KULT-URO

TEMA:

PIRAT

№ 33 17. ÅRGANG
PRIS 75,-

INDHOLD

2
Cecilie Skov
Untitled (2011)

3
Leder
Pirat

5
Mikkel Thorup
Havet og nettet
– pirater mod den territoriale orden

13
Superflex
Copyshop (2005)

14
Ubermorgen.com
Woppow.net (2010 – 2011)

18
Mia Rendix
Webpiratologiens topos:
digital Bildung til alle

26
Thomas Heebøll-Holm
Pirater og hegemoni
– pirateri i Vestens historie

34
Lars Skinnebach
Om inspiration og
Øvelser og rituelle tekster

41
0100101110101101.ORG
Project for the fake Nike Monument in Karlsplatz (2003 – 2004)

44
Gry Worre Hallberg
Pirat –performance

51
Rasmus Nikolajsen
Den ulykkelige boghandler (2011)

55
Nicklas Freisleben Lund
Ambivalente outlaws

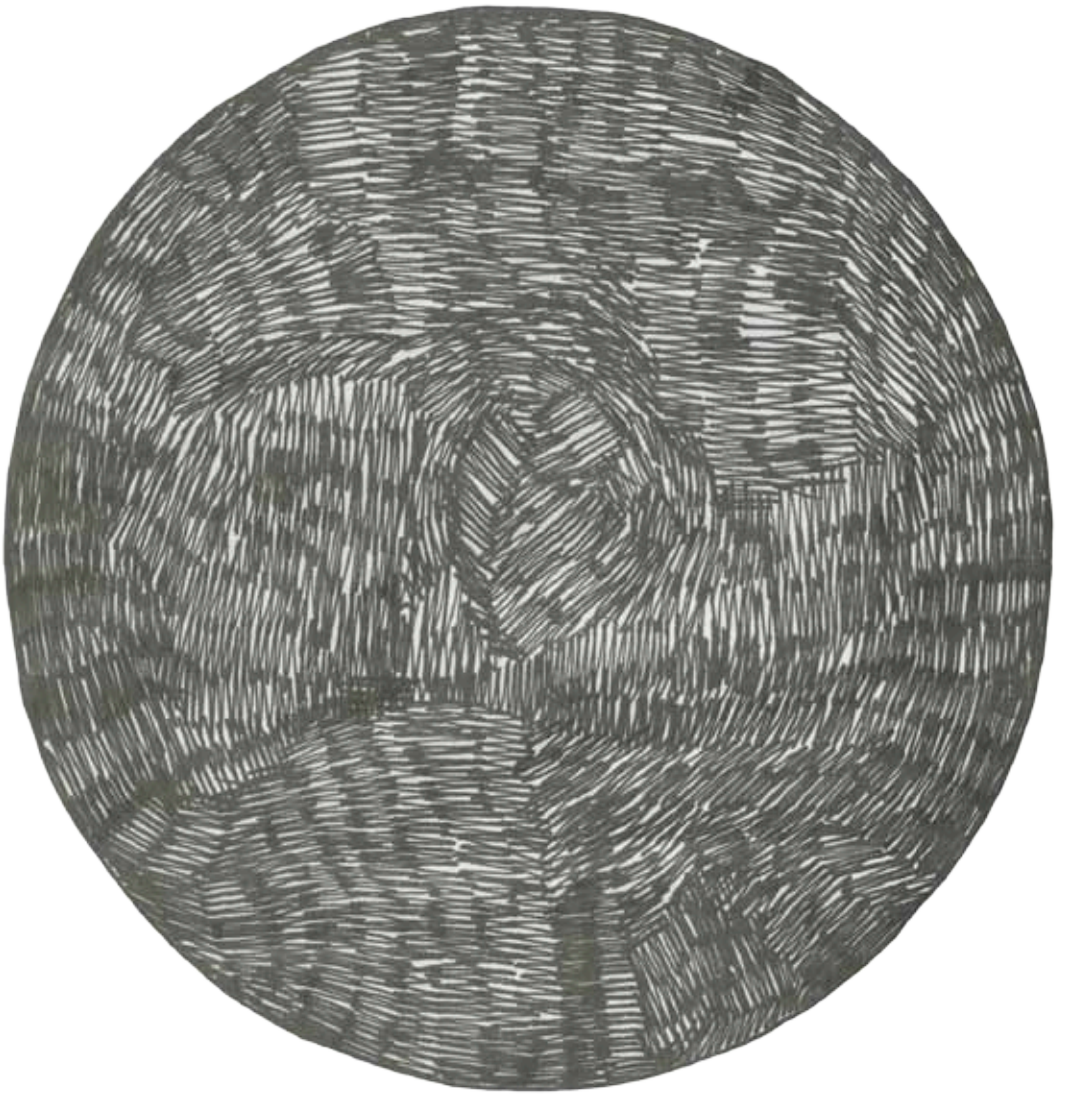
62
Lars Skinnebach
Cirkler for Insula (2011)

68
Thomas Hvid Kromann
Au service d'une lutte de classes!

78
Markus Bernauer
Jack Sparrows aner

86
Amalie Smith
Abjekterne & *Krystalbarnet taler* (2011)

92
Skribenter og kunstnere



Cecilie Skov *Untitled* blyant på papir (2011)

Pirat

Fortællingen om piraten er en fortælling om samfundets love og om de forestillinger, der giver orden til den verden, vi bebor.

Piraten forekommer at være indskrevet i et juridisk og socialt ingenmandsland uden for loven. Piraten hører til på havets åbne, lovløse farvand, der på én gang er indbegrebet af en romantisk frihedstanke, men samtidig udgør et overgreb på samfundets selvforståelse. Enhver konfrontation med piratens praksis blotlægger samfundets grundlæggende spilleregler.

Piraten udgør imidlertid kun denne strukturelle funktion i kraft af sin eksistens som menneske af kød og blod. Denne figur antager adskillige former fra sørøveren til piratkopisten – fra piraterne ved Afrikas Horn til Pirate Bay og WikiLeaks. Fælles for dem alle synes at være udøvelsen af en særlig praksis, der intervenerer i verdens orden. KULTURO stiller i dette nummer skarpt på dette spektrum af piratpraksisser, der spænder fra somaliske til digitale pirater såvel som fra kunstneriske til politisk aktivistiske strategier.

Artiklerne i dette nummer diskuterer pirateri fra vidt forskellige perspektiver, men de samler sig alle omkring en diskussion af en praksis lokaliseret et sted mellem allemandseje og ingenmandseje. Der er således tale om en praksis, der udfordrer forestillingerne om, hvad der tilhører hvem, og hvem der må gøre hvad. Piraten udfordrer og nedbryder forestillinger om ophavsret og identitet. Piraten iscenesætter og intervenerer direkte i de rammer, der konstituerer hverdagen og forsøger at skitsere konturerne af en tilstand hinsides ejendomsretten.

Denne tråd tages op af Mikkel Thorup i en diskussion af fællestrækkene mellem nettet og havet. Både nettet og havet karakteriseres ved at være ejerløse, hvilket skaber et underorganiseret frirum for piraternes eksistens. Mens de aktuelle piratificeringer forstår sig selv som systemkritiske og antikapitalistiske, er spørgsmålet imidlertid, om denne praksis ikke snarere er blevet magtens strukturerende princip. Piraterne har således ikke monopol på en særlig praksis. Der sker derimod det, at magtens enheder selv bryder sin territoriale og materielle forankring.

Mia Rendix undersøger webpiraternes ideologiske rolle som vor tids oplysningspionerer. Med et mål om lige adgang og rettigheder til viden, dannelse og kulturarv revitaliseres det gamle Bildungsideal. På piraternes nye netslagmark handler kampen ikke om materielle goder, derimod drejer det sig udelukkende om adgang, tilgængelighed og rettigheder. Webpiratologien er en radikal demokratisk vision i den forstand, at den gennem nedbrydning af hierarki og distributionsstruktur søger en absolut grænseløs lighed. Det 21. århundredes politiske fronter er således trukket op i striden mellem copyrightlove og oplysningsidealer.

Pirateri har imidlertid en længere historie bag sig. Denne udfolder Thomas Heebøll-Holm som en undersøgelse af pirateriets relation til historiens skiftende politiske strukturer. Mens stærkt centralistiske regimer som Romerriget udskiller og fordømmer piraten, afføder politisk polariserede epoker som Middelalderen et anderledes nuanceret billede af selvsamme pirat. Piratdiskursen viser sig at være direkte knyttet til samtidens politiske hegemoni. Piraten træder tydeligere frem som samfundsaktør som følge af den hegemoniske magts fordømmelse, men trives desto bedre i skjultheden i et historisk lov- og magtvakuum. Det indebærer imidlertid, at pirateriet som sådan ikke eksisterer her, idet der ingen lov- eller magtinstans er til autoritativt at definere piraten.

Som kunstnerisk strategi tilbyder piratpraksisser derfor (måske) også en mulighed for at udfordre herskende tanke- og handlemønstre. I artiklen 'Om inspiration og *Øvelser*

5

og rituelle tekster' fortæller Lars Skinnebach om sin inspiration til udarbejdelsen af et nyt virkningsorienteret kunstsyn. Via Goodiepals samarbejde med kunstnergruppen SYGNOK og den grønlandske rituelle digttradition fremfortolker Skinnebach en form for hackerstrategi, der baserer sig på generøsitet samt en rituel omfordeling af hverdagen, og som aktivt og direkte kan gribe ind i den akutte situation, klimaet befinder sig i.

Et tilsvarende problemfelt undersøger Gry Worre Hallberg i sin reportage-diskussion af byrummets potentiale gennem performative konstellationers intervention. Det er således Hallbergs pointe, at en teatral ramme kan fremdrage et frigørende potentiale, hvor det performative og teatrale understreger byens latente muligheder for destruktionen af individets fiktive repræsentationer. Med forskydningen af det performative fra teatret til byrummet i kobling med piratfesternes spontane brug af konstituerede rammer betegner Hallbergs begreb 'pirat-performance' den frisættelse, der muliggøres, når byen og hverdagen udfordres af en symbiose af spontanitet og performativitet.

I litterær essayistisk form udforsker Rasmus Nikolajsen læse-skrive-handlingens præmisser. Det tematiske undersøgelsesfelt er renhedens umulighed. Den rejsende er kulturel smittebærer, lige som den skrivende er smittet af læsningens spor. Jagten på det isolerede, det rene og uberørte, opløses i selvsamme stræben. Originalitetens illusion afsløres og afløses af en del-og-stjæl-ideologi, en art samplingstrategi, affødt af erkendelsen af læsningens indlejring i forfatterens skriven.

Populærkulturens skikkelser fortæller også den mytologiske historie om samfundets regler. Piratfiguren finder sin landlige fætter i den lige så ikoniske Western-outlaw. Det vilde vesten udgør ifølge Nicklas Freisleben Lund præriepiratens lovløse verdenshav. På samme vis som piraten udfordrer outlaw-helten de idealer, der gemmer sig dybt i de vestlige politiske forestillinger om lov og orden. Selvom outlawen nyder en vis sympati i sin kamp mod uretfærdige love, er han ikke velkommen i samfundets etablerede institutioner – til slut må han altid ride mod solnedgangen i ensomhed.

Spørgsmålet om piraten trækker mange tråde til den avantgardistiske traditions politiske og æstetiske praksis. Thomas Hvid Kromann undersøger hvordan grupperingen Situationistisk Internationale må forstås som forgænger for den senere æstetiske og kulturelle piratpraksis. Via et historisk og teoretisk blik og gennem specifikke eksempler på situationisternes arbejde påviser Kromann, hvorledes situationisternes revolutionære tanker og forsøg ikke blot var en forløber for nutidens kunstneriske og politiske pirateri, men allerede i sin samtid radikalt udfordrede samfundets rets-politiske og kulturelle strukturer og normer.

Markus Bernauer giver gennem litteratur- og filmhistoriske eksempler et overblik over piratfigurens historiske udviklinger og sporer de nutidige populærkultur-piraters forfædre. Som følge af sin marginaliserede position i opposition til samfundet og i konflikt med loven indtager piraten ikke den position i den romantiske litteratur, som man ellers kunne forvente. Det viser sig derimod, at figuren snarere har sin forankring i en fjern og førmoderne fortid.

KULTURO bringer i dette nummer også nye digte af Lars Skinnebach og nye tekster af Amalie Smith. Samtidig medvirker Superflex, Ubermorgen.com og 0100101110101101. ORG med kunstbidrag, der alle arbejder med og tematiserer piratpraksis.

Mødet med piratens praksis hinsides loven fordrer diskussionen om samfundets grundregler, juridiske såvel som moralske. Måske beror fascinationen af piraten netop på denne funktion. Piraten synes under alle omstændigheder at være aktuel som aldrig før – både på godt og ondt. Derfor har KULTURO i udgivelse #33 sat sig for at skitsere en moderne piratologi.

God fornøjelse!

Havet og nettet
– pirater mod den territoriale orden

Piraten har altid været et modsymbol. Dette essay er en kort, eksplorativ undersøgelse af forbindelsen mellem havet og nettet læst gennem piratfiguren, mellem det at 'komme fra havet' og at 'stamme fra alle steder og ingen steder' sat over for landjordens territoriale orden.

Havet har, formodentlig lige siden den første båd blev sat i vandet, været forbundet med frihed og spænding i det landbaserede menneskes forestilling. At stirre ud over havet og drømme sig væk; at se konturerne af et fremmed skib ude i horisonten med varer og historier fra hele verden (eller med hærgende soldater); at stikke til søs, at søge lykken på fremmed kyst, at opdage ukendte lande og glemte skatte. Alt dette og mere forbinder havet med frihedslængslen. Havet er modstykket til landlivet.

