer hermed, men bliver den påtvunget som en fortolkningsramme, selv om synet allerede har konstitueret frygtens figur, der i det skjulte truer diskursens tilstræbte rationalitet med "et nært forestående ødelæggende eller smertefuldt onde". På den ene side har vi betydningskæden *klar, fredelig, dansk og sommer*, der sammen med *Dansk Folkeparti, borgerne, folkeafstemning og sikkerhed* står antitetisk placeret over for *stormoske, terror-regimet Iran, halal, kæmpemoske, diktaturstaten Saudi-Arabien og islamiske højborg*. Diskursens struktur af konnotative forskelle beror således på *danskhed* og *fred* over for *islamisme* og *terror*. Heroverfor har vi figurens forskelsrum, der ensidigt og som en ren affekt frembringer en frygt for "noget ødelæggende" knyttet til moskéen og mørket.

Hvor figuren *foruroliger* og konstituerer frygt hos publikum, dér tilstræber teksten at *berolige* under henvisning til en politisk observans og ud fra et forsøg på at grunde sin legitimitet og *ethos* på en underforstået værdi af danskhed. Selv om der ikke kan være nogen egentlig korrelation mellem figur og diskurs på grund af den principielle ikke-forbindelse mellem deres respektive indre forskelle, søger plakaten at fremstille et samlet betydningsunivers, hvor "billedet er styret af teksten", som Foucault siger. Som en indre forskel i mødet mellem billedfiguren og et modtageligt publikum bliver frygtens affekt imidlertid konstitueret med en langt stærkere intensitet end det politiske budskab. Det skyldes, at *pathos*, som her frygt, udgør en voldsommere, mere lidenskabelig følelse, end den rolige og afbalancerede følelse forbundet med *ethos*. Hvor *pathos* manifesterer sig som én stærk og overvældende følelse, typisk forbundet med "vrede, had, frygt, misundelse og medlidenhed" (Quintilian 54), dér giver *ethos* sig til kende gennem mere blide og sammensatte, til tider endda modstridende følelser; de patetiske følelser "befaler [imperare]", mens etiske følelser "overbeviser [persuadere]" (48).

Derfor må vi også, med Foucault, sige, at i dette tilfælde "er teksten styret af billedet". Figurens *pathos* vil på forhånd have konstitueret plakatens publikum på en måde, der skal gøre det modtageligt for det politiske budskab, men udsagnets bestræbelse på at skabe sindsro vil kun kunne lykkes, hvis afsenderens *ethos* formår at overbevise det opskræmte publikum om at stemme på Dansk Folkeparti. Som nævnt er signaturen med dannebrogsvimpler, hvis røde farve bryder billedfladens koloristiske helhed, derfor interessant. Denne forskel åbner figurens rum og knytter det til diskursens rum, idet den søger at bære vidnesbyrd om en *ethos*, der kan mane til besindighed og fjerne frygtens *pathos*. Som forskel betragtet fungerer farven sammen med sit formelle udsagn om dansk tilhørsforhold som et *hængsel*, om end skævvredet, mellem diskurs og figur. Konflikten mellem en figuralt konstitueret frygt og et diskursivt bestemt løfte om sindsro hænger alene på tilliden til denne *ethos*, ikke sådan som den fremstilles gennem plakaten, men sådan som den i forvejen fungerer "hos dem, der mener, at en fare truer dem, og hos dem, der venter noget bestemt fra bestemte personer og på et bestemt tidspunkt" (Aristoteles, *Retorik* 130), som det hedder i forbindelse med frygten.



## KONKLUSION

Konflikten mellem diskurs og figur bekræfter således en grundlæggende strid om, hvordan vi skal betragte en sag. Konflikten er ganske vist uløselig, men den er også dynamisk og konfigurerer uophørligt forholdet mellem diskurs og figur på nye måder. Det væsentlige i en sådan konflikt, hvor figuren påkalder sig interesse, må imidlertid være at bestemme, hvordan den *altid allerede* vil have konstitueret *pathos*, den emotionelle disposition, hvorved en beskuer kunne føle sig kaldet til at identificere sig. I det analyserede tilfælde udgør konstitueringen et klart symptom på et politisk ubevidste, der gennem kampagneplakatens samlede udtryk bliver konfigureret som en frygt for islam, idet dens plastiske organisering er bestemt af et latent ønske om, at frygtens objekt bliver fjernet. Mere præcist kunne man sige, at den begærede bearbejdning af det sociale rum her er rettet mod en, etisk-juridisk ganske problematisk, fjernelse af islam fra det synliges felt.

I forholdet mellem de respektive ontologiske forskelle i diskursen og figuren er det altså afgørende at være opmærksom på, hvordan figurens affekt konstituerer sit publikum forud for diskursen. Derfor vil det også være en kategorifejl at sætte diskursen som udgangspunkt (og ligeledes som mål) for en kritisk analyse af retorik, der anvender såkaldt visuelle virkemidler. Alene ud fra den opmærksomme betragtning af selve *figuraliteten* i visuelle virkemidler, og for så vidt også i retoriske figurer i sproget, som vi typisk kun læser på diskursens niveau, bliver vi i stand til at agte på, hvordan retorik konstituerer sit publikum, bag om diskursen, uden om den kritiske bevidsthed og publikum selv uafvidende.

CARSTEN MADSEN, lektor ved Afd. for Litteraturhistorie og Retorik, Institut for Kommunikation og Kultur, Aarhus Universitet. Ph.d.-afhandling: *Om læsning. Kierkegaard, Kafka, Mallarmé og Jacobsen* (Aarhus Universitetsforlag, 1995). Disputats: *Poesi, tanke & natur. Per Højholts filosofi og digtning* (Klim, 2004). Beslægtede artikler: "Magtens repræsentation af danskhed. Konstitueringen af nationalidentitet i Dronning Margrethes nytårstaler", *Passage* 76 (2016), "Retorisk konstituering af en sag. Den græske tradition", *Rhetorica Scandinavica* 81 (2020) samt "Emotions in Rhetoric: From Technical to Generalized Pathos" (s.m. Marie Lund), *Rhetoric and Communication* 48 (2021).

## THE CONFLICT BETWEEN DISCOURSE AND FIGURE

*Constituting a political unconscious in visual rhetoric*

In this article, the author seeks to show how an ontologically conditioned conflict between discourse and figure defines a fundamental controversy over how an audience should and can view a rhetorical matter. Inspired by J.-F. Lyotard's *Discourse, figure* (French 1971, English 2011), the author emphasizes that the figurality of an image in its primary appeal to the senses always already will have constituted the emotional disposition (*pathos*) with which an audience may feel called to identify. The author distinguishes sharply between the internal differences that constitute the ontology of an image and the external, dichotomously determined differences that a discourse produces between itself and an image. As an example of how this conflict between discourse and figure can manifest itself in the relationship between word and image in a political statement, the author analyzes a campaign poster published by The Danish People's Party in 2009. The author further argues that the rhetorical critique of visual rhetoric in its prioritization of discourse typically overlooks the peculiar indeterminacy of images and its constitutive and thus unconscious influence on an audience.

## KEYWORDS

- DA: Det figurale; det ubevidste; billedets ontologi; forskelstænkning; visuel retorik; konstitutiv retorik; *pathos*; Lyotard; Dansk Folkeparti  
EN: The figural; the unconscious; ontology of the image; the thinking of difference; visual rhetoric; constitutive rhetoric; *pathos*; Lyotard; The Danish People's Party

## LITTERATUR

- Aristoteles. *Metafysik Δ* [Ton meta ta physica Δ]. I Aristoteles. *Graeca*. Red. Immanuel Bekker. Berlin, 1831.
- Aristoteles. *Retorik*. København: Museum Tusulanums Forlag, 1996.
- Besançon, Alain. *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*. Paris: Fayard, 1994.
- Blanchot, Maurice. "Parler, ce n'est pas voir". *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969. 35-45.
- Boehm, Gottfried. "Die Wiederkehr der Bilder". *Was ist ein Bild?* Red. Gottfried Boehm. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007. 11-38.
- Boehm, Gottfried. "Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes". *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin UP, 2007. 199-213.

- Bryson, Norman. *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Carroll, David. *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. New York og London: Methuen, 1987.
- Charland, Maurice. "Constitutive Rhetoric: The Case of the *Peuple Québécois*". *The Quarterly Journal of Speech* 73 (1987): 133-150.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Éds. de la différence, 1981.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paris: Éds. de Minuit, 1986.
- Deleuze, Gilles, og Félix Guattari. *Hvad er filosofi?* København: Gyldendal, 1996.
- Foucault, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Paris: Éd. Fata Morgana, 1973.
- Freud, Sigmund. *Drømmetydning*, bd. I. København: Hans Reitzels Forlag, 1988.
- Freud, Sigmund. "Hinsides lystprincipper". *Metapsykologi 1 og 2*. København: Hans Reitzels Forlag, 2020.
- Jay, Marin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 1994.
- Kjeldsen, Jens E. *Visuel Retorik*. Bergen: Universitetet i Bergen, 2002.
- Kjeldsen, Jens E. "Øjets frygt og ærefrygt. Om Helenas pris og modviljen mod retorik og visuelle appeller". *Rhetorica Scandinavica* 41 (2007): 11-25.
- Kjeldsen, Jens E. *Tale med billeder – tegne med ord: Det visuelle i antik retorik og retorikken i det visuelle*. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2011.
- Laplanche, Jean, og J.-B. Pontalis. *Vocabulaire du Psychanalyse*. Paris: PUF, 1981.
- Lyotard, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Éds. Klincksieck, 1971.
- Lyotard, Jean-François. "Espace plastique et espace politique". *Dérive à partir de Marx et Freud*. Paris: Union générale d'éditions, 1973.
- Lyotard, Jean-François. *Économie libidinale*. Paris: Éds. de Minuit, 1974.
- Madsen, Carsten. "Retorisk konstituering af en sag. Den græske tradition". *Rhetorica Scandinavica* 81 (2020): 32-47.
- Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Olson, Gary A., og Jean-François Lyotard. "Resisting a Discourse of Mastery: A Conversation with Jean-François Lyotard". *JAC* 15 3 (1995): 391-410.
- Quintilian. *Institutio oratoria*, VI.2. Loeb Classical Library. Cambridge, MA og London: Harvard University Press, 2001.
- Rodowick, David N. *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*. Durham og London: Duke University Press, 2001.
- Rose, Flemming. "Muhammeds ansigt". *Morgenavisen Jyllands-Posten* 30. september 2005. <https://web.archive.org/web/20060204154719/http://www.jp.dk/kultur/artikel:aid=3293102>



## FORTOLKNING, BETYDNING OG MAGT

### Reklamestereotyper til forhandling

Reklamer er en af de mest udbredte billedformer i vores moderne, globaliserede, multimedierede forbrugersamfund. Reklamebilleder har siden 1960'erne været et omdrejningspunkt for feministisk aktivisme og protest, og kritikken af især visuelle repræsentationers negative betydning for kønsligestilling har også mødt politisk bevågenhed. I 1995 anerkendte FN med *The Beijing Declaration and Platform for Action* (BPFA) for første gang formelt mediers stereotype repræsentationer af kvinder som værende en af de største konkrete udfordringer for at opnå reel ligestilling mellem kønnene (Svensson og Edström 480). EU's ratifikation af BPFA tillige med det juridisk bindende *Audiovisual Services Directive*<sup>1</sup> har forpligtet alle medlemslande, herunder Danmark, på at integrere målsætningerne om at eliminere mediers stereotype fremstillinger af køn i deres respektive nationale lovgivning og retningslinjer.

---

1 Direktivet gælder bl.a. reklamer og siger, at disse "ikke må udfordre respekten for menneskelig anstændighed eller inkludere nogen form for diskrimination pga. køn" (Barrington-Leach 17, min oversættelse). Selvom direktivet er juridisk bindende, er måden, det implementeres på, op til de enkelte EU-lande.

Ikke desto mindre demonstrerer en gennemgang af Forbrugerombudsmandens (FO) og Radio- og TV-nævnets (RTN) praksisser, som er de to danske instanser, der regulerer reklamebilleder og -film i Danmark, at kommercielle aktører gives vide rammer, når det kommer til udbredelsen af visuelt materiale og budskaber, der kan opfattes stødende eller kønsdiskriminerende. Gennem analyse af konkrete reklameeksempler, der er blevet indklaget for kønsdiskrimination, og deres sagsbehandling i de to ovennævnte instanser, der skal sikre lige behandling i danske virksomheders markedsføring, sætter artiklen her fokus på reklamer som arena for forskellige og ofte modstridende agendaer og diskurser. Artiklen kredser om betydningen af reklamebilleders repræsentationer af køn såvel som deres regulering og politisering, og den demonstrerer, hvordan visuelle budskaber og deres betydning for ligestilling er til stadig debat. Den skriver sig derved ind i en bredere international og politisk diskussion om især kommercielle billeders formative magt, men også om de bevægelser og transformationer i offentlighedens opmærksomhed mod kommercielle aktørers udbredelse af potentielt diskriminerende visuelle budskaber, som er fulgt i kølvandet på de seneste års folkelige bevægelser mod mediernes og samfundets sexismen.

Artiklen indleder med en skitsering af udfordringerne ved reklamekulturens brug af kønsstereotyper samt en præsentation af de to danske klagenævns regulerende rammer. Derefter redegøres for artiklens teoretiske og metodiske tilgang og afsæt i kritisk diskursanalyse. Analysen undersøger en række indklagede reklamekampagners repræsentation af køn med vægt på, hvordan deres diskriminerende potentiale vurderes af henholdsvis klager, hørte parter og regulerende nævn. Artiklen demonstrerer, hvordan der argumenteres for reklamernes frifindelse på en måde, som depolitiserer deres budskaber ved at favorisere læsninger, som ligger i trit med en hegemonisk og normativ men også diskriminerende forståelse af køn. Formålet er at sætte spørgsmålstejn ved den måde, hvorpå klager over kønsdiskrimination i reklamer evalueres af danske myndigheder i dag.

## REKLAMEBILLEDETS BETYDNING OG REGULERING

Siden deres udbredelse fra midten af 1800-tallet har reklamer fået nærmest ikonlignende status og er blevet defineret som kulturelle magtinstrumenter (Gill, *Gender and the Media* 73). De visuelle aspekter af reklamer har haft en central rolle i denne proces. Allerede i 1960'erne og 1970'erne demonstrerede en række undersøgelser, hvordan ulige sociale, politiske og kulturelle konstruktioner samt parafraseringer af historisk specifikke visuelle repræsentationer af køn er blevet brugt og udnyttet ideologisk i reklame og markedsføring af alt fra biler og kosmetik til mad, alkohol og tobak (Berger; Goffman; Williamson). Reklamer sælger ikke blot produkter, de trækker på kulturel genkendelig og normaliseret viden for at formidle budskaber og ideer. I den forstand er de politiske og ideologiske. Reklamers konventionelle og meget forskellige repræsentationer af mænd og kvinder og deres indbyrdes relationer er med til at normalisere ulighed, dominans og endda vold (Blloshmi 6; Caputi 374).

Selvom der siden 1970'erne er sket en udvikling i reklamers indhold og ses en større diversitet i den måde, hvorpå køn skildres, viser en lang række undersøgelser ganske konsekvent, at mange negative kønnede stereotyper fastholdes. Kvinder i reklamer er således generelt yngre end mænd og befolkningen som helhed, og de vises oftere i hierarkisk underordnede forhold i privat og professionel sammenhæng. De fremstilles ligeledes oftere som omsorgsgivere og i hjemmet, mens mænd er optagede af sport eller andre verdslige aktiviteter (Meier 11). Derudover agerer kvinder langt oftere genstande for (mandligt) seksuelt begær, ligesom kvindelig seksualitet bruges til at promovere produkter på en måde, som indikerer, at kvinder, i lighed med produkter, er til salg. Således kapitaliserer reklamer i udpræget grad på heteroseksualitet som norm og med mænds beskuelse og lyst i centrum (Amy-Chinn; Hirdman). Selvom mænds kroppe i dag også i højere grad seksualiseres, har det ikke betydet en tilbagegang i kvinders seksuelle objektgørelse – tværtimod er det stadig oftest kvinders nøgne kroppe, der bruges kommercielt (Caputi; Gill *Gender and the Media* og "Supersexualize me!").

Trods udbredt viden om medierede kønsstereotypers negative indflydelse for især unge piger og kvinder tillige med EU-politiske tiltag mod at eliminere dem, er der i mange europæiske lande stadig mangel på konkrete

juridiske tiltag på området (Barrington-Leach). Det gælder også Danmark. Både FO og RTN opererer under den danske lov om markedsføring, men hvad der kvalificerer som sexismen eller kønsdiskrimination, er ikke specificeret i loven, og det efterlader vide rammer for fortolkning hos de to regulerende instanser.<sup>2</sup> Som supplement til praksis anvender RTN *Reklamebekendtgørelsen*, som generelt specificerer: "Annoncering i radio, tv og på forespørgsel audiovisuelle medietjenester må ikke krænke respekten for menneskelig værdighed eller indeholde eller fremme nogen form for forskelsbehandling på grund af køn, race eller etnisk oprindelse, nationalitet, religion eller tro, handicap, alder eller seksuel orientering" (kapitel 3, §9, stk. 2). Af samme bekendtgørelse fremgår, "at reklame i radio og fjernsyn skal være lovlig, sømmelig, hæderlig og sandfærdig og være udformet med behørig social ansvarsfølelse".<sup>3</sup> FO har formuleret deres egne retningslinjer for at definere såkaldt "kønsrelateret reklame". De seneste retningslinjer fra 2012 indeholder formuleringer, der ligger meget tæt på Reklamebekendtgørelsen, og de leverer i øvrigt en række (om end meget overordnede) indkredsninger af, hvad der generelt kan betragtes som kønsdiskriminerende repræsentationer. Selvom disse retningslinjer giver mulighed for at forbyde en reklame, sker det meget sjældent (Rudloff "Legitimizing Sexist Advertising").

## TEORETISK OG METODISK TILGANG

I artiklen analyseres et udvalg af danske klagesager over kønsdiskrimination i reklamer fra perioden 2001-2021, idet der fokuseres specifikt på

- 
- 2 *Markedsføringslovens* §1, stk.1 tilsiger: "Erhvervsdrivende omfattet af denne lov skal udvise god markedsføringsskik under hensyntagen til forbrugerne, erhvervsdrivende og almene samfundsinteresser". Sammenholdt med ligestillingsloven betyder det, "at en reklame ikke må være kønsdiskriminerende (punkt 4.1.), og at en reklame skal være anstændig og udformet med social ansvarsfølelse (punkt 4.2.)" (Forbrugerombudsmanden 3).
  - 3 Både *Reklamebekendtgørelsen* og *Markedsføringsloven* justeres og opdateres løbende. Når de nævnes i artiklen her eller refereres af RTN eller FO i de citerede klageafgørelser, er det i den til enhver tid gældende form.



sager, der omhandler kvindekroppens objektgørelse og seksualisering (dvs. hovedparten af alle klager). Reklamerne har alle været eksponeret offentligt i trykte medier, på internettet, på busser, reklamestandere og/eller i tv. Alle sager er gennemlæst med henblik på at identificere klagens emne, påstand og afgørelse, men kun et repræsentativt udvalg af sagerne udfoldes nærmere her. Sagerne er hentet fra de respektive nævns webarkiver. For RTN's vedkommende gælder det, at alle klager og bilag er offentliggjort på Internettet. FO offentliggør kun i resumé udvalgte klageafgørelser på deres hjemmeside. Her er adgang til klagesager givet gennem aktindsigt. En klagesag indeholder typisk en klage, de hørte parter argumenter (f.eks. reklamens afsendervirksomhed eller mediebyureau) og klagenævnets vurdering og afgørelse. En klagesag er altså en slags forhandling, hvor betydningen af en reklames indhold fastslås. I artiklen betragtes de analyserede reklameklagesager derfor som "diskursive arenaer". Der trækkes i artiklen på forestillingen om diskurs, som den bruges i kritisk diskursanalyse (CDA). I CDA analyseres tekster ud fra den betragtning, at detaljerne i de sproglige valg, de indeholder, kan afsløre de bredere diskurser, som teksterne realiserer. Disse diskurser kan betragtes som modeller for verden i den forstand, at de ikke blot projicerer sociale værdier og ideer, men også bidrager til (re)produktion af det sociale liv. Spørgsmålet om magt, og hvordan den produceres i og gennem sprog og tekster, er kernen i den kritiske diskursanalyse. Denne betragtning står centralt også i den feministiske kritiske diskursanalyse (FCDA), der har fokuseret på mediernes, herunder særligt reklamers, repræsentationer af køn med det specifikke mål "at fremme en rig og nuanceret forståelse af de komplekse virkninger af magt og ideologi i diskurser i opretholdelsen af en (hierarkisk) kønnet social orden" (Lazar 1). "Arena" bruges i betydningen et "sted eller miljø, hvor der foregår noget interessant eller vigtigt" (Den Danske Ordbog) og som synonymt med "kampplads" (Dansk Synonymordbog), dvs. et sted, hvor der udspiller sig debat eller konflikt og i kontekst af artiklen her, hvor forståelser om køns sociale rolle og medierede repræsentation forhandles og etableres.

### ANALYSE

En gennemgang af RTN's og FO's klagesagsbehandlinger over kønsdiskrimination viser, at kun ganske få klager tages til efterretning, og når det sker, er der typisk særligt skærpente forhold på spil. Det gælder f.eks., når reklamers indhold spiller på køn i en arbejdssammenhæng eller involverer markedsføring af alkohol. En anden skærpente omstændighed kan være, at der er tale om reklame målrettet mindreårige. Alene det forhold, at en krop vises afklædt, erotiseret eller objektgjort og uden sammenhæng til det produkt, der annonceres for, giver således ikke umiddelbar anledning til at forbyde den, ej heller i tilfælde, hvor de to køn fremstilles i meget ulige magt- eller dominansforhold.

Både fra offentligt og EU-politisk hold har bekymringen om reklamers brug af kønsstereotyper i høj grad kredset om seksualisering og objektgørelse af kvinder og om den negative effekt, sådanne fremstillinger har for piger og kvinders selvopfattelse, muligheder og status i samfundet (Antoniou og Akrivos; Giomi et al.; Meier). Samme bekymring gør sig i varierende grad gældende i samtlige gennemgæede klager til RTN og FO. Produkterne og ydelserne, der annonceres for, er meget forskellige og spænder fra butterflys, læskedrikke og byggematerialer til grænsehandel og levering af takeaway. Enkelte klager vedrører udsagn om kvinders intelligens eller stereotype rolle som husmor, men fælles for størsteparten af eksemplerne er, at de trækker på en visuel økonomi, hvor kvindekroppen, eller fragmenter af den bruges til at sælge produkter, som ikke umiddelbart har noget særskilt at gøre med kvinder og da slet ikke med nøgne eller stripteasedansende kvinder. Med den engelske medieforsker Rosalind Gills termer kunne man hævde, at de ret banale visualiseringer, som reklamerne introducerer, kapitaliserer på konstruktioner af feminitet, som er taget direkte fra de mest forudsigelige skabeloner på mandlige seksuelle fantasier ("Supersexualize me!" 102); underforstået, at der bygges på en klassisk patriarkalsk, heteronormativ matrice, hvor det mandlige blik altid er implicit eller eksplicit til stede, selvom det kun er kvindekroppen, der stilles til skue (Amy-Chinn; Hirdman). Netop forestillinger om blik og køn giver høringsssvarene i en klage over den danske mælkeproducent Arla et unikt indblik i.

### MÆLKEDRIKKE OG KVINDEBRYSTER

Arla lancerede i 2001 en kampagne for mælkedrikke med forskellige smage målrettet unge mennesker. Kampagnen bestod af fire forskellige reklameversioner, men kun versionerne "Piger" og "Mænd" indgik i klagen, idet de øvrige ikke var lanceret på klagetidspunktet. Klagen angik i øvrigt kun repræsentationen af kampagnens kvinder. Reklamen "Piger" viste forskellige film og billeder med tre piger, der løb side om side på en strand eller poserede udfordrende op ad en bil. Pigerne var ikklædt små bikinitrusser og en lille top, hvor der hen over brystet stod "vanille", "cacao", "naturel" eller "jordbær". På et tidspunkt løb pigerne nøgne på stranden med pixelerede bryster og kønsdele som et udtryk for en teenagedrengs fantasi. Versionen "Mænd" var en parafrase på "Piger", idet de tre mænd, der optrådte løbende på samme strand, var ikklædt små badebukser og en kort top. Mændene var imidlertid langt ældre end pigerne og fysisk utrænede, tangerende fedladne. De blev i filmen præsenteret som Arlas svar på to teenagepigers ønske om at se på noget andet end nøgne piger. Som svar på klagen over reklamen "Piger", som klager fandt usømmelig og anstødelig, fordi han mente, at de unge kvinder, der optrådte i den måtte være under 14 år, udtalte TV2 Reklame, at "reklamerne har en humoristisk og ironisk tone, idet de netop spiller på gammelkendte kønsroller med kvinden som sexobjekt. Humoren og ironien bliver understreget i versionen 'Mænd', hvor de to piger får den tvivlsomme fornøjelse at se Arla Mini Pigerne erstattet af tre mænd med ølvom."

TV2 uddyber ikke i høringssvaret, hvori det humoristiske består, ved at teenagepiger udsættes for at se på midaldrende mænd med ølvom, mens teenagedrenge får fornøjelsen af at se på unge, afklædte kvinder. Det forklares ydermere ikke, hvordan reklameversionen "Mænd" skal kunne neutralisere det sexistiske aspekt i, at tre helt unge kvinder løber nøgne rundt på en strand eller har navnet på mælkedrikke skrevet hen over deres bryster. Reklamernes tilsyneladende uigennemtænkte repetition af det i vores kultur indlejrede beskuelsesforhold, at "mænd ser på kvinder, mens kvinder bliver set på" (Berger), lancerer tværtimod en form for dobbeltsexisme, hvor kvinder i Arlas reklameunivers ikke bare fungerer som sexobjekter, men også fratages nydelsen ved selv at agere beskuere. TV2

argumenterer, at Arla "har forsøgt at appellere til de unge i det sprog, som denne målgruppe selv anvender." Vi må på en eller anden måde udlede, at Arla og TV2 mener, at mens (unge) mænd helt naturligt finder nydelse i at se på unge, afklædte kvinder, skal unge piger omvendt være forsigtige med, hvad de ønsker sig. Eller måske finder de, at mandekroppe ikke kan agere sexobjekter i konsumerismens tjeneste, eller at kvinder ikke kan finde nydelse i at beskue mænd?