I 1608 udkom den måske vigtigste tematisering af havets status som frit, da den hollandske jurist Hugo Grotius fremlagde sin *Mare Liberum* (det frie hav), der blev normsættende for havets retsstatus, og hvori han slår fast, at ingen nation kan monopolisere havet og forbyde andre adgang dertil: 'Havet er lige så uimodtageligt over for fysisk appropriering som luften; det kan ikke føjes til nogen nations ejendom' [Grotius, 1916 (1608), kap. 5]. Han skriver, at havet kaldes 'ingens ejendom (*res nullius*) eller fælles ejendom (*res communis*) eller offentlig ejendom (*res publica*)' [Ibid], og fælles for dem er, at havets karakteristika i og af sig selv angiver dets ejerløshed og dermed dets frie anvendelse af alle. Havet er en international fælled.

På samme måde er internettet i dag frihedens medie, der også karakteriseres af at modsætte sig monopolisering. Men der findes alligevel – hvilket var Grotius' anledning – nogle forsøg på at overtage, kontrollere og indskrænke bevægelser på nettet. Man kan derfor tolke aktiviteten hos en række internetaktivister som moderne, digitale Grotius'er, der siger: 'Information ønsker at være fri'. For Grotius var pirater at sammenligne med kannibaler (for de digitale Grotius'er er det tværtimod staten, der er kannibalen, jævnfør nedenfor), og i *De Jure Belli ac Pacis Libri Tres* fra 1625 kalder han til krig imod 'sådanne barbarer, vilde dyr […] den mest retfærdige krig er imod vilde dyr, den næstmest retfærdige imod mennesker, der opfører sig som dyr .[Grotius 1925 (1625) s. 506] I dag, i forbindelse med nettet, betegnes pirater noget mindre drabeligt, men som WikiLeaks- og Pirate

Bay-affærerne viste, så kan piraten stadig betegne oprør hos både tilhængere og modstandere.

I

I 1942 udgav den tyske jurist Carl Schmitt, der på dette tidspunkt arbejdede i nazi-styrets tjeneste, en lille bog med titlen *Land und Meer*. Bogen er en slags juridisk historie-mytologi om de konstitutive forskelle mellem land- og havtilværelsen. Schmitt var som konservativ optaget af at fremhæve, at mennesket er 'et landvæsen, en landtræder. Han står og går og bevæger sig på fast grund. Det er hans standpunkt og jord; derigennem opnår han sit synspunkt; det bestemmer hans indtryk og hans måde at se verden på.' [Schmitt 1981 (1942), s. 7] Havet og dets aktører er modsætningspunktet til den landbaserede – og helt afgørende: den statslige – tilværelse. Hvalfangeren, den opdagelsesrejsende og piraten bliver udbryderne fra landlivet. Men vigtigere for Schmitt var det at fremhæve magtens relation til og grundlag i landjorden. Man afmærker og opdeler territorium, kultiverer det, navngiver det, opstiller bygninger og andet på det. Den engelske filosof John Locke skrev i *Anden afhandling om styreformen* fra 1690, at 'styret kun har en direkte retsmyndighed over jorden og kun strækker sig til ejeren heraf (før denne egentlig har indlemmet sig i samfundet), for så vidt som han bebor og bruger det', [Locke 1996 (1690), kap. 8, §121] mens den tyske filosof Immanuel Kant i *Moralens metafysik* fra 1785 skrev, at den første erhvervelse af en ting kun kan være erhvervelse af land. [Kant 1996 (1785) del 1, §12]

Havet derimod kan ikke afmærkes, opdeles eller kultiveres. Vi har derfor to elementarrum, hvor, ifølge Schmitt '[e]nhver grundorden er en rumordning […] Det sande, reelle ordensgrundlag består i bestemte spatiale grænser og afmærkninger, bestemte opmålinger og opdelinger af jorden.' [Schmitt 1981 (1942) s. 71] Havet og den maritime eksistens imploderer derimod alle distinktioner og opdelinger. Havet er i sin form ordensnedbrydende.

II

Bekæmpelsen af pirater blev besværliggjort af havets status og karakter, der i vid udstrækning afviser statsliggørelse. Det er, for at sige det lidt plat, svært at banke hegnspæle op i vandet. Havet har altid været et underorganiseret rum, hvilket har været med til at give pirater et frirum. Det har også bidraget til at sløre forskellene mellem sørøveri, krig og handel og til i helt særlig grad at skænke sø-røvere en særstatus (langt mere end landrøvere) som uden for det politiske fællesskab. Samtidig har havene i store perioder af den europæiske historie været vigtigere end landjorden for transport og kommunikation. Dette gjorde piraten til en endnu større trussel imod en allerede farefuld transport- og kommunikationsform. Havets strømme, som piraterne beherskede, og som beskyttede dem mod den

landbaserede stats herredømme, er i dag i globaliseringens tidsalder blevet erstattet af de globale strømme af varer, mennesker, kapital og symboler. Den svære kontrol af havet er blevet suppleret med den svære kontrol af både den virtuelle og den reelle globalitet.

Det er meget sigende, at *piraten som frihedsfigur* opstod i samme periode som opkomsten af territorialstaten. Så længe mennesket har sejlet, har der været pirater, men som egentlig frihedsfigur opstår piraten først, da territoriet ikke længere kun er grundlaget for orden, men også bliver dens ideologiske princip.

III

Den amerikanske historiker Marcus Rediker har i den meget læseværdige *Villains of all Nations. Atlantic Pirates in the Golden Age* fra 2004 sat sig for at fortælle om det atlantiske piratliv i starten af 1700-tallet som en modkultur, der opstod i opposition til landlivets kedsomhed, den fremvoksende kapitalismes undertrykkelse samt det brutale liv ombord på datidens handels- og særligt krigsskibe. Piratskibet bliver for mange en mulighed for at udvikle og leve i en anden selvvalgt socialitet, hvis karakteristika man kan forstå som en modsætning til livet, som det ellers leves af folk på bunden af samfundet.

Rediker forstår valget af piratlivet som udtryk for, at tidligere slaver og afroamerikanere satte spørgsmålstegn ved racebegrebet, kvindelige pirater satte spørgsmålstegn ved kønsbegrebet, og pirater generelt satte spørgsmålstegn ved såvel nations- som klassebegrebet. Som Rediker skriver, så blev det i en verden i stadigt stigende grad domineret af det nationalstatslige system vigtigt (for statens forsøg på delegitimering og kriminalisering), at piraten 'ikke havde nogen kommission fra en konge eller magthaver'. Piraterne blev beskrevet som nogle, der havde 'erklæret krig imod hele verden', og de yndede at svare, at de kom 'fra havet', når nogle afkrævede dem svar på deres oprindelse og loyalitet. [Rediker 2004, s. 7]

Rediker fortæller os om selvhjulpne mænd (og kvinder) i en verden, hvor alle andre end de mest magtfulde var fuldstændig afhængige af deres overordnede, om det så var i familien, på gården, i fabrikken, på skibet eller andre steder, og han beskriver den alternative 'politiske' organisering, der blev udviklet i opposition til datidens hierarkiske og ulige samfund. Det var et pirat-samfund med eget *socialt sikkerhedssystem* i en tid, hvor man blev overladt til sig selv af stat og herremand. Der herskede en *frigjort seksualitet* i en tid, hvor seksualitet mestendels blev betragtet som urent og rent reproduktivt. Piraterne havde deres eget straffesystem, som måske nok var brutalt, men som var selvvalgt, selvformuleret og som alle anerkendte retfærdigheden af, modsat det uretfærdige og arbitrære retssystem i staterne.

Der var en *egalitær demokratisk bestemmelsesret* på skibet, hvor kaptajnen blev valgt af besætningen og ofte ikke havde nogen særlige privilegier, hvor han hele tiden stod over for at kunne afsættes, hvis de andre pirater var utilfredse med ham, og hvor han kun havde egentlig kommandoautoritet i kampsituationen, igen ulig en tilværelse som andre steder, hvor hierarkisk indordning og straf var hverdag.

Man kan se nogle af disse pirat-pagter i Kaptajn Charles Johnsons bog, der i mange år fejlagtigt blev tilskrevet Daniel Defoe, *A General History of the Robberies & Murders of the Most Notorious Pirates* fra 1724, hvori der for eksempel i piratpagten ombord på Kaptajn Roberts skib stod, at 'alle har en stemme i skibets anliggender; alle har ret til lige andel af friske forsyninger eller stærk spiritus, som de kan tage når som helst og bruge som de har lyst, medmindre en knaphed gør det nødvendigt for det fælles bedste at stemme om en indskrænkning'. [Johnson 2002 (1724), s. 180-1] En sidste væsentlig ting, som alle kender pirater for, er deres drikken, banden og muntre liv (et kendt piratudsagn er: 'et muntert, men kort liv skal være mit motto'), der havde en næsten karnevalesk kvalitet ved sig, hvilket Rediker tolker som en ekstrem omvending af det liv i feudal- eller kapitalismesamfundets disciplin, som piraterne havde fravalgt.

IV

Denne forestilling om piraten går som sagt igen i nutiden som et modbillede til det, der opfattes som en tyngende stats- og kapitalmagt. Særligt har vi set pirat-figuren anvendt som selvbeskrivelse af internetaktivister og gadeaktivister. Lad os tage et eksempel fra hver.

I 1996 skrev den tidligere sangskriver for *The Grateful Dead*, John Perry Barlow, et berømt essay, 'A Declaration of the Independence of Cyberspace', der komprimerer forbindelsen mellem 68-modkulturen, 90'ernes internetanarkisme og den nye kapitalisme. Det er interessant, at dette opråb for frihed i cyberspace er underskrevet den 8. februar 1996 i Davos, Schweiz, hjemstedet for *World Economic Forum,* den største samling af kapitalister, politikere og eksperter til forsvar for kapitalismen. Hippien Barlow som repræsentant for internetanarkisterne, der siger 'Information ønsker at være fri', møder her det primære forum for den nye kapitalismes legitimering. Anledningen for essayet var en privatisering af telesektoren, hvilket ikke generede Barlow. Det gjorde derimod den tillægslov, der søgte at regulere sprogbrugen på nettet. 'Fuck them', skriver Barlow og erklærer cyberspacekulturen som værende i modsætning til 'Den industrielle verdens regeringer, I trætte giganter af kød og stål'. [Barlow, 1996] Disse dinosaurer tror fejlagtigt, at de kan regulere internettet, men: 'Det kan I ikke. Det er naturskabt, og det vokser af sig selv gennem kollektive handlinger.' [Barlow, 1996] Internettets logik modsætter sig det politiske systems logik. Det politiske system søger at

'invadere vores områder', at 'påtvinge os sine løsninger'; det 'giver sine bureaukratier forældremæssige forpligtelser' og det 'opstiller vagtposter'. Det er, som Barlow siger i essayets sidste sætning, handler fra 'jeres regeringer', dvs. det er politikker fra den gamle, centralistiske logik.

Konflikten er mellem internettets spontane selvorganisering, dets ubegrænsede og utæmmelige frihed og den gammeldags undertrykkelse fra det politiske system. Barlow siger: 'Disse stadigt mere fjendtlige og koloniale tiltag placerer os i samme position som tidligere forkæmpere for frihed og selvbestemmelse, der var tvunget til at afvise de fjerne, uniformerede magters autoritet'.[Barlow, 1996] Denne analyse af modsætningen mellem nettets spontanitet og frihed over for 'systemets' trætte kolosser af kød og stål, der bare søger at patruljere deres territorium, fører direkte over i initiativer som det svenske fildelings-site Pirate Bay, senere Piratpartiet og det hjemlige www.piratgruppen.org.

Eksemplet fra gaden er det såkaldte Hyskenstræde-manifest. Anledningen er en konference om gentrificering med efterfølgende fest i Hyskenstræde den 9. maj 2009, der endte i massivt hærværk. Som en slags forklaring udsendte 'Os der ikke findes' et noget studentikost manifest 'En eksplosiv frihedskraft', der mimede en vulgærteoretisk udgave af radikalfilosofiske positioner. Det interessante i denne sammenhæng er koblingen mellem piraten og friheden over for strukturen og ufriheden. Det er fribytterromantik som hærværkslegitimering og en uordens-fetichisme over for en påstand om et pænhedens dogme.

I teksten er et citat fra Michel Foucaults lille tekst *Andre rum*, hvor 'politiet erstatter sørøverne', hvilket tolkes som 'at civilisationen bliver mere og mere stiv, omklamrende, trimmet, kategoriseret, overvåget, kontrolleret, disciplineret, lovgivet, normaliseret osv.', hvilket alle er klassiske territorialstatslige styringsteknologier hyldet af Schmitt, analyseret af Foucault. Over for den faste magt, der også symboliseres af Strøgets vinduer med dets fysiske adskillelse mellem folk og varerne, sætter Hyskenstræde-manifestet sørøveren: 'Vandet bevæger sig altid, og båden er kun i havn for en stund. Sørøveren bor på havet og derfor bor sørøveren ingen steder […] Sørøveren flygter fra havn til havn, men vil helst være på vandet. Sørøveren har en elsker i hver havn, men ingen forlovet. Sørøveren kan ikke bindes til bredden.' [Os, der ikke findes, 2009]

Der er her en klar – men for forfatterne uerkendt – forbindelse mellem deres 'oprør' og den aktuelle kapitalismes anti-bureaukratiske identitetskombinatoriske fordring, der sagtens kunne rummes i en 'pirat-management' eller 'autonom ledelsesteori'. Man kan læse manifestet som et forsøg på at bringe nettets stedløse og kombinatoriske logik til at virke på gadeplan og at tage havets, men særlig internettets piratfigur som imperativ for en identitet, der ikke er ordnet, binær og eksklusiv, for en praksis, der ikke

er kontrollerende og fastholdende, men eksperimenterende og transitorisk, og for en orden, der ikke er territoriel (bundet til bredden, havnen, landet), men flydende. Ligner det ikke global kapitalisme, hvor identitets-kombinatorikken svarer til hyper-forbrugerismens og livsstilssamfundets modaliteter? Ligner Redikers liste over pirattilværelsens karakteristika ikke den moderne virksomheds eller organisations indre liv? Piratformen er blevet generaliseret.