Under alle omstændigheder reproducerer Arla-kampagnen en patriarkalsk funderet forestilling om mænds skuelyst og kvinders underordning – både i reklamernes visualisering af køn og hos de respektive parter accept af og argument for at tillade meget eksplicitte billeder af unge, nøgne kvinder i reklamer målrettet yngre forbrugere. Medietekster og de diskurser, de genererer, produceres gennem både visuelle og sproglige valg (Lazar), og i Arla-reklamerne understreges den visuelt producerede ulighed skriftligt. Goffman påpegede allerede i 1979, hvordan reklamer ofte afbilder mænd og kvinder i en dominanslignende relation, hvor kvinder i forhold til mænd bliver tildelt status af børn. Titlen på de to Arla-reklamer, "piger" henholdsvis "mænd", understreger deres visuelle indhold og sætter de to køn i forskellige sproglige kategorier, samtidig med at de underbygger en almen reference i vores kultur til voksne kvinder som børn. Børn har per definition ingen magt eller selvbestemmelse i deres liv, mens mænd er selvstændige voksne. Det potentielt diskriminerende i reklamernes seksualisering af kvindernes kroppe, de underforståede referencer mellem mælk og kvindernes bryster, den ulige sammenstilling af voksne mænd og helt unge kvinder og det forhold, at man ønsker at nå en yngre målgruppe gennem erotiserende brug af helt unge erotiserede kvindekroppe m.m., berøres slet ikke – heller ikke af RTN, som behandlede sagen. Problemet med budskaber af den slags, som Arla-reklamen fremsætter, og som RTN godtager, fordi de under reference til kampagnens påståede brug af humor ikke anses for "alvorlig ment", er ikke bare brugen af nøgne kvindekroppe, men at de bygger på en præmis om, at køn er grundlæggende forskellige, og at denne forskel legitimerer deres forskellige behandling (Gill, *Gender and the Media* 109).

### ROTTEFÆNGENDE STRIPTEASEDANSERINDER OG LATTERLIGGJORTE MÆND

Selvom der i de foreliggende klager til RTN og FO ikke er klager over reklamers repræsentation af mænd, betyder det ikke, at forestillinger om mænd eller maskulinitet ikke kommer til udtryk blandt de hørte og dømmende parter. Faktisk bruges netop mænds repræsentation ofte som en direkte grund til at afvise en klage over en reklames seksualiserede repræsentation af kvinder – og det selv i sager, hvor reklamernes mænd slet ikke nævnes af klagerne (Rudloff, "Women are from Venus"). Argumenter, der begrundet mænds beskuelse af kvinder som "naturlig", "primitiv" og dermed som en slags "latterliggørelse" af reklamernes mænd frem for som en objektgørelse af de afklædte kvinder, fremgår både i annoncørers og tv-kanalers hørings svar, og de bekræftes i RTN's og FO's afvisning af reklamer, der viser kvinder som stripteasedansere eller på anden måde seksualiseret. Dette er eksempelvis tilfældet i to reklamer for henholdsvis grænsebutikken Fleggaard (2008) og byggekæden XL Byg (2012), der begge blev vist på TV2.

Fleggaard-reklamen er grundlæggende en visualisering af en butikrepræsentants ide om, at man med det kendte reklametric med at vise store bryster og små hundehvalpe kan få flere kunder i butikken. Visualiseringen viser en kvinde kysse en hundehvalp, hvorefter der zoomes ud til fire undertøjspåklædte kvinder på en Fleggaard-trailer monteret efter en Fleggaard-bil, der kører på en landevej. Tre af kvinderne kæler med hver deres hundehvalp, mens en fjerde vrider sig om en stripperstang monteret på traileren. Traileren følges af en lang kø af bilister, hvor der zoomes ind på den forreste mandlige bilist, der begejstret sender fingerkys, slikker sig om munden, dytter og vinker. Herefter zoomes tilbage til butikrepræsentanten, der kommenterer scenariet med "Det er vist lige over grænsen". I XL Byg-reklamen sidder tre mænd i en sofa på en strippklub. Mændene nikker i takt til baggrundsmusikken, mens de stirrer på en ung, lyshåret kvinde iført en lille guldbikini på en scene. Kvinden danser og svinger sig om stripperstangen, og med ryggen til mændene tager hun sin bikinitop af. Manden, som sidder i midten af sofaen, rejser sig op, peger og siger: "Hey ... Har I set den stang dér! Og hvordan den er sat fast med de beslag? Det ku' være så perfekt til den trappe, jeg er ved at bygge derhjemme – tror I

ikke?" Den ene af de to andre mænd hiver ham ned i sofaen igen, så de kan se kvinden. Kvinden smider sin bikinitop ned, så den lander på manden, og dækker sine bare bryster med armene. De tre mænd ser på bikinitoppen og smiler begejstret, hvorefter de vender blikket op mod kvinden ved stripperstangen. En speaker siger: "Det er ikke alle, der orker at høre om dit byggeprojekt ... XL Byg gør!"

Klagerne anfører i begge reklamers tilfælde, at de promoverer "kvindesalg", udnytter kvinders seksualitet, er en tarvelig måde at skabe blikfang på, og at samme budskab kunne være fremført på mange andre måder (hvad angår XL Byg-reklamen, kan klager have ret i dette, eftersom reklamen indgår i en serie på fem, der alle har samme budskab, men meget forskellige visuelle udtryk. Fleggaard udsendte senere en reklame, der insinuerede, at kvinder hellere vil have OMO vaskepulver end at se på letpåkledte mænd, og reproducerede dermed en kønspolariseret forestilling om skuelyst, som også sås repræsenteret i Arla-kampagnen). Om XL Byg fastholder TV2 og reklamebureauet Brandhouse, at reklamen ikke diskriminerer, fordi kvinden i reklamen kun ses i kort tid, hun er ikke fuldstændig nøgen, at pornografi ikke er forbudt i Danmark, og at mændenes adfærd ikke kan ses som en opfordring til at besøge en strippklub i øvrigt. Derudover argumenterer de for, at det er de medvirkende mænd, der udstilles i reklamen. De hørte parter understreger, at reklamens budskab er humoristisk set gennem det absurde i situationen, der opstår ved, at reklamens mandlige hovedperson er mere optaget af sit byggeprojekt derhjemme end af at se på stripperen. Det "absurde" er underforstået her, at enhver "normal" mand i samme situation ville være optaget af at se på den strippende, nøgne kvinde. Den "normale" mand repræsenteres i hovedpersonens kammerater, som ifølge TV2 "ikke overraskende – er mere interesserede i stripperens optræden end i vennens overvejelser om de tekniske forhold vedrørende stangens montering." Denne ensidige forestilling om "normal" (hetero)maskulinitet som strippklubbesøgende og kvindebeskuende (og dermed undtaget for kritik, eftersom normen bare følges), udtrykkes også i TV2's læsning af Fleggaard-reklamen. Her bringes kønsstereotypen imidlertid i spil gennem reproduktion af en i vores kultur udbredt myte om kvinders erotiske magt og deres Medusa-lignende evne til at fordreje hovedet på de mindre kloge

eller i-deres-lysters-vold-mænd. TV2's svar på klagers protest over, at reklamen anvender kvinder som sexobjekt i kommercielt øjemed, var således:

Det kan medgives klager, at reklamens fremstilling af kønnene kan forekomme en kende éndimensionel. Det er dog samtidigt vores vurdering, at fremstillingen af kvinderne i reklamen ikke kan betegnes som sexistisk. Kvinderne fremstår således som en moderne fortolkning af "rottefænger", der helt bevidst fordrejer hovedet på de knap så intelligente mænd. Det kan således anføres, at reklamens fremstilling af mandekønnet som konstant til fals for sex og dyreunger er langt mere sexistisk end reklamens brug af kvinder som blikfang."

Spørgsmålet om kvindernes diskrimination undsiges altså med en forankring af kønnenes roller i ekstremt konventionelle stereotyper. Påstanden om kvinders seksuelle magt og mænds manglende evne til at modstå den er en destruktiv, patriarkalsk funderet myte, som ofte bruges til at retfærdiggøre mænds vold mod og udnyttelse af kvinder. Den er en myte, netop fordi seksuel udnyttelse af kvinder er langt mere mainstream end kvinders dominans over mænd (Caputi 382).

RTN læner sig i deres afgørelse op ad de hørte parter argumenter om, at reklamerne latterliggør filmenes mandlige tilskuere og henviser i øvrigt til, at striptease ikke er forbudt i Danmark. RTN finder dermed ikke, at de påklagede reklamer strider mod forbuddet mod kønsdiskriminerende reklame, ligesom den ikke er i strid med kravet om, at reklamer skal være udformet med behørig social ansvarsfølelse. RTN forholder sig i spørgsmålet om "social ansvarsfølelse" ikke til, om reklamerne repræsenterer køn på en måde, som kan virke nedsættende og/eller problematisk i et bredere samfundsmæssigt perspektiv, f.eks. vedrørende ligestilling mellem kønne. RTN forholder sig heller ikke til, hvorvidt reklamer kan gøre mænd til genstand for diskrimination. Reklamers ureflekterede brug af forsimplede og polariserende kønsstereotyper er ikke blot et problem for kvinder, men er et problem for samfundet som helhed såvel som for mænd (Giomi et al.). Det er tydeligt, at hverken de hørte parter eller RTN ser stereotyperne (i hvert fald ikke som problematiske), og hvis de ser dem, accepterer de dem som en del af humoren ved reklamen.

I en nylig undersøgelse af klagebehandlingen ved den britiske Advertising Standards Authority (ASA; en pendant til FO og RTN) konklude-

rer Antoniou og Akrivos (102), at reklamers afhængighed af traditionelle kønsstereotyper og deres komiske tone til tider kan gøre det vanskeligt for myndighederne at vurdere deres potentielle skade. Ifølge forfatterne diskuteres det i stigende grad efter indførelsen af nye regler i UK i 2019, om humor stadig kan begrunde accepten af kønsstereotyper. Selvom begge de danske autoriteter indtil videre har fastholdt brug af humor som legitimerende grundlag for kønsstereotyper, antyder uenighed blandt medlemmer af RTN også, at lignende overvejelser har været på spil her. Det ses blandt andet i evalueringen af Fleggaard-reklamen.

#### HUMOR SOM GLIDEBANE FOR DISKRIMINATION

International forskning har længe rettet opmærksomheden mod, at sexistisk humor kan fungere som et værktøj til at fremme fordomme og diskrimination (Woodzicka og Ford 188). Feministisk medieforskning har desuden siden 1990'erne observeret, hvordan brugen af humor i stigende grad kan kobles til en tendens, hvor diskriminerende udsagn fremsættes med et selvironisk glimt i øjet, således at udsagn, der i tidligere sammenhænge blev opfattet diskriminerende, skal lede modtageren til at forstå, at "det bare er for sjov" (Gill, *Gender and the Media* 111). Denne strategi har den vigtige funktion at uskyldiggøre udsagnet ved at foregribe og underminere potentiel kritik, allerede inden den fremsættes. Som Blloshmi (12) imidlertid påpeger, betyder det ikke, at industrien grundlæggende har ændret måden, hvorpå de adresserer kvinder, men snarere at de under dække af humor søger at skjule sexistiske repræsentationer for derved at undgå kritik. Et stort EU-studium, der fokuserer på de mekanismer, hvorigennem kønsrepræsentation i medierne hæmmer ligestilling, konkluderer i lighed hermed, at reklamer ofte indeholder budskaber, der er ydmygende, nedværdigende eller krænkende mod kvinder på basis af deres køn på en ironisk og humoristisk måde, som sandsynligvis skjuler sexismen eller gør den socialt acceptabel (Giomi et al. 7).

I stort set alle de her implicerede hørings svar og klageafvisninger bruges humor som argument for, at reklamen ikke diskriminerer mod kvinder og dermed som afgørende faktor for, at en klage afvises. Hvor FO i de



gennemgåede klagesvar helt ureflekteret godtager humor som udglattende for en reklames samlede budskab, tyder en række af RTN's klageafgørelser imidlertid på, at der blandt nævnets medlemmer er stigende opmærksomhed mod de skadelige mekanismer, som brugen af humor kan have i en kønssammenhæng. I flere af de behandlede klageafgørelser bemærkes det, at ét eller flere medlemmer er uenige i afgørelsen om, at reklamen ikke overskrider den gældende reklamebekendtgørelse, hvad angår kønsdiskrimination, og at "De dissenterende medlemmerne finder, at humor i reklamer kan være medvirkende til at give en distance, der slører den kønsdiskriminerende effekt. Dette resulterer i en 'glidebane', hvor grænserne for, hvad der er acceptabelt – og dermed også grænserne for, hvad der anses for kønsdiskriminerende – forrykkes."

Hvad angår Fleggaard-reklamen, anmærker RTN, at de finder det betænkeligt, "at den af TV2 anførte 'ironisering over reklamebranchens brug af smukke kvinder og nuttede dyr som blikfang' i praksis risikerer at fungere som et skalkeskjul for at overtræde bestemmelserne i Reklamebekendtgørelsen." Ét medlem af nævnet (ud af otte) finder desuden, at reklamen er diskriminerende med hensyn til køn, idet kvinderne i reklamen bliver fremstillet som sexobjekter uden sammenhæng med de produkter, der reklameres for, ligesom reklamen, uanset en prætenderet humor, overskrider den accepterede grænse for brug af kvinder som blikfang:

Efter medlemmets opfattelse rummer "transportmetoden", hvorefter de verbalt umælende kvinder fragtes rundt i et landligt miljø på en åben trailer, desuden nedværdigende associationer til en dyretransport, hvorfor reklamen ikke kan antages at være udformet med behørig social ansvarsfølelse. [...] I den konkrete reklame fungerer reklamens humor og ironi, ifølge medlemmet, som en nedgørelse af kvinderne i vognen, hvilket betyder, at reklamen bør vurderes uden hensyn til den bredere margin, der normalt tillades ved anvendelse af humoristiske og ironiske reklamer."

Selvom der er flere tilfælde, hvor et eller flere medlemmer af nævnet anser reklamernes humor og ironi for mislykket, har der dog indtil videre ikke været flertal blandt nævnets medlemmer til at afvise en reklames påklagede kønsdiskrimination alene med afsæt i forfejlet brug af humor.

### ULIGE FORTOLKNINGSPOSITIONER

Relationerne og ikke mindst magtforholdet mellem medlemmerne i den diskursive arena, som en klagesag udgør, er i sagens natur asymmetrisk, fordi den udgøres af subjektpositioner med forskellig autoritet. Det er tydeligt, at læsningen af, hvordan sexismen og diskrimination kommer til udtryk i en reklame, indholdsudfyldes meget forskelligt af de respektive parter, samt at retten til den "rigtige" læsning er én, som reklamernes ophavsmænd og afsendere langt oftere får medhold i end klagerne. F.eks. ses det i RTN's og FO's klagesvar, at reklamer sjældent vurderes i forhold til spørgsmål om den bredere negative samfundsmæssige betydning (for f.eks. kvinder), som reklamernes budskaber og gentagende brug af stereotyper kan bevirke (se også Rudloff, "Women are from Venus" og "Legitimising Sexist Advertising"). Selv når spørgsmål om "social ansvarlighed" nævnes, er det mestendels i forbindelse med at afvise en klage, selvom netop social ansvarlighed teoretisk kan forbindes til det bredere felt af international forskning, som viser, at reklamers ulige kønsfremstillinger er skadelige. Det implicerer, at den omfattende forskning, som ligger til grund for de konventioner, Danmark har tilgået, ikke inddrages i de respektive instansers vurderinger.

Det ekspliciteres f.eks. meget tydeligt i en afgørelse ved FO fra 2015 over en reklame for Vital Water fra Cult – en virksomhed med lang historie for forbrugerklager over deres meget erotiserede, grænsesøgende annoncering. Den pågældende reklame viser bagsiden af en næsten nøgen kvindekrop uden hoved og underben. En flaske påskrevet "Vital Water Cult" er placeret ud for kvindens velformede bagdel. Over bagdelen står: "JALOUX?" Under bagdelen står: "30G PROTEIN" og "... GO' RØV I SIGTE". Klager (Dansk Kvindesamfund) angiver med omfattende reference til international forskning, hvorfor de finder reklamens (og reklamer som denne) seksualisering og tingsliggørelse af kvindekroppen problematisk for kvinder som gruppe og for samfundet generelt. Som svar hertil fremfører FO med henvisning til egne retningslinjer, at kønsrelateret reklame "skal være anstændig og udformet med behørig social ansvarsfølelse", samt at "såfremt nøgenhed indgår i en reklame, må det ikke ske på en anstødelig, nedsættende eller ringeagtende måde. Det kan f.eks. være tilfældet, hvis en

person i en reklame er reduceret til sexobjekt." Det præciseres ikke, hverken her eller i andre klagesvar, hvad der skal til, for at en person reduceres til sexobjekt. FO indleder i øvrigt den omtalte klageafgørelse med at påstå om klager, at "I er af den opfattelse, at reklamen er vildledende, fordi den giver det indtryk, at man ved at drikke produktet kan få en bagdel som den, der er afbilledet i reklamen", på trods af at det på ingen måde er, hvad klager påstår. Hvorvidt der er tale om en simpel misforståelse eller en insisteren på at behandle klagen under en helt anden juridisk paragraf om vildledende markedsføring, fremfor det, som egentlig klages om, er umuligt at fastslå, men selve klagesvaret – og det gælder klagesvar fra FO i øvrigt – er kortfattet og uden uddybende forholden sig til klagers argumenter. Generelt er klager over kønsdiskrimination ikke et prioriteret indsatsområde for FO, og de udvælger derfor ganske få klager af denne type til behandling (Rudloff "Legitimizing Sexist Advertising").

## AFSLUTNING

Når RTN og FO behandler og legitimerer afgørelser i klagesager, er de rammesættende for de mediebilleder, som erhvervsdrivende kan sætte i verden i forbindelse med deres markedsføring. De skaber betingelserne og danner præcedens for, hvad der kan findes acceptabelt og tilladeligt. Ved at ratificere de af EU tiltrådte konventioner og direktiver på området har Danmark forpligtet sig på at modarbejde sexistisk reklame og kønsstereotyper. Artiklens analyser viser, hvordan der i udlægningen af kommercielle, visuelle budskaber kan opstå en blindhed i forhold til at anerkende kønsstereotypers diskrimination, og den problematiserer de officielle instansers undladelse af at gribe ind over for brug af sådanne virkemidler i danske, kommercielle aktørers kommunikation. Konklusionerne, der drages i artiklen her, synes at underbygge flere EU-rapporter, som påpeger, at trods klare retningslinjer og regulativer er det ganske få EU-lande, som reelt følger op på kønsdiskrimination i reklamer. Modstand mod at anerkende sexisme i reklameindhold er et alvorligt problem i den forbindelse (Giomi et al. 11).

Selvom de danske autoriteter muligvis ikke lever op til deres internationale forpligtelser, har folkelige bevægelser gennem de seneste år udfordret

både medierne og kommercielle aktører på de billeder og budskaber, de sætter i verden. Hvad angår kommercielle aktører, kan det i sidste ende blive forbrugerne mere end myndighederne, som kommer til at angive vejen for elimineringen af problematiske kønsstereotyper. De seneste år har bevidnet, hvordan virksomheders interne, organisatoriske målsætninger blandt andet i form af *corporate social responsibility* (CSR) samt eksterne samfundsaktivistiske bevægelser kan påvirke annoncører til at tage socialt ansvar. Barberproduktvirksomheden Gillettes lancering af en video (2019), der adresserede og søgte at udfordre såkaldt "giftige" maskulinitetsidealers aggression og sexistiske adfærd over for kvinder, var f.eks. en direkte reaktion på den globale #MeToo-bevægelse mod sexismen (2017). Netop #MeToo-bevægelsen har generelt givet kvinder og minoriteter styrke til at udfordre sexismen både i og gennem medierne selv (Marron, *Misogyny and Media* 2). Som det fremgår af denne artikel, spiller de "gamle" koder for kønsforskel imidlertid stadig en udbredt rolle i reklamer, og et opgør med dem kræver, at officielle instanser anerkender og udfordrer dem i højere grad, end det er tilfældet i dag.

MAJA RUDLOFF er ph.d. i medievidenskab fra Syddansk Universitet og har en kandidatgrad i kunsthistorie. Er særligt interesseret i visuelle, diskursive og politiske dimensioner af kønsrepræsentation i medier. Seneste publikationer inkluderer "Legitimizing Sexist Advertising: A Critical Focus on the Danish Consumer Ombudsman's Guidelines and Adjudications of Complaints of Gender Discrimination" (2020), "Advertising Masculinities" (2020) og "(Post)Feminist Paradoxes: The Sensibilities of Gender Representation in Disney's *Frozen*" (2016).

## INTERPRETATION, MEANING AND POWER

*Advertising stereotypes for negotiation*

Advertising images have been a focal point of feminist activism and protest since the 1960s, and criticism of the negative impact of commercially mediated gender stereotypes has also been met with political attention. As an EU member state, Denmark is obliged to integrate the objectives of eliminating the media's stereotypical representations of gender into their

respective national legislation and guidelines. Nevertheless, a review of the Danish Consumer Ombudsman's (FO) and the Radio and TV Board's (RTN) practices, which are the two Danish bodies that regulate advertising in Denmark, demonstrates a reluctance in prohibiting the dissemination of advertising that may be perceived as offensive or sexist. Through analysis of advertising examples that have been accused of gender discrimination, and their case processing by the two above-mentioned authorities, the article here focuses on advertising as an arena for different and often conflicting agendas and discourses. The article revolves around the importance of advertising images' representations of gender as well as their regulation and politicization and it demonstrates how visual messages and their significance for equality are up for constant debate. By questioning the way in which Danish authorities evaluate gender discrimination in advertising it thus enters a broader international and political discussion about the formative power of commercial images.

#### KEYWORDS

- DA: Reklamer; kønsstereotyper; medier; forbrugerklager; Forbrugerombudsmanden; Radio- og TV-nævnet
- EN: Advertising; gender stereotypes; media; consumer complaints; The Danish Consumer Ombudsman; The Danish Radio and TV Board

#### LITTERATUR

- Amy-Chinn, Dee. "This is just for me(n). How the regulation of post-feminist lingerie advertising perpetuates woman as object". *Journal of Consumer Culture* 6 2 (2006): 155-175.
- Antoniou, Alexandros, og Dimitris Akrivos. "Gender portrayals in advertising: stereotypes, inclusive marketing and regulation". *Journal of Media Law* 12 1 (2020): 78-115.
- Barrington-Leach, Leanda E. "International Legal Framework and Current Developments". *Ending Gender Stereotyping and Sexist Portrayals in Advertising*. FemCities Conference, 2012. 14-19.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: BBC og Penguin, 1972/1988.
- Blloshmi, Ana. "Advertising in Post-Feminism: The Return of Sexism in Visual Culture?" *Journal of Promotional Communications* 1 1 (2013): 4-28.
- Caputi, Jane. "The Pornography of Everyday Life". *Gender, Race, and Class in Media*. Red. Gail Dines og Jean M. Humez. California: Sage, 2015. 373-385.

- Dansk Synonymordbog. Web 9. februar 2022. <https://sproget.dk/lookup?SearchableText=arena>
- Den Danske Ordbog. Web 9. februar 2022. <https://sproget.dk/lookup?SearchableText=arena>
- Forbrugerombudsmanden. *Retningslinjer om kønsrelateret reklame af 1. april 2012*. 2012.
- Giomi, Elisa, Silvia Sansonetti og Anna Lisa Tota: *Women and Girls as Subjects of Media's Attention and Advertisement Campaigns: The Situation in Europe, Best Practices and Legislations*. European Parliament, Bruxelles, 2013.
- Gill, Rosalind. *Gender and the Media*. Cambridge: Polity Press, 2007.
- Gill, Rosalind. "Supersexualize me! Advertising and the midriffs". *Mainstreaming Sex: The Sexualisation of Western Culture*. Red. Fiona Attwood. London: I.B. Tauris, 2009. 93-109.
- Goffman, Erwin. *Gender advertisements*. New York: Harper & Row, 1979.
- Hirdman, Anja. "Mirrored Masculinity? Turning the Perspective of Sexualization and Representation around". *Nikk Magasin* 3 (2004): 8-11.
- Lazar, Michelle M. "Politicizing gender in discourse: Feminist critical discourse analysis as political perspective and praxis". *Feminist critical discourse analysis*. Red. Michelle M. Lazar. UK: Palgrave Macmillan, 2005. 1-28.
- Marron, Maria B. "Introduction". *Misogyny and Media in the Age of Trump*. Red. Maria B. Marron. London, UK: Lexington Books, 2020. 1-8.
- Meier, Isabella. "Concepts of sexism. Ending gender stereotyping and sexist portrayals in advertising". *Ending Gender Stereotyping and Sexist Portrayals in Advertising*. FemCities Conference, 2012. 8-13.
- Reklamebekendtgørelsen*. Kulturministeriet. 2020.
- Rudloff, Maja. "Legitimizing Sexist Advertising: A Critical Focus on the Danish Consumer Ombudsman's Guidelines and Adjudications of Complaints of Gender Discrimination". *NORA Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 28 4 (2020): 329-342.
- Rudloff, Maja. "'Women are from Venus and Men Play Oddset': Constructions of masculinity in responses to complaints of sexism against women in Danish TV commercials". *Feminist Media Studies* 16 1 (2016).
- Svensson, Eva-Maria, og Maria Edström. "Freedom of Expression versus Gender Equality. Conflicting Values when Regulating Gender Stereotypes in Advertising". *Tidsskrift for Rettsvitenskap* 127 5 (2014): 479-511.
- Williamson, Judith. *Decoding Advertisements: Ideology and meaning in advertisements*. UK: Marion Boyars, 1978.
- Woodzicka, Julie A., og Thomas E. Ford. "A Framework for Thinking about the (not-so-funny) Effects of Sexist Humor". *Europe's Journal of Psychology* 6 3 (2010): 174-195.

## ANTIRACISTISKE PROTESTER I SPORT-SPECTACLES

### Fra knyttede næver ved OL i Mexico 1968 til knælende ben ved EM-fodbold 2021

To afroamerikanske sprintere, Tommie Smith og John Carlos, triumferede i 200-meterløbet ved De Olympiske Lege i Mexico City, 16. oktober 1968. Smith vandt guld i tiden 19:16, ny verdensrekord og første gang, at 20-sekundersgrænsen blev brudt i et 200-meterløb. Rekorden bestod i 11 år. Carlos vandt bronze, australieren Peter Norman vandt sølv. Da de tre sprintere samme aften skulle have overrakt deres medaljer, skridtede de ind på stadion i en procession, som den olympiske protokol tilsiger, ledsaget af en officiel repræsentant for Den Internationale Olympiske Komité (IOC), medaljeoverrækkere og tre unge mexicanske kvinder i folkedragter, der bar medaljerne. Men det var også åbenlyst, at noget slet ikke var som forventet. Smith og Carlos havde ikke sko på, kun sorte strømper. De holdt begge en PUMA-træningssko på ryggen. Og helt i strid med den olympiske protokol havde Carlos ikke lynet sin træningsjakke. På brystet, delvist dækkende USA-logoet, var påsat en grøn badge, hvorpå der med hvid skrift stod "The Olympic Project for Human Rights". Om halsen bar Smith et sort tørklæde, Carlos en halskæde.

Set fra et nutidigt perspektiv kan denne scene forekomme ret uskyl- dig. Ikke mindst i lyset af de mange konfliktskabende billeder, der gennem-

trænger hverdagslivets heftigt medialiserede kulturforbrug. Men det, der fulgte på sejrspodiet i minutterne efter, og som fotografen John Dominis forevigede med billedet nedenfor, udløste en billedkonflikt, der fortsat gør sig gældende. Det er nok ikke en overdrivelse at hævde, at billedet af Smith og Carlos har fået tildelt ikonisk status i nutidens visuelle kultur.

### MELLEM REVOLTE OG PERFORMANCEKUNST

I denne artikel undersøger jeg, hvad man egentligt skal forstå ved denne ikoniske status, og hvilke billedkonflikter der knytter sig til den? Hvordan og hvorfor er det sket? Hovedformålet er altså at kortlægge, hvorfor et mere end 50 år gammelt billede også i dag kan fungere som en betydningsskabende, visuel reference med ikonisk status. Det kondenserede svar er, at det skyldes, at Smith og Carlos' visuelle og kropslige manifestation også i dag kan fungere som inspiration til at videreføre og forny de følelses- og identitetsbelagte billedkonflikter, der trænger sig stadig mere på i forbindelse med antiracistiske protester i nutidens liberale samfund – både i sportens verden og i mange andre sammenhænge. Ud over at præsentere et konkret empirisk eksempel på en billedkonflikt er et andet hovedformål med artiklen at præsentere to teoretiske tilgange til at forstå sportens tiltagende betydning som kilde til identitetsbårne billedkonflikter. Det sker ved at placere billedet af Carlos og Smith dels inden for en antropologisk teori om globale sport-spectacles, dels inden for en kritisk raceteoretisk udlægning af sporten som garant for farveblind social retfærdighed.

Men inden jeg præsenterer artiklen i øvrigt, så lad mig atter tage læseren tilbage til Mexico Citys tynde luft, den oktober aften i 1968. Da Smith trådte op på sejrspodiet, rakte han i triumf begge arme i vejret med PUMA-træningsskoen i venstre hånd, som han derefter stillede foran sig – og modtog sin guldmedalje. Præcis på det tidspunkt, da den amerikanske nationalhymne "The Star-Spangled Banner" ramte strofen "Oh say can you see/by the dawn's early light/what so proudly we hail'd"<sup>1</sup>, bøjede Smith og Carlos hovederne og fikserede deres øjne ved jorden og ikke, som sejrstrualet tilsiger, med blikket

---

1 "Åh, sig at du kan se/I morgengryets tidlige lys/hvad vi så stolte hyldede"



rettet mod nationalflagene, der går til tops. Nærmest i samme bevægelse rakte Smith sin højre arm og Carlos sin venstre i vejret med knyttet næve ikklædt sort læderhandske. KLIK – fotograf John Dominis fra *Life Magazine* trykkede på kameraets udløser og fastfrøs sejrsceremonien i et billede ladet med symbolik. Smith gav efterfølgende et kort signalement heraf.

Min oprakte højre hånd stod for magt i det sorte Amerika. Carlos' venstre hånd stod for det sorte Amerikas enhed. Tilsammen udgjorde de en bue for enhed og magt. Det sorte tørklæde om min hals stod for sort stolthed. De sorte strømper uden sko stod for sort fattigdom i det racistiske Amerika. Samlet set var hensigten med vores bestræbelse at genvinde sort værdighed. (Hartmann, *Race* 6)

Føjer man dertil, at Carlos' halskæde var en gestus til de afroamerikanere, som blev ofre for offentlige lynchninger fra 1880'erne og frem, får man indtrykket af en særdeles kraftfuld visuel, antiracistisk protest spundet ind i en kompleks symbolladet koreografi.<sup>2</sup> En inspireret, passioneret og original handling – "a work of art" – har den amerikanske sportssociolog Douglas Hartmann benævnt øjeblikket (*Race* 20). Sådan blev handlingen imidlertid ikke fortolket i sin samtid, tværtimod. Da Smith og Carlos på vej ud af stadion atter rakte deres sorte læderbeklædte næver i vejret, blev det ledsaget af tilskuernes åbenlyse mishag. Den Amerikanske Olympiske Komite (USOC) suspendede Smith og Carlos fra yderligere deltagelse i legene og bortviste dem fra den olympiske by. Præsidenten for IOC, amerikaneren Avery Brundage, betegnede handlingen som en fornærmelse af de mexicanske værter og en vanære for USA. Ved hjemkomsten var reaktionen i den amerikanske offentlighed ikke mindre hård og fordømmende (Hartmann, *Race* 153; MacDonald; Hoffer). Smiths og Carlos' karriere som atleter løb herefter ud i sandet.

Paradoksalt nok skulle Smith og Carlos ifølge egen plan slet ikke have deltaget i legene. De var begge engageret i The Olympic Project for

---

2 Smith og Carlos' protest er beskrevet af bl.a. i Hoffer: *Something in the Air*, Hartmann: *Race*, Bryant: *The Heritage*, foruden i Carlos og Smiths selvbiografier (Smith et al.: *Silent Gesture*; Zirin og Carlos: *The John Carlos Story*). Sejrceremonien kan i øvrigt genses i mange videoklip på YouTube.



**Fig. 1.** Billedet akkrediteres John Dominis, taget 8. oktober 1968, Mexico City.

Human Rights (OPHR), ledet af Harry Edwards, selv tidligere topatlet og Smiths underviser ved San Jose State College i Californien. Derfor badgen på brystet. Initiativet havde bl.a. til formål at mobilisere sorte atleter til at boycotte legene og på den måde gøre opmærksom på menneskerettigheder og racisme både i USA og andre steder. Boykotten måtte man imidlertid opgive, protesten på sejspodiet var tænkt som en erstatning.

Kontrasten mellem samtidens reception af billedet og dets symbolik og den, vi har været vidne til de seneste år, kan næsten ikke blive større. De før så udskældte atleter blev i 2016 hyldet ved en audiens hos daværende præsident Barack Obama. I 2019 blev de optaget i USOC's "Hall of Fame" (TEAM USA, *John Carlos* og *Tommie Smith*). Smiths træningsdragt er nu udstillet på Smithsonian National Museum of African American History and Culture (Keyes). PUMA, den verdensomspændende sportstøjs- og sko-producent, sendte i 2020 en "special edition" af de berømte PUMA sneakers på markedet "for at fejre Tommie Smith's arv og hans kamp for universel lighed" ("Limited edition"). John Dominis' billede er blandt de 100 billeder som *Time Magazine*s i 2016 betegnede som "De mest indflydelsesrige billeder nogensinde" (Goldberger).

I det følgende forsøger jeg at komme nærmere en forklaring på denne ikonisering. Det gør jeg ved at placere billedet dels inden for rammerne af en socialkonstruktivistisk kulturteori, dels i relation til begrebet *sport-spectacle*. I forlængelse heraf vil jeg i det tredje afsnit gå tættere på antropologen John MacAloons og sportshistoriker Douglas Hartmanns indsigt i OL's ritualer og ideologiske hyperstruktur. Her ligger efter min opfattelse en afgørende kilde til at forstå både billedets ikonisering, og hvorfor sport i bredere forstand fungerer som vor tids mest påtrængende populærkulturelle medproducenter af billedkonflikter. Billedet har således vist sig at være en central reference i forbindelse med genoplivningen af sport-spectacles som rum for antiracistiske protester, som især den amerikanske NFL-fodboldspiller Colin Kaepernick igangsatte i 2016 ved at knæle under afspilningen af den amerikanske nationalhymne. En protestform, der efterfølgende blev en integreret del af de verdensomspændende Black Lives Matter-protester, der fulgte efter politidrabet på afroamerikaneren George Floyd Jr., 25. maj 2020. Højst bemærkelsesværdigt har denne symbolske,

kropslige manifestation også sat sig spor i en dansk og europæisk sport inden for de seneste par år, hvilket jeg kommer tilbage til i sidste afsnit.

## IKONISERING OG SPORT-SPECTACLES

Ordet ikon kommer af det græske *eikon*, der betyder billede. Fra dagligdagen kender vi alle til hudløshed ikoner som de små grafiske symboler, der gør det muligt at navigere rundt på vores computerskærme og telefoner. Ordet ikon anvendes også om religiøse helgenbilleder inden for den ortodokse kirke, f.eks. af Jomfru Maria, som både kan hænge i kirken og i hjemmene (Den Store Danske). Slår man op på ordnet.dk, får man en lidt mere inklusiv definition: "en person med status som symbol på eller indbegrebet af tendenser i tiden". Definitionen minder om den i Cambridge Dictionary: "En meget berømt person eller ting, der repræsenterer nogle forestillinger eller måder at leve live på". Væsentligt her er at notere sig ikoners grundlæggende visuelle og repræsentative karakter. Et ikon fungerer som en visuel repræsentation, en symbolsk stand-in, kan man sige, for noget eller nogen, der indfanger specifikke og fremtrædende historiske og sociale tendenser. Den danske kulturforsker Anne Klara Bom påpeger i sin analyse af den danske forfatter H.C. Andersen (1805-1875) som kulturelt ikon, at de forestillinger og dertilhørende værdier, der knyttes til et ikon, kan være ganske magtfulde, og at "det magtfulde dels ligger i, at repræsentationen er billedfremkaldende", dels i, at et ikon kan aktivere affektive-diskursive processer, hvorved et ikon tildeles en unik status og position (13). Som jeg allerede indledningsvist har markeret, og som det uddybes nedenfor, kan flere af disse sagsforhold – det billedfremkaldende, det repræsentative og det affektive – med rette applikeres på Smith og Carlos' protest og det billede, som stort set er synonymt hermed.

En sådan status udspringer imidlertid ikke af ikonet eller af billedet selv. Den skabes og holdes ved lige i kraft af det, som den britiske kulturforsker Stuart Hall benævner betydningsskabende praksisser (signifying practices), dvs. de sproglige og symbolske koder og tegn, hvormed noget eller nogen tilskrives betydning både i forståelsen mening og signifikans ("The centrality of culture"; The Work of Representation; Haas). At anvende

eller afkode betydningsskabende praksisser er for så vidt et i antropologisk forstand invariant kendetegn ved menneske- og samfundsliv, idet "mennesker er meningssskabende fortolkende væsner" (Hall, "The centrality of culture" 208). Men hvilke betydningsskabende praksisser, der forekommer meningsgivende, forandrer sig i tid og rum. Et ikons betydning er derfor også et resultat af de historisk-sociale sammenhænge, hvori det skabes og fungerer. I den forstand er et ikon en historisk og social konstruktion, hvis mening og funktion udmøntes i praksis inden for et eller flere sociale felter. Til grund for denne kulturteoretiske tilgang til det ikoniske billede ligger følgelig også en handleteoretisk præmis. Nogen handler – tilskriver betydning – inden for et givet praksisfelt. Derved får billedet og ikonet liv.

Det er i forhold til sidstnævnte, begrebet sport-spectacle er relevant. Når billedet af Smith og Carlos' protest har fået tildelt ikonisk status, skyldes det ikke mindst, at det blev taget inden for rammerne af et globaliseret sport-spectacle. Begrebet implicerer at forstå legenes grundlæggende visuelle karakter, og det kommer til udtryk i dets etymologi. Det engelske ord *spectacle* kommer fra det latinske *specere*: at kigge på, og ultimativt fra dets indoeuropæiske rod *spek*: at observere. Et *spectacle* indebærer, at noget præsenteres eller udstilles for at blive set. "Spectacles giver primat til visuelle og symbolske koder: De er ting, der skal ses" (MacAloon, *Olympic Games* 243). Det danske ord *spektakel* har nok samme latinske etymologi, men mere i betydningen af støj eller et larmende optrin. Heri kan naturligvis indgå noget, der ses eller observeres, men jo ikke nødvendigvis. Det visuelle moment går således delvist tabt på dansk. Som fagligt begreb findes der mig bekendt heller ikke en adækvat oversættelse. Følgelig anvender jeg her det engelske *spectacle* eller flertalsformen *spectacles*.

Et *spectacle* udmærker sig ved yderligere centrale kendetegn (MacAloon, *Olympic Games* 243-246). Og ikke et hvilket som helst skue fortjener betegnelsen. Det skal appellere ved dets monumentale proportioner – i størrelse, farver eller dramatiske kvaliteter. Der er noget grandios ved et *spectacle*: "Det fremmaner billeder af det heroiske, det majestætiske, det magtfulde" (Tomlinson 50). Endvidere skal der være et organisk, institutionaliseret forhold mellem aktører og tilskuere. Hvis en af delene mangler, intet *spectacle*. Endeligt er et *spectacle* dynamisk, det skal involvere bevæ-

gelse, handling, forandring – og tilskuerne skal helst blive overvældet til gengæld. Dette ligger indlejret i OL's og sportens performative egenart, i den sportslige konkurrence om medaljer, penge og ære og især i de betydnings-skabende praksisser, der kan knyttes til de ritualer, som OL er konstrueret omkring. Det forhold uddyber jeg nedenfor.

Det skal dog nævnes, at der findes to andre faglige tilgange til studiet af sport-spectacles end den kulturteoretiske, der er valgt her. Den ene, til dels marxistisk og Foucault-inspirerede tradition, er især optaget af at kortlægge, hvordan sport-spectacles er reguleret og gennemtrængt af senkapitalismens medie- og underholdningsindustri – og i den forbindelse, hvordan sporten fungerer som ét blandt mange livsforhold, hvor bestræbelsen på at fremme og legitimere kommercielt forbrug er dagens neoliberalistiske orden (Andrews; Andrews og Silk; Belanger; Carrington og MacDonald; Grix og Harris; Horne;). Ifølge Andrews kan man ligefrem tale om, at sport-spectacles fungerer som en trojansk hest for udbredelsen af neoliberalistiske værdier og subjektiveringsprocesser (*Sport, spectacle and the politics* 234). En beslægtet men noget bredere anlagt tradition, både teoretisk og empirisk, er udforskning af sport som "megaevents" (Hayes og Karamichas; Roche; Tomlinson og Young). Megaevents defineres af den britiske sportssociolog Maurice Roche som "storstillede kulturelle (inklusive kommercielle og sportslige) begivenheder, som har en dramatisk karakter, massepopulær appel og international betydning" (Roche 4). Definitionen overlapper for så vidt definitionen på et spectacle. Studier i megaevents kan i princippet, i lighed med studier i spectacles, inkludere andet end sport, f.eks. World Expos eller Gay Pride. Den foreliggende faglitteratur er dog domineret af sportsstudier og i vidt omfang med OL som et fremtrædende eksempel, men den inkluderer også f.eks. FIFA VM og UEFA Euro Cup i fodbold, Asian Games, NFL Superbowl, Tour de France m.fl.

Med fare for unødigt generalisering er disse to traditioner imidlertid mest optaget af at kortlægge sportens overordnede politiske økonomi og/eller makrosociologiske forhold mellem sport og medier, kommercielle interesser, politiske ideologier, byudvikling og infrastrukturelle projekter, civilsamfund, bæredygtighed mv. Den kulturteoretiske og aktørorienterede tilgang i ovennævnte forståelse af et spectacle har en tendens til enten at

glide ud af analyserne eller fremstå som et appendiks til mere overordnede strukturelle forhold. Følgelig forekommer de to traditioner mindre relevante i denne sammenhæng, om end jeg alligevel undervejs strejfer momenter herfra.

Samlet set markerer forskningsfeltet, at den faglige interesse for sport-spectacles og megaevents langt fra er begrænset til sportens performative indhold. I takt med at sport-spectacles og megaevents er vokset voldsomt i prestige og omfang, ikke mindst kommercielt og mediemæssigt, er de også blevet spundet ind i politiske, økonomiske og organisatoriske konflikter i samfundet i øvrigt. Interessen for det sidste forsøger jeg at udmønte i det følgende. Det gør jeg ved at placere billedet af Smith og Carlos tættere inden for OL som sport-spectacle. Jeg koncentrerer mig som nævnt i vidt omfang om antropologen John MacAloons og sportssociologen Douglas Hartmanns' fremstillinger heraf. De er ikke de eneste, der har viet Smith og Carlos forskningsmæssig interesse i 2000-tallet (se bl.a. Bass; O'Bonsawin; Boykoff; Bryant; Cooper et al.; Hoffer; Kicline; Peterson; Ratchford). Men netop deres kultur- og identitetssensitive tilgange er særligt relevante i forhold til at gå i clinch med ovennævnte sagsforhold. Med deres analyser får vi også indsigt i det konkrete populærkulturelle rum, hvori Smith og Carlos' performance fandt sted, og billedet af dem på sejspodiet blev til.

#### OLYMPISK HYPERSTRUKTUR

OL udmærker sig – hævder MacAlloon – ved ikke blot at opfylde ovennævnte kriterier for et spectacle. Legene repræsenterer et spectacle par excellence. Det skyldes det forhold, at legene er struktureret af et sindrigt kompleks af betydningsskabende rituelle strukturer og symboler, der netop rammesætter og indholdsudfylder et spectacles' grundlæggende visuelle karakter: "Legene er irreducibelt visuelle. Ganske bogstaveligt, de skal ses [...] for at man kan tro på dem" ("Olympic Games" 245). Heri indgår antropolog-kollegaen Victor Turners teori om overgangsriter, igennem hvilke atleter og tilskuere foretager en social og kulturel transition fra hverdagen til en position inden for et verdensomspændende *communitas* (Turner). Mest interessant og relevant i denne sammenhæng er MacAloons kortlægning af,

hvordan dette *communitas* vedligeholdes i kraft OL's tredelte *hyperstruktur* ("Olympic Games" 251 og "Hyperstructure" 9-10).

Det kommer bl.a. til udtryk i forbindelse med åbningsceremonien. Der repræsenteres atleterne ikke primært i deres egenskab af individuelle sportsaktører men som en del af en national parade. Symbolsk markeret ved fanebæreren med det nationale flag i spidsen for hvert enkelt hold. Denne stramme nationale koreografi er imidlertid ind- og overlejret af OL's nationalt transcenderende symboler. Det gælder antændelsen af den olympiske ild, det olympiske flag med de fem ringe, repræsenterende de fem verdensdele, det olympiske motto "Citius, Altius, Fortius" (hurtigere, højere, stærkere), den olympiske hymne og den olympiske edsaflæggelse. Med medaljeoverrækkelsen tilføjes individet til det nationale og det transnationale, med dets særlige fokus på glorificering af atletens unikke præstation. Men også dette ritual er indlejret i det nationale i form af afspilningen af guldmedaljørens nationalhymne og hejsning af nationalflag. Sejren er selvfølgelig knyttet til den individuelle krop, men han eller hun sejrede også – eller måske først og fremmest – for "alle os", som identificerer os med nationen som forestillet fællesskab (Anderson). Begge forhold er reguleret i henhold til den olympiske protokol og dets ceremoniel. Når den før så stoiske atlet så står der på sejrspodiet og bliver emotionelt berørt over afspilningen af nationalhymnen og nationalflaget, der går til tops, præsenteres vi også, hævder MacAloon, for et af de mest stemningsfulde og kraftfulde billeder, som genereres i den moderne verden ("Olympic Games" 253). Sejrsriten er således et kondenseret symbolsk og visuelt udtryk for kernen i den olympiske hyperstruktur. Heri ligger så også kernen i OL-spectaclets visuelle og kulturelle kraft og emotionelle resonans, som MacAloon beskriver således:

Individualitet, nationalitet, humanitet: Forholdet mellem disse identiteter – en udfordring på mange kulturelle måder for enhver moderne person inden for verdens mangfoldige moderniteter – det er hvad De Olympiske Lege ultimativt handler om. Dramatiske opførelser af spændingsforholdet mellem disse identiteter er det [...] der tiltrækker sig opmærksomhed [...] fra milliarder af mennesker på hele kloden, for manges vedkommende ellers uinteresserede i sport. Formålet med det olympiske liturgiske system er at levere dramatiske opførelser og uimodståelige



oplevelser af foreneligheden mellem individualitet, nationalitet og humanitet i lyset af det forrige århundredes og nutidens grufulde beviser på det modsatte. ("Hyperstructure" 9)

Ifølge MacAloon kan OL's betydningsskabende, repræsentative og emotive kraft tilskrives måden, hvorpå den tredelte hyperstruktur på dramatisk, visuel og performativ vis sammenbinder moderne menneskers identitetsskabende erfaringer i fortid og nutid. Et forhold, der ikke kun berører tilskuerne på stadionanlæggene, men som i kraft af mediedækningen har global appel, også blandt dem, der ikke vanligvis interesserer sig for sport. OL's ritualer er en dramatisering af disse identiteters mulige men ofte prekære interferens. Vi er jo alle såvel individer som medborgere i en nation og en del af menneskeheden. Under OL møder vi levende personer og forvandler dem til abstrakte medlemmer af disse identitetsbærende sociale grupper og måske ideelle repræsentationer for det, som vi gerne selv vil være ("Double Visions" 290).

Det geniale ved Smith og Carlos' protest var, at de for så vidt ikke ødelagde sejrseritonen, hvilket heller ikke var hensigten. Den blev "hot-wired" til deres eget formål, som MacAloon udtrykker det ("Double Visions" 288). Med det mener han, at i de 50 sekunder, hvor "The Star Spangled Banner" blev afspillet, var tilskuere og tv-seere visuelt fanget. Tvunget til samtidigt at aflæse nationalhymnens og Smith og Carlos' besked. "Åh, sig at du kan se [...]", som det hedder i hymnen. Men nej, vi nægter at se "hvad vi så stolte hyldede". For vi hilser ikke det racistiske Amerika. "Kort sagt, de nægtede at acceptere den rituelle konstruktion af national identitet og solidaritet, som de fandt løgnagtig" (ibid.). Billedet af Smith og Carlos repræsenterer ifølge MacAloon dybtgående spørgsmål om forholdet mellem lokale, regionale, raciale og politiske solidariteter og national patriotisme, og mellem patriotisme og nationalisme. Nogenlunde den samme konklusion kommer MacAloon frem til, da han i 2019 atter beskæftiger sig med Smith og Carlos på sejrspodiet, dog med en noget anden betoning. (Med stigningen af ekskluderende nationalisme i disse år er det på tide at genoverveje værdien af de ritualer, der har været benyttet for at tæmme den. Den rituelle udfoldelse af OL's hyperstruktur er et eksempel. Med deres fokus på menneskerettigheder var Smith og Carlos' protest ikke et brud, men i fuld

overensstemmelse med den ("Hyperstructure" 8). Er MacAloons analyse rammende, hvilket jeg et langt stykke af vejen tilslutter mig, så synes Smith og Carlos at foregribe de mange og komplekse identitetspolitiske konflikter, der præger nutidens liberale samfund. Protestens relevans i forhold til hverdagslivets erfaringsrum og nutidens identitetskonflikter er – som jeg ser det – endnu en nøgle til at forstå ikoniseringen af billedet af Smith og Carlos på sejrspodiet i 1968. Ikke mindst, fordi der heri indgår kraftfulde emotivt anfægtende forhold, der rækker langt ud over sporten, og som er globalt genkendelige både individuelt og kollektivt.

#### MELLEM MERITOKRATI, (POST) BORGERRETSKAMP OG HEROISERING

Douglas Hartmann lægger sig på centrale punkter i forlængelse af MacAloons tilgang. Men tilføjer også væsentlige nuancer. Det skyldes ikke mindst hans valg af kritisk raceteori som ramme og metodologisk greb om analysen. Centralt heri er måder, hvorpå

"[...] den dominerende kultur normaliserer, naturaliserer og privilegerer den hvide majoritets erfaringer, og [dermed konstruerer] racial forskellighed som problematisk, hvis ikke ligefrem patologisk – alt sammen inden for et universalistisk, farveblindt sprog og diskurs, der tilslører og fornægter disse deres kulturelle specificitet og sociale fundering." (*Race* 12)

I lighed med MacAloon peger Hartmann på, at OL's tredelte hyperstruktur ikke levner formel plads til repræsentation af non-nationale sociale kategorier som f.eks. race, religion, region, etnicitet og køn, som for mange olympiske atleter, hævder Hartmann, ellers mere fundamentalt definerer, hvem de er (*Race* 17). Carlos og Smith flyttede sejrsløvens fokus – væk fra den individuelle, nationale og universelle krop og til deres sorte kroppe. Og sendte dermed en besked til det hvide mainstream Amerika og verdensoffentligheden om at rette opmærksomheden mod raceproblemer i og uden for USA, og især uden for sporten (*Race* 20).

Med sit teoretiske afsæt lægger Hartmann lag på analysen, som MacAloon ikke har med. Protesten skal også fortolkes i relation til "to diskursive

praksisser". De er nok ikke eksplicit markeret i billedet. De kan aflæses i, hvad man kan benævne som billedets konnotative betydningslag. Eller i billedets medfølgende intertekstualitet, om man vil. Den ene diskursive praksis består af en idealiseret forestilling om sporten som et neutralt helle, i princippet afskærmet fra samfundsmæssige konflikter og politisk intervention. En forestilling, der løber sammen med eller omformes inden for en anden idealistisk diskursiv praksis, der har spillet en central rolle i det 20. århundrede. Heri indgår en opfattelse af sport som en metafor for det sociale liv generelt, dvs. sport som et ideal eller en normativ standard for samfundets sociale orden i øvrigt. Ligesom konkurrencesport værdsætter og belønner det liberale samfund individets færdigheder, arbejdsomhed og præstationer. Identitetsmæssige kategoriseringer og kulturelle tilhørsforhold er i den forbindelse enten uden betydning eller vil blive overvundet. Igennem sporten udlevs og udstilles nemlig det liberale samfunds demokratiske og meritokratiske farveblindhed. Sporten blev – og er for mange fortsat – i videre forstand en metafor for social retfærdighed: "Sport var retfærdig og rigtig, den konkrete legemliggørelse af de idealer om retfærdighed, som lovet af den liberale demokratiske ideologi, den sociale essens af det sociale liv" (*Race* 79). På billedet bryder Smith og Carlos med hævdevundne betydningssskabende og rituelle praksisser, der vanligvis knyttes til det olympiske spectacle. Men de brød også med hegemoniske forestillinger om sportens indbyggede egalitære sociale funktion i samfundet generelt.