V

Det ser vi også i krigen. Tredive år efter sin bog om havet og landet udgav Carl Schmitt *Theorie des Partisanen* i 1963, hvori han gentager sin konservative forkærlighed for en politik baseret på landjordens konkrethed og fasthed. Partisanen er en landkæmper, og Schmitt både beundrer og frygter partisanen som den, der udfordrer territorialstaten, men som gennem sin kamp for national uafhængighed samtidig bekræfter territorialitetsprincippet. Schmitt stiller derfor partisanen over for piraten som de afgørende oprørsfigurer i de to elementarrum, havet og landet:

> 'Partisanen er og forbliver forskellig ikke kun fra piraten, men også fra kapreren i den måde, hvorpå land og hav er adskilt som elementarrum for menneskelig aktivitet og væbnet konfrontation mellem folk. Land og hav har ikke bare udviklet forskellige krigsmidler og ikke kun forskellige kamppladser, men de har også udviklet adskilte begreber for krig, fred og bytte. [Schmitt 1995 (1963), s. 26-7]

Partisanen kan altså siges at være den territoriale modernitets paradigmatiske modstandsform. Partisanen svarer til det territoriale princip, mens piraten udgør dens negation. Vi kan derfor måske tænke os, at piraten udgør den paradigmatiske modstandsform i både den præ- og postterritoriale orden, og at Schmitts territoriale partisan nu er afløst af den globale piratlignende oprører. Havet er både det globale samfunds og den nye krigs elementarrum. Litteraturen om 'ny krig' og 'ny terrorisme' tematiserer denne overgang. Terrorismens transformation beskrives som regel ved, at de 'gamle' terrorgrupper portrætteres som hierarkisk organiserede med klare politiske målsætninger, mens de 'nye' grupper, med al Qaeda som model, beskrives som løse netværk af nihilistiske eskatologer immune over for argumentation, pragmatisme og kompromis. Krigens transformation beskrives således af Robert J. Bunker i bogen *Networks, Terrorism and Global Insurgency*: 'Fjenden er ikke længere en genkendelig militær entitet eller en industriel kapabilitet til at føre traditionel krig. Fjenden bliver nu 'vold' og årsagerne til vold' [Bunker (red.) 2005, s. 32], det vil sige en overgang fra sammenstødet mellem territorialstatens massemobiliserede hærkolonner til

nutidens konflikter, hvor statens militær står over for en pluralitet af løst organiserede, private voldsaktører med få eller ingen klare mål med deres vold, og som netop kæmper 'pirat-lignende'.

Havet som krigens nye elementarrum ændrer kampformen fra det massive til det flydende, fra det opstillede til det porøse, fra antal til hurtighed. Der er i 'havets tidsalder' netværk og sværme på begge sider af konfliktlinjen. Begge kæmper pirat-lignende med hurtige angreb fra små grupper (kommandosoldater, der dræber Osama bin Laden eller dronefly på den ene side; terrorangreb og vejsidebomber på den anden side), der slår til uden varsel og forsvinder igen. Krigens form er ikke længere bestemt af territorialprincippet og udkæmpes derfor af små, mobile grupper, der på det taktiske niveau kæmper som pirater.

VI

Hvor Carl Schmitt så havet som det heroiske, men farlige modstykke til en territorialstatslig orden, og hvor Marcus Rediker så piraten som en kritikform og alternativ praksis, der synes de aktuelle piratificeringer at forstå sig som antikapitalistiske praksisser (fildeling, piratkopiering) eller som systemkritiske praksisser som sådan (Os der ikke findes), men måske man skulle overveje om pirat-billedet skjuler, at *havet er skyllet ind over landet*, og at piraten nu snarere er de globale strømmes kaptajn end basisdemokratiets fribytter. Nettet er det kunstige hav.

Måske det er ved at blive havet snarere end landet, der er magtens grundlag og princip. I hvert fald kan vi observere, hvorledes magtens enheder, for eksempel stat og virksomhed, ændrer sig fra territoriale til virtuelle aktionspunkter. De agerer i stadig mindre grad gennem den faste territoriale modernitets borge: fabrikker, fængsler, kaserner etc. og stadig mere gennem den flydende modernitets både og strømme: knudepunkter, netværk, sværme etc. Piratformens endelige sejr som organiseringsprincip må også være dens endeligt som virksom kritikform.

Litteratur

John Perry Barlow, 1996: 'A Declaration of the Independence of Cyberspace', http://projects.eff.org/~ barlow/Declaration-Final.html, 8. februar, 1996.

Hakim Bey, 2001: 'The Temporary Autonomous Zone', i Peter Ludlow (red.), *Crypto Anarchy, Cyberstates and Pirate Utopias*, MIT Press, kap.25.

Robert J. Bunker (red.), 2005: *Networks, Terrorism and Global Insurgency*, Routledge.

Michel Foucault, 1997/98 (1967): 'Andre rum', *Slagmark*, nr. 27, s. 87-96.

Hugo Grotius, 1916 (1608): *Mare Liberum/Freedom of the Seas,* Oxford University Press.

Hugo Grotius, 1925 (1625): *De Jure Belli ac Pacis Libri Tres/The Law of War and Peace*, New York: Bobbs-Merrill

Hus forbi, tema: 'Piraternes liv – planken ud for retfærdighed', august 2006.

Captain Charles Johnson, 2002 (1724): *A General History of the Robberies and Murders of the Most Notorious Pirates*, Conway.

John Locke, 1996 (1690): *Anden afhandling om styreformen*, Hans Reitzel.

Immanuel Kant, 1996 (1785): *The Metaphysics of Morals*, Cambridge University Press.

Os der ikke findes, 15. maj, 2009: 'En eksplosiv frihedskraft', http://www.modkraft.dk/sektion/kontradoxa/article/en-eksplosiv-frihedskraft.

Marcus Rediker, 2004 (1942): *Villains of all nations. Atlantic pirates in the golden age*, Beacon Press.

Carl Schmitt, 1945: *Land und Meer*, Köln-Lövenich: Hohenheim.

Carl Schmitt, 1995 (1963): *Theorie des Partisanen*, Duncker & Humblot.

Superflex in collaboration with Copenhagen Brains *Copy Shop* (2005). Photo courtesy: Brian Buchard

WOP POW by

WE CAME UP USING THEM WITH GARMENTS I WAS LIKE... BOOOM!

WE WANT TO USE THE BULLET FOR CHARITY - WE ARE SO INSPIRED BY THE VIOLENCE OF THIS WORLD

WE GOT REALLY INTERESTED IN POLITICAL STATEMENTS
BEING POLITICAL IS SUCH A HUGE TREND

IT'S NOT MILITARY STYLE ANYMORE
IT'S POLITICAL STYLE BY USING THE BULLET

AFRICAN PIRATES ALWAYS WEAR FASHIONABLE BRIGHT COLORS
AND THEY DO REAL SHOOTINGS, SO IT'S MORE FASHIONABLE

WE WANT TO SEE THE POP-PIRATE WALKING THE HIGH-STREETS SHOOTING BULLETS OF STYLE

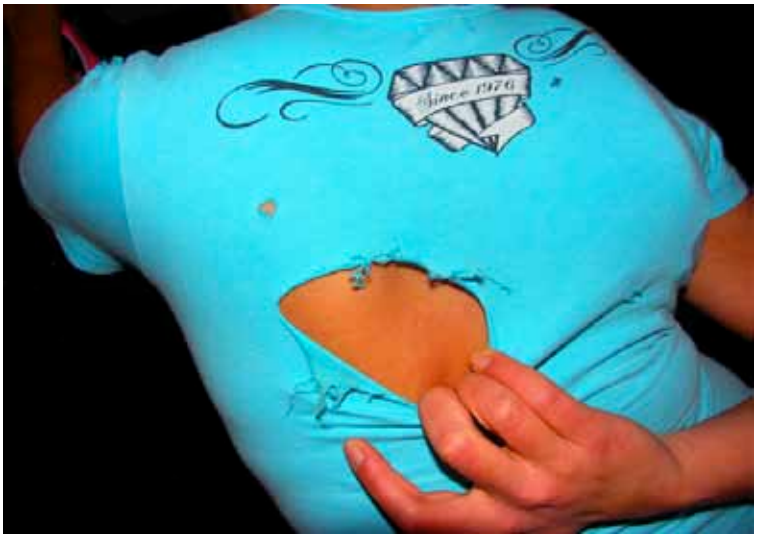
WHO WOULD NOT WANT TO BE HELD HOSTAGE BY SUCH SEXY AND DOMINANT BLACK AFRICAN ATTITUDE

POPPING BRIGHT COLORS ON TOP
ARE MIXED WITH CAMOUFLAGED OR SINGLE COLORED BOTTOMS

MODERNISM CROSSED OVER WITH A SEA ROVER TYPE OF RICH HIPPIE LOOK

FASHION & PIRACY IN SOMALIA IS A $500 MILLION BUSINESS

http://www.woppow.net



UBERMORGEN.COM feat. Annabe *Crash Color Bullet Chic Models Penetrated By Bullets!* (2010/2011). Photos/Video: Annabe. Model: Devina Solanki. Weapons/Shooting: Police Switzerland. Fotos er en del af internetprojektet WOPPOW.NET. Photo courtesy: UBERMORGEN.COM.

UBERMORGEN.COM *Somali Pirate* (2010-2011) Foto er del af projektet WOPPOW.NET. Photo courtesy: Ubermorgen.com

WOPPOW.NET er et research-projekt, som kunstnergruppen Ubermorgen.com har lavet over pirateri i Somalia og Det Indiske Ocean gennem 2 år. De samarbejder med den franske modedesigner Otieno Gomba, der kalder sig selv WOPPOW, og har skabt en "Rockumentary" over Somalisk pirat-mode

Webpiratologiens topos: digital Bildung til alle

Ved at undersøge webpiraters ideologiske rolle som en revitalisering af oplysningstidens begreb 'Bildung', knyttes nutidens digitale piratpraksis til oplysningspionerernes demokratiske vision om lige muligheder for adgang til viden for alle. Artiklen karakteriserer to forskellige fraktioner af nutidige webpirater, der er fælles om idealet om tilgængelighed til viden på tværs af magthierarkier og sociale skel. Denne vision kolliderer med nutidige copyright-regler og plæderer derved for en nytænkning af intellektuelle rettigheder.

Det er på internettets vilde vover, at nutidens pirat drager rundt efter skatkister fyldt med filer. De klassiske ophavsretslove omgås særdeles kreativt af webpirater verden over, der udfordrer juraen, kunstnere, organisationer og kulturinstitutioner. Viden og kreativitet deles og spredes kloden rundt, og det er svært juridisk og praktisk at dæmme op for webpiraternes aktiviteter og – ifølge retsinstanserne – kriminelle handlinger. Omvendt kan digitale pirater anskues som en demokratisk rettighedsinstans i ethvert samfund, hvor piraterne udstiller og kritiserer alt for fasttømrede, anakronistiske eller sågar fordomsfulde diskurser og love om køn, race, identitet, demokrati, kulturarv og retsstat. Juraen bag 'Intellectual Property Rights' er blevet identitetspolitik og ideologi – og dermed bliver det førhen strengt juridiske område interessant for humanister.[1]

Denne artikel vil søge at nuancere billedet af piraterne som udelukkende krænkere, kriminelle og kulturtyve i et overflodssamfund, hvor informationer og vidensdeling er i overtal og nettets magthierarkier i frit fald. *Piratologi* i min optik anvendes som et typologisk begreb om de aktører, der via grænseoverskridende praksisser og progressive ideologier søger både at fremme og sprede viden på tværs af magthierarkier og sociale klasser. Der argumenteres for, at piratologien kan anvendes som ideologisk agent og symbolsk trope for udbredelsen af og adgangen til viden og information – men vel at mærke ikke arbitrær viden. Med afsæt i en aktuel transatlantisk debat om realiseringen af et digitalt verdensbibliotek i USA og Europa vil artiklen undersøge webpirater som en ny tids oplysningspionerer, der revitaliserer de gamle oplysningsidealer om 'Bildung': lige muligheder for og rettigheder til viden, dannelse og kulturarv for alle. Præmissen

1 Madhavi Sunder udgav i 2006 artiklen 'IP3'i *Stanford Law Review*, volume 59, issue 2, 2006, pp. 257-332. Se p. 261.

for dette er en kortlægning af 'Bildung' og internettet som medium for, hvad amerikanerne kalder 'A New Digital Republic of Letters' og europæerne opfatter som 'The New Renaissance'. Vi skal se, hvorledes to fraktioner af 'Bildungspiraterne' plæderer for en ny vision om mit og dit, vores og jeres, der kræver en nytænkning af copyrightlovene.