I den forbindelse er det værd at nævne – hvad MacAloon ikke gør – at Smith og Carlos symbolsk og praktisk manøvrerede i et skærings- og konflikt punkt mellem to opfattelser af den afroamerikanske borgerretskamp. På den ene side stod den opfattelse, bl.a. repræsenteret af The National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), at den afroamerikanske borgerretskamp i sidste halvdel af 1960'erne var kommet til et punkt, hvor udenoms-institutionelle politiske protester var overflødige. Det var tid til at satse på mere traditionelle og procedurale former for politik, f.eks. lovgivning og valg handlinger. Heroverfor stod den mere radikale opfattelse, bl.a. repræsenteret af The Congress of Racial Equality og The Black Panther Party, der afviste at overlade frihed og lighed for den afroamerikanske befolkning til netop det etablerede politiske system. Den politiske mobilisering

skulle fortsat basere sig på protestformer som f.eks. OPHR-projektet, som Smith og Carlos' protest udsprang af. For trods borgerretskampens sejr levede den afroamerikanske befolkning fortsat i en virkelighed, hvor raciale stereotyper og socioøkonomisk ulighed udgjorde den hegemoniske sociale orden (*Race* 43). I det perspektiv, pointerer Hartmann, var ideen om en boykot ikke så meget begrundet i en kritik af OL, eller sporten som sådan, for at være racistisk eller diskriminerende. Smith og Carlos ville først og fremmest rette opmærksomheden mod kritisable racialiserede forhold i samfundet i det hele taget – også uden for USA. De lagde sig dermed nok i forlængelse af den anden og mere radikale tradition. Et forhold, som mange i eftertiden synes at tilkendegive med den meget udbredte betegnelse for billedet som "The Black Power Salute". Men Smith har i sin selvbiografi samtidigt afvist at betegne sin aktivisme som militant, revolutionær eller radikal. Denne position kan godtgøres af det forhold, at planen om boykot blev offentligt støttet af Martin Luther King Jr., som jo blev likvideret et halvt år før legene i Mexico. Aktionen, understreger Smith, handlede først og fremmest om menneskerettigheder (Smith et al. 100).

Alt dette kortlægger Hartmann indsigtfuldt i detaljer. Visse steder kan han ikke skjule sin beundring for Smith og Carlos og for, hvad de stod for, men følgelig også med en vis skuffelse over protestens og billedets efterliv. Mange kan måske nok huske billedet, men dets politiske baggrund og budskaber har i bedste fald fortonet sig og er i værste fald gået i glemmebogen. Man kan sige, at billedet har fået ikonisk status i takt med, at Smith og Carlos er blevet rehabiliteret fra at være opfattet som irrationelle og farlige radikale skurke, til at blive set som modige og værdige helte. Smith og Carlos er blevet mainstream. Billedet indgår nu i manges kollektive erindring som et visuelt fragment i den collage af billeder, hvor man også finder andre af 1960'ernes amerikanske ikoner, som f.eks. Bob Dylan, John F. Kennedy og Martin Luther King (*Race* 9). Billedet dukker derfor også op i mange sammenhænge, mere eller mindre løsrevet fra protestens politiske statement, f.eks. i tv-dokumentarer, i film, på T-shirts og anden merchandise, "tilpasset og transformeret til varer tilgængelige for massemarkeds konsum på måder, der udvander eller undergraver deres originale betydning og intentioner (*Race* 208).

Hvad det sidste angår, så overlapper Hartmanns fortolkning ovennævnte analyser af, hvordan sport-spectacles – og sportsmegaevents – beror på voldsomt ekspanderende kommerialisering og medialisering af sport i senkapitalistiske samfund. Den afroamerikanske NBA-basketballspiller Michael Jordans stjernestatus fra begyndelsen af 1990'erne fremhæves ofte som eksponent for netop den udvikling (Bass; Bryant; Ifekwunigwe; MacDonald). Jordan blev – og er fortsat – et globalt kommercielt brand for sportsfirmaet Nike med salg af sportstøj og især sko som *Nike Air*. Jordans replik til kritikken af, at han afholdt sig fra at blande sig i racespørgsmål og -politik med udsagnet "republikanere køber også sneakers" er næsten blevet emblematiske for sportens udvikling i "post-protestens æra", fra 1980'erne frem til ca. 2016.

#### KNÆLENDE ATLETER

Men det kan være ved at ændre sig. Anledningen er San Franciscos 49's afroamerikanske NFL-quarterback Colin Kaepernick, som 26. august 2016 blev fotograferet siddende på spillerbænken under afspilningen af nationalhymnen og dermed ikke, som ritualet tilsiger, stod op med højre hånd på hjertet og blikket rettet imod "The Star-Spangled Banner", der går til tops. Det viste sig at være starten på en kampagne mod undertrykkelse af sorte og farvede befolkninger i USA, herunder især den politivold, de til stadighed udsættes for (Bryant; Hartmann, "The Olympic 'Revolt'"; Hauser). Kaepernick ændrede imidlertid protestens kropslige og symbolske signatur, da han sammen med sin ven og holdkammerat Eric Read før en udekamp i San Diego knælede ved banens sidelinje under afspilningen af nationalhymnen i stedet for at blive siddende på bænken. Seks andre NHL-hold knælede med en oprakt arm og knyttet næve på første spilledag i september 2016. Det samme gjorde hundredvis af spillere i sæsonen 2017. Mange andre sportsfolk tilsluttede sig efterfølgende protesten, der dels blev knyttet sammen med græsrodsbevægelsen Black Live Matters' kampagne imod politibrutalitet, dels med Smith og Carlos' protest i 1968 (Brinkhurst-Cuff; Davidson). En forbindelse, der blev accentueret i 2018, 50-året for Smith and Carlos' protest (Brown; Longmann).

Sammenkædningen er relevant, for så vidt angår de slående ligheds-punkter. Alle tre atleter forstod den betydningsskabende og symbolske kraft, der lå i den tavse gestik, og som effektivt kunne komme til udtryk gennem sportens ritualer – især i det for mange emotionelle øjeblik, når forholdet mellem nationalisme, patriotisme og raciale identiteter bliver "hot-wired" under afspilningen af nationalhymnen, for nu at bruge MacAloons udtryk. Fælles er også deres forankring i bredt baserede sociale bevægelser. Borgerretsbevægelsen i 1960'erne, Black Lives Matter i 2000-tallet. Og det er værd at bemærke, at Harry Edwards, hovedarkitekten bag The Olympic Project for Human Rights, også har fungeret som mentor for Kaepernick.

Forskellene er derfor også til at få øje på. Kaepernick har opnået langt større og bredere opbakning, end den Smith og Carlos var forundt, blandt atleter, trænere, sportsorganisationer, forretningsverdenen og i den amerikanske offentlighed bredt betragtet. Det er en konsekvens – hævder jeg – af den gennemslagskraft som sport-spectacles har fået i den globale populærkultur, der langt overgår, hvad der var tilfældet i 1968. Og dertil kommer den position og gennemslagskraft som afroamerikanere generelt har fået i den globaliserede populærkultur. Hermed er også fulgt en vis fortrolighed med sportsaktivismens dagsordner.

Et andet lighedspunkt er, at Kaepernick – trods megen opbakning – også er blevet mødt med modprotester og ubønhørlig fordømmelse (Bryant; Hartmann, "The Olympic 'Revolt'"; Nepsted og Kenney). Revitaliseringen af Smith og Carlos' afroamerikanske sportsaktivisme har skabt – og er skabt af – den eskalerende sociale og identitetspolitiske polarisering, der præger USA i disse år. Ikke mindst som følge af, at sagen blev "high politics" ved at blive trukket ind i senere præsident Donald Trumps valgkampagne med 37 posts over 30 dage i efteråret 2017 på hans herostratisk berømte Twitter-konto. Og kort før sin tiltrædelse udvandrede Trumps vicepræsident Mike Pence fra en NHL-kamp, da spillerne knælede. Efterfølgende postede han på Twitter, at han ikke ville "ære nogen begivenhed der udviser disrespect for vores soldater, vores flag, vores nationalhymne". (Nepsted og Kenney 471). Hermed markerede Pence også, at den knælende protest var et brud med de patriotiske ritualer og symboler, der siden 9/11-terrorangrebet i New York i 2001, og efterfølgende krige i Mellemøsten, i stigende

omfang fungerer som en integreret del af amerikansk sportskultur i form af bl.a. hyldester til udsendte soldater, krigsveteraner og -ofre, politifolk og brandmænd. Sportsbegivenheder er i USA blevet arenaer for patriotisk heroisme og national kollektiv helingsproces i krigenes og offrenes skygge (Bryant 100-163).

Situationen intensiveredes voldsomt – blev endnu mere ”hot-wired” – da politimanden Derek Chauvin 25. maj 2020 i byen Minneapolis i USA som et led i en arrestation i næsten ni minutter holdt sit knæ mod halsen på afroamerikaneren George Floyd Jr.’s hals, med døden til følge. En video af overgrebet gik verden rundt. Kaepernicks knælende protest fik dermed tilføjet en ekstra visuel, intertekstuel og emotiv kraft. Og den blev efterfølgende symbolsk signatur for de voldsomme uroligheder, der bredte sig til mange byer i og uden for USA. Også danske atleter har taget protesten til sig. To hold i den danske kvindelige i fodbold, FC Nordsjælland og Fortuna Hjørring, skrev idræts historie, da de som de første danske atleter knælede lige før kampstart 6. juni 2020 (Lissner). Helt anderledes offentlig resonans fik det, da det danske herrefodboldlandshold 5. september knælede sammen med deres belgiske modstandere, og igen tre dage senere sammen med det engelske landshold. ”Det er en meget vigtig sag, som betyder noget for alle på holdet”, kunne landsholdets anfører Simon Kjær proklamere, og at spillerne følgelig ”står sammen i kampen mod racisme og diskrimination ved at knæle, før vores kamp fløjtes i gang” (Hansen).

Medlemmer af Folketinget fandt anledning til at kommentere sagen. Charlotte Broman Mølbæk, Socialistisk Folkeparti, erklærede sig stolt over landsholdsspillerens opbakning til sagen, og at de dermed bruger deres position som rollemodeller (Bonde). Men langt fra alle bød landsholdets protest velkommen. Naser Khader, Det Konservative Folkeparti, udtrykte nok sympati for den antiracistiske dagsorden, men opponerede kraftigt imod forbindelsen til Black Lives Matter, som han betegnede som ”en voldelig organisation, der ødelægger en ellers god sag” (Krog). Fra den yderste højrefløj var kritikken endnu hårdere. Stifter af Dansk Folkeparti, Pia Kjærsgaard, fandt at ”knæleriet” var en del af et ”opgør med amerikansk og vestlig historie og kultur” og ”et symbol på tilslutning til den radikale, venstreorienterede Black Lives Matter-organisations dagsorden”. Den handler

om at bryde nationale fællesskaber ned, hævdede Kjærsgaard, til fordel for sortes, hispanics', muslimeres og seksuelle minoriteters interesser. "Et atomiseret samfund" er konsekvensen, som Kjærsgaard også så udmøntet i Danmarks Nationalmuseums beslutning om at fjerne ordet "eskimo" fra museets faste udstilling "selvom alle undersøgelser ellers viser, at et stort flertal af danskerne afskyr denne form for identitetspolitisk sanering af det danske sprog".

Også blandt lederskribenter på landets største aviser var fordømmelsen hård. *Jyllands-Posten* mindede om, at politik og sport ofte har været blandet sammen, f.eks. under den kolde krig: "og mange husker de to amerikanske medaljevindere, der ved OL i 1968 knyttede næverne i en Black Power-demonstration" ("Nu skal også sport være politisk"). Alligevel – hævdede lederskribenten – har de fleste altid været enige om, at sport og politik netop ikke må blandes sammen. Sporten er et frirum, hvor man mødes på tværs af alle skillelinjer. Sport skal samle. Landsholdet polariserer, og er "et kvalmende, politisk korrekt medløberi" og en opbakning til Black Lives Matter, som er "et ubehageligt sammenrend af gustne interesser og er trukket i ekstremistisk og decideret voldelig retning" ("Nu skal også sport være politisk"). Lederskribenten slutter af med at spørge til konsekvensen af landsholdets knælen. Hvad skal man gøre, når Danmark møder Kina i bordtennis? Skal man så protestere over behandlingen af det muslimske mindretal uighurerne i Xinjiang-provinsen? Og vil det ikke være passende at melde afbud til FIFA VM i 2022 "i det islamisk-fascistoide Qatar"?

Samme opfattelse af landsholdets knælen som en hyklerisk glidebane uden stopklodser optog lederskribenten på tabloidavisen *Ekstrabladet* (Kastrup). Landsholdet vil gerne knæle mod racisme, når det gælder "afro-amerikanere, afroenglændere og afrodanskere", men ikke når "nepalesere går til grunde i grufuld og systematisk udnyttelse i Qatar". Og skal landsholdet så ikke "føres ind på banen under regnbueflag?". Også Hans Bonde, professor i idrætshistorie ved Københavns Universitet fandt i en kronik i *Berlingske Tidende* anledning til at delegitimere landsholdets ageren. For spillerne sendte et politisk budskab ind i sporten "fuldstændig uden sammenhæng med den danske kontekst, endside med dansk fodbold". Spillerne er spændt for en politisk korrekt identitetspolitisk vogn, hævdede Bonde,



hvormed de underminerer landsholdets 100-årige position som "nationalt samlingspunkt". Og hvad bliver det næste, spurgte Bonde, "en afstandtagen fra østeuropæiske landes anti-LGBT-politik", hvorved landsholdet gør sig skyldige i "igen at blande sig i andre landes indenrigspolitik og i dette tilfælde også EU-politik".

#### AFRUNDING

I sommeren 2021 spillede det danske fodbold atter mod Belgien og England ved det corona-udskudte UEFA Euro 2020. Midt i en national eufori over de danske spilleres præstationer var der formentligt mange, der ikke rigtigt bemærkede, at de danske spillere stående applauderede de knælende modstandere. Langt mere omtale fik det, da Münchens bystyre og medarrangører af mesterskabet luftede planer om at belyse det imponante Allianz-stadion i München i regnbuefarver. Det skulle være en symbolsk protest mod den ungarske regerings forbud mod at vise homoseksuelle i undervisningsmaterialer og tv-shows for børn og unge under 18 år. Det Europæiske Fodboldforbund (UEFA) forbød handlingen med henvisning til, at det var en overtrædelse af organisationens politiske neutralitet.

Nye betydningsskabende praksisser og symboler samt nye billedkonflikter føjedes dermed til det europæiske fodbold-spectacle. Om det er en ønskelig udvikling eller ej, er ikke sagen her. Men jeg er overbevist om, at den vil fortsætte. FIFA VM i Qatar i 2022 vil højst sandsynligt kaste en ophedet debat af sig. Betydningen af forholdet mellem komponenterne i OL's hyperstruktur vil da atter trænge sig på, om end, som jeg har antydnet, i delvist nye eller komplementære mutationer. Smith og Carlos' protest – og den visuelle ikonisering heraf – har direkte eller indirekte banet vejen for, at det kan ske. Trods det – eller måske netop derfor – er billedets betydning og signifikans langt fra entydig. For med ikoniseringen er både fulgt politisk og kommerciel mainstreaming, hvorved Smith og Carlos' antiracistiske dagsorden er modereret eller delvist udvasket. Og som sagen omkring Colin Kaepernick's knælen viser, er dette moment også revitaliseret og har højst bemærkelsesværdigt også fundet vej ind i danske og europæiske sammenhænge. Og med det er fulgt modprotester og polarisering, også her i landet.

Sport-spectacles er med Douglas Hartmanns ord blevet et kompliceret og konflikt-drevet drama, der virker politisk mobiliserende i mange retninger og på tværs af det ideologiske spektrum (*Race* 48).

Konsensus om Smith og Carlos' ikonisering er prekær og omstridt, især hvis den inkluderer det antiracistiske statement. Jeg mener, at det korte indblik i den danske debat viser netop det. Den fagligt interessante udgang her er, at sport-spectacles også i fremtiden kan vise sig at være visuelle, populærkulturelle åbninger ind til de idealer og identitetspolitiske konflikter, der præger liberale samfund i øvrigt. Når sport-spectacles vokser og knopskyder, og billeder herfra trænger ind i mange dele af vores hverdagsliv, så skyldes det selvfølgelig de gigantiske pengebeløb og den grasserende kommerzialisme, der driver udviklingen, og som ovennævnte studier i megaevents med rette har fokus på. I et kulturteoretisk perspektiv er sagen ifølge MacAloon dog i lige så høj grad den, at sport-spectacles fungerer som "en offentlig måde at tænke om, at fortælle historier om de særlige og tiltagende flertydigheder og ambivalenser i vores fælles eksistens" ("*Olympic Games*" 247). Den ide er værd at arbejde videre med i studier af billedkonflikter og sport.

CLAUS HAAS lektor ved Danmarks Institut of Pædagogik og Uddannelse (DPU), Aarhus Universitet. Med relevans for nærværende sammenhæng har jeg udgivet *The Olympics, footy and Aboriginal sporting heroes: Enfranchising national narratives in Australia* (2018), *Lægpersoners historiebrug i hverdagslivets populær- og historiekultur. En historiedidaktisk udfordring* (2019), samt *Historiebrug som identitetspolitisk dannelse – i og uden for skolen* (2020).

### ANTI-RACIST PROTESTS IN SPORT-SPECTACLES

*From knitted fists at The Olympic Games in Mexico 1968, to kneeling legs at EURO-Cup 2021*

As two Afro-American sprinters, Tommie Smith and John Carlos, were staged to receive the gold and bronze medals at the Olympic Games in Mexico 1968, they transformed the victory ceremony, one of the most well-known rituals in global sport – og popular culture, into an anti-racist protest. The image of Smith and Carlos at the victory stand went around the world. In this article, the writer interrogates, why this more than 50-year-

old image functions as an image with iconic appeal also today. First, this is carried out, by positioning the issue within a social constructivist theory of culture, and a theory of the concept *sports-spectacle*. Secondly, by taking a closer look at the signifying rituals and symbols, ingrained in the ideological hyper-structure of the Olympic Games. Thirdly, by showing how the meaning of Smith and Carlos' protest has been revitalized in the aftermath of the NFL quarterback Colins Kaepernick's kneeling protest in 2016, strikingly enough, also among Danish athletes and within Danish public debate. The conclusion is that by closer look, the seemingly consensus about the iconic status of the image of Smith and Carlos is precarious and conflictual, mobilizing both counter protest and polarization. Not least due to the fact that sport-spectacles to an increasing degree are enmeshed in the prevailing dynamics and conflicts concerning 'race' and identity formation in liberal democracies in general.

#### KEYWORDS

- DA: Sport-spectacles; Olympiske Lege; ikonisering; John Carlos og Tommie Smith; hyperstruktur; identitet; antiracistisk protest
- EN: Sport-spectacles; Olympic Games; iconization; John Carlos and Tommie Smith; identity hyperstructure; anti-racist protest

#### LITTERATUR

- Anderson, Benedict (1983). *Imagined Communities*. London: Verso.
- Ben Carrington og Ian MacDonald, red. "*Marxism, Cultural Studies, and Sport*". London: Routledge, 2009.
- Andrews, David L. "Sport, spectacle and the politics of late capitalism: articulating the neoliberal order". *Routledge Handbook of Sport and Politics*. Red. Alan Bairner og Jung Woo Lee. London: Routledge, 2016. 225-237.
- Andrews, David L., og Michael L. Silk, red. *Sport and Neoliberalism: Politics, Consumption and Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 2012.
- Bass, Amy. *Not the Triumph but the Struggle: The 1968 Olympics and the Meaning of the Black Athlete*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Belanger, Anouk. "The urban sport spectacle: towards a critical political economy of sports". *Marxism, Cultural Studies, and Sport*. Red. Ben Carrington og Ian MacDonald. London: Routledge, 2009. 68-87.

- Bom, Anne Klara. *H.C. Andersen som kulturelt ikon*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2020.
- Bonde, Hans. "Knæler dansk fodbold for identitetspolitikken?". *Berlingske Tidende* 8. september 2020. <https://www.berlingske.dk/kronikker/knaeler-dansk-fodbold-for-identitetspolitikken>
- Boykoff, Jules. "Protest, Activism, and the Olympic Games: An Overview of Key Issues and Iconic Moments". *The International Journal of the History of Sport* 34 (2017): 162-183. <https://doi.org/10.1080/09523367.2017.1356822>
- Brinkhurst-Cuff, Charlie. "Serena Williams is Centre Court's champion of black female power". *The Guardian* 12. juli 2016. <https://www.theguardian.com/commentis-free/2016/jul/12/serena-williams-champion-black-female-power-black-lives-matter>
- Brown, DeNeen L. "'A Cry for Freedom'. The Black Power Salute that Rocked the World". *Washington Post* 16. oktober 2018. <https://www.washingtonpost.com/history/2018/10/16/a-cry-freedom-black-power-salute-that-rocked-world-years-ago/>
- Bryant, Howard. *The Heritage: Black Athletes, a Divided America and the Politics of Patriotism*. Boston: Bacon Press, 2018.
- Cambridge Dictionary. *Icon*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/icon>
- Cooper, Joseph N., Charles Macaulay og Saturnino H. Rodriguez. "Race and resistance: A typology of African American sport activism". *International Review for the Sociology of Sport* 54 (2019): 151-181. <https://doi.org/10.1177%2F1012690217718170>
- Davidson, Kavitha A. "When it takes a male athlete to elevate Serena's long-standing voice on Black Lives Matter". *ESPN* 4. oktober 2016. Web. 6. september 2021. [https://www.espn.com/espnw/voices/story/\\_/id/17711634/when-takes-male-athlete-elevate-serena-long-standing-voice-black-lives-matter](https://www.espn.com/espnw/voices/story/_/id/17711634/when-takes-male-athlete-elevate-serena-long-standing-voice-black-lives-matter)
- Den Store Danske. *Ikon*. <https://denstoredanske.lex.dk/search?query=ikon>
- Goldberger, Ben. "Most influential photos". *TIME* 17. november 2016. <https://time.com/4574500/most-influential-photos/>
- Grix, Jonathan, og Spencer Harris. "Governance and Governmentality of Sport". *Routledge Handbook of Sport and Politics*. Red. Bairner, Alan, Jung Woo Lee, Alan Bairner. London: Routledge, 2016. 3-15.
- Haas, Claus. "At arve kulturer og sprog i det flerkulturelle Danmark". *Ret til dansk uddannelse, sprog og kultur*. Red. Claus Haas, Anne Holmen, Christian Horst og Bergthora Kristjansdottir. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2011.
- Hall, Stuart. "The centrality of culture: Notes on the Cultural Revolutions of Our Time". *Media and Cultural Regulation*. Red. Kenneth Thompson. Milton Keynes/London: SAGE, 1997. 208-238.
- Hall, Stuart. "The Work of Representation". *Representation: Cultural representations and Signifying Practices*. Red. Stuart Hall. Milton Keynes/London: SAGE 1997. 13-74.
- Hansen, Søren-Michael. "Landsholdet kan vel ikke knæle i protest mod diskrimination og siden spille i Qatar". *Politiken* 3. september 2020. <https://politiken.dk/sport/art7910292/Landsholdet-kan-vel-ikke-kn%C3%A6le-i-protest-mod-diskrimination-og-siden-spille-VM-i-Qatar>

- Hartmann, Douglas. *Race, Culture and the Revolt of the Black Athlete: The 1968 Olympic Protest and Their Aftermath*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- Hartmann, Douglas. "The Olympic 'Revolt' of the 1968 and its Lessons for Contemporary African American Activism". *European Journal of American Studies* 14 (2019): 1-25.
- Hauser, Christine. "Why Colin Kaepernick didn't stand for the National Anthem". *The New York Times* 27. august 2016. <https://www.nytimes.com/2016/08/28/sports/football/colin-kaepernick-national-anthem-49ers-stand.html>
- Hayes, Greame, og John Karamichas. Red. *Olympic Games. Mega-Events and Civil Societies. Globalization, Environment, Resistance*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Hoffer, Richard. *Something in the Air: American Passion and Defiance in the 1968 Mexico City Olympics*. New York: Free Press, 2009.
- Horne, John. *Sport in Consumer Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Ifekwunigwe, Jayne O. "Venus and Serena are 'doing it for themselves': Theorizing sporting Celebrity, Class and Black Feminism for the Hip-Hop Generation". *Marxism, Cultural Studies, and Sport*. Red. Ben Carrington og Ian MacDonald. London: Routledge, 2009. 130-153.
- Kastrup, Mads (2020). Landsholdets store hykleri. *Ekstra Bladet* 5. september 2020, sektion 1, side 28.
- Keyes, Allison. "What you don't know about Olympian Tommie Smith's silent gesture". *Smithsonian Magazine* 9. august 2016. <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/what-you-dont-know-about-olympian-tommie-smiths-silent-gesture-180960056/>.
- Kicline, Cathal. "Sport and Protest: A Global Perspective". *The International Journal of the History of Sport* 34 (2017): 157-161. <https://doi.org/10.1080/09523367.2017.1373001>
- Kjærsgaard, Pia. "Samlede institutioner som landsholdet og Nationalmuseet har valgt en vej der splitter". *Kristeligt Dagblad* 17. september 2020. <https://www.kristeligt-dagblad.dk/debatindlaeg/pia-kjaersgaard-samlende-institutioner-som-landsholdet-og-nationalmuseet-har-valgt-en>
- Krog, Thomas N. "Politiker raser over én ting ved landsholdets knælen: Stop det 2020!". *BT* 5. september 2020. <https://www.bt.dk/nyheder/politiker-raser-over-en-ting-ved-landsholdets-knaelen-stop-det>
- "Limited edition PUMA suede to celebrate Tommie Smith's legacy". Web. 6. september 2021. <https://about.puma.com/en/newsroom/brand-and-product-news/2020/2020-10-08-suede-307-tommie-smith>
- Lissner, Søren. "Tidslinje: Den knælende protest mister slagkraft, efter at den har bragt sindene i kog, i både USA og Danmark". *Politiken* 9. juni 2020. <https://politiken.dk/sport/art7814494/Den-koen%C3%A6lende-protest-mister-slagkraft-efter-den-har-bragt-sindene-i-kog-i-b%C3%A5de-USA-og-Danmark>
- Longmann, Jere. "Kaepernick's Knee and Olympic Fists are Linked by History". *The New York Times* 6. september 2018. <https://www.nytimes.com/2018/09/06/sports/kaepernick-nike-kneeling.html>

- MacAloon, John. "Double Visions: Olympic Games and American Culture". *The Olympic Games in Transition*. Red. Jeffrey O. Segrave og Donald Chu. Champaign IL: Human Kinetics Books, 1988. 279-294.
- MacAloon, John. "Hyperstructure, hierarchy and Humanitas in Olympic Ritual". *Anthropology Today* 35 (2019): 7-10.
- MacAloon, John. "Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies". *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Towards a Theory of Cultural Performance*. Red. John MacAloon. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues Press, 1984. 241-280.
- MacDonald, Mary G. "Michael Jordan's Family Values: Marketing, Meaning and Post-Reagan America". *From Jack Johnson to LeBron James: Sports, media, and the colorline*. Red. Chris Lamb. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2016. 468-500.
- Nepsted, Sharon, og Alexis M. Kenney. "Legitimation Battles, Backfire Dynamics, and Tactical Persistence the NFL Anthem Protest, 2016-2017". *Mobilization. An International Quarterly* 23 (2018): 469-483. <https://doi.org/10.17813/1086-671X-23-4-469>
- "Nu skal også sport være politisk". *Jyllands-Posten* 9. september 2020, sektion 1, side 16 (Debat/Leder). <https://apps-infomedia-dk.ez.statsbiblioteket.dk:12048/mediarkiv/link>
- O'Bonsawin, Christine. "From Black Power to Indigenous Activism: The Olympic Movement and the Marginalization of Oppressed Peoples (1968-2012)". *Journal of Sport History* 42 (2015): 200-219. <https://www.jstor.org/stable/10.5406/jsporthisstory.42.2.0200>
- Ordnet.dk. *Ikon*. <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=ikon>
- Peterson, Jason. "A 'Race' for Equality: Print Media Coverage of the 1968 Olympic Protest by Tommie Smith and John Carlos". *From Jack Johnson to LeBron James: Sports, media, and the colorline*. Red. Chris Lamb, Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2016. 332-356.
- Ratchford, Jamall A. "The LeBron Decision in the Age of Obama". *From Jack Johnson to LeBron James: Sports, media, and the colorline*. Red. Chris Lamb. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2016. 582-602.
- Roche, Maurice. *Mega-Events and Social Change. Spectacle, Legacy and Public Culture*. Manchester: Manchester University Press, 2017.
- Smith, Tommie, Delois Smith og David Steele. *Silent Gesture: The Autobiography of Tommie Smith*. Philadelphia: Temple University Press, 2008.
- TEAM USA. *John Carlos*. Web. 16. september 2021. <https://www.teamusa.org/Hall-of-Fame/Hall-of-Fame-Members/John-Carlos>
- TEAM USA. *Tommie Smith*. Web. 16. september 2021. <https://www.teamusa.org/Hall-of-Fame/Hall-of-Fame-Members/Tommie-Smith>
- Tomlinson, Alan. "Theorizing Spectacle. Beyond Debord". *Power games. A critical sociology of sports*. Red. John Sugden og Alan Tomlinson. London: Routledge, 2002. 44-60.
- Tomlinson, Alan, og Christopher Young, red. *National Identity and Global Sport Events. Culture, Politics, and Spectacle in the Olympics and the Football World Cup*. Albany: State University of New York Press, 2006.

Turner, Victor. "Social dramas & stage dramas --Liminality and the performative genres"  
*Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Towards a Theory of Cultural Performance*.  
Red. John MacAloon. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues Press,  
1984.

Zirin, David, og John Carlos. *The John Carlos Story: The Sports Story that Changed the World*.  
Chicago: Haymarket Books, 2011.





## «DER STOFF, AUS DEM DIE KUNST ENTSTEHT»

### Terrorismens ikonografi i Cecilie Løveids ekfraser over Gerhard Richters *18. oktober 1977* (1988)

Hva forbinder vi med politisk motivert terror i dag? Hvordan ser vi på den? Og hva betyr terroristene som utfører terroren – hvordan ser vi på *dem*? Det hersker liten tvil om at ikke-statlige terroraksjoner på en global skala, med ISIS som det mest fryktinngytende eksempelet, er skreddersydde for å passe inn i det rådende mediale eller digitale estetiske paradigmat: sjokkartet, spektakulær brutalitet i form av hendelser som raskt føyer seg inn i en dominerende modell for umiddelbart konsum av informasjonsflyten og bildene i kjølvannet av volden. Samtidig: Som Hans Jacob Ohldieck og Gisle Selnes hevder i sitt forord til antologien *The Aesthetics of Violence* (2021), har vi kanskje nå å gjøre med et «voldens regime» hvor den estetiske striden over synlighet kontra hemmelighet er minst like viktig som tradisjonelle militære operasjoner. (8) Den statlige volden skal i dag helst være skjult og «kirurgisk presis». Da WikiLeaks i 2010 publiserte «Collateral Murder»-videoen av amerikanske militæres drap på irakiske sivile, fikk det direkte konsekvenser for tilbaketrekningen fra Irak. (Ibid)

Men parallelt med en slik dialektikk mellom den skjulte og den synlige volden og terroren, sirkulerer hypervoldelig terror i et ekstremt omfang i ulike medier. Vi retter raskt og ukritisk oppmerksomheten mot nyhets-

strømmer med kontinuerlig tilfang av liveoppdateringer og lynrask spredning av dødstall, opprivende bilder, antatte gjerningspersoner og vitnesbyrd fra åsteder, men også mot privatpersoners og «alternative» nyhetsmediers rapporter på sosiale medier. Stadig flere terrorister direktesender sine aksjoner. Det høyreekstreme moskéangrepet i Christchurch, New Zealand i mars 2019 hvor 51 mennesker ble drept og 40 skadet, ble annonsert like før med et manifest, og deretter livestrømmet på Facebook.

Å sette opphavet til dagens medialiserte, ikke-statlige så vel som statlige terroraksjoner, og det globale konsumet av disse på begrep, krever en langt mer omfattende undersøkelse enn hva denne artikkelens problemområde tillater. Det dreier seg om et nærmest uoverskuelig samrøre av kapitalmakt, ideologi, medieteknologi, konsumerisme, nyliberal individualisme og et vekslende historisk, kulturelt, sosialt og politisk bakteppe. Uansett står det klart at tidligere tiders «ikoniske» terrorhandlinger, om vi så bare ser et halvt århundre bakover – den paramilitære Sort September-gruppens München-massakre i 1972; Røde brigaders drap på den italienske statsministeren Aldo Moro i 1978; den høyreekstreme bombeangrepet i Bologna i 1980 – ble utført, distribuert og medialisert på et annet og ikke minst mye langsommere vis. Nå står vi overfor en ekstremt hastig utbredelse av små videosnutter på alle verdens smarttelefoner. Terrorismens medieestetikk – dens iscenesettelse, selvpresentasjon og visualitet – har et annet ansikt enn i gamle nyhetssendinger og i trykte medier som aviser, tidsskrifter og nyhetsmagasiner. Massemedier og terrorisme har alltid hatt et parasittært forhold til hverandre. Men i dag er terrorhandlinger, og de som utfører dem, simpelthen tilgjengelige for oss med et raskt tastetrykk. De er hele tiden nærværende, når som helst og hvor som helst. Og som Philip Seib skriver i *As Terrorism Evolves* (2017), er den ekstreme informasjonskrigen rundt sannheten om hva som har skjedd – og hvorfor – preget av et tempo og en sensasjonalisme som beror mer på følelsesreaksjoner enn kontekst, også i nyhetsmedier. (22-23)

Denne visuelle inflasjonen besørger samtidig en utvikling hvor inntrykkene er så mange at de muligens slutter å berøre oss. Terroraksjonen blir simpelthen en hendelse blant flere som vi registrerer raskt og enda raskere går videre fra. Susan Sontags diskusjon av overproduksjonen av visualisert lidelse og voldshandlinger i *Regarding the Pain of Others* (2003)

– hvor hun drøfter muligheten for at den enorme mengden bilder vi konsumerer i dag, kan gjøre oss mer numne og mindre oppmerksomme i møte med ofrenes smerte – har i denne sammenhengen vært skoledannende og har inspirert denne artikkelen. Å feste blikket, dvele og forstå, hinsides den instinktive og forglemmelige sjokkeffekten, blir vanskeligere og vanskeligere. Da må vi se til kunstneriske bearbeidelser som kanskje ikke er like avhengige av den kortlivede oppmerksomhetsøkonomien. Vi må se tilbake i tid for å forstå vår egen tid; vi behøver refleksjoner som ligger tettere på en den historiebevisste tanken.

#### NOEN 18. OKTOBER-MALERIER

«Dette er de mest dyrebare bildene som finnes / fra vår tid.» skriver den norske forfatteren, poeten og dramatiker Cecile Løveid (f. 1951) i dikt-samlingen *Vandrestillinger* fra 2015. (12) Bildene hun viser til, er den tyske billedkunstneren Gerhard Richters (f. 1932) syklus *18 oktober, 1977* (1988) som består av femten fotorealistiske oljemalerier i sorthvitt. Bildene til Richter fremviser blant annet hodet til avdøde Ulrike Meinhof (1934–1976), og en Gudrun Ensslin (1940–1977) som snur seg rundt og ser inn i kamera mens hun befinner seg i politiets korridorer. De var to av de mest kjente medlemmene av den vesttyske venstreradikale terroristgruppen Rote Armee Fraktion (RAF), og de døde begge i fengsel – Meinhof 6. mai 1976, Ensslin den 18. oktober 1977. Hun døde samme natt som Jan-Carl Raspe (1944–1977) og gruppens andre overhode Andreas Baader (1943–1977) i høysikkerhetsfengselet Justizvollzugsanstalt Stuttgart-Stammheim etter en selvmordspakt de skal ha inngått. Richters reproduksjonsetetiske verker består av arrestasjonsscener, en fengselscelle med rekvisitter etter et selvdrap, en ødelagt platespiller og en begravelse. Dette var mildt sagt kontroversielle motiver, da det hersket tvil om det faktisk var snakk om kollektivt selvmord blant gruppens medlemmer, eller om det var en hemmelig, stats-sponset mordaksjon. Ikke minst må det sies at Meinhof og Ensslin vakte stor oppmerksomhet i sin samtid fordi de var kvinner, et faktum Løveid fester seg ved i diktet. RAF-gruppen var med på å utfordre det kommersielt arketyperiske, maskuline bildet av en verdensberømt terrorist.

De to verselinjene til Løveid er hentet fra det første diktet i *Vandreutstillinger*, «Noen av 18. oktober-maleriene», som er en ekfrase over Richters verk. Her iscenesetter dikteren et porøst møte mellom den lyriske personen – jeg-et i ekfrasen – et utvalg av maleriene, utstilt på Neue Nationalgalerie i Berlin i 2004, og menneskene de portretterer. Valget av ordet «dyrebare» er umiddelbart interessant. Bildene innskrives som salgbare objekter i et kunstig overpriset marked, som utbyttbare varer i stadig sirkulasjon, og som fortryller, tingliggjør og reproduserer de kvinnelige radikalernes kropp for ettertiden: «Et menneske, i live i Berlin. / Gjennom kopi ble hun maleri.» (12) Men vi må også ta dikterens påstand på ordet: Disse bildene, 27 år gamle når Cecilie Løveid publiserer sin ekfrase, er dyrebare i betydningen *uomgjengelige*: De forteller oss noe helt vesentlig om vår tid. Diktet diskuterer hva vi ser på når vi ser på representasjoner av kjente, kvinnelige terrorister, og hva størrelser og fenomener som kjønnet reproduksjon av historiske kvinneskikkelser, maskulin skaperkraft og tilskuerens møte med alt dette, innebærer i dag lang tid etter dødsøyeblikkene; ikke minst når maleriene inngår i stadig mer vulgære sammenhenger. Ekfrasen rommer en rekke utsigelser om terrorismens ikoner i det 20. århundret og hvordan de betraktes i dag. Uten å redusere verket til «poetisert teori» handler det i det følgende om å ta dets mediepolitiske teori og estetiske filosofi på alvor som en teoretisk inngang til problemkomplekset i sin egen rett.

I denne artikkelen ser jeg nærmere på Løveids ekfrase. Jeg leser diktet som en refleksjon over terrorismens og terroristers estetikk og ikonografi i det 20. århundret, og undersøker også de kjønnspolitiske fasettene i ekfrasen. Hennes dikt står i et komplekst spenn mellom *deltagelse* og *kritikk*. Deltagelse forstått som at den beror på kunstneriske og formmessige strategier som inngår i konsumet og betraktningen av medialisert terror; kritikk forstått som at de samme strategiene og mediale strukturene anses som problemfylte. Hvordan kan Løveid både reproducere grunntrekk i og øve kritikk mot et dominerende medieestetisk regime i én og samme tekst? Helt vesentlig handler ikke diktet om terroristene, terroren eller om dem som har lidd under den, men er en kopi av en kopi. Dette kunstneriske og moralske grunnlagsproblemet danner utgangspunkt for artikkelens refleksjon over medskyldighet, utsigelsesposisjon og billedpolitikk.

## LØVEIDS PERSPEKTIVER

Diktet er først ut i den første syklusen i *Vandreutstillinger*, som har tittelen «I. Politisk teater». Allerede her ligger det en innrømmelse av dikterens eller dikter-jegets egen ambivalente deltagelse i det estetiserte spillet. Det blir nemlig uklart og stilles åpent hvorvidt denne lyrikken selv utgjør en form for teatral politikk – et skinn, en falsk politikk, et simulakrum – og om den simpelthen skal stille et slikt politiske teater til skue på kritisk vis, eller om diktet skal være en form for politisk teater i tradisjonen etter Bertolt Brecht: aksjonistisk, engasjert og deltagende i den politiske virkeligheten, forpliktet på å bryte ned den fjerde veggen og involvere publikum.

Kanskje rommer diktet alle tre moduser på én gang. Men det blir raskt klart at leseren på ingen måte står overfor et klassisk stykke agitert *littérature engagée* i Jean-Paul Sartres forstand. Tittelen er en erkjennelse av medskyldigheten i et visualisert politisk paradigme og rommer en selvrefleksiv gest som tar opp i seg et moralsk problem med all kunstnerisk forvaltning av historiske skikkelser, om de så er helter eller skurker. Hvordan skal erfaringene deres erindres og fremstilles uten klisjébilder og stereotyper som har sirkulert i de massemediale uttrykkene lenge før kunstneren og mediene skrider til verket? Kan man, i dag, i det hele tatt bedrive politikk uten å bedrive teater? Hvor går grensen mellom inspirert appropriasjon, oppriktige forsøk på å omforme typegalleriet til verker med større sannhetsverdi, og bemektigelse og utvisking av en egenart kunstneren uansett ikke har full tilgang på? Ikke minst blir disse besværlige spørsmålene som diktet tar opp i seg, i Løveids behandling ladet med kjønnspolitiske overtoner. Det er snakk om kvinnelige historiske figurer, for lengst kulturelt fetisjiserte, i den hegemoniske politiske allmennheten usynliggjorte og utdefinerte i egenskap av å tilhøre gruppen av fordømte voldspersoner. Og hvordan skal dikteren ta i sitt materiale med vissheten om at skikkelsene hun gir mer liv, mer fylde, også tok liv? Hva med ofrene for terroren? Har de bare forstummet bak reproduksjonene av sine drapsmenn?

«Noen av 18. oktober-maleriene» består av seks «underdikt» av varierende lengde. Enkelte av dem har så mange som fem strofer, mens åpningsdiktet består av femten sammenhengende verselinjer. Formspråket er teatralt, montasjepreget og assosiativt, alliterativt lekende, fullt av ord-

likheter, forskyvninger og iterasjoner. Billedspråket pendler mellom det høye og det lave, fra ulydig bruk av religiøse ordspråk til referanser til Eric Clapton og Antoine de Saint-Exupérys klassiske barnebok *Den lille prinsen* (1947). Når diktets sjette og siste «akt» uttrykker sorgen over at Gudrun Ensslin aldri skal få hvile, at hennes visuelle ettermæle, både hos Richter og i symbolsk forstand, stadig vil bli sendt rundt omkring – i all sin salgbare prakt skjenket New York og MoMA (de ble solgt til museet i 1995 etter å ha vært utstilt en rekke steder, bl.a. Los Angeles, Montréal og London, siden premieren i Museum Haus Esters i Krefeld i 1989) – er det med bevisstheten om at også *diktet*, i de foregående fem «aktene», *selv* har bidratt til å nekte henne sin hvile: «Hun er en svane. / Hun skal aldri få fred. / Handler det ikke bestandig om å tilfredsstille / våre følelser?» (16) I den forstand tar diktet opp i seg dialektikken mellom det figurative og det abstrakte hos Richter: Bildene skildrer, på en relativt realistisk måte, faktiske mennesker, men formuttrykket er utflytende, fremmedgjørende og «umenneskeligjørende». Slik vi skal se, er Løveid nødt til å forholde seg til den komplekse abstraheringen av individet hos Richter. Men den uimotståelige kraften i maleriene fornektes ikke: «Bildene gir oss aldri fred. / De glefser vakkert / som svaner. // *Der Stoff, aus dem die Kunst entsteht.*» (16) Den siste linjen, «stoffet som kunsten oppstår av», er som hentet fra en tenkt kuratorplakett fra et moderne utstillingsrom.

Kollasj-estetikken til Løveid innvarsler et radikalt *medialisert* og et til enhver tid *mediert* rom, hvor en ikke kan tale uten å låne fremmede formspråk eller andres stemmer – og inngår dermed i et hegemonisk billedrom. Rekvisittene i Løveids politiske teater – følger de bare kopiens logikk? Er det snakk om en diktning som må forholde seg til endeløse fotografiske reproduksjoner, *agitprop*-objekter, utallige mediale iscenesettelser og uklare grensetrakter mellom politikk, reklame og PR, slik som den politiske virkeligheten i tiltagende grad har kommet til å bero på? Danner også hennes lyrikk dermed, slik Guy Debord påsto om virkeligheten under skuespillsamfunnet, «en *adskilt* pseudoverden»? (7) I Debords analyse av den moderne forbrukerkulturen i *Le société du spectacle* (1967) består livet under senkapitalismen av en verden av skinnbilder. Det foreløpige svaret på spørsmålet om dette også er Løveids verden må være at ja, Løveids eget

dikteriske teater er naturligvis et skinn. Som en ekfrase som diskuterer malerier som i seg selv allerede er flere ganger medierte, har vi å gjøre med en representasjon av en representasjon av noe som allerede er svøpt inn i en reproduktiv logikk. Men som vi skal se, tar hun denne politiske og formmessige utfordringen på alvor.

Hennes inngang er, i likhet med Richters, en provokasjon. I stedet for å skildre terrorismens faktiske ofre – de 33 menneskene som omkom som følge av RAFs voldsdåder – som kanskje ville ha sett mer politisk korrekt ut, gir hun oppmerksomhet til terro ristene, til den omkringliggende kulturelle og politiske sfæren, og til hva dette vekker av følelser og intellektuelle overveielser i den lyriske personaen. Dikteren er påtrengende til stede foran bildene, lekent deltagende, undrende i sine observasjoner og selvreflekterende i møte med de utstilte maleriene, og viser hyppig tilbake til diktet og hva det selv bidrar med i den fortsatte (ny)dannelsen av de to kvinnes visualiserte *Nachleben*.

Hos Løveid forflyttes perspektivet ubesværet frem og tilbake, fra Richters skapelsesakt – «Jeg ser Gudrun Ensslin på fengselsbilder. / De var i bladene, og Gerhard Richter kopierte, / forstørret og malte dem.» (12) – til mengden av anonyme kikkere i dagens Berlin: «Spiraler av folk omkring en bygning». (13) Diktet er innom jeg-ets refleksjoner over diktets forhold til maleriene – «Alt jeg gjør, gjør jeg for siste gang. Alt jeg gjør, gjør jeg / for første gang, og det jeg ser, er det du viser meg. / Dette er et bilde av en pistol» (15) – så vel som den tvilsomme og problemfylte «helgenkåringen» av Meinhof fremfor Ensslin: «Gudrun skulle vært en helgen, men jeg kjenner ikke / reglene for helgenkåring, jeg vet bare at hun / har hatt det vondt, / og hva forlanger de mer, helbredelser?». (12)

Diktets springende og assosiative form, og den påfallende mangelen på et «sentralperspektiv», et klart og tydelig overblikk, bryter ned den dikteriske autoriteten og det stabile subjektet. Dette er velkjent i en modernismeinspirert eller postmoderne poetisk tradisjon, som svært sjelden beror på klassisk mimesis eller etterligning av ekfrasens forelegg. Men ikke desto mindre frigjør de lyriske strategiene diktet fra ekfrasesjangerens tradisjonelle skriftliggjøring av kunstverket det gjelder, og dermed fra Richters forelegg – og dermed også fra Richters visjoner av Meinhof og Ensslin. Slik

kan diktet dikte videre, for å kunne ta et nytt eierskap til og utvide rammene som er lagt av de femten oljemaleriene på lerret – ja, sprengte båndene som er lagt på bildet av fortidens terrorister. Her er det også verdt å merke seg at Løveids «utvalg» kun er fokusert rundt et mindre antall av maleriene: et barnebilde av Meinhof, en serie på tre bilder av Ensslin i arresten, og et maleri av en ødelagt platespiller.

### ULYDIG EKFRASE?

Men hvordan tilnærmer Løveid seg billedmediet i poetisk skrift? Før vi går til nærlesningen av diktets åpningslinjer, må vi undersøke hva hennes re-medialiserings-strategi er tuftet på.

Løveids ekfraser i *Vandreutstillinger* og i tidligere diktsamlinger har lite å gjøre med etterligning, og alt å gjøre med nye, uventede forbindelseslinjer mellom verk og tilskuer. I en artikkel om hennes ekfraser over fotografier, bemerker Hans Kristian Rustad (2016) at hennes ekfratiske dikt, fremfor å forplikte seg på å gi en representasjon av fotografiene, utgjør «et skapende møte mellom fotografi og dikt» så vel som «en refleksjon om den kunstarten og/eller det mediet som ekfrasene er skrevet til». (158) Slik lesningen av Richter-ekfrasen viser, er det snakk om en labil pendelbevegelse mellom tekst og bilde. Det kunstfilosofiske perspektivet til Løveid handler gjerne om å provosere tilvente forståelseshorisonter og perseptuelle regimer. Slik det mangfoldige registeret i de siterte verselinjene i vårt dikt vitner om, har hun som poet en frivol og uærbødig måte å forholde seg til berømteter på. Særlig diktsamlingen *Spilt* fra 2001 er karakteristisk for dette trekket i forfatterskapet. Den er befolket av dikt om historiske så vel som fiksjonelle berømteter, så forskjellige som madame Curie, Salome, Shakespeares Ofelia, Sapfo, Dantes Beatrice, Henrik Ibsen, Annie Leibovitz, Lars Hertervig og Ludwig Wittgenstein. Ikke minst alluderer hun til Richters tidlige fotorealistiske maleri *Onkel Rudi* (1965). *Vandreutstillinger* plukker altså opp på den kjetterske kulturhistoriske impulsen.

Som ekfrase betraktet er også «Noen av 18. oktober-maleriene» eksperimentell, kritisk og forpliktet på å *avsløre*: «Dette er en liten platespiller. / Det heter *Plattenspieler*. / Det ligger noe under plattetallerkenen, sier Ger-



hard Richter. / Som et ufødt dikt er den frekke mekanismen noe annet.» (15) På intratekstuellt og selvkommenterende vis utkrystalliseres nesten hele diktets oppgave i disse fire linjene, som alt annet enn mimer Richters malte, destruerte platespiller. Denne oppgaven beror på «noe annet»: Løveids dikt blir selv en «frekk mekanisme» som skal rokke ved autoritetstro og overleverte sannheter, for ikke å si selve den museale overleveringen av historien, av fortiden. Her kan vi legge til at denne fortiden, full av traumer og vold som den er, blir trygt innlosjert på ærverdige Neue Nationalgalerie, tegnet av Mies van der Rohe, en av arkitekturhistoriens absolutt største. Diktninngens materiale er til forskjell dette «noe» andre, dette som ligger «under» bildenes umiddelbare blikkfang og den institusjonelle ærbødigheten.

Løveids poetiske krumspring erkjenner tiltrekningskraften i Richters malerier – ikke minst ved å oppta seg med dem i et langdikt som strekker seg over syv sider. Misjonen er imidlertid alt annet enn å bejuble malerens kanoniske storhet, eller å rekonstruere estetikken i bildene med entusiasme. Disse er fargemessig fylt av nyanser over grått, diffuse i konturene, konfronterende brutale i motivene, spøkelsesaktige og erindringsaktige i sin utflytende bruk av lys og skygge og, naturlig nok, i besittelse av et nært slektskap til ikoniske fotografier fra aviser, andre nyhetsmedier og regjeringsarkiver – et billedarkiv som maleriene tross alt var basert på. Meinhofs og Ensslins kropper synes hos Richter å unndra seg det både opphøyde og reduktive blikket de har blitt sett gjennom i massemediene. Der har de blitt opphøyd til reproduserte ikoner, men også redusert ned til reproduksjoner, til gjentatte apparisjoner – ja, simpelthen en slags harmoniserte påminnelser om terrors ansikter. Samtidig hermer Richters repetisjoner, hvor det samme motivet gjentas med små variasjoner, på selvrefleksivt manér etter den reproduktive estetikken som nyhetsmediene på RAFs 70-tall var i ferd med å forlate til fordel for tv-sendinger med en annen og hurtigere temporalitet. Her ligger det en tydelig kompositorisk ironi.

Men det slørete draget over maleriene, mistroen til etterligning, de tåkeliggende fargene, negativiteten, den estetiske askesen, den hyperrealistiske, fotografiske paletten – er ikke det hele også med på å innføre en mystikk, som i sin tur oppfordrer til nye former for tilbedelse og fetisjering? Når de med årene har blitt en del av en kanon, en global institusjonell

museumspraksis, blir dette desto mer komplisert. Selv om noen av Løveids lyriske «virkemidler» ligner Richters, særlig den fotografiske estetikens distanserte pendling mellom fascinasjon og distanse, utgjør ekfrasens fantasirike og ekspansive register et brudd med hans fremvisninger, men er like fullt ikke noen eksplisitt fordømmelse.