De pæne pirater: fra viden til demokrati

I forlængelse af 1968-oprøret blev menneskerettighederne for alvor manifesteret som universel vestlig fortælling om det enkelte individs juridisk sikrede rettigheder i 1970'erne. Denne ideologiske ophavs- og identitetskamp har bredt sig til nettet: Hvem ejer og regulerer vores viden og kreativitet? Er det skaberne/afsenderne eller brugerne/modtagerne? Jeg vil fokusere på to piratfraktioner, der kæmper om samme skatkiste: 'Bildung'– eller med andre ord: adgang til viden. Denne kamp sås allerede under Oplysningstidens revolutioner i Europa og USA, der kan anskues som en monumental grænseoverskridelse af hidtil etablerede magt- og videnshierarkier: en historisk, ideologisk, kulturel og ikke mindst demografisk omstyrtelse, som samtidens videnspirater agiterede og kæmpede for. Men hvad er 'Bildung'? Den tyske idealisme reintroducerede i slutningen af 1700-tallet interessen for antikken og hellenismen, som fokuserede på individets potentiale for at danne sig selv via mødet med kunst og kultur. Dannelsen sigtede mod harmoni, overskud, balance, erkendelse og skønhed, og denne transformation og optimering blev typologiseret som 'Bildung'. Etymologisk set er det et flertydigt ord, der henviser både til en tilstand (*gebildet sein*) og en aktiv proces (*sich bilden*). De tyske filosoffer, som for eksempel Johann Gottlieb Fichte, Immanuel Kant og Wilhelm von Humboldt, sammenfattede denne kompleksitet til et imperativ om 'Menschsein' og 'Vollkommenheit', en individuel og kollektiv udvikling og forbedring, der ville opfylde menneskets psykologiske, kulturelle, sociale og politiske potentiale og samtidig påvirke forholdet til andre mennesker, samfundet og verden. De franske filosoffer Voltaire, Denis Diderot og Jean-Jacques Rousseau agiterede for det piratologiske ideal om grænseløs 'Bildung', der er raison d'être for parolen 'frihed, lighed og broderskab'. Mod vest kæmpede amerikanerne for deres frihed og uafhængighed, og præsidenterne Benjamin Franklin, Thomas Jefferson og John Adams talte om viden som transnational allemandseje og universel menneskeret, ikke som en privat ejendomsret.

De europæiske og amerikanske åndsfædre anskues traditionelt som bannerførere for den officielle Oplysningstid med alt, hvad dertil hører af konnotationer som 'elite' og 'overklasse', og piratanalogien kan derfor virke fremmed. Men jeg vil hævde, at webpiraterne netop adopterer og viderefører frihedsvisionen om 'Bildung' for og til alle. Oplysningstanken og webpiratologien advokerer begge for 'Bildung' som en transgressiv proces, der

skal danne og forbedre borgerne og samfundet i en harmonisk symbiose, overskride ethvert hierarki og vertikal struktur samt udjævne restriktive og udemokratiske fordomme om køn, alder, race og social status. Denne universelle oplysningsvision gentages i nutidens piratideologi om fri adgang til internettet. I Europa har EU i 2008 lanceret webprojektet Europeana, der er en decentralt styret og horisontalt organiseret webportal med fri adgang til de fleste europæiske biblioteker, kunstmuseer, film- og musikarkiver på tværs af lande og regioner. Lederen, Jill Cousins, beskriver Europeana:

> 'Med et netværk på over 90 kulturelle organisationer tager Europeana fat på de menneskelige, politiske, tekniske og semantiske vanskeligheder i at skabe en fælles portal. Europeanas signifikans ligger i forsøget på at skabe adgang til den europæiske kultur for alle borgere i Europa og samle alle ellers spredte kulturskatte på ét sted. Kort sagt vil Europeana udbyde en samlet adgang og end-to-end-service til alle kilder til kunstnere som van Gogh og musikere som Mozart på samme sted, med det resultat at gøre ti millioner kulturprodukter tilgængelige. Alle borgere i EU vil derfor få gavn af adgangen til og delingen af nogle kulturelle ressourcer, der potentielt kan forøge den kulturelle bevidsthed.'
>
> [http://dlorg.eu/index.php/on-line-media-room/interviews/jill-cousins-europeana]

Interessant nok iscenesætter Europeana sig selv som 'The New Renaissance' og illustrerer ambitionerne med Rafaels mesterværk 'Skolen i Athen' fra samme periode på forsiden af deres pjecer.

Kigger man mod USA er Harvard-professor Robert Darnton i gang med at realisere et lignende ambitiøst projekt. I 2004 indgik Darntons forgænger som direktør for Harvard University Library, Sidney Verba, en monumental aftale med Google om digitalisering af Harvards arkiver. Aftalen vakte stort postyr, da den idealistiske 'Bildung'officielt blev fusioneret med dens fremmeste modstander: kapitalismen. Men Darnton fortsatte udviklingen af digitaliseringen, og han leder nu et udvalg, der vil skabe nutidens digitale svar på 'A Republic of Letters'. Viden skal være universelt tilgængelig og danne både den enkelte borger og højne den kulturelle Bildung på nationalt og internationalt plan:

> 'Ligesom andre under Oplysningstiden troede den amerikanske forfatnings grundlæggere, at fri adgang til viden var en afgørende forudsætning for en blomstrende amerikansk republik. (…) Læsefærdigheder var selvfølgelig begrænsede i det 18. århundrede, og dem, der kunne læse havde begrænset adgang til bøger. Der var et enormt skel mellem livets hårde realiteter for to århundreder siden og

> grundlæggernes idealer. Man kan derfor beskylde grundlæggerne for at tænke for utopisk. Efter min mening var netop denne stærke dosis utopisk idealisme medvirkende til at give tankerne deres drivkraft. Jeg mener, vi i dag burde drage nytte af den drivkraft, fordi dét der virkede utopisk i det 18. århundrede, i dag er blevet muligt. Vi kan fjerne skellet mellem de høje idealer og hverdagslivets trummerum. Vi kan gøre dette ved at skabe et National Digital Library.'
>
> [http://dlorg.eu/index.php/on-line-media-room/interviews/jill-cousins-europeana]

Det digitale bibliotek kan og skal give fri adgang for både amerikanere og resten af verden til deres kulturelle arv.

Dermed er Europeana og 'A New Digital Republic of Letters' et markant piratologisk opgør med de hidtil gældende copyright-regler og gældende IPR-dogmer. Begge initiativer var og er kontroversielle, og de har udløst massive sagsanlæg fra europæiske og amerikanske forfatterorganisationer, forlag og kulturarvsinstitutioner, der føler sig krænkede af 'Bildungs-piraternes' tyveri af deres værker og kulturarvsklenodier. Den pæne forestilling om Bildung til alle kolliderer nemlig med juraens bestemmelser om ejendomsret og forståelsen af 'IPR', der hidtil har prioriteret ophavsmændene og -kvindernes ret til at bestemme over eget originale værk/produkt. Det er dog værd at bemærke, at ovenstående oplysningspirater nok arbejder for en opløsning af gamle (og for dem) anakronistiske copyrightlove på begge sider af Atlanten: den europæiske 'droit morale' (forfatterens ret til sit eget originale værk er i centrum) og den amerikanske 'IPR' ('copyright'). Men samtidig er der ikke tale om en vision uden regler og love – snarere er der tale om Robin Hood-pirater, der vil tage fra de rige og give til de fattige i en vertikal bevægelse fra eliten og ned til folket og stadig inden for et vist sæt af samfundsopbyggelige normer, værdier og moral. Disse ønsker en opløsning af nuværende love, men også en formulering af en ny og mere demokratisk 'IPR', der skal tilgodese både ophavsmænd og brugere. I næste afsnit ses der nærmere på en mere radikal fraktion af webpirater, der fører visionen om universel ret til 'Bildung' ud i sin yderste konsekvens.

De anarkistiske pirater: via demokrati til viden

Ambitiøse, statsfinansierede og offentligt funderede 'Bildungsprojekter' som Europeana og et amerikansk digitalt verdensbibliotek kan formaliseres som både idealistiske, men i praksis også elitære videnspiratologier. Disse internetpirater agerer inden for et sæt af regler og samfundsværdier, der skal gøre informationshavet tilgængeligt for alle. Mens jeg her ser en inspiration fra den hollandske filosof Baruch Spinozas radikale oplysningsfilosofi, findes der imidlertid alternative og langt mere anarkistiske 'Bildungspirater'. Spinozas progressive filosofi advokerede for absolut demokrati, absolut

ytringsfrihed og absolut adgang til viden, og staten måtte tåle hån og latterliggørelse i ytringsfrihedens tegn. Denne treenighed har de radikale webpirater taget til sig. Musikdelingstjenesten Napster og fildelingssiden Pirate Bay, der begge blev dømt ulovlige i henholdsvis 2001 og 2008, tror på en komplet frihed på nettet, der ikke skal begrænses af copyright og romantisk-metafysiske ideer om værket/skaberens rettigheder og ukrænkelighed. Peter Sunde fra Pirate Bay siger:

> 'Det har handlet om menneskers fundamentale rettigheder i en moderne verden. Det er det samme som folk har kæmpet for før os, men vi anser det ikke for at være ligeså vigtigt nu, hvor vi er i besiddelse af det: ytrings- og forsamlingsfrihed. Om fair rettigheder, beskyttelse af personlige oplysninger og alt det, der kommer med netværket.'[http://www.webstock.org.nz/blog/2011/the-speaker-interviews-peter-sunde/]

> '(...)Selvfølgelig bliver man nødt til at have et system på plads for at være i stand til at dele, og hvert land må gøre det, de vil i forhold til det, så længe de ikke griber ind i ytringsfriheden og tilgængeligheden til viden. Hvilket på en måde sætter standarden ret højt. Denne idé er blevet diskuteret gennem århundreder.'
> [http://www.techradar.com/news/internet/pirate-bay-founder-compares-p2p-to-coca-cola-676755]

I modsætning til de Robin Hood-velgørende webpirater, der har svært ved at udjævne den vertikale bevægelse fra top til bund, så tror skaberne og brugerne af disse og andre pirattjenester på en horisontal-dialektisk fordeling mellem 'afsendere' og 'modtagere' uden for samfundets juridiske og moralske bestemmelser. Disse anarkister opererer mellem den oplysningsfunderede tro på 'Bildung' til alle og den revolutionære og transgressive internetvirksomhed uden juridiske regler og love; en revolutionær kollektivisme. Piraterne regulerer sig selv og andre via et sæt 'uofficielle' do's and don'ts, der er skabt ud fra diverse moralske og etiske forestillinger om, hvad man gør og ikke gør. For eksempel kan man ikke bare downloade konstant uden selv at uploade filer, for så vil de andre brugere straffe dig via chatrooms på fildelingssiden eller effektivt blokere dig fra det virtuelle fællesskab. Der skabes dermed et uofficielt sæt af 'love', der forpligter og straffer de, der ikke engagerer sig absolut i den demokratiske vidensudveksling. Problemet med selvtægtsaktioner og deres relativistiske natur i et allerede juridisk ubeskyttet webrum er spørgsmålet om, hvem der definerer, hvad man gør og ikke gør og hvordan 'synderne straffes'.

Webpiratologiens vision: Bildung 2.0

Webpiratologien tematiserer både som ideologi og symbolsk trope en

afgørende udvikling inden for de juridiske og moralske artikulationer af universelle menneskerettigheder om retten til sin egen og andres viden, kreativitet og 'Bildung'. Madhavi Sunder udgav i 2006 sin vigtige artikel 'IP3'[2], der analyserer det store paradigmeskred inden for 'IPR', som ikke har fulgt udviklingen af en global verden, der i høj grad er styret af internettet, dets centrifugale informationsflow og adgangen hertil:

> 'Ejendomsrettigheder i dag vejer et utal af værdier op mod hinanden; fra effektivitet til personlighed, sundhed, værdighed, frihed og ligelig fordeling af goder. Eksperterne erklærer, at 'intellektuel ejendomsret er blevet myndig.' Men er intellektuel ejendom moden nok til at se verden i øjnene? Ulig de tæt beslægtede termer ejendomsret og ytringsfrihed, der bærer præg af værdier såsom autonomi, kultur, lighed og demokrati, forstås intellektuelle rettigheder i USA næsten udelukkende som tilskyndelser. (…) Intellektuel ejendoms-utilitarisme stiller ikke spørgsmål ved, hvem der laver varen eller om varen bliver retfærdigt fordelt til alle, der har brug for dem. For at sige det ligeud findes der ingen 'kæmpestor' intellektuel ejendomsretsteori, der er i stand til at omfatte hele spektret af menneskelige værdier implicit i intellektuel produktion. Men det burde der være.'[Sunder, 2006: pp. 259-260.]

Hvad enten det er de banebrydende, men elitære 'Bildungspirater' som de europæiske og amerikanske oplysningsfilosoffer, nutidens pionerer inden for digitale biblioteker eller de mere revolutionære Pirate Bay og Napster, så kredser alle om den frie adgang til en universel og ikke-national kulturarv. Postkoloniale kritikere anklager med rette Darnton og Europeana for at promovere en vestlig, hvid og tekstbaseret 'Bildungsdrøm', som nedprioriterer etnisk og kulturel mangfoldighed. De radikale webpirater bebrejdes for at udsulte de kreative kunstnere og relativisere juraen. Men spørgsmålet er, om problemstillingen finder sin løsning et helt andet sted? Igen med Sunders'ord:

> 'Det tyvende århundrede gik på hæld med opkomsten af tre fænomener: identitetspolitik, Internetprotokol (IP) og intellektuel ejendomsret. Jeg foreslår, at konvergensen af disse 'IP'er' – kald dem bare 'IP3' – kan forklare væksten af intellektuelle ejendomsrettigheder præcis på det tidspunkt, hvor de traditionelle begrundelser for intellektuel ejendom mister deres overbevisningskraft.' [Sunder, 2006: p.262.]