Løveids kritikk er da også rettet mot *reproduksjonen* av Richter. Til syvende og sist handler diktet om å endevende forestillinger om terrorismens estetikk, og å utfordre ettertidens bilde av Gudrun Ensslin og Ulrike Meinhof, om å vekke dem «til live» igjen hinsides Richters en gang djerve og subversive gjengivelser av de stumme kroppene. Helt fra begynnelsen av veves nemlig publikum, kunstens sirkulasjon og en dunkel «saliggjøring» av kvinnene inn i ekfrasens motivkrets. Slik motsier diktet også Richters eget utsagn om at han egentlig ikke er interessert i «politisk innhold eller historisk sannhet», eller ideologi og politikk per se med denne syklusen, selv om han også trekker inn RAFs marxisme og sier at kunstens funksjon er å «likvidere en falsk borgerlig kulturarv», og at han er mer interessert i å fremme empati og medfølelse fremfor dikotomiske bilder av terroristene som de andre. (Richter sit. Crawford, 210-211) Løveids dikt viser, som vi skal se, at det er uunngåelig – kanskje i større og større grad – å veve inn et ideologisk bakteppe i ligningen.

#### TILBEDELSENS ESTETIKK

La oss se nærmere på de syv første verselinjene hvor tilbedelsen av de kvinnelige terroristene settes i fokus:

En menneskekø snodde seg ti ganger rundt  
Neue Nationalgalerie  
da bildene kom til Berlin.  
Gerhard Richters Baader-Meinhof-malerier,  
femten i tallet, basert på fotografier, i hellig  
henging hang hengt.  
Det så ut som om køen ville løfte huset. (11)

Her er «femten i tallet, basert på fotografier, i hellig / henging hang hengt» de mest iøynefallende verselinjene. Løveid påkaller en uklar grensetrakt

mellom den kuraterte begivenheten, den sakrale grunnstemning og kroppen i ett av Richters malerier, som kan betraktes død ved henging fra taket i fengselscellen. Allerede i den første strofen oppløses også enhver tenkt sammenheng av enhet og klarhet i møtet mellom utstilt verk og forestilt tilskuer. Ikke minst er det her vi finner den eneste soleklare anakolutien i «Noen av 18. oktober-maleriene». <sup>1</sup> Her bidrar den semantiske revnen eller klossetheten til å forklodre «renheten» i et typisk modernistisk-frugalt, puritansk museumsrom. I sammenstillingen «hellig / henging», som også har en påfallende ordlikhet, maner poeten frem et urovekkende offer- eller martyrtablå. Dette strekker seg imidlertid videre ut i «henging hang hengt», et triptykon av ord som gir diktet en scenisk kvalitet. Stående alene, på en egen linje, mimer ordene nesten en filmisk eller fotooptisk bevegelse, som om dødsakten strekkes ut og får varighet langt ut over Meinhofs dødsdag den 9. mai 1976.

Slik bildene skal henge utstilt på Neue Nationalgalerie i Berlin – de ble utlånt fra MoMA i 2004 – forsetter Ulrike Meinhofs og Gudrun Ensslins dødsfall å gi gjenklang over tiårenes terskler. Verbtiden går ganske riktig inn i fortiden, fra «henging» til «hengt», men bevegelsen, den prosessuelle handlingen, erstatter stillstand, slik at vi har å gjøre med en fortid som også omformes i nåtidens blikk – en historisk realitet i stadig forhandling. Dermed forkcludres også den foregående verselinjen «da bildene kom til Berlin», som innvarslet noe som skal komme – en form for frelse av tilskuerne – i et svakt vekkelses-lignende og likefremt, naivt og enkelt språk. Men når det deretter heter at køen «ville løfte huset», består den nærmest hellige atmosfæren – uten at det vites om det er Richters verker som skal tilbes av et moderne kunstpublikum i taus ekstase, eller om det er en form for blind, anonym prosesjon med menneskekøen, massen, som fortsetter å opphøye kopiene av terroristenes kroppar til senkapitalistiske ikoner. Vi skal tidsnok vende tilbake til den religiøse fasetten i diktet, men kan merke oss at hendelsen også ligner et blindt ritual, i en

---

1 En anakolutt setning er ugrammatikalsk som bryter med konvensjonelle regler for setningsoppbygging og som i poesi gjerne dukker opp i forbindelse med enjambement, dvs. setninger som fortsetter over flere verselinjer.

tom, henført kultus som hyller de dyrebare kulturgodene og tilslører en kultur bygget på utbytting.

### MIRAKELKROPPER, NÆRHET OG DISTANSE

Men hvor befinner dikteren seg i dette ritualet? Den både ironiske, sakrale og opphøyde stemningen blir gjort romlig *nærere* når blikket snart rettes mot det første av Richters malerier:

Jeg ville se Gudrun.  
Å være nær og rammes inn, å være nær og rammes.  
Først *Jugendbildnis*, et maleri av et barn, bare et barn,  
i hvert fall en svært ung Ulrike Meinhof.  
Hun kunne vært meg, da jeg hadde  
Grønn ruskinnskåpe.  
Mirakelkommisjonen arbeider.  
Noen prøver å trykke leppene mot bildet. (11)

Når hun skildres med et stillferdig, uutgrunnet blikk og lukkede lepper, er ikke Meinhof lenger en av mesterhjernene bak komplottet som skulle ryste det borgerlige Vest-Tyskland i en etterkrigstid preget av rekonstruksjon, konsensuspolitikk, marginalisering av venstresiden, kollektiv fortrengning av fortidige traumer så vel som fascismens overvintring i statlige strukturer.<sup>2</sup> Hun har blitt en forsvarsløs, sårbar og utlevert ungpige. Fra sagnomsust terrorist til en ennå ikke utvokst kropp; i Richters «barnebilde» ser vi bare ansiktet, deler av en arm, en mørklagt kåpe, en enda mørkere

---

2 Jf. Adornos foredrag om den nye høyre-radikalismen i Tyskland (1967/2019), «Aspekte des neuen Rechtsradikalismus», og hans foredrag/essay om *Vergangenheitsbewältigung* – den tyske offentlige debatten om bearbeidelsen av fortidige traumer etter 2. verdenskrig og Holocaust – «Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit» (1959). Et sentralt poeng hos Adorno er at den nazistiske ideologien ikke bare kan avfeies som et fortidig fenomen, men at den lever videre i institusjonene og i økonomien, også i form av maktpersoner, og at fascistisk ideologi og barbari er et immanent trekk i den vestlige sivilisasjonens dialektikk mellom myte og opplysning. Fascismen i det moderne Tyskland er altså ikke noe som enkelt gir seg til kjenne i form av synlige, voldelige og høylytte nynazistiske grupperinger.

bakgrunn Ulrike *fader* inn i. «Hun kunne vært meg», følger det dikteriske jeg-et opp med, «da jeg hadde / grønn ruskinnskåpe.» (11)

Lengselen etter nærhet til Meinhofs kropp som meisles underspilt ut i de foregående linjene, kulminerer plutselig i direkte identifikasjon mellom en historisk kvinneskikkelse – kun til stede som enigmatisk bilde – og et kvinnelig dikterisk jeg som tar henne i skue som barn en årrekke senere. Den forventede frasen «jeg kunne ha vært henne», inverteres, og vi får et komplekst, ustabilt spill med både fraternisering og distanse. Med «mirakelkommisjonen» og leppenes berøring i de to siste verselinjene, får tilhørighetsønsket et helt konkret, kroppslig uttrykk, som både alluderer til avstanden mellom verk og tilskuer, eller bilde og konsument, er borte, og til den vulgære og profane helgengjøringen av Meinhof som kvinnelig ikon etter sin død. En gestus dikter-jeg-et altså også er med på.

Hva for et mirakel er det egentlig snakk om? Er den mystiske «kommisjonens» arbeid simpelthen å mane frem mirakler der hvor de egentlig ikke fantes? Denne «noen» som trykker sine lepper mot bildet gjør det motsatte av å presse øyet mot kamera, mot søkeren – er denne «noen» en eufemisme for «ettertidens mennesker», alle på museene som deltar i den fortsatte dyrkingen lenge etter at lukketiden er over, fremkallingen et faktum og reproduksjonen allestedsnærværende? «Kunsten holdt borgeren innenfor visse grenser så lenge den var dyr. Det er det slutt på», skriver Theodor W. Adorno i en passasje om kulturindustrien som interesserer oss i denne sammenhengen:

Dens grenseløse nærhet til de som er utsatt for den [anm. kunsten], uten noen formidling via penger, fullender fremmedgjøringen, og får begge til å ligne hverandre i den triumferende tinglighetens tegn. I kulturindustrien forsvinner respekten i likhet med kritikken: Sistnevnte etterfølges av den mekaniske ekspertise, førstnevnte til den glemsomme kulturn rundt prominente personer. For konsumentene er ingenting lenger dyrebart. (*Opplysningens dialektikk* 197–198)

Konsumets karakter av totalt nærvær likviderer ydmykheten og distansen mellom subjekt og objekt. Både respekten for det som konsumeres, og kritikken av hvilken ideologi konsument hviler på, forsvinner i den kulturindustrielle sfæren, anfører Adorno. Vi finner så absolutt tilbedelse i Berlins

nasjonalmuseum, men kan i denne lesningen også betrakte den som en tilbedelse uten ærefrykt og bønn – et nivellert og tvangspreget forbruk. Det er ingen fysisk avstand til dem som avbildes, men i praksis en ekstrem avstand som beror på fremmedgjøring og et tomt ritual rundt bygningen.

Oppløsningen av grensen mellom det dikteriske subjektet og hennes studieobjekt gir en forstyrrende og uklar relasjon mellom museets besøkende, billedkonsumentene, og deres tause alter, det opphengte legemet. Denne utflytende forbindelsen får senere i *Vandreutstillinger* en mildere og mer uskyldig gjenklang i den mer avstemte oden til det tyske skuespillerikonet Angela Winkler (f. 1944) heter det: «*Er du meg. Skrev jeg på et bilde. / Og da er du kanskje deg. Det er vel sånn det / er med den helvetes kunsten. // Det fine er at jeg vet ingenting. / Kanskje er du meg / når du er deg.*» (63) Der hvor den omskiftelige identifikasjonen med Winkler blir optimistisk, referanserik og bejaende på vegne av skuespillerkunsten – jeg-et assosierer til at «*Euripides får noen til å si at skuespillere låner ut øyeblikk / av livet sitt, for å vise hvordan vi mennesker er*» (62) – er den første Meinhof-suiten kjennetegnet av en muntlig og mer ubehagelig porøsitet. Gjenkjennelsen er tilsynelatende av en tilforlatelig art – dikteren er kun noen tiår yngre enn Meinhof – men inndras umiddelbart i et kostymerpreget domene, en estetisert sfære hvor ytre, overflatiske kjennetegn på femininitet både danner bakgrunn for identifikasjonen og for et etterliv hvor den estetiske overflaten – Debords skinnbilde – og den instinktive berøringen av flaten betyr alt, fordi en foreløpig ikke kan nå forbi den.

Det er «*Noen prøver å trykke leppene mot bildet*» som punkterer den første satsen i ekfrasen. Scenen er satt for det utstrakte øyeblikket hvor begjæret etter nærhet til den utstilte kroppen vender over i en kroppslig-symbiotisk uhygge. Dyrking av den visuelle flaten blir til utvisking av den eksterne andre, som er brakt så nær at dens faktiske vesen blir borte for oss. I det kanoniske essayet om kunstverket i reproduksjonsalderen, siterer Walter Benjamin den franske dikteren Paul Valéry på følgende: «*Liksom vann, gass og elektrisk strøm ved et nesten umerkelig handgrep ledes inn i våre leiligheter langt borte fra [sic] for å betjene oss, så kommer vi til å bli forsynt med bilder og toneserier som innfinder seg ved et grep, nesten bare et tegn, og som deretter blir borte for oss på samme måte.*» (*Skrifter i utvalg I* 363)

Reproduksjonsteknologiene, som avskaffer det Benjamin kaller for kunstverkets *aura* – dets fremmede singularitet og unike karakter av her-og-nå –, gir bemektigelse og ødeleggelse av annetheten og det gåtefulle i objektet, idet det Andre, objektet, bringes altfor nær oss. Distansen er utradert. Løveids dikt gir et ekko av dette paradokset: Leppene trykkes helt inntil, men betyr det at objektet egentlig kommer nærmere og blir mindre abstrakt?

Løveids bilde av møtet med Meinhof, hvor kikkertrangen og gleden over å betrakte har tatt plass ved siden av det kroppslige nærværet, er også «bare» et tosomhetsmøte. Det har skåret av og fortrenget erindringen om de tallrike navnløse drepte – de faktiske ofrene. Det ligger altså både en rystende identifikasjon og et sterkt ubehag i diktets fremstilling av relasjonen mellom jeg-et og jeg-ets begjærsobjekt.

#### DISTANSERT INNLEVELSE OG VOLD

«Å være nær og rammes inn, å være nær og rammes» alluderer til nærheten mellom unnfangelsen og innkapslingen av et biografisk liv på lerretet – Richters skapelsesakt, som innrammer og iscenesetter Ensslin/Meinhof i en sammenheng (delvis) isolert fra den politiske virkeligheten de opererte i – og voldshandlingene de to kvinnene i sin tid utførte. Den ustabile forskyvningen gir oss en rekke sterke assosiasjoner: *ramme*, *ramme inn*, *rammes av*, hvor tilvirkningen av det ferdige kunstproduktet, tilvirkningen av de ikoniske fjesene og virkningene av *volden* inndras i utglidningen i ordet. Av andre mer eller mindre skjulte antydninger til volden – løsrevet fra den faktiske ideologien bak handlingene – finner vi dette verselinjeparat i tredje del: «Kan bilder vekke døde til live? / Gråter bilder? Pipler det blod?», og «En elv. En by. / Berlin? / Og hvordan skal jeg komme inn i bygningen.» (13), som også kan tenkes å vise til uvedkommende forbryteres adgang til offisielle bygg i den tyske hovedstaden. Men disse sentensene skjuler like fullt lidelsen – mer eller mindre bevisst.

«Å være nær og rammes» trekker tilskueren, eller kikkeren – og den lyriske personaen, med forrige verselinje «Jeg ville se Gudrun» i mente – aggressivt inn i tablået. Skillelinjene mellom den biografiske skikkelsen Ulrike Meinhof presentert gjennom Richters re-mediering, og det biogra-

fiske jeg-et som tar plass blant «en menneskekø» ved Neue Nationalgalerie, viskes ut. De faktiske brannbombene, skuddene og mordene fra fortiden (29 av RAFs 33 ofre ble skutt) omskapes til et metaforisk ekko; her, like ved fredelige, velordnede Tiergarten sentralt i Berlin, kan en ta den nøytraliserte fortiden i øyensyn, og la seg fortape – uten trusselen om vold – i den mystifiserte fordoblingen av diffuse kvinnekropper. Avgrunnen i tid som skiller museets besøkende, Meinhofs tragiske endelikt og handlingene hun rakk å ta del i, tillater en innlevelse uten konsekvenser, en ufarlig innføling hvor en kan forestille seg Historien mens en er «nær» Kvinnen, befridd historiens faktiske opphopning av katastrofer og av forglemt, forstummet lidelse. Vi ser for å slippe å se. Slik allerede Marx viste i kapittelet om varefetisjisme i *Das Kapital* (1867), tilslører og skjuler varefetisjismens teologiske, magiske blendverk det som ligger bak produksjonen av varene: strebenen, slitet, utbyttingen og lidelsen.

Lest desto mer bokstavelig, kan «å være nær og rammes» også vise til den urbane terrorhandlingens ekstreme vilkårlighet: Den anonyme tilskueren i byrommet går over fra å være en forbipasserende til å bli et tilfeldig offer. Selv om ofrene til RAF nesten utelukkende var politiske ledere, politifolk og amerikanske soldater – målene var spesifikt politiske, og de bedrev ikke sivil terror på den måten vi har kommet til å tenke på terroraksjoner i det 21. århundret – sørget også gruppens aktiviteter for å inngi splittelse, polarisering og skrekk i den vesttyske befolkningen. I den forstand lurte blodsutgytelsen i billedrammens, og dermed også diktets utkant – påminnelsen om volden finnes som en latent mulighet, et potensial, også i museets korridorer. Slik antydes forbindelsen mellom den faktiske, destruktive volden, den visuelle voldshandlingen i malerienes iterasjoner av kvinnes oppsyn, og diktets uunngåelige nærhet til dem begge. Men det streber også mot en «høyere himmel».

#### HELGENER OG PROFANERING

Løveids variasjoner over den terroristiske ikonografien krever nemlig at vi dveler litt mer ved de religiøse elementene i diktet. I sin gjennomgang av denne dimensjonen hos Løveid (2016) hevder Ole Karlsen at «gjenbruk og



ny-bruk av bibelsk og religiøst materiale er [også] et kjennetegn ved Cecilie Løveids poetiske praksis, ja, i grunnen gjennomløper det med vekslende styrke forfatterskapet fra begynnelsen av», men at hun har en kjettersk måte å tilnærme seg bibelske motiver på: «For Løveid er kanskje verken underliggende komposisjonsprinsipper eller hva som måtte være de litterære høydepunkter i Bibelen, det aller viktigste. Snarere er det at Bibelen utgjør et forestillings- og bildereservoar hun kan benytte seg og etablere et dialogisk forhold til.» (141) Slik ser det ut i omgangen med Ensslin i del to av diktet:

Jeg ser Gudrun Ensslin på fengselsbilder.  
 De var i bladene, og Gerhard Richter kopierte,  
 forstørret og malte dem.  
 Først det ene kinnet, så det andre kinnet.  
 Snudde hun seg brått for politiet, der i gangen.  
 snudde hun seg som en fotomodell?  
 Gudrun skulle vært en helgen, men jeg kjenner ikke  
 reglene for helgenkåring, jeg vet bare at hun  
 har hatt det vondt,  
 og hva forlanger de mer, helbredelser?  
 Helgenkommisjonen og Mirakelkommisjonen  
 arbeider.  
 Å være nær, å skamme seg, snu seg. Henge. Dø.  
 Slengt på gulvet.  
 [...]  
 På det siste bildet bærer hun hodet som om  
 hun gråter. (12)

Fra dette reservoaret hentes først en popkulturell variasjon over ordspråket «å vende det andre kinnet til»: «Først det ene kinnet, så det andre kinnet. / Snudde hun seg brått for politiet, der i gangen, / snudde hun seg som en fotomodell?» Ganske riktig gestaltet Ensslin en fotomodell i den persiske filmskaperen Ali Limonadis eksperimentelle kortfilm *Das Abonnement* (1967). Samtidig må det siste spørsmålet forstås som et dypt sarkastisk et. Med benevnelsen av posering er det som om diktets stemme også låner den kulørte pressens forkvaklede blikk på Ensslin – blikket som ga henne scenen hun også var avhengig av. Ser vi til Richters tre malerier, finnes imidlertid denne ambivalensen allerede i «kopioriginalen», mellom genuin, oppsperrret redsel hos statsmaktens representanter og en oppstyltet positur

som er bevisst fotografens higen etter å avbilde den uortodokse terroristen. Hans bilder står et sted mellom å fremvise fangenskap i avbildningen og å erkjenne den spesielle formen for forvrent kulturell selvrepresentasjon som foregår i de mediale gjengivelsene av Baader-Meinhof-gruppen, og som han selv, siden han tar utgangspunkt i de samme bildene, ikke kan isolere sin kunst fra. Kapitalismens metafysikk er da også det motsatte av Guds kontraksjon eller tilbaketrekning fra verden – sårbare gudebilder blir tvert om gjort radikalt tilnærmelige og nære for at vi lettere skal kunne speile og få våre subjekter bekreftet i og av varen. Gudrun «er her». Den senere verselinjen «Kan grå lyse. Gråt kan lyse. Men engler kan rote seg bort» (14) blir i så måte en ironisk, men også melankolsk kommentar til «våre engler», medieikonene. De er uhyrlige, men også forskremte guddommer.

Diktets andre del skrur altså til den religiøse symbolikken. Fra nå av handler det nesten utelukkende om Gudrun Ensslin, langt mindre berømt i ettertiden, men kanskje også skjenket et mer omfangsrikt etterliv takket være Richters omreisende billedsyklus? «Gudrun skulle vært en helgen, men jeg kjenner ikke / reglene for helgenkåring», uttrykker jeg-et i en nærmest naiv og barnslig påståelig tone, for «jeg vet bare at hun / har hatt det vondt, / og hva forlanger de mer, helbredelser?» Hun stilles opp mot den helgenkårede kroppen i den første delen av diktet, og motivkretsen utvides med et blick for hvem og hva som har falt ut av den offisielle visuelle historieskrivingen. Antimetabolen får en ny vri: «Å være nær, å skamme seg, snu seg. Henge. Dø. / Slengt på gulvet.» For hvem er det som er nær, hvem er det som skammer seg, og hvem er det som snur seg? Ensslin? Hun vender det andre kinnet til i gangen, hun henger senere en natt fra taket og skal dø, og «slenget på gulvet» av historiebøkene, som favoriserte Meinhof. Men uten angitte pronomener eller egennavn kan vendingen også vise til de «posthume optiske overgriperne» hennes – publikum, media, kunstneren – og slik anses som diktets kamuflerte hevnaksjon. Tilsvarende kan det både være Gudruns kropp og selve maleriene som er slengt på gulvet og kassert – kan hende blir også dét Richter-malerienes skjebne i fremtiden.

Saliggjøringen synes uansett å være motivert ut fra hvilke ansikter som best lar seg reproducere på markedet. Gudebildene erobres uansett til prisen av en inngangsbillett, først på Neue, siden på MoMA, og dessuten

også gratis på internett den dag i dag. (Det siste faktum rommer en fascinerende dobbelthet: De er *enda mer* nærværende, men desto mer distansert fra forelegget, og overhodet ikke bilder som kan berøres taktilt og sakralt.) «På det siste bildet» forteller det lyriske jeg-et, «bærer hun hodet som om / hun gråter». Den visuelle matrisen er knapp, men alluderer til Jesu lidelse – kan hende gråter Ensslin for oss alle, satt til å romme de langt senere unnlattelssyndene i museumsrommet. Samtidig er åpningsordene «bærer hun hodet» lettere bibelsk-arkaisk, påkaller nærmest Salome-myten og er ikke minst en anglisisme (*bears her head*) – bærer hun sitt ansikt med verdighet, gråtende, eller finnes også bildet av et avskåret hode et sted i den samme formuleringen? *Ettertidents bilde* av Ensslin, antydes det, har halshogget den singulære kvinnen. Da er det interessant å merke seg at dikter-jeg-et sier at hun «vet» at «hun / har hatt det vondt», noe som antyder medfølelse og empati, men som også beror på en vulgær autoritet. Den som snakker i diktet, blir også for en kort stund en sannsigerske med tilgang på Ensslins innerste. Det dreier seg i alle tilfeller om en *profan* helgenkåring i denne delen av diktet. Tilbedelsesmekanismene og følelsene helgenene vekker, er kanskje de samme som i tidligere tiders mer sakrale religiøse riter. Men inngår de i en kultus hvor det først og fremst er skuespillet (Debord), kapitalen og opplevelsen som blir tilbedt.

#### KUNSTFILOSOFI, KAPITALISME OG DELTAGELSE

I tredje del tar dikter-jeg-et derimot steg til siden. Hun forlater utstillingsrommet og innlevelsen, og inntar en spørrende posisjon. Det tales i mer abstrakte termer og diskursive vendinger, selv om språket også både er undrende, poetisk og dagligdags. Slik ser de to første av tre strofer ut:

Jeg har noen spørsmål til denne scenen.

Spiraler av folk omkring en bygning.

En elv. En by.

Berlin?

Og hvordan skal jeg komme inn i bygningen.

Det evig mystiske med kunsten, at det er et arbeid å komme inn.

Hvorfor blir disse bildene så attraktive for oss.

Skyld velter opp. Skyld!  
Hva er det som foregår.

Jeg har flere spørsmål.  
Hva veide bildene og hva veide hun?  
Helbreder de?  
Kan bilder vekke døde til live?  
Gråter bilder? Pipler de blod?  
Kommer det melk nå?  
Hva med sultestreik, tvangsmating?  
Og kommer noen for å drive det onde på flukt? (13)

Mer eksplisitt kunstfilosofi erstatter den sanselige, inntrykksvare og materielle medieringen av problemene. Samtidig er det lyriske jeg-et mer forvirret, agitert og direkte i henvendelsen enn tidligere: «Hvorfor blir disse bildene så attraktive for oss. / Skyld velter opp. Skyld! / Hva er det som foregår.» De belemrende spørsmålene, den sårbare inkvisisjonen og utropene, rammer inn ubehaget ved å ta del i bildene. Dette er Løveids billedkonflikt: en indre tvekamp som påkaller skam og skyld over å ha bidratt – som betalende og nysgjerrig besøkende – til den narsissistiske helgenkåringen, ved å stille seg trygt overfor Richters Gudrun-versjoner. Spørsmålet om hva bildene veide, og hva Ensslin veide, setter det hele i relieff. Søkelyset på det konkrete og fysiske omdannes til et spørsmål om hva vekten, verdien, av et menneskeliv kan være, når det er oppslukt av kunstmarkedet og av den kunstneriske appropriasjonen.

Kapitalismen er en ekstrem kultreligion som frembringer skyld, hevder Walter Benjamin i fragmentet «Kapitalismus als Religion» (1921), den er «feiringen av kultusen *sans rêve et sans merci*» [«drømmeløst og nådeløst»], blottet for vanlige ukedager. (Skrifter i utvalg II 290) Er ikke museumsbesøket på Neue i Berlin nettopp et slikt bilde på en uopphørlig fest i den uforpliktende opplevelsesøkonomien? Den kapitalistiske samfunnsformen, skriver Benjamin, gir oss «ingen dag som ikke er helligdag i ordets fryktelige betydning: en utfoldelse av all slags sakral pomp og prakt, tilbedelsen som ytterste anstrengelse». Og den er en «kultus som skaper skyld» – den eneste som påkaller mer skam og skyld i stedet for å rense en for skylden. (290) Falsk renselse forekommer kun ved mer konsum, mer

*betraktning* av den utstilte varen, og kan hende er miraklene i Løveids dikt nettopp ektefødte skrømt av en slik overenstemmelse. Vi skammer oss over å elske å se på bildene som har lagt seg over terroren, og forsøker å kvitte oss med den ved å drive kikkingen til sin ekstreme ytterlighet, til den ytterste tilbedelse med sameksistens og symbiotisk nærhet uten faktisk tilhørighet.