Det er problematisk, at de juridiske regler, der oprindeligt skulle beskytte 'Bildung', viden og kreativitet, i sin nuværende form bidrager til at

2 Madhavi Sunder: 'IP3' in Stanford Law Review, volume 59, issue 2, 2006, pp. 257-332.

indskrænke og hindre udfoldelsen af viden og kreativitet via anakronistiske regelsæt. De digitale pirater oplysningsidealer på kryds og tværs af identitetspolitik, jura, moral og politik reaktualiserer, at Bildung 2.0 er en ret, et krav og præmissen for bevaringen af verdens kulturarv.

Litteratur

Jill Cousins, 2009: http://www.dlorg.eu/index.php/on-line-media-room/interviews/jill-cousins-europeana

Robert Darnton, 2008: 'Who will digitize the World's Books?' in *The New York Review of Books*, http://www.nybooks.com/articles/archives/2008/aug/14/who-will-digitize-the-worlds-books

Robert Darnton, 2008: 'The Library in the New Age' in *The New York Review of Books*, http://www.nybooks.com/articles/archives/2008/jun/12/the-library-in-the-new-age/

Robert Darnton, 2009: 'Google and the new Digital Future' in *The New York Review of Books*, http://www.nybooks.com/articles/archives/2009/dec/17/google-and-the-new-digital-future/

Paul Douglas, 2010: '15 memorable quotes from the Pirate Bay's Peter Sunde' at Techradar, http://www.techradar.com/news/internet/15-memorable-quotes-from-the-pirate-bay-s-peter-sunde-676735#ixzz11tVsib5D

Paul Douglas & Patrick Goss, 2010: 'Pirate Bay founder compares P2P to Coca Cola' at Techradar, http://www.techradar.com/news/internet/pirate-bay-founder-compares-p2p-to-coca-cola-676755

Johan Gottlieb Fichte, 2010 [1807-1810]: *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Reinhard Lauth, Erich Fuchs Lauth, Hans Gliwitzky, Ives Radrizzani, Günter Zöller, et al. (red.), Stuttgart-Bad Cannstatt.

Wilhelm von Humboldt, 1986: 'Theorie der Bildung des Menschen' in *Tenorth, Heinz-Elmar (Hrsg.): Allgemeine Bildung: Analysen zu ihrer Wirklichkeit. Versuche über ihre Zukunft*. Juventa-Verlag, Weinheim/München.

Jonathan Israel, 2009: *Enlightenment Contested: Philosophy, Modernity, and the Emancipation of Man* 1670-1752. Oxford University Press.

Jonathan Israel, 2002: *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity, 1650-1750*. Oxford University Press.

Jaron Lanier, 2010: *You're not a Gadget*. Knopf.

Immanuel Kant, 1783: 'Was ist Aufklärung?': http://www.prometheusonline.de/heureka/philosophie/klassiker/kant/aufklaerung.htm

Spinoza, 2007 [1670]: *Theological-Political Treatise*, Jonathan Israel Michael Silverthorne (red.). Cambridge University Press; 1

edition.

Madhavi Sunder, 2006: 'IP3'in *Stanford Law Review*, volume 59, issue 2.

Webstock.org.nz, 2011: 'The Speaker interviews: Peter Sunde' at Webstock.org.nz, http://www.webstock.org.nz/blog/2011/the-speaker-interviews -peter-sunde/.

Thomas Heebøll-Holm »Pirater og hegemoni«

Pirater og hegemoni

– pirateri i Vestens historie

Definitionen af 'pirateri' er tæt knyttet til en epokes politiske og strukturelle forhold. Hegemonen vil således altid bekæmpe piraten, men samtidig forekommer definitionen og tilstedeværelsen af piraten at være en afledt funktion af selve dette hegemoni.

'For piraten er ikke blandt de anerkendte fjender, men er alles fælles fjende; mellem pirater og andre folk bør der hverken være gensidig troskab eller bindende ed.' [Cicero 1968, s.29] Således skrev Cicero i det 1. århundrede f.Kr., da Romerriget for alvor begyndte sin voldsomme ekspansion. Dette rige fandt i de følgende århundreder sin kulmination i et imperium, der strakte sig fra Hadrians mur i Skotland til Eufrat og Tigris i Mellemøsten, fra Rhinen til Marokko, og havde – af særlig betydning for denne artikel – total kontrol med Middelhavet.

Kort efter visigoternes plyndring af Rom i 410 e.Kr. formulerede filosoffen og biskoppen Augustin imidlertid et andet syn på pirateri. I en passage i bogen *Om Guds Stad* gengav han følgende fiktive samtale mellem Alexander den Store og en tilfangetagen pirat:

> 'Hvis retfærdigheden fjernes, hvad er et rige da andet end en stor røverbande? For hvad er røverbander, om ikke netop små riger? Også det er en gruppe mennesker, der styres ved lederens ordrer, der holdes sammen af en samfundsmæssig overenskomst, og byttet deles efter vedtagen lov. Hvis den plage, en sådan bande er, vokser ved at fortabte eksistenser slutter sig til den og bliver så stor, at banden besidder landområder, etablerer sig som fastboende, erobrer byer og undertvinger folkeslag, så antager den mere tydeligt karakter af rige, og denne åbenlyse betegnelse skyldes ikke, at den har undertvunget sit begær, men at den har kæmpet sig til at undgå straf. Det var nemlig meget fint og sandt, hvad en fanget sørøver svarede Alexander den Store; for da Alexander spurgte ham, hvad han havde tænkt sig med således at gøre havet farligt, svarede denne ham med frimodig foragt: 'Det samme som du med hele verden; men fordi jeg gør det med et lille skib, kaldes jeg sørøver; fordi du gøre det med en stor flåde, kaldes du feltherre'.' [Augustin 2002, s. 251-52]

Disse citater repræsenterer således to forskellige og modsatrettede syn på pirater. Hos Cicero er piraten statens (og dermed fællesskabets) fjende, og han skal nedkæmpes uden nåde. Piraten er en privat, fremmed udfordrer af statens monopol på udøvelse af legitim vold. Hos Cicero betragtes piraten udelukkende fra statsmagtens side, og synspunktet er således subjektivt. Heroverfor står Augustins citat, der ikke udskiller piraten som en anderledes, fremmed forbryder, men som én blandt flere typer af røveriske voldsudøvere. Augustin repræsenterer med andre ord en objektiv synsvinkel på piraten, hvor det afgørende ikke er handlingen, men motivet og spørgsmålet om, hvorvidt dette motiv er retfærdigt.

Den epokale hegemons diskurs

Med udgangspunkt i disse citater vil jeg her fokusere på ét aspekt: hegemoni og magten til at definere andre som fjender og kriminelle. Dette aspekt er således gennemgående i pirateriets historie og i definitionen af pirateri. Mens hverken Cicero eller Augustin bifalder røverisk, voldeligt overfald på havet, så afspejler citaterne imidlertid to forskellige syn på pirateri; henholdsvis hegemonens perspektiv, i dette tilfælde det gryende romerske imperium, og et ikke-hegemonisk perspektiv, der er karakteriseret ved en epoke med mange forskellige instansers, offentlige som private, brug af røverisk vold til at nå deres mål. Det skal her indskærpes, at hegemoni i min optik ikke blot handler om statsmagtens kontrol over borgerne og den legitime voldsanvendelse i samfundet, men også om magten over et samfunds, en regions eller en klodes ressourcer samt spørgsmålet om fordelingen af disse.

Det er endvidere nødvendigt kort at definere, hvad jeg mener med pirateri: Pirateri er tilegnelsen eller ødelæggelsen af varer eller værdier på havet eller i et flodområde gennem vold eller trusler om vold. Pirater er altså udøvere af disse gerninger, men som antikhistorikeren Philip de Souza påpeger, er det et spørgsmål om magten til at definere den anden:

> 'Pirateri som begreb benyttes normalt på en nedsættende måde. Pirater kan defineres som bevæbnede røvere, hvis aktiviteter normalt involverer brug af skibe. De er mennesker som er blevet defineret således af andre folk, uagtet hvorvidt de selv betragter sig som pirater.'
> [Souza 1999, s. 1]

Det er med andre ord handlingen, der defineres som pirateri, mens udøvere af sådanne handlinger ikke nødvendigvis er pirater. Denne term er derimod påtvunget dem af myndighederne for at definere dem som kriminelle og derved legitimere hårdhændede metoder til deres bekæmpelse. Således er pirateri som handling universel, men opfattelsen af handlingens natur og

spørgsmålet om hvorvidt de, der udfører handlingen, er kriminelle beror på, at en instans – eksempelvis en regering – definerer dem som pirater, der er til fare for alle, og at samfundet – og andre stater tillige – accepterer denne definition. Piratens motiver er i denne henseende irrelevante, det væsentlige er handlingen.

Pirateriet og synet på pirateri bliver således formet af, hvorvidt et givet område er domineret af en hegemon eller ej. I Vestens historie er opfattelsen af pirateri præget af en vekselvirkning mellem et hegemoni domineret af en stærk stat og et polariseret, internationalt regime karakteriseret af mange og konkurrerende offentlige og private instansers kampe om magt og indflydelse i det politiske rum. I vore dages politiske sprog vil man tale om en unipolær (hegemonisk) over for en multipolær verden. Jeg vil konkretisere denne problemstilling gennem et kort vue over pirateriets historie fra det antikke Grækenland til i dag.

I Homers berømte værker fra det 8. århundrede f.Kr. var pirater (græsk *leistes*) ikke specielt forkastelige folk, og i det 4. århundrede f.Kr. karakteriserede Aristoteles uden videre fordømmelse pirateri som én blandt flere basale måder, hvorpå mennesker kunne tjene til livets ophold. Som kampen mellem Middelhavets forskellige stater bølgede frem og tilbage med en tiltagende magtkoncentration under de græske bystater og riger, begyndte betydningen af pirat-termen at forandre sig. Disse stater forsøgte således at påberåbe sig hegemoni over Middelhavet og dermed retten til at definere, hvad der var legitim maritim vold i statens tjeneste, og hvad der var pirateri, det vil sige illegitimt røveri. Således blev pirat-termen i stigende omfang stigmatiseret. Denne proces, hvor piraten blev forvandlet fra en privat, men legitim, kombattant til en kriminel fjende af statens fællesskab, blev dog først fuldendt, da romerne underlagde sig hele Middelhavet og dermed opnåede absolut hegemoni over regionen.

Efter det vestlige Romerriges kollaps i det 4. og 5. århundrede e.Kr. fulgte Middelalderens lange periode, som i pirat-historisk henseende varede til ind i det 17. århundrede. I modsætning til Romerriget var Middelalderen karakteriseret af en pluralitet af regimer, der kæmpede om hegemoni i det europæiske politiske rum. Det betød, at fordømmelsen af pirater ofte var fraværende. For mens man i Middelalderen på ingen måde fandt overlagt røveri acceptabelt, så gjorde denne pluralitet og manglen på et statsligt monopol på den legitime udøvelse af vold, at ingen politisk enhed kunne opnå hegemoni og entydigt fordømme pirateri som handling. Da Middelalderens pirater i høj grad var købmænd og søfolk, kunne motiver som gældsinddrivelse og repressalier fremføres og forsvares, eftersom staten ikke havde ressourcer til at sørge for et egentligt politi eller en kystvagt.

Således var motivet det væsentlige i Middelalderens piratsager, ikke handlingen.

Middelalderens magtvakuum

Middelalderen var karakteriseret af mange stater, der kæmpede om et regionalt hegemoni i Europa. Disse anstrengelser var imidlertid tomme i den forstand, at kongerne ikke havde tilstrækkelig kontrol med deres egne kongeriger og derfor ikke kunne gøre sig håb om en større regional kontrol. Middelalderens stater indeholdt nemlig mange små stater i sig i form af bispedømmer, baronier og frie byer, der alle kontinuerligt udfordrede kongens jurisdiktion og magt. Desuden var kongerne afhængige af adelen og borgernes militære og økonomiske støtte, hvis de ville føre krig. I forbindelse med pirateri var dette et særligt stort problem, fordi kongerne ikke besad egne flåder, men var afhængige af de skibe som havnebyerne og købmændene kunne stille med samt flåder, de lejlighedsvis kunne hyre i udlandet. Med andre ord bestod kongerigernes sømagt af private, bevæbnede søfolk uden for et egentligt militært hierarki og direkte regeringskontrol.

Jeg har i min ph.d.-afhandling behandlet pirateriet i engelske og franske havnebyer i perioden 1280-1330 – en periode, der primært var karakteriseret af fred mellem England og Frankrig (afbrudt af to korte krige) og af et eksplosivt boom i eksporten af vin fra Bordeaux til Nordeuropa. Disse engelske og franske havnebyer udkæmpede kontinuerligt handelskrige mod deres konkurrenter uanset kongerigernes politiske tilstand. Det primære middel til at bekæmpe konkurrenterne var, hvad jeg ovenfor har defineret som pirateri, det vil sige søbårne plyndringsangreb på konkurrenternes skibe. Således var pirateri ikke antitesen til handel, men snarere en integreret del af denne. Med en omskrivning af den tyske militær-teoretiker Carl von Clausewitz' ord kunne man sige, at pirateriet var en fortsættelse af handel med voldelige midler. [Clausewitz 1993, s. 99]

Dette udgjorde naturligvis et problem for kongerne, men flere forskellige faktorer gjorde, at man overordnet så igennem fingre med disse 'handelskrige' udført gennem pirateri. Først og fremmest var det yderst vanskeligt for myndighederne at få et sandfærdigt billede af, hvad der var foregået i konkrete tilfælde af pirateri, og situationen blev ikke bedre af, at de lokale myndigheder ofte var i ledtog med piraterne. Et større problem var det imidlertid, at kongerne ikke rådede over egne flåder og derfor ikke kunne tåle at fremmedgøre piraterne, der ofte var højt estimerede borgere og købmænd i havnebyerne. Hvis kongerne fór for hårdt frem mod havnebyerne, kunne de risikere, at søfolkene ville nægte flådetjeneste. I Englands tilfælde kunne man endda risikere, at de ikke ville forhindre potentielle franske invasioner, hvilket englænderne siden 1215 konstant frygtede. Endelig var der det komplicerede storpolitiske spil mellem den engelske og den franske

konge at tage hensyn til. Den engelske konge var suveræn hersker over England, men skyldte samtidig den franske konge troskab for hertugdømmet Aquitanien. Den engelske konge var altså både suveræn og undersåt på samme tid, og dette afspejledes i en udenrigspolitik, der var langt mere optaget af at vedligeholde en magtbalance end at sikre fred på havet. Der var således en klar mangel på en hegemon, hvilket tillod piraterne om ikke frit spil, så i hvert fald friere hænder til at udføre deres gerninger.

En løsning på ofrenes klager over pirateri var, at kongerne kunne give dem et *lettre de marque* (en slags kaperbrev). Det havde oprindelig intet at gøre med kapere, men var en regeringsudstedt tilladelse til privatpersoner til med egne midler at tilegne sig værdier, som udlændinge uretmæssigt havde erhvervet sig uden betaling – det kunne være såvel udestående gæld som pirateri. Privatpersonen havde dog kun ret til at tilegne sig varer op til den tabte værdi. Resten var illegitimt bytte og skulle i bedste fald betales tilbage. Disse breve benyttedes endvidere kun i fredstid. Senere, i 1600-tallet, blev disse *lettres de marque* imidlertid til de mere kendte kaperbreve. Disse var reelt regeringslicenser til privatpersoner til med egne midler at udruste et skib og sende det ud for at bekæmpe rigets fjender under forudsætning af, at kaperen afregnede med de lokale havnemyndigheder ved tilbagekomsten til hjemlandet, og at kongen således fik sin del af byttet. [Rodger 2004, s. 199-200] Disse breve var altså krigstidsforanstaltninger og udgjorde en snedig måde for kongerne til midlertidigt at have væsentligt større flåder til rådighed, end statens finanser egentlig tillod.[1]

Som i andre perioder kom den intellektuelle fordømmelse af pirater før en egentlig koncentreret indsats imod pirateriet. Således omformulerede den italienske retslærde Bartolus af Saxoferrato i slutningen af det 14. århundrede Ciceros fordømmelse af pirater fra at være alles fjende til at være menneskehedens fjende. [Tai 2003, s. 260 n. 7, Heller-Roazen 2009, s. 103] Det er ligeledes denne version, der oftest benyttes i dag. Der skulle dog gå flere hundrede år, før denne fordømmelse blev implementeret og propaganderet af de europæiske stater. Mens retslærde som eksempelvis Grotius i 1600-tallet i stigende omfang og med henvisning til Cicero fordømte pirater, [Erslev-Andersen 2009, s. 87-88, Heller-Roazen 2009, s. 113] så fandt et egentligt koncentreret opgør med pirateri først sted omkring år 1700. [Earle 2004, s. 135 ff. & kap. 10] På dette tidspunkt var de statslige flåder på vej til at blive så stærke, at behovet for private kombattanter indrulleret i statens tjeneste, som kapere ikke længere var til stede. Denne fordømmelse fandt endvidere sted, samtidig med at et nyt hegemoni var i gang med at etablere sig, denne gang i form af et globalt europæisk hegemoni. Mens de europæiske stater ganske vist bekæmpede hinanden i Europa, så skete der på globalt plan ikke desto mindre det, at der udfoldede

1 Se min upublicerede ph.d. *Ports, Piracy, and Maritime War. Piracy in the English Channel and the Atlantic, c. 1280- c.1330* og min artikel 'Pirater, kriminalitet og krig i middelalderen', 1066 – Tidsskrift for Historie 40 årg. no. 3, 2010, s. 54-63 for mere information om Middelalderens piratvæsen.

sig et kollektivt europæisk hegemoni, hvor man som europæere stod sammen mod de 'indfødte'. Dette hegemoni nåede sin største udbredelse i begyndelsen af 1900-tallet. I relation til pirateri er Paris-traktaten fra 1856 af afgørende betydning, eftersom stort set alle stater i dette europæiske hegemoni underskrev en traktat, hvor man frasagde sig retten til at benytte kapere, piratens legitime fætter, og i bredere forstand fastslog, at kun stater, og ikke privatpersoner, havde ret til legitim voldsanvendelse på havet.

Multipolaritetens tilbagekomst

Frem til begyndelsen af det 21. århundrede blev pirateri betragtet som en fortidig og sagnomspunden aktivitet, og man antog, at denne praksis var udryddet. Således har det somaliske pirateri voldt enormt juridisk hovedbrud, fordi der ganske enkelt mangler en præcedens for, hvorledes man skal agere mod privatpersoner i et ukontrolleret internationalt rum. Den moderne folkeret er i hovedsagen baseret på, at aktørerne i det internationale rum ultimativt er stater; det vil sige tilregnelige regimer, der overordnet følger den internationale rets og statssystemets konventioner, fordi stater i længden har mere at tabe end at vinde ved at overtræde reglerne. Statssystemet er til en vis grad en direkte forlængelse af det europæiske globale hegemoni, som efter 1945 blev overtaget af USA (og Sovjet). Som de seneste års økonomiske kriser og visse fejlslagne militæroperationer[2] har vist, så er det amerikansk-europæiske hegemoni imidlertid under pres, og ved gentagne lejligheder har det vist sig, at disse hegemoners magt ikke er uantastelig – i hvert fald ikke, hvis de vil følge de samme internationale spilleregler, som hegemoniet satte i værk i sine velmagtsdage. Særligt kravet om at overholde menneskerettighederne synes at være et betydeligt problem i bekæmpelsen af de somaliske pirater.

Således har de somaliske pirater vist sig at være et problem både for den globale hegemon, USA, og den regionale afrikanske hegemon, Frankrig. Det er derfor ikke overraskende, at disse to stater er gået hårdest til værks mod somalierne, ikke blot for at bremse pirateriet, men også for at beskytte den udfordrede hegemoniske position.

Det tyder altså på, at pendulet i dag er på vej tilbage mod det multipolære magtbillede med mange forskellige såvel statslige som ikke-statslige voldsaktører, der udfordrer hegemonens ret til, at definere legale krigshandlinger og udpege kriminelle aktører. Det er i dette historisk-politiske lys, de somaliske pirater skal forstås. De udgør dog kun toppen af isbjerget af mange forskellige ikke-statslige udfordrere af det (euro-)amerikanske globale hegemoni. Således kan såvel mexicanske narkokarteller som islamistiske terrorister og colombianske oprørere/frihedskæmpere (alt efter hvem

2 F.eks. Somalia i 1993, Afghanistan, og til dels Irak.

man spørger) ligeledes opfattes som udfordrere af hegemoniet.[3] I modsætning til disse er det somaliske pirateri dog umiddelbart langt mere identificerbart. Paradoksalt nok er hegemonens behov for at slå hårdt ned på piraterne desto større, for hvis hegemonen ikke engang kan nedkæmpe et par tusinde dårligt udrustede pirater fra et af verdens fattigste lande, hvem kan den så besejre? Denne kamp kan næppe vindes militært. Det er snarere gennem brugen af et andet af den euro-amerikanske hegemons værktøjer, nemlig udviklingsarbejdet til at skabe stabilitet i Somalia og sikre andre lukrative og ikke-røveriske leveveje, at pirateriet skal bremses. Støtte og udbygning af det somaliske fiskeri er én mulighed. Det ser imidlertid ikke ud til, at det euro-amerikanske hegemoni i tilstrækkelig grad har forstået, hvilken trussel dette udgør for dets magt – i første omgang symbolsk. Dette indebærer mindst to mulige negative konsekvenser for det euro-amerikanske hegemoni. Den ene er, at problemerne med at bekæmpe piraterne kan medføre, at gryende nye hegemoner som Indien og Kina føler sig fristet til at gribe ind og demonstrere deres egen styrke og den herskende hegemons svaghed. Den anden er risikoen for, at andre fattige afrikanere, der gennem legitime job kun har udsigt til at leve på et eksistensminimum, også tyer til pirateri, da det somaliske eksempel viser, at pirateri er en aktivitet med en acceptabel risiko set i forhold til gevinsten ved at blive pirat.

Litteratur

Lars Erslev Andersen, 2009: 'Piracy in the Gulf of Aden: Reflections on the Concepts of Piracy and Order' i *Danish Foreign Policy Yearbook 2009*, DIIS.

Augustin, 2002: *Om Guds stad*, (Bent Dalsgaard Larsen, overs.), Århus Universitetsforlag.

Cicero, 1968: *De Officiis* W. Miller (overs. & red.), Loeb Classics.

Carl von Clausewitz, 1993: *On War* M. Howard & P. Paret (red.), Everyman' s Library.

Peter Earle, 2004: *The Pirate Wars*, Methuen.

Thomas Heebøll-Holm, 2010: 'Pirater, kriminalitet og krig i middelalderen' i *1066 – Tidsskrift for Historie*, 40. årg. no. 3.

Thomas Heebøll-Holm, 2011: *Ports, Piracy, and Maritime War. Piracy in the English Channel and the Atlantic, c. 1280 - c. 1330*, (upubliceret ph.d.-afhandling).

Daniel Heller-Roazen, 2009: *The Enemy of All*, Zone Books.

N.A.M. Rodger, 2004 [1997]: *The Safeguard of the Sea*¸ Penguin Books.

Philip de Souza, 1999: *Piracy in the Graeco-Roman World*, Cambridge University Press.

3 For lignende udlægninger se Erslev-Andersen s. 92 & Thorup s. 69 ff.

Emily Sohmer Tai, 2003: 'Piracy and Law in Medieval Genoa: The Consilia of Bartolomeo Bosco' i *Medieval Encounters*, 9, vol. 2-3.
Mikkel Thorup, 2008: *Pirater, terrorister og stater*, Klim.

Om inspiration og *Øvelser og rituelle tekster*[1]

I.

Jeg skal tale om mit forhold til politisk digtning, og om hvordan jeg tænker politik i kunst generelt. Jeg opdagede for nylig, at jeg lever i et skæbneår. I nogle af de allerførste optegnelser jeg gjorde som fjorten-femtenårig – i en dagbog, jeg fandt helt tilfældigt for nylig – skrev jeg, at jeg skulle dø i 2011. Hvis ikke naturligt, så ved egen hånd. Jeg forlod denne tanke meget tidligt – sikkert i begyndelsen af tyverne – da det ikke længere var interessant med den slags digter- og kunstnerromantik. Men da jeg faldt over dagbogen, lyste året 2011 op i ansigtet på mig. Dette er mit skæbneår. Det betyder, at jeg kun vil tale sandt, der er ikke tid til noget andet – noget som er en vældig befrielse – ikke at være nødsaget til at tale på andres eller på usandhedens vegne. Men det er også en opgave. Derfor kan jeg tillade mig at fortælle hvor uoriginalt, det jeg skriver er, og hvor det kommer fra.

Som en introduktion til, at jeg vil tale om min bog, vil jeg vise en video af SYGNOK, som er en kunstnergruppe fra Nørrebro.[2] Videoen har de lavet sammen med en komponist, som går under mange forskellige navne, men først og fremmest Goodiepal. Og jeg viser denne video, fordi kunstnergruppen og især Goodiepal i de seneste år har været den fremmeste inspiration i udviklingen af min bog, blandt andet når det kommer til forskellige strategier for, hvordan man arbejder med politisk kunst. Eller det vil sige; Goodiepal opfatter det ikke selv som politisk kunst, men det gør jeg.

Ud over at være et samarbejde mellem SYGNOK og Goodiepal så er denne musikvideo også et angreb på institutionen Dansk Institut for Elektroakustisk Musik (DIEM), hvor Goodiepal har undervist i musikhistorie og moderne elektronisk kompositionsmusik, og hvor han introducerede det, han kalder *radikal computermusik*. Sammen med eleverne foretog han en række studier i en forestilling fra 1950'erne, om at computeren 20 år ud i fremtiden ville være klogere end mennesket. En forestilling som fortsatte i 1960'erne, og som fortsat findes i dag. Goodiepal bestemte sig for at tage denne forestilling alvorligt og simpelthen lave musik til en computer, som om 20 år kommer til at være klogere end os; en musik, som denne fremmede intelligens vil synes er interessant at høre på.

---

1 Det følgende er en oversat og redigeret version af en transskriberet, oversat og redigeret version af et oplæg Lars Skinnebach holdt på Folkebiblioteket d. 4. maj 2011 i Oslo.