Så langt har vi betraktet Richters verk gjennom den dikteriske personaens blikk i Løveids visjon. Det er en visjon befridd for realpolitikk, i den forstand at vi ikke får servert detaljer om de traumatiske hendelsene som skjedde under Den tyske høsten i 1977. F.eks. taler verken diktet om RAFs bortføring av og drap på den vesttyske arbeidsgiverpresidenten Hans-Martin Schleyer, eller om PFLPs kapring av Lufthansa-flyet Landshut, som RAF også tok del i for å forsøke å frigjøre fangede medlemmer. Dette grepet er befriende og nydannende – det er et steg til siden for den etablerte historieskrivingen – men innebærer vel også en ny form for forstumming? Hvis reproduksjonen av Meinhof har henvist Ensslin til historiens skrap- haug, hvor hun lever videre med et mindreverdig uttrykk, hvem taler for de stemme- og *billedløse* drapsofrene? Disse finnes da heller ikke i Gerhard Richters «originalkopier».

Den tyske kunsthistorikeren Benjamin Buchloh anfører i en lesning av maleriene fra 1989 at en må forstå Richters maleriske syklus i lys av «elimineringen av Rote Armee Fraktion». Han hevder at historien om gruppen har blitt gjenstand for kollektiv fortrenkning, samtidig som politisk opposisjon utenfor etablert parlamentarisme eller radikal, «intervensjonistisk» kritikk av den sosiale ordenen (forbrukersamfunnet) simpelthen er «utslettet».<sup>3</sup> (105) Buchloh tar tydelig stilling til menneskene Richter har avbildet så vel som den politiske horisonten når han konkluderer med at

«Richters *October 18, 1977* forsøker å igangsette en ettertenksom minnesmarkering for disse individene, som var antatt skyldige i forbrytelser som i stor grad ikke lot

---

3 Allerede i 1985 utkom imidlertid journalist og *Der Spiegel*-sjefsredaktør Stefan Austs bestselgende *Der Baader-Meinhof-Komplex*. Boken ble filmatisert i 2008 av den tyske filmskaperen Uli Edel, og Baader-Meinhof-gruppens skikkelser figurerer også i en rekke filmer og serier på 2000-tallet, f.eks. Olivier Assayas' kritikerroste antologifilm *Carlos* (2010).

seg bevis (til tross for flere år med etterforskning og en rettssak som aldri endte i domfellelse), i likhet med den forbrytelsen som de selv ble ofre for (og som aldri engang ble etterforsket). Disse maleriene motsier det nåværende historiske øyeblikket, som forbyr å reflektere over virksomheten til Ulrike Meinhof, en av de viktigste venstreorienterte journalistene og pasifistene i etterkrigstidens Tyskland, Gudrun Ensslin, en ung litteraturhistoriker, og Holger Meins, en ung filmregissør. [...] I det at han eksplisitt nekter å dele opp *October 18, 77*-maleriene i enkeltstående objekter eller å la dem inngå i de sedvanlige kanalene for distribusjon på markedet, utfordrer Richter, selv om det er snakk om én enkelt konstruksjon av en unik situasjon, de nåværende forbruksmodellene som den eneste mulige måten å imøtekomme kunstnerisk praksis på.» (105; 109)<sup>4</sup>

Idet Løveid skriver sin ekfrase, skal altså maleriene reise, til Museum of Modern Art på den amerikanske østkysten, og den klandestine tyngden Buchloh påviser hos Richter i 1989, synes å ha gått tapt, forsvunnet inn i forbrukermodellen. Hennes spørsmål «Kan bilder vekke døde til live?» spiller på higenen etter å la ikoniske figurer, uavhengig av deres fasttømrede ondskap eller evige plass i verdenshistorien, gjenoppstå igjen og igjen i varens form. Det kan også være Løveids vink til de *andre* døde, de som har blitt neglisjert under skuespillet og kastet inn i glemselen. I den forstand blir det også «et arbeid å komme inn» i noe vektigere, og å arbeide henimot en større, moralsk forpliktelse – et arbeid som ikke bare går ut på å komme seg raskt inn i museumsbygningen for å lovprise. Og i lys av en slik negasjon blir Buchlohs ortodokse glorifisering av Richters negasjon stilt i et grellere lys. I dag er det, som Løveid antyder, ikke så enkelt som at

---

4 «Richter's *October 18, 1977* attempts to initiate a reflective commemoration of these individuals, whose supposed crimes remained to a large degree unproven (despite years of pretrial investigation, which never even resulted in an indictment), as was that crime (never even investigated) whose victims they became. These paintings contradict the present historical moment, which prohibits reflection on the activities of one of the most important left-wing journalists and pacifists of postwar Germany, Ulrike Meinhof, a young literary historian, Gudrun Ensslin, and a young film director, Holger Meins. [...] In his explicit refusal to break the group of paintings *October 18, 1977* into individual objects or to have them enter into the usual channels of market distribution, Richter contests, even if in a singular construction of an exceptional situation, the current modes of consumption as the exclusive form of responding to artistic practice.»

bildene er kontradiksjoner av «det nåværende historiske øyeblikket», selv om venstreradikalismens plass i den offisielle, liberale historieskrivningen i bred forstand, naturligvis kan og bør diskuteres og problematiseres.

«Kommer det melk nå?»-spørsmålet bringer Baader-Meinhof-gruppens kvinner inn i en større motivkrets. Her alluderer Løveid til forventningen om kvinnelighet *qua* uuttømmelig reservoar – at vi alle som frir etter nærværet deres, venter på å die fra brystene, suge næring fra kropper som allerede har blitt fordoblet og fullkomment visualiserte lenge før Richters satte penselen mot lerretet. «Dødsmerket, blitset, men malt med fineste mårhår / med anstrengelse, med herrehender» (14), skriver Løveid på neste side. Men også: «Utvasket, nesten borte, er hun, hemmelig er hun.» (14) «Hun» blir gjort usynlig i den maskuline skapelsen. Men det avsluttende utsagnet, «hemmelig er hun», antyder at det fortsatt finnes en gåtefull og ikke-behersket rest igjen av det biografiske mennesket – en rest som ennå ikke er subsumert under mediekapitalen. Men hvem er kvinnen denne gangen? Pronomenet «hun» er stilt åpent, atskilt fra egnavnet med mer enn én strofe. Det er usikkert om det er Meinhof eller Ensslin som både utviskes og «gjøres hemmelig» (det siste av dikteren), eller om det dreier seg om en større, generell feminin figur, Kvinnen som sådan med andre ord, som er destillert ned til gåte og apoteosert. Men hun er også ennå ikke helt inndratt i en totalitet hvor det går inflasjon i å paradere hver en minste gest «i en gang på politihuset».

Hvor «lander» så diktet i betraktningen av kvinnene? Holdes de helt inne i den voyeuristiske totaliteten, eller levnes det et håp om en annen måte å se eller bryte med reproduksjonene på?

## SVANE OG VAMPYR

Den eksperimentelle pronomenbruken og kritikken av avbildningsregimet skjerpes faktisk i den siste og sjette «suiten» i Løveids hymne til Ensslin. Her er hun på sitt mest kritiske:

«Her ligger de alle.

Her ligger hun med sitt eget tau, i en Gudrunseng.

Hun skal til MoMA.

Vi skal fortsette å glane på terroristen.  
Hun skal helbrede.  
Hun skal glede.  
Hun skal glefse.» (16)

Denne glefningen introduserer en ny torn i leserens øye. Der hvor «glede» og «helbrede» i et velklingende enderim fastslår med besk, korthugd ironi hva det museumsetetiske paradigmet har gitt oss – en underholdnings-industriell kvasi-nekrofil tilbedelse av kopier av døde kvinnekropper –, så er *glefset*, med flerringen av tenner, sekreter fra munnen og ulyder fra et grin, langt mer proaktivt, truende og voldelig. Her blir også den implisitte vampyrismen i Richters visuelle innsirkling og den museale reproduksjonens ufarliggjøring av «drapskvinnen» snudd på hodet: Gudrun Ensslin slår tilbake fra dødsleiet, fra graven, armert med abjeksjon og et rep hun har tatt sitt eget liv med. Vi har allerede sitert diktets siste verselinjer – «De [bildene] glefser vakkert / som svaner.» (16) – hvor hun forbindes med den symboltunge, nesten belastede svanen: med kjærligheten, renheten, uskylden og femininiteten.

Mellom vampyr og svane, mellom blodsugeren og uskylden – slik ser vi henne og hennes like i dag. Vi, tilbederne – dagens konsumenter, som Løveid uvegerlig også er en av – trenger en liten slump av begge deler. Vi har gjort oss avhengige av den harmoniserte kopien, og slik må det forbli. Bildet av terroristen må holdes akkurat der, fastlåst og ufarliggjort, så vi lettere kan vende blikket vekk fra uhyrlighetene og uhyrlighetenes beveggrunner – og dermed slippe å sone for vår skyld. Da vender vi oss heller, slik Benjamin allerede bemerket i 1923, mot enda mer forbruk, men som igjen bare skaper mer skyld.

I svanens form nøytraliseres Ensslins transgresjon. Og i vår projektive identifikasjon får hun samtidig hun rollen som vampyr for at vi skal kunne utholde vår egen foraktfulle utarming og estetisering av den både sårbare og voldelige kvinnekroppen. Ved at hun omdannes til vampyr, kan vi lukke øynene for vår egen vampyrisme. Slik får umuligheten av å integrere den uforsonte indre motsetningen sitt skinn av harmoni, idet det utsondres til objektet. Det er som om diktet utsier at vi hater og elsker terroristene som har blitt gjort til medieikoner, vi klarer ikke å holde ut med at vi lever i og



skaper den samme kulturen de lever og skaper i. Slik henviser vi vår egen deltagelse, forbryterens kropp og årsakene til forbrytelsene, til glemselen. Dette er helbredelsen vi forlanger av våre helgener.

Forskjellen er stor til fremstillingen av den eneste andre berømte terroristen som opptrer i *Vandreutstillinger*. I diktet «Straff. En fantasi», som ikke er en ekfrase, navngis ikke engang gjerningspersonen. Med referanser til «gallauniform», «alle foreldrene», «sønners og døtres plikter», «der hvor taket falt ned på regjeringsskrivebordet» og «nett, manifest, dukker» (49) er det imidlertid ingen tvil om at det er snakk om Utøya-terroristen Anders Behring Breivik, som 22. juli 2011 tok livet av 77 mennesker. I de siste fem verselinjene utkrystalliserer Løveid en helt annen poetikk enn den som ligger mellom linjene i «Noen av 18. oktober-maleriene»:

I dommens premisser ligger også: at ingen av disse botsøvelsene  
 må fotograferes, skisses, kartooneres eller filmes.  
 Ingen lydopptak må finne sted, bare ordet *unnskyld* kan tas opp.  
 Man kan ikke gå tilbake og endre på noe som er følt.  
 Derfor, og selv om han gjør alt dette, blir det stille. (49)

Dikteren har forestilt seg en rekke botsøvelser Breivik tvinges til å gjøre som en del av en ny straff, og det ender altså med en «ikonoklastisk» deklamasjon. Dette er det radikalt motsatte av reproduksjon og synliggjøring. Her kommer snarere Løveid med en advarsel mot å vise frem voldens opphavsperson. Slik Toril Moi skriver i artikkelen «Markedslogikk og kulturkritikk: om Breivik og ubehaget i den postmoderne kulturen» (2013), handlet morderens avsyndige krig mot såkalt kulturmarxisme «først og fremst om image-skaping» (21). Han blir, hevder hun, «den perfekte illustrasjon til postmoderne subjektsteori, som hevder at subjektet er som Peer Gynts kjerneløse løk: Det består bare av lag på lag av samfunnsmessige og institusjonelle diskurser» (22). Breiviks selvbylde og selvrepresentasjon er tuftet på markedstenkningens fundamentale tomhet. Alt, også selvet, kan og må kjøpes og selges, og «terroraksjonen er markedsføringsoperasjonen» for det intellektuelt sett helt forstyrrede manifestet han skrev i anledning massedrapene (29-30). Slik kan vi lese Løveids dikt som en protest mot terroristens medialiserte, nyliberale og uthulede livsform. Det maner om mindre reproduksjon og mindre opp-

merksomhet – mindre vampyrisme. I bemerkelsesverdig kontrast til diktet om Ensslin og Meinhof *advares* det her direkte mot reproduktiv avbildning, banal innlevelse og påstått nærhet, og dermed også mot avstanden som passiviserer og tillater utviskingen av ofrene.

#### LØVEIDS BEVISSTE DELTAGELSE

Avslutningsvis kan vi spørre: Hva utsier Løveids dikt om relasjonen mellom tilskuer og bilde? Hvor går den nevnte grensen mellom deltagelse og kritikk?

Disse menneskene er vår tids falne ikoner *par excellence*, synes Løveids dikt å utsi. I det symbiotiske forholdet mellom tilbeder og helgen materialiseres den tingliggjorte relasjonsformen under kapitalismen. Slik terroristene iscenesetter en scene til spredning av lidelsen, bistår også publikum med å kringkaste volden, og sprer deres visuelle evangelium. Kanskje fortsetter også kunstneren – Cecilie Løveid – og hennes stedfortreder i ekfrasen, å gi forbryterne en skueplass. Men hun gjør det på et radikalt annet vis, ved å tilkjenne sin medskyldighet i det kollektive begjæret, og ved å ta både begjærsapparat og tilbedelsesobjekt i skue fra andre vinkler.

Løveid nærmer seg en representasjon av berømttheter fra nesten et halvt århundre siden. Men diktet påstår at dagens mediale mekanismer – det hastige, ukritiske og gjerne ekstremt følelsesladde forbruket av visualisert terror – slettes ikke er så radikalt ulike det som skjedde på 70-tallet, at den kunstneriske bearbeidelsen av den på 80-tallet heller ikke bare kan frigjøre seg fra tilbedelsesmekanismene, og at kunstens markedsfetisjistiske praksiser på 2000-tallet bare forsterker ritualet. Hennes betraktning av «den gamle volden» setter den i forbindelse med «dagens vold». Denne har kanskje minst like mange nivåer og sirkulerer mer kakofonisk enn noen gang, men konsekvensen er den samme: glemsel av lidelsen.

Filmprofessor Gertrud Koch foreslår i en tekst om Richters syklus (1992) at den opphetede følelsesmessige resepsjonen kanskje beror mer på en katarsis-effekt som ligger i «bildene selv», enn i den offentlige politiske diskursen – «whether perhaps here the tabooed theme was not overshadowed by the blurred, indistinct image from our memories» (142). Hun anfører:

«The picture cycle in question puts on display neither “the beautiful souls of terror nor the harsh machinery of the state”; what they show is blurredness, things out of focus, behind which objects and people disappear. It is only the picture of Ulrike Meinhof as a young girl that contains a trace of a personal history.» (Ibid.) Det som er sjokkerende her, slutter Koch, har muligens mer å gjøre med kjølig distanse enn emosjonell slagkraft. Her skal jeg ikke konkludere med å ta «parti» for en av disse, men vil bemerke at Løveids dikt viser hvordan nedtegnelsen i 2017 av *betraktningen* av maleriene på OO-tallet, er fastspent i en dialektikk mellom kulde og følelse, at disse to betraktelsesmåtene forutsetter hverandre, og at de sammen tjener kapitalens tomme ritualer.

Når Løveid fastslår at «Dette er et bilde av en pistol» (15), gjør hun det altså med vissheten om at det faktisk ikke finnes avbildninger av pistoler eller andre håndvåpen i Richters simulakrum. Slik viser verselinjen tilbake til *poesien* som praksis, og dermed til språket *per se*, som voldsutøvelse – vold mot de for lengst døde, de som led under våpnene. Da kan vi se tilbake til diktets begynnelse, en sirkelbevegelse som ikke er ulik gjentakelsestvangen i symbiosen mellom terrorist og tilskuer: «En menneskekø snodde seg ti ganger rundt / Neue Nationalgalerie / da bildene kom til Berlin.» Å *sno seg*: å *snu*, å *snu seg rundt*, å *sno seg unna* – *lure seg unna*, *slippe unna* med noe. Det lyriske subjektet *snor seg* også rundt, og *retter seg først og fremst* mot bildene og skuespillet. Det følger spiralens bevegelse og flukt rundt bygningen, på rømmen fra tildekt lidelse.

Som et vitnesbyrd om estetiseringens irrganger og den terroristiske ikonografiens tiltrekningskraft er «Noen av 18. oktober-maleriene», med et marxistisk vokabular, et *symptom*. Diktet deltar i den markedsstyrte tilbedelsen av dagens falne helgener, i reproduksjonen av bildene de selv skaper og som mediene gjenskaper, og i glemselen av de allerede glemte ofrene. Men diktet er også er noe så sjeldent som et symptom som ikke forneker sin sykelighet, og som iscenesetter patologien for å kunne reflektere over den. Slik kan vi kanskje bedre få øye på vår egen.

BENJAMIN YAZDAN (f. 1992) er stipendiat i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslo, og jobber som litteraturkritiker for *Bokvennen Litterær Avis* og filmkritiker for *Klassekampen* og tidsskriftet *Montages*.

«DER STOFF, AUS DEM DIE KUNST ENTSTEHT»

*The iconography of terrorism in Cecilie Løveid's ekphrastic poem on Gerhard Richter's October 18, 77 (1988)*

The public consumption of reproduced visualizations of terrorism and its perpetrators seems to have changed radically over the last few decades. The media aesthetics and the vulgar iconography of terrorism seem to surround us, available at the cost of a few operations on our smartphones. How does earlier “iconic” acts of terrorism and iconic imagery of terrorists prefigure this change of matters?

In a close reading of Cecilie Løveid's ekphrastic poem “Noen av 18. oktober-maleriene” [“Some of the October 18 paintings”] from her poetry collection *Vandrestillinger* [“Wandering exhibitions”], these motifs are discussed in relation to her vision of Gerhard Richter's photorealistic paintings of the Rote Armee Fraktion, more specifically his representations of female radical left activists and clandestine terrorists Ulrike Meinhof and Gudrun Ensslin. This article examines terrorism's aestheticized gender politics, the profane beatification of notorious perpetrators, late capitalist consumerism of their images and the problematic of the artist's partaking in such an aesthetic.

KEYWORDS

NO: Cecilie Løveid, Gerhard Richter, terrorisme, medieestetikk, ekfrase

EN: Cecilie Løveid, Gerhard Richter, terrorism, media aesthetics, ekphrasis

LITTERATUR

Adorno, Theodor W. *Aspekter ved den nye høyre-radikalismen* (1967/2019). Overs. Pål Veiden. Oslo: Cappelen, 2020.

Adorno, Theodor W. «Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit» (1959). *Eingriffe: Neun kritische Modelle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. 125-146.

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max. *Opplysningens dialektikk: filosofiske fragmenter* (1947). Overs. Lars Petter Storm Torjussen. Oslo: Spartacus, 2011.

Benjamin, Walter. «Kapitalismen som religion» (1923). *Skrifter i utvalg II*. Red. Arild Linneberg. Overs. Pål Norheim. Oslo: Solum Forlag, 2014. 290-292.

- Benjamin, Walter. «Kunstverket i tidsalderen for dets tekniske reproduserbarhet (andre og tredje versjon)» (1936). *Skrifter i utvalg I*. Red og overs. Arild Linneberg. Oslo: Slum Forlag, 2014. 360-408.
- Buchloh, Benjamin H. D. «A Note on Gerhard Richter's "October 18, 1977"». *October* 48 The MIT Press (1989): 88-109.
- Crawford, Karin L. «Gender and Terror in Gerhard Richter's October 18, 1977 and Don DeLillo's "Baader-Meinhof"». *New German Critique* 107, Duke University Press, (2009): 207-230.
- Debord, Guy. *Skuespillsamfunnet* (1967). Overs. Jonas Bals et. al. Oslo/Bergen: Gasspedal/News from NowHere, 2009.
- Karlsen, Ole. «'Og jeg ser jo at dette er et alter'; Kirkeromsrekvisitter, bibelspråk og bibelske forestillinger i Cecilie Løveids sene poesi». *Nordisk samtidspoesi: Cecilie Løveids forfatterskap*. Red. Ole Karlsen. Vallset: Oplandske Bokforlag, 2016. 140-157.
- Koch, Gertrud. «The Richter-Scale of Blur». *October* 62, The MIT Press (1992): 133-142.
- Ohldieck, H. J. & Selnes, G. «Introduction: Violence and Aesthetics». *The Aesthetics of Violence*. Red. Ohldieck, H. J. & Selnes, G. Oslo: Spartacus Forlag/Scandinavian Academic Press, 2020. 7-30.
- Seib, Philip M. *As Terrorism Evolves: Media, Religion, and Governance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books, 2003.
- Løveid, Cecilie. *Vandreutstillinger: dikt*. Oslo: Kolon, 2017.
- Løveid, Cecilie. *Spilt: nye dikt*. Oslo: Kolon, 2001.
- Marx, Karl. *Kapitalen: kritikk av den politiske økonomien. Første bok: Kapitalens produksjonsprosess* (1867). Overs. Erling Kielland et. al. Oslo: Bokklubben, 2008.
- Moi, Toril. «Markedslogikk og kulturkritikk: Om Breivik og ubehaget i den postmoderne kulturen». *Samtiden* #3/ (2012): 20-30.
- Rustad, Hans Kristian. «Å lage poetiske bilder av fotografier. Om noen ekfraser i Cecilie Løveids diktning». *Nordisk samtidspoesi : Cecilie Løveids forfatterskap*. Red. Ole Karlsen. Vallset, Oplandske Bokforlag, 2016. 158-173.8



## STORMEN PÅ KONGRESSEN

### Statskup, kitsch og billedbegivenhed

Stormen på Kongressen den 6. januar 2021 var først og fremmest en billedbegivenhed. De dramatiske scener var mere performance end opstand. Det var, som om selve det at bryde ind i Kongressen blev forvekslet med et egentligt statskup. At politik i stadig højere grad er billeder, det er ikke i sig selv nyt. Terrorangrebet på World Trade Center og Pentagon den 11. september 2001 står nok som mønstereksemplet på, at politik, historie og billeder hænger sammen. Billederne af de to passagerfly, der fløj ind i World Trade Centers to falliske stål- og glastårne og udløste et inferno af brand, knust glas og død, var et spektakulært angreb på det amerikanske imperium, udført af en lille gruppe militante jihadister (Retort 23-26). Det var som en katastrofefilm, bare virkeligt. 9/11 gik over i historien som et brud, en cæsur. 1990'ernes globaliseringsoptimistiske retorik blev afløst af den såkaldte "krig mod terror", og anført af USA invaderede en koalition af lande først Irak og siden Afghanistan for så siden at forlade dem igen endnu mere smadrede, end da de med demokratiske paroler invaderede dem.

Som vi ved fra kunst- og arkitekturhistorien, er historiske begivenheder ofte blevet forsøgt fastholdt som malerier og bygninger. Politik er ikonologi. Fra Egyptens faraoer over de enevældige monarker til billedliggørelsen af

det demokratiske samfund i det 19. og 20. århundrede har billeder været det medium, som politik fremstilles igennem (Burke; W. Davis; Marin). Dette forhold har imidlertid antaget en stadig større betydning i takt med, at det moderne samfund har løsnet sin grund i en religiøs kosmologi, og det teologisk-politiske usikkert erstattes af en abstrakt juridisk sfære, som ikke giver samfundet en mening i nogen stærk forstand (Nancy 67-77). Fordi de moderne, kapitalistiske samfund ikke henviser til noget andet end sig selv, er symboliseringen helt afgørende for samfundets reproduktion. Det moderne samfund reproducerer sig symbolsk. De mange billeder, repræsentationer og forestillinger er samfundet.

Det er historien om det spektakulære samfund, som Guy Debord kalder det. Et samfund som egentlig ikke er et samfund i den forstand, at det ikke hænger sammen eller kun hænger sammen takket være alle de billeder (af sig selv), det konstant producerer og sætter i cirkulation. De mange billeder er verden. Som Debord forklarede det, er der ikke tale om "et visuelt bedrag", men "en verdensanskuelse, der har objektiveret sig." (Debord 21).

Det spektakulære samfund holdes sammen af billeder. Kapitalens deterritorialisering og jagten på profit truer hele tiden med at sønderrive samfundet. Staten reterritorialiserer og forsøger at styre billedstrømmen. Men det bliver stadigt sværere, og borgerskabet i USA fremstår splittet, high tech-kapitalister på den ene side og en våben-energi-hedge-fraktion på den anden side. Trump var et udtryk for denne splittelse, for fraværet af strategi, for det svære i at styre billederne. Opløsningen er så fremskreden, at en figur som Trump kan tilbyde sig som en løsning. Han var et billede mere end noget andet. Et logo eller brand. Han tilbyder identifikation, en figur, som samler fællesskabet. Om ikke andet samler det gennem polarisering. Det er det eneste, der kan holde nationale offentligheder sammen i dag. Had og strid.

Som Claude Lefort har beskrevet, er demokrati i radikal forstand en opløsning af vishedsmarkører. Når kongen får hugget hovedet af, bliver magtens plads tom. Det er naturligvis denne tomhed, fænomenet Trump er et desperat forsøg på at afvise. Det er historien om en skæbne eller noget, som er forsvundet, men som kan genfindes. Det er fascismens forfaldshistorie, som altid handler om ejendom, medlemskab og selvrepræsentation.



At der skal strammes op. Der er noget, som er umisteligt, men som er blevet beskadiget eller forgiftet. Det er derfor, vi hele tiden hører om grænser. Nationens grænser eller folkets identitet, etnicitet og kultur bliver ekskluderende størrelser, der skal dække over lovens abstrakthed og det demokratiske samfunds grundlæggende åbenhed. Åbenheden er der hele tiden, men den bliver ubærlig, når der er krise. Så skal der findes nogen skyldige. USA's historie er ifølge Michel Rogin historien om en politisk dæmonologi, hvor det nationale fællesskab skaber sig ved at skabe en fjende fra de indfødte til slaver til anarkister og kommunister til muslimer til de pædofile kommunister, som de tusinder, der deltog i Qpstanden den 6/1, ville stille til regnskab. Verden bliver delt i to, og det hele kommer til at handle om at undgå kaos og styrke det nationale fællesskab, der mere end noget andet er et spirituelt fællesskab.