2 Videoen, der refereres til, kan findes på: www.youtube.com/watch?v=3FKfxPXFStE. Eller bare: www.sygnok.tk

Men så fik han sparket, og eftersom han er den mest velansete elektromusiker, vi har i Danmark – den, der turnerer mest, som holder foredrag på alle de amerikanske universiteter osv. – så virker det mærkeligt. Det er interessant, at der opstår en modsætning mellem den velansete elektroakustiske komponist og SYGNOK, der består af DJ Hvad, ham med de lysende øjne, VJ Livstræt, som laver videoerne, og Nydansk Selvmord; alle unge drenge fra Nørrebro, som med egne ord spiller *perker tech*, og som i mange år har benyttet sig af alle mulige konfronterende tegn, som for eksempel hagekors, som de selv kalder *velfærdssvastika*. Som institutionskritik er det interessant, fordi Goodiepal har erklæret krig imod institutionen DIEM. Sammen med SYGNOK gik han ind i DIEM og huggede deres dyreste maskine, Eventide H8000, som var blevet købt 8 måneder før, Goodiepal fik sparket, men som havde været defekt fra starten af. Den havde bare stået der, uden at kunne bruges og uden at blive repareret. Samtidig havde ledelsen købt en plakat med autograferne fra alle i The Beatles for 150.000 kr. Og det var der en eller anden form for misforhold i. Goodiepal fik altså ikke lov til at undervise på instituttet længere, men gik ind og tog denne maskine, forbedrede den for et betragteligt beløb og lavede nogle af disse videoer. Som tillæg installerede han en ekstraknap, som ingen før havde set. En rød knap. Meningen var så, at de ville levere den tilbage, uden at nogen opdagede tillægget. Altså en generøs gestus, en forbedret maskine. Og når man så trykkede på den røde knap, som ingen i udgangspunktet kendte til, ville der automatisk komme forelæsninger af Goodiepal ud, sådan at han fortsatte sin undervisning. Denne musikundervisning kaldte han *Frisk Hacket*. Dette, synes jeg, er meget interessant; at gå ind og forbedre en institutions gale beslutninger. Godt nok er det en kriminel handling, men samtidig har han faktisk forbedret maskinen og tilbudt institutionen at få den tilbage med den tilføjelse, at hans forelæsninger stadig er tilgængelige for eleverne.

Sagen, som har været i gang i lang tid, endte med politianmeldelse og mange trakasserier frem og tilbage. Eftersom krigen optrappedes, var Goodiepal ikke længere interesseret i at levere maskinen tilbage og brugte den i stedet blandt andet til at finansiere en pladeudgivelse, hvor han med den som sikkerhed lånte 500.000 kr. af den ukrainske mafia. De 500.000 puttede han så i sin næste pladeudgivelse. Selve pladen kostede 250 kr., men inde i omslaget lå der en 500 kr.-seddel. På den måde forgrener tingene sig hele tiden: fra radikal computermusik, og en omdefinering af, hvordan man skal skabe computermusik, via musikvideoer og offentlige optrædener, som fungerer som konkret institutionskritik, til noget jeg opfatter som en kapitalismekritik. Da han lavede pladen og udgav den, opstod der problemer i alle forretninger. Forretningerne accepterede ikke prisen, man fik flere penge tilbage, end man gav. Folk styrtede ind og ville købe alle på én gang.

Og der var også mange, som forsøgte noget pyramidespilsagtigt; de købte én, så kunne de købe to, så kunne de købe fire osv. Hele salget kollapsede. Det var et ganske enkelt greb, som kritiserede værdiudvekslingen som sådan. Igen gennem en generøs gestus.

Der er meget mere at sige om dette, jeg fortæller det blot for at pege på nogle af de strategier, som jeg selv har udledt af det. Eksempelvis generøsiteten som strategi for politisk kunst. Et andet greb, som jeg har snakket lidt om, er det, som kan kaldes en videreudvikling af hacking. For eksempel at hacke en institution ved at trænge ind og tage noget derfra, men først og fremmest ved at placere noget inde i den. Flere af disse strategier spiller sammen, generøsitet og hacking – Goodiepal kalder det *at frisk hacke*, mens SYGNOK kalder det *fremmed overtagelse*; noget som spiller på deres indvandrerbaggrund, som de gerne vil skræmme med – at gå ind og sætte dagsordenen for det samfund, vi har omkring os. De foretager simpelthen en overtagelse – et hack ind i samfundet – hvor de placerer deres kunst.

I min egen bog, som hedder *Øvelser og rituelle tekster*, er jeg inspireret af en virkningsorienteret kunst, som jeg altså finder den hos SYGNOK og Goodiepal. Altså dér, hvor det ikke er det æstetiske udtryks iboende kvalitet eller eksistentielle dybde, der bestemmer, hvad det kan indeholde, men derimod hvilken virkning det har i det samfund, som omgiver det, eller på de mennesker, som beskæftiger sig med det. Et andet udgangspunkt har været en idé om øvelser og rituel kunst. Den rituelle kunst har jeg særligt fundet i en bog fra Grønland, som hedder *Snehyttens sange*. Den er ganske enkelt en indsamling af den grønlandske orale tradition, sange og digte, som Knud Rasmussen udgav som en hilsen til de danske digtere i 1930. Efter min mening er det måske den fineste danske digtsamling, der findes, selv om den ikke er dansk. Måske især fordi den ikke er dansk. Jeg er selv opvokset på Grønland, kender myterne fra min skoletid og har læst mange af disse samlinger. I denne bog findes der fangstdigte, fangstsange og magiske viser, som skal lokke fangstdyrene til, for eksempel: 'Lille rensdyr/ lille jordlus/ kom til mig/ kom til mig/ jeg gør jer ikke noget!'. Digte, som skal berolige dyret under jagten, som skal kaste magi over dyret, sådan at det kommer hen til jægeren, som så kan skyde det. En stor del af det juridiske system på det gamle Grønland, altså på bopladser, var baseret på digtning. Var der en stridighed på bopladsen, så blev den løst ved hjælp af sange – man samlede sig hver aften og underholdt hinanden ved at synge, lege sanglege osv. Et af digtene er meget berømt, man kender det sikkert fra rygter og den slags. Det har i hvert fald været en af de ting, som har fascineret det danske folk ved Knud Rasmussens beretninger fra indsamlingen; at man tilbød værten sin kone, når man kom til en fremmed boplads. Det var muligvis en

praktisk foranstaltning for at sprede generne i disse småsamfund. I dette digt er der en anklager, som anklager en anden fra landsbyen for gerne at ville modtage de andres koner uden at være lige så villig til at dele sin egen. Der er også sange, der handler om mord og alle mulige andre slags forbrydelser, tyveri, seksuelle overgreb – alt muligt. Det foregik sådan, at en anklager gik ud i fjeldet og formulerede sin anklage som en sang. Så mødtes man om aftenen. Anklageren tog trommen og sang – I har sikkert alle sammen hørt grønlandsk trommesang, man synger aia aia aia og slår på trommen osv. – og så sagde han: 'du er ikke så villig til at låne din egen kone ud, men du låner gerne min, aia aia aia'. Han kom med en meget lang og velformuleret anklage, og mens han trommede og fremsagde anklagen, så skallede han panden mod den, han anklagede. Og når sangen så var færdig, var det den anklagedes tur til at slå på sin tromme og forklare sig. Sådan foregik disse stridigheder. Og den, som skulle forsvare sig, måtte mere eller mindre improvisere sit forsvar samtidig med, at han eller hun slog på tromme og nikkede skaller på den anden. Den, som fik tilhørerne på sin side, havde vundet stridigheden, fik ret.

Min læsning af denne og andre indsamlinger har været vigtig for, hvordan jeg opfatter rituel kunst. Det er altså ikke kunstens skønhed eller dybde, det handler om, men øvelserne, tilknytningen til etikken og tilknytningen til den virkning, øvelserne får.

II.

Man kan jo spørge sig selv: hvorfor snakker jeg om denne rituelle kunst? Hvorfor snakker jeg om de politiske muligheder, som jeg ser i den kunst, som SYGNOK og Goodiepal laver? Jeg har været optaget af rituel kunst i årevis, men uden at lade det smitte af på den kunstopfattelse, der ligger til grund for mine tidligere bøger – ikke i nogen særlig udstrækning i hvert fald. Der har jeg nok haft en nogenlunde traditionel, modernistisk opfattelse af, hvad kunst er. At den handler om nogle iboende kvaliteter – en iboende mulighed for refleksion – altså, at man kan reflektere over det objekt, man har foran sig og således måske nå frem til en eller anden virkning, at man kan komme nærmere en forståelse af mennesket og dets omverden ved at læse digte eller se på kunst.

Det, jeg synes er anderledes ved den rituelle kunst, er som sagt, at den er virkningsorienteret. Hvorfor er det så, at jeg forkaster digtene og bøgerne, som jeg tidligere lavede? Eller i hvert fald den kunstopfattelse, der ligger til grund for dem? Jo, det er simpelthen fordi, at jeg mener, at vi er på vej mod en klimamæssig katastrofe, en økologisk katastrofe, som gør, at vi må omdefinere begrebet 'eftertid'. Jeg læser de artikler, jeg kan finde om

klimaet, jeg følger med i klimadebatterne, der foregår i Danmark, jeg tjekker NASAs hjemmeside jævnligt, jeg læser rapporterne, der kommer ind til FNs klimapanel, og på den baggrund synes jeg, at det ser meget, meget skidt ud. Det ser ud som om, at nogle irreversible processer allerede er i gang. Ting, der ikke er noget at gøre ved. Koralrevene er tabt, dem har vi opgivet, isen på Nordpolen har vi tabt, det er der ikke så meget at gøre ved længere. Men muligvis er der også andre, endda endnu værre irreversible processer i gang. Hvis den sibiriske permafrost tør, så frigives tre gange så meget CO_2, som der findes i atmosfæren lige nu – det vil kunne føre til ikke-liv på jorden. Det samme kan ske, hvis de store iskapper smelter. Indlandsisen på Grønland, isen på Sydpolen. Et tredje eksempel er regnskovene, hvor mange træer dør på grund af temperaturstigninger, noget som igen betyder, at disse træer bliver en del af CO_2-udledningen i stedet for at være verdens lunger, eller hvad man ellers har af metaforer for den proces, træerne udøver. Men her siger jeg så, at vi har en tidsramme – et handlefelt kalder jeg det – hvor det er muligt at reagere. Dette er rent gætteri, baseret på læsning og daglige studier. Vi har et handlefelt på fem til ti år, hvor vi skal ændre vores adfærd radikalt og gøre os uafhængige af olie. Det er et realistisk tidsrum, hvis vi skal undgå de helt store katastrofer de næste 30 til 150 år. I forhold til sådan en struktur, så er det væsentligste spørgsmål kunsten kan stille sig selv, hvad den faktisk gør for at undgå katastrofen. Eller; hvad har kunsten at tilbyde, når vi er på vej mod katastrofen? Og her er det, jeg tænker, at vi må omdefinere, hvad dybde i kunsten er, hvad kunstens rolle og muligheder skal være.

Ud fra dette perspektiv opfatter jeg det meste af den kunst, der bliver produceret i dag som ligegyldig. Den er værdiløs. Romanen som noget, der udvikler sig fra A til B, som en fortælling, der henter sin dybde fra at give stemmer til mennesket – forsøger at forstå mennesket bedre – opfatter jeg som værdiløs. Alternativet til den eksistentielle kunst er en kunst, som ikke henter sin dybde ved at bore længere og længere ind i sindet, men som baserer sig på en daglig øvelse, som ikke umiddelbart har udvikling som mål, men derimod en gentagelse af øvelsen, en refleksion over bestemte værdier, som manifesterer sig som hverdagslige handlinger. Tænker man på øvelser i bredest mulig forstand – som noget der er knyttet til en handling, og at denne handling baserer sig på nogle værdier, vi kan diskutere, finde ud af, vurdere, skifte ud – så findes der en lang række muligheder. Jeg har for eksempel skrevet de samme ting ned hver dag, for at se om der kommer en anden dybde ud af det, for at se om jeg simpelthen kan nå frem til et udgangspunkt for en virkningsorienteret kunst.

Grunden til, at jeg snakker om dette – prøver at forklare det – er, at I skal forstå, hvad det har med klimakrisen at gøre. Det er for at finde en kunstopfattelse, der i langt højere grad knytter sig til den daglige handling – til den helt konkrete handling – og til at handlingen er baseret på nogle værdier, man kan vurdere og udskifte, som man vil. I dette tilfælde kan man så vurdere det i forhold til, om vi fortsætter olieafhængigheden, eller om vi ikke gør. Der er en masse andre øvelser, som jeg også har beskæftiget mig med. I lange perioder har jeg forsøgt simpelthen at dele dagene op i øvelser, forstået som handlinger, der baserer sig på bestemte værdisæt. En af øvelserne – altså den, der ligger til grund for denne bog – har været at skrive nogle begivenheder ned, som jeg ikke har skænket særlig stor opmærksomhed, som jeg tidligere har tænkt ikke betød så meget, men som ikke desto mindre har virket ubeskrivelige, og som jeg igen og igen er vendt tilbage til. De har virket ubeskrivelige ud fra den kunstopfattelse, jeg tidligere havde. En fjeldtur, som jeg foretog sammen med min far for sikkert 25 år siden, jeg ved faktisk ikke helt hvornår, men det var på kanten af barndommen. Og nogle små begivenheder, som jeg, uden at det er lykkedes for mig, har forsøgt at formulere, siden jeg som 14-15-årig begyndte at skrive poesi. Jeg har forkastet det. Men nu ville jeg se, om jeg med en anden kunstopfattelse kunne beskæftige mig med det. Det har været det vigtigste for bogen. Øvelsen gik ud på hver dag at skrive den samme begivenhed ned, beskrive turen, uden nogen forudindtagede æstetiske kriterier. Det har jeg så gjort i det sidste halve år, og så er der kommet en række tekster ud af det. Normalt sidder jeg og forfiner en æstetik og en bog i to til fire år, før jeg sender den til min redaktør på Gyldendal, som siger, at det er fint, vi trykker den til foråret eller efteråret. Og så kommer der nogle anmeldelser, som sikkert er fine nok, men som ikke siger mig så meget, fordi jeg selv har skrevet bogen. Jeg håber, at nogen måske bliver klogere af den eller synes, at den er interessant, men jeg ser ingen virkning – specielt ingen, som har direkte politiske implikationer. Et andet problem ved det er, at det ikke afføder nogen refleksion hos mig, det er simpelthen ikke interessant for mig at sidde og forfine det her, det er ikke interessant at sende det til redaktøren, at han sender det videre til sælgerne, at der kommer en grafiker og laver et omslag. Hvert eneste trin i processen afføder ikke længere nogen refleksion eller nogen virkning, det optræder i en allerede eksisterende struktur, som det dermed er med til at opretholde. Jeg har ikke nogen færdigformuleret kunstopfattelse, dette er alt sammen en undersøgelse, som jeg er i gang med. Jeg leder efter virkningsstrukturer, ting jeg kan bruge til at lave indgreb med i virkeligheden. Ting, som slet og ret kan ændre vores adfærd i forhold til afhængigheden af fossile brændstoffer og den tætte sammenhæng, som vækstraterne og vækstideologien har med denne afbrænding.