#### SENFASCISMENS IKKE-BEVÆGELSE

Massen, der belejrede Kongressen, var en svært heterogen flok, som både bestod af organiserede højreradikale militser som Proud Boys, Three Percenters og Oath Keepers, der var bevæbnede og bar skudsikre veste, men også følgere af QAnon bevæbnet med spyd og klædt i dyreskind og vikingehjelme, en gruppe kvindelige ejendomsmæglere fra Texas, der fløj til Washington i privatfly, tidligere politibetjente og soldater, som råbte til de betjente, de overdængede med slag og spark, fordi de forsøgte at forhindre, at demonstranterne tiltvang sig adgang til Kongressen, at "vi er på samme side, og vi gør det for jeres skyld", og lokalpolitikere, der livestreamede til deres vælgere. Det var hverken en kadre af revolutionære socialister eller en masse af undertrykte fæstebønder, det var de deklasseredes bagtrop, en skønsum blanding af soldaterveteraner og skatteadvokater, influencers og selvstændige, der alle ønskede, inderligt og desperat, at Trump kunne bremse udviklingen og genskabe en gylden fortid, hvor mænd var mænd og gjorde, hvad der passede dem.

Der var flere demonstranter, som var bevæbnede med automatrifler, og der blev fundet tidsindstillede bomber foran såvel demokraternes som republikanernes hovedkvarterer. Men det virkede alligevel ikke helt som



**Fig. 1.** Trump-tilhængere har omringet Kongressen og forsøger at tiltvinge sig adgang for at bremse ratificeringen af valgresultatet. Udover amerikanske flag bar demonstranterne blandt andet Gadsdenflag og Sydstatsflag.  
Fotograf: Samuel Corum.

de organiserede paramilitære *squadristi*, vi kender fra mellemkrigstiden. Hvis det var en revolutionær avantgarde, var det en af de mere sammen satte af slagsen. Der var ikke en klar plan. Eller planen var så stor og vild – vi hjælper Trump med at bekæmpe en satanisk sekt af kannibalske politikere, Hollywood-skuespillere og milliardærer – at den i virkeligheden udspillede sig i en fantasiverden. Nogle demonstranter ledte øjensynligt efter bestemte politikere. Mange af disse havde søgt tilflugt på toiletter og i Kongresbygningens kælder, på optagelser kan man høre demonstranter råbe efter Mike Pence og Nancy Pelosi, andre havde travlt med at tage selfies eller vandre lidt rundt på må og få på gange og i kontorer, mens de livestreamede til deres venner. På optagelser kan man desuden se flere gå

rundt med forskellige souvenirs, de har snuppet på deres vej rundt i bygningen. Besættelsen, hvis man kan kalde den det, varede flere timer. Og politiet fik først rigtig kontrol over situationen ud på aftenen, hvor de fik tømt bygningen for demonstranter. Mange af disse gik dog helt frivilligt. Det virkede, som om mange af dem havde været med mere for at få en på opleveren end for at foretage et statskup.

Hele oprinnet fremstod surreelt, og det var svært at forstå, hvad der foregik. Kongressen er USA's lovgivende forsamling. Bygningen huser Senatet og Repræsentanternes Hus. Det er en af de allervigtigste politiske bygninger overhovedet. Vi taler om USA, vinderen af den Kolde Krig og verdens eneste supermagt. Hvordan kunne en gruppe demonstranter tiltvinge sig adgang til denne bygning? Og endda på en dag, hvor resultatet af det netop overståede præsidentvalg skulle godkendes? Hvad skete der, hvad gik det ud på? Det var naturligvis evident, at demonstranterne var utilfredse med valgresultatet, men hvad var det, de foretog sig? Hvad ville de opnå ved at trænge ind i Kongressen? Ville de virkelig hænge Mike Pence, som nogle af dem sagde? Nogle demonstranter gik rundt med strips, og andre stillede en galge op foran Kongressen. Var det, vi overværede, et forsøg på et kup med henblik på at sikre, at Trump forblev præsident? Eller var det en optakt til "Stormen", hvor tusinder af pædofile medlemmer af den sataniske sekt, som Trump alias Q+ bekæmper, ville blive arresteret? Det var på én gang voldsomt og fjollet, demonstranter der kæmpede med politiet foran Kongressen i Washington DC for at "redde USA" og så gik rundt som børn på skoleudflugt på museum, da det højst overraskende lykkedes dem at komme forbi politiet og ind i den ikoniske bygning, der sammen med Det Hvide Hus udgør selve kernen i USA's repræsentative demokrati. Det var latterligt, men også urovækkende. Fem mennesker mistede livet i forbindelse med angrebet, deriblandt en 35-årig kvinde, Ashli Elizabeth Babbitt, tidligere ansat i luftvåbnet, som blev skudt af politiet, da hun forsøgte at kravle gennem et smadret vindue inde i bygningen. Massevis af demonstranter og 138 politibetjente blev såret under kampene, og fire betjente, som deltog i kampene med demonstranterne, har efterfølgende begået selvmord. Det hele fremstod som et kitschet skuespil, men det var samtidig helt reelt.

Både da oprinnet, som naturligvis var *breaking news* verden rundt, udspillede sig og efterfølgende, har det været svært at blive enige om, hvad der egentligt fandt sted. Det faktuelle ligger nogenlunde fast, men hvordan vi skal forstå begivenheden, det er mindre klart. Hele seancen fremstod forceret eller underligt hul. Som en dårlig joke. Eller som hvis nogen pludselig udfører et pludseligt indfald eller tager en vittighed for pålydende. Man kan ikke bare ændre på et valg ved at storme ind i et parlament og rasere det. Ikke i USA. Hvis det var et kup, var det et klicheagtigt et af slagsen. Det var en farce. Der er langt fra Stormen på Vinterpaladset i Sankt Petersborg i 1917 til "Stormen på Kongressen" i 2021. Det er svært overhovedet at sammenligne de to begivenheder. Hvis den første kandiderer til at være den vigtigste begivenhed i det 20. århundrede, så er der noget forlorent over begivenheden i Washington. Det var, som om mange af demonstranterne og Trump ikke rigtigt selv troede på det, men bare spillede en rolle. Optagelserne af de betuttede eller fjøgede demonstranter, der traskede rundt og kiggede på malerierne og skulpturerne i Kongresbygningen, viste ikke disciplinerede og stålsatte revolutionære, der havde en mission. Det lignede mere turister eller et teaterpublikum, der ved en fejl var kommet om bag tæppet og ikke helt vidste, hvad de skulle gøre. En del demonstranter opførte sig mere, som var de medlemmer af en rockerklub, der raserer et værtshus (M. Davis). Larmende og brovtende væltede de rundt uden nogen egentlig plan. Det handlede mere om at skabe ravage og vælte noget end om at præsentere et sammenhængende politisk projekt.

Det lykkedes som bekendt midlertidigt at afbryde ratificeringen af valgresultatet, som blev gennemført tidligt næste morgen, men der skete ikke mere. Det var dårligt nok et halvt statskup. Hvis man skal gennemføre et sådant, kræver det mere end en voldelig hob af tilhængere, der vil slå med et mistænkeligt underbemandet politi. Men der var ikke rigtigt noget andet, det politiske system fortsatte bare, og hverken politiet, efterretningsvæsnet eller hæren stod klar til at støtte op om kuppet. Der stod ikke nogen skyggeregering klar i kulissen, og der var ikke nogen paramilitære SA-lignende styrker, der kunne overtage kontrollen i byen og bemane vigtige knudepunkter. Der er nok ikke tvivl om, at dele af det lokale politi må have hjulpet hoben til at bryde ind i Kongressen, eller at nogen har leget med



**Fig. 2.** Demonstranter livestreamer og tager selfies, mens de tiltvinger sig adgang til bygningen. Fotograf: Saul Loeb.

idéen om at fjerne politi fra bygningen, der var i hvert fald forbløffende få politibetjente til stede, og der gik længe, før der kom forstærkninger, men alle de andre brikker manglede. Ingen dele af statsapparatet stod klar til at bekræfte Trumps version af historien. Og Trump havde heller ikke styr på medierne. Twitter lukkede hurtigt hans konto, og selv Fox News' journalister og værter, der dækkede begivenheden, virkede overraskede over demonstranternes hovedløse stormløb på Kongressen og kunne ikke rigtigt få sig selv til at beskrive det som et legitimt forsøg på at redde det amerikanske demokrati.

På sin vis var begivenhederne en passende afslutning på Trumps politiske projekt, der fra starten har haft en særlig post-politisk karakter. Som George Seeßlen skriver, er Trump hinsides enhver idé om politik som udveksling og rationel debat. Der er ikke nogen absurditet at afsløre, fordi Trumps egne handlinger og udsagn på forhånd overgår enhver tænkelig parodi, han er så at sige sin egen satire.

Det klovnede og bizarre ved Trump skal ikke skjule det åbenbare, at Trump er fascist: Han præsenterer sig som den stærke leder, der kan redde det nationale fællesskab ved at holde migranter og 'fejlfarvede' ude (Stanley 83-84). USA er Amerika, et hvidt demokrati, hvor hvide amerikanere skal privilegeres politisk, økonomisk og kulturelt. Som blandt andre fascistehistorikeren Geoff Eley har forklaret, er "Make America Great Again" uden tvivl et fascistisk projekt. Det handler om at genetablere nationen som et imaginært fællesskab baseret på homogene etniske træk (Griffin). Men Trump er fascist uden en massebevægelse (Banaji). Eller Trumps bevægelse er en svært heterogen bevægelse bestående af en underlig alliance af deklasserede middelklasseamerikanere og kristne republikanere finansieret af våben-energi-finans-industrien. I spidsen for denne ikke-bevægelse står en flamboyant byggespekulant og tv-personlighed, hvis virksomhed er bygget på lyssky og ulovlige finansielle transaktioner.

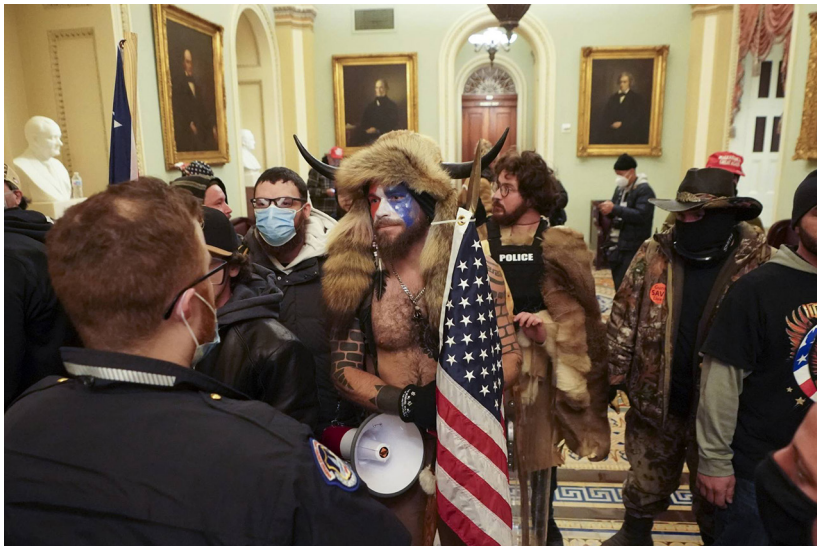
Trump's fascisme er en forløren post-politisk fascisme. En fascisme uden egentlig utopi. Vi skal selvfølgelig huske på, at fascismen altid har været en modsætningsfyldt ideologi, der forener vold og spøg (Adorno 112). Fascisme er småborgerskabets offensiv, et ustabil forsøg på at styre den kapitalistiske moderniserings ulige udvikling gennem national styrke og racistisk eksklusion (Poulantzas). Med Trump er fascismens iboende modsætninger blevet endnu tydeligere, og det fascistiske projekt desto mere udhulet. Vi har ikke en massebevægelse, som i 1920'ernes Italien eller i 1930'ernes Tyskland, men et netværk af had og skuffelse, der kæmper mod en pædofil *deep state*.

Trump's post-politiske fascisme finder sted i fraværet af en national offentlighed. Som Wendy Chun har beskrevet, har vi bevæget os fra, hvad Benedict Anderson beskrev som nationalstatens "forestillede fællesskaber" til "forestillede netværk", der ikke udgør et kollektiv, ikke samler sig i en national offentlighed, men består af serier af individer, "som reagerer på singulære, men forbundne begivenheder", eksemplarisk med stormen på Kongressen (Chun 27).

Trump's tilhængere hænger ikke sammen som en politisk bevægelse, de udgør snarere et parallelsamfund, der pludselig bliver synligt, når tilhængerne stormer Kongressen. Pointen er selvfølgelig også, at de dermed

samtidig viser nationalstatens bankerot, at den er ved at falde fra hinanden og faktisk kun findes momentvist som xenofobi og konspiration. Stormen på Kongressen viser, at de politiske former, ikke mindst nationalstaten, vi har haft de seneste 200 år, er blevet tømt for indhold i den neolibérale globalisering og derfor fremstår som tom kulisse (Brown). Og kun ved at række tilbage i tiden og genaktivere en karikeret og voldelig udgave af nationalstaten kan den fyldes med noget, der ligner liv. Men alle ved, at tiden er ved at løbe fra demokratisk politik, som vi kender det. Både de agiterede senatorer, der gemte sig i Kongressens kælder under angrebet og bagefter havde travlt med at tale om et angreb på demokratiet, og alle dem foran skærmene, der stod måbende og kiggede på det komiske optrin, ved, at det er for sent. Billederne viste, hvor lidt ophøjet demokratisk politik er i dag. Hvor usammenhængende og ligefrem stupidt det fremstår (Hazan og Kamo 13-18). Som en børnehave mere end som en kamp om, i hvilken retning samfundet skal bevæge sig.

Stormen af Kongressen var selvfølgelig en fiasko, valgresultatet blev ikke omstødt, og Biden blev indsat den 20. januar, om end under ekstraordinært store sikkerhedsomstændigheder. Men begivenheden var samtidig en succes. Billederne af de kæmpende demonstranter med flag og selfie-stænger på vej op ad trappen foran Kongres-bygningens ikoniske facade var et eksperiment. 6/1 kan blive en prøveballon på kommende aktioner. På den måde kan det fungere som Ø1-kuppet i München, der også umiddelbart var en spektakulær fiasko for Hitler og den nationalsocialistiske bevægelse, men som kom til at udgøre en mytologisk begivenhed, der konstant blev refereret til (Kershaw 163-185). Ashli Babbitt iscenesættes nu som senfascistisk martyr, en ny frihedsgudinde. Stormen på Kongressen konkretiserede konspirationsteoriene og gjorde dem mainstream, angrebet kan på den måde blive afsæt for en voldelig senfascisme. Trump har hele vejen igennem talt til et ekskluderende, maskulint fællesskab, og 6/1 udvider de reaktionære lone wolf-angreb, som løbende finder sted fra Breivik til Christchurch, og de voldelige anti-BLM-demonstrationer. 6/1 kan blive den amerikanske senfascismes Ø1-kup, en myte, der ansporer til kamp. På samme måde som angrebet på Babri Masjid-moskeen i 1992 har fungeret for de indiske hindu-nationalister (Sarkar).



**Fig. 3.** Demonстранterne var en blandet flok og inkluderede såvel fascistiske militser bevæbnet med automatvåben som QAnon-tilhængere og tidligere politibetjente. Fotograf: Win McNamee.

#### AFSLUTNING ELLER PRÆLUDIUM?

Nu Biden har været præsident i et års tid, kunne man forledes til at konkludere, at stormen på Kongressen var en parentes. Trump greb trods alt ikke chancen og indførte undtagelsestilstand. Trump sidder ikke længere i Det Hvide Hus. Der er nedsat et undersøgelsesudvalg i Kongressen, der skal blotlægge forløbet op til stormen, og mere end 500 mennesker er blevet sigtet for at have deltaget i angrebet. Trump selv slap med skrækken, da han blev frikendt af Senatet i rigsretssagen, hvor han var anklaget for at have opildnet til angrebet på Kongressen, men det fascistiske kup imploderede. Det fandt ikke sted. Og Trump er ikke længere præsident. Men det vil nok være for tidligt at ånde lettet op. Trump blev katapulteret ind i et politisk system, han ikke kunne finde ud af at håndtere, men sådan behøver det ikke at gå næste gang, og de politisk-økonomiske betingelser for Trumps



valgsejr er ikke forsvundet (Foster). Trump var svært god til at manøvrere på de sociale medier, men at han endte som præsidentkandidat havde også at gøre med en dyb utilfredshed blandt republikanske vælgere. En utilfredshed, som Trump effektivt kanaliserede. De deklasserede "kom til udtryk" gennem Trump (Benjamin 157).

Flere fra det republikanske parti lagde umiddelbart afstand til begivenhederne, men forklarede efterfølgende, at det faktisk var antifascister, der havde infiltreret demonstrationen, og at det således var dem, der angreb Kongressen, ikke Trump-tilhængere. Andre republikanere forsvarede stormen. Uanset om de forsvarer eller bortforklarer angrebet, fastholder de imidlertid næsten alle sammen, at Biden snød. Underforstået at det er forståeligt, at folk var vrede og forsøgte at forhindre ratificeringen af valget. Ifølge en opinionsundersøgelse fra december 2021 mener et markant flertal af republikanske vælgere, 71 %, at Biden snød sig til sejren i 2020, og 80 % af de adspurgte republikanere beskriver 6/1 som "en protest" (Greenwood).

Som Rodrigo Nunes beskriver, finder politik i dag sted som en kombination af horisontale og vertikale gestusser, den er såvel centraliseret som spredt. Trump var en "distribueret leder", som midlertidigt medierede opsparet modstand og ressentiment. Negativ energi, der snarere cirkulerer online end gennem gammeldags politiske partier og snarere tager form af billeder end politisk tale. På den måde var Trump den foreløbige kulmination på en mere omfattende billedgørelse af det politiske, hvor politik tenderer til at miste sin forankring i rationelle politiske diskussioner (Kellner).

Vi taler ofte om spin som et spørgsmål om at servere politik på en overbevisende eller appetitlig måde. Med Trump er vi hinsides spin. Eller det vil sige, der var ikke andet end spin. Der var ikke noget politisk program, Trump fulgte ikke nogen plan, men fremstod impulsiv og mere optaget af fremtræden end noget andet. Det hele handlede om, at han var stærk. At han var en succes. Enhver kritik blev affejet. Inklusive Bidens sejr, som Trump nægtede at anerkende. Trump kunne ikke tabe. Det var ikke muligt. Hvis Biden vandt, var det, fordi han snød. Da Trumps tilhængere stormede Kongressen, forsvarede de demokratiet

Trump er måske enestående i sin evne til at forvandle politik til billeder eller tweets, men han er et resultat af en udvikling, hvor politikere som

Reagan, Clinton og Obama udgør en bevægelse henimod en tivolisering af politik, hvor politikere konkurrerer om at finde på de bedste soundbites eller one-liners: Fra "Yes, We Can" til "Make America Great Again". Reagan spillede effektivt på sin karriere som Hollywood-skuespiller og modellerede sin politik på sine roller i antikommunistiske film i 1950'erne (Rogin 3). Hvis Reagan begyndte som skuespiller og endte som præsident, er Trump et barn af det spektakulære samfund, og underholdning og politik lader sig ikke længere adskille. Det hele er underholdning. Det giver ikke mening at pege på iscenesættelsen, der er ikke noget bagved. Alt bliver lagt frem, des mere skandaløst des bedre. Som Berlusconi i Italien i 1990'erne og 00'erne, er det, som om Trump blot bliver mere populær, jo mere vanvittigt og barnligt han opfører sig (Newell 210-211). Hans base af vælgere voksede fra 2016 til 2020. Og han har tilsyneladende stadigvæk et fast greb om det republikanske parti.

Det var muligvis en sølle skare kontrarevolutionære, Trump mobiliserede den 6/1. Men vi skal huske på, at 72 millioner stemte på Trump. Efter at have haft ham som præsident i fire år. Det er to millioner stemmer mere end i 2016. Der er ikke tvivl om, at opbakningen til Trump har en symbolsk dimension. De mange flag under angrebet på Kongressen fortæller en historie om USA som et hvidt demokrati, grundlagt på udryddelse og slaveri, hvor hvide arbejdere altid har kunnet se ned på farvede arbejdere. Det privilegium er i fare, det er følelsen af deklassering, der forener Trumps base. Derfor handlede valgkampen i 2016 om immigration, og den i 2020 om truslen fra BLM og AntiFa, de vil alle sammen ødelægge det "Amerika", Trump taler om (Bolt 2017). Oplevelsen af deklassering blandt store dele af den amerikanske middel- og arbejderklasse har selvfølgelig sit udgangspunkt i en skrumpende økonomi. De små selvstændige og den "hvide arbejderklasse" har oplevet et reallønnsfald i tre-fire årtier i USA. Økonomien stagnerer, og gælden vokser. Det var det, Trump kunne pege på, det var sandheden i Trumps vanvittige politik: USA er i dyb krise, og det er svært at se en vej ud. Sådan forholder det sig stadigvæk. Derfor kan angrebet på Kongressen meget vel gå hen at blive en begyndelse, mere end en afslutning (Bolt 2021).

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 *Late Capitalist Fascism* (Polity, 2021), *På råbeafstand af marxismen. Studier i den vestlige marxismes selvkritik, udvidelse og afvikling* (Antipyrine, 2019) og *Hegel after Occupy* (Sternberg Press, 2018, fransk oversættelse hos Éditions Divergences, 2020).

## STORMING THE CONGRESS

*Coup d'état, kitsch and image event*

On 6 January 2021 far-right protesters stormed the Capitol in Washington DC, seat of the US Congress. The protesters were a mixed bag, some wore bulletproof vests, helmets and rifles, other came clad in Braveheart clothes, some were waving Confederate flags, some explicitly fascist ones. Once inside the building many protesters walked around taking selfies and stealing stuff from the offices of the Congress members who were hiding in the basement of the building. Other protesters sought to find specific members of Congress, including Nancy Pelosi, and Vice-President Mike Pence in order to hang them. The whole scene was chaotic, at once frightening and comic. The article proposes an analysis of the event as an instance of image politics using concepts and insights from Guy Debord and Walter Benjamin.

## KEYWORDS

DK: 6.1.; Trump; fascisme; højreradikalisme; amerikansk politik; billedpolitik, demokrati  
EN: 6/1; Trump; fascism; far right; American politics; visual politics, democracy

## LITTERATUR

Adorno, Theodor W. "Engagement" ["Engagement", 1962]. Oversat af Hans Christian Fin. Theodor W. Adorno. *Kritiske modeller*. København: Rhodos, 1972. 101-126.  
Banaji, Jairus. "Fascismens politiske kultur" ["The Political Culture of Fascism", 2016]. Oversat af Andreas Eckhardt-Læssø. *Den ny fascisme*. Red. Mikkel Bolt og Jakob Jakobsen. København: Nebula, 2020. 101-120.

- Benjamin, Walter. "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder" ["Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", 1935]. Oversat af Peter Madsen. Walter Benjamin. *Kulturkritiske essays*. København: Gyldendal, 1998. 129-158.
- Bolt, Mikkel. *Late Capitalist Fascism*. Cambridge: Polity, 2021.
- Bolt, Mikkel. *Trumps kontrarevolution*. København: Nemo, 2017.
- Brown, Wendy. *In the Ruins of Neoliberalism: The Rise of Antidemocratic Politics in the West*. New York: Columbia University Press, 2019.
- Burke, Peter. *The Fabrication of Louis XIV*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Chun, Wendy Hui Kyong. *Updating to Remain the Same: Habitual New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2016.
- Davis, Mike. "Riot on the Hill". *NLR Sidecar*, 7. januar 2021. <https://newleftreview.org/sidecar/posts/riot-on-the-hill>
- Davis, Whitney. *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Debord, Guy. *Det spektakulære samfund [La société du spectacle, 1967]*. Oversat af Louise Bundgaard og Gustav Hoder. Aarhus: Antipyrine, 2020.
- Eley, Geoff. "Is Trump a Fascist?". *Broadsides for the Trump Era* 5 (2018): 1-3.
- Eley, Geoff. "What is Fascism and Where does it Come From?". *History Workshop Journal* 91 (2021): 1-28.
- Foster, John Bellamy. *Trump in the White House: Tragedy and Farce*. New York: Monthly Review Press, 2017.
- Greenwood, Max. "Nearly three-quarters of GOP doubt legitimacy of Biden's win". *The Hill*, 30. december 2020. <https://thehill.com/homenews/campaign/587700-nearly-three-quarters-of-gop-doubt-legitimacy-of-bidens-win-poll>
- Griffin, Roger. *The Nature of Fascism*. London: Routledge, 1996.
- Hazan, Eric og Kamo. *Premières mesures révolutionnaires*. Paris: La fabrique, 2013.
- Kellner, Douglas. *American Nightmare: Donald Trump, Media Spectacle and Authoritarian Populism*. Rotterdam: Sense, 2016.
- Kershaw, Ian. *Hitler. En biografi [Hitler, 2008]*. Oversat af Lena Flugler. København: Gyldendal, 2008.
- Lefort, Claude. "Spørgsmålet om demokratiet" ["La question de la démocratie", 1983]. Oversat af Emil Grarup. *Demokrati*. Red. Mikkel Bolt og Dominique Routhier. Aarhus: Antipyrine, under udgivelse.
- Marin, Louis. *Le Portrait du roi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.
- Nancy, Jean-Luc. *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée, 1996.
- Newell, James L. *Silvio Berlusconi: A Study in Failure*. Manchester: Manchester University Press, 2019.
- Nunes, Rodrigo. *Neither Vertical nor Horizontal: A Theory of Political Organisation*. London & New York: Verso, 2021.
- Poulantzas, Nicos. *Fascisme et dictature. La III<sup>e</sup> Internationale face au fascisme*. Paris: Maspero, 1970.

- Retort: "En nedslagen hær. Staten, skuespillet og d. 11. september" ["Afflicted Powers: The State, the Spectacle and September 11]. Oversat af Jesper Lohman. *Billed Politik. At se er at dræbe*. Red. Mikkel Bolt, Jakob Jakobsen og Morten Visby. København: Nebula, 2010. 11-37.
- Rogin, Michael. *Ronald Reagan, the Movie and Other Episodes in Political Demonology*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1987.
- Sarkar, Sumit. "The Fascism of the Sangh Parivar". *Economic and Political Weekly* 28: 5 (1993): 163-165.
- Seefßen, George. *Trump! Populismus als Politik*. Berlin: Bertz + Fischer 2017.
- Stanley, Jason. *How Fascism Works: The Politics of Us and Them*. New York: Random House, 2018.
- Trump, Donald J. "Donald Trump's Save America Rally Speech", 6. januar 2021. [https://en.wikisource.org/wiki/Donald\\_Trump%27s\\_Save\\_America\\_Rally\\_Speech](https://en.wikisource.org/wiki/Donald_Trump%27s_Save_America_Rally_Speech)