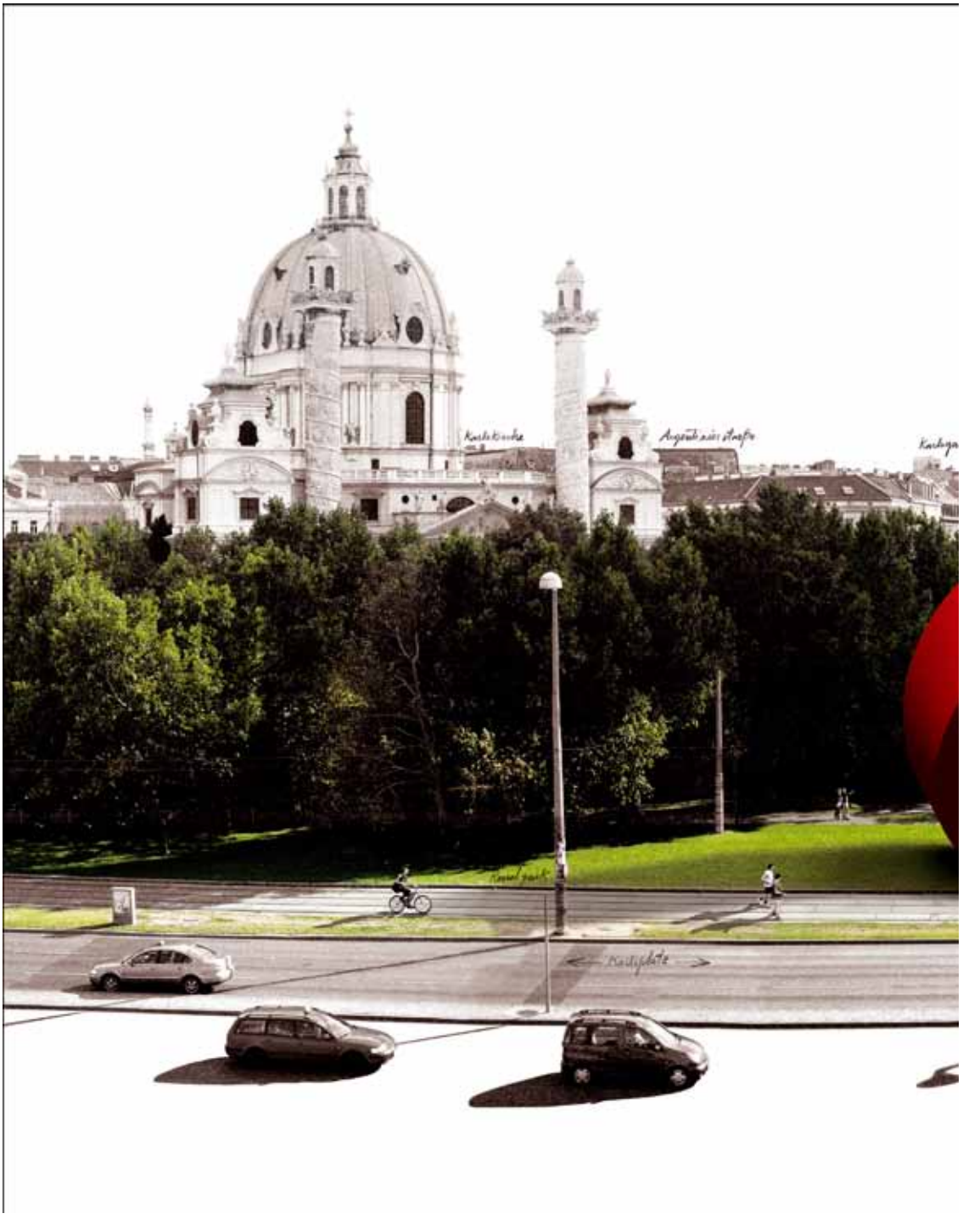
Jeg har ikke haft nogen rigid opfattelse af, hvordan dette skulle gøres, jeg har bare tænkt, at hvert trin skulle gøres anderledes og have en eller anden form for implikation i forhold til dette kunstsyn. Fordi bøgerne skulle håndlaves, så tilbød forlaget (After Hand) mig, at jeg kunne få deres officielle stempel og en lang række ISBN-numre, sådan at jeg når som helst kan lave en officiel bog. At have et sådant stempel og alle disse ISBN-numre betyder, at jeg eksempelvis kan *hacke* en anden bog. Jeg kan gå ind i en boghandel, tage en bog (for eksempel fra Gyldendal), meget diskret rive nogle sider ud og erstatte dem med nogle, jeg har skrevet på forhånd, og så kan jeg skrive et improviseret digt på bagsiden og gøre det til en After Hand-bog ved bare at stemple den og skrive et ISBN-nummer.

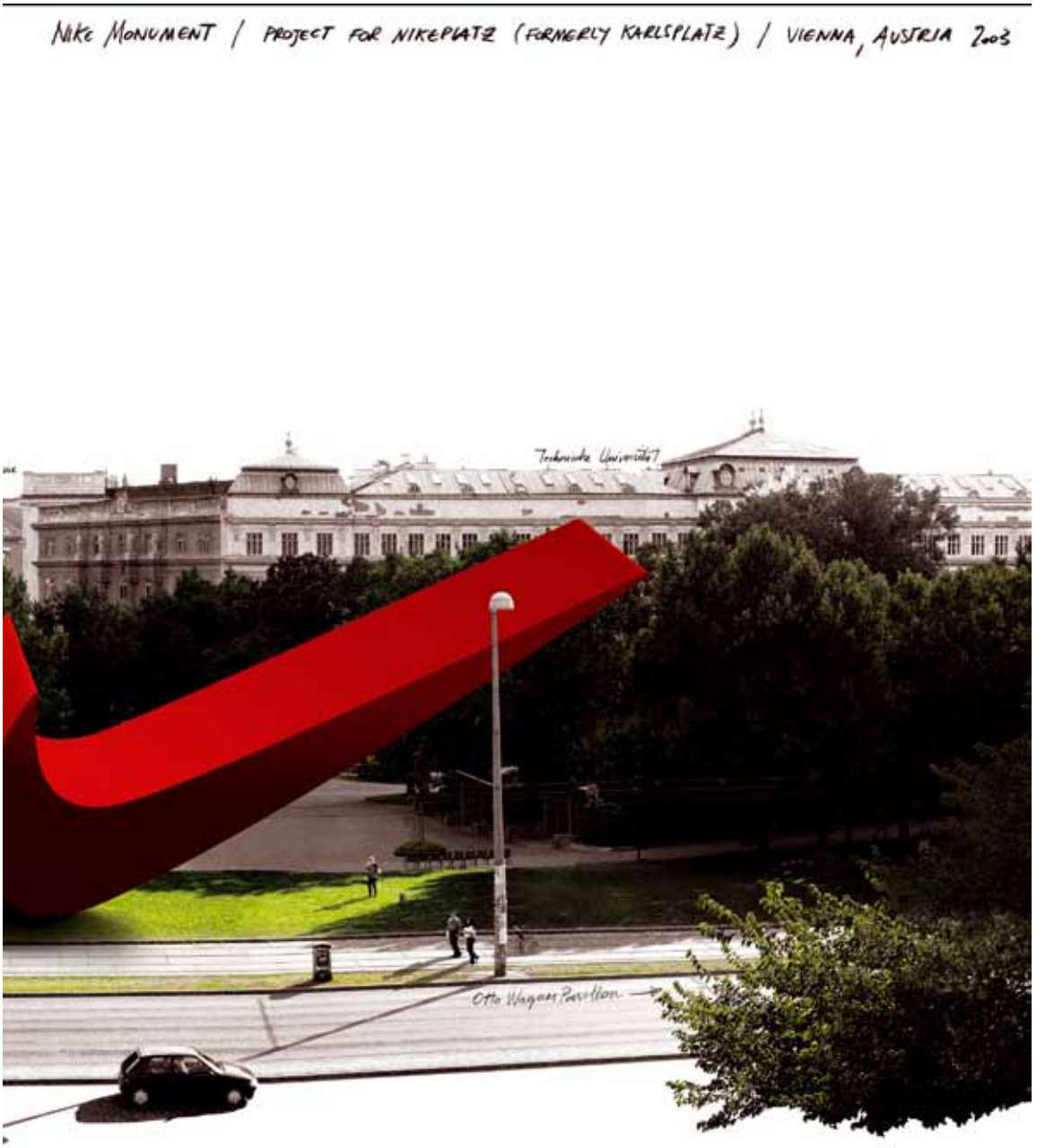
Jeg bruger tre til fire dage på hver enkelt bog. Jeg udskriver digtene fra computeren og håndsyer bøgerne, jeg laver dem rigtigt fine, bogryg og alt det der. Dette forbinder jeg med generøsitets-begrebet. Jeg skaber en kunstnerisk merværdi. Med det mener jeg ikke den kunstneriske værdi, man finder i bogen, men den merværdi, som skabes af signaturen og ekstraarbejdet, som forfatteren har lagt i den. Merværdien, jeg skaber, kan jeg så omsætte til politisk handling. Jeg forsøgte mig med at sige, at for at få lov til at købe denne bog med øvelser og rituelle tekster så skulle man igennem en eller anden form for forberedelse for at læse den. Jeg udarbejdede en kontrakt eller tillidserklæring, som man skulle skrive under på for at få lov til at erhverve sig den. Kontrakten gik i al sin enkelthed ud på – det var næsten det mindste, jeg kunne finde på – at man ikke måtte købe andet end basale madvarer i fem dage. Det skal man altså skrive under på for at få lov til at købe den. Alle siger, at det er utroligt nemt, det kan jeg sagtens. Men jeg tror, at stort set alle, der har købt den, har brudt løftet. Og det er en del af det, fordi at et brudt løfte næsten binder folk endnu mere. Sådan kan jeg opnå en konkret politisk handling. Godt nok i mikrostørrelse, men alligevel en konkret politisk handling, som jeg har iværksat ved at sige, at for at fat i denne bog til 50 kr., som der ligger en vis merværdi i, så bliver du nødt til ikke at forbruge andet end basale madvarer i fem dag. Så omsættes den kunstneriske merværdi – det generøse greb – til en politisk handling hos den, der vil erhverve sig bogen. Det er en sådan struktur, jeg har ledt efter, og som jeg formentlig også vil kunne bruge i større skala, ligesom jeg vil kunne bruge dét at hacke en bog og gøre den til et andet forlags bog i større skala.

Redigeret og oversat fra norsk af Mathies Aarhus.
Tak til Folkebiblioteket for transskribering og rettigheder.

Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG, Fake Nike Infobox (September 2003)

Various materials, 611 × 548 × 550 cm, Installation in Karlsplatz, Vienna Photo courtesy Public Netbase


Karlskirche
Argentinierstraße
Karlsplatz



Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG *Project for the fake Nike Monument in Karlsplatz* (2003 - 2004).

Print on canvas 96 × 132 cm. Courtesy: Postmasters Gallery, New York.

Pirat-performance

- The Embassy of Untrue Reality afviklet, manifesteret og henrettet af Club de la Faye

'Fictional After Hours, please join at The Embassy of Untrue Reality for the ritual Fiction Funeral!' [Facebook status update d. 5. maj 2011]

Performance: En mulighed for frigørelse inden for en iscenesat og konstrueret ramme. Pirat-performance: At kapre steder, der kan rumme muligheden, omend midlertidig, for performativ frigørelse.

All Fictions Day

Det er torsdag d. 5. maj og *The Embassy of Untrue Reality* af det performanceorienterede kunstnerkollektiv Club de la Faye manifesterer sig for sidste dag i denne omgang i konsulenthuset House of Futures i Nybroegade i det indre København. Overvældende mange gæster har været igennem ambassaden som ansøgere til 'citizenship in The Fictional State of Mind' de seneste tre dage. Flere er kommet tilbage ad adskillige omgange og nogle taler i 'afhængighedstermer'[1]: 'Jeg insisterer på, at *The Embassy of Untrue Reality* åbner igen. Jeg fik aldrig min ansøgning godkendt, og jeg har brug for asyl fra min anden virkelighed.' [*The Embassy of Untrue Reality*s Facebook-side]

Denne torsdag er det *All Fictions Day* i The Fictional State of Mind. Det er den vigtigste begivenhed i denne fiktionelle stat, der er et grænseløst rum i deltagernes bevidsthed. Denne dag fejres fiktioners betydning, og endvidere er alle fiktioner oppe til genovervejelse og potentiel 'henrettelse', ligesom der er mulighed for at skrive nye fiktioner – 'Må dine nye fiktioner være livgivende og kraftfulde!' (som The Imaginary Nurse sagde til The Attaché of The Imaginary under fejringen). Fiktion i denne sammenhæng forstås som den tredimensionelle live-iscenesættelse af en fiktionsramme, som er udarbejdet af rammesætterne af begivenheden, i dette tilfælde Club de la Faye. *The Embassy of Untrue Reality*s fiktionsramme tager udgangspunkt i ambassaden som koncept. Således kopierer *The Embassy of Untrue Reality* de institutionelle og bureaukratiske anvisninger, der findes på en ambassade, men placerer nye retningslinjer, funktioner og afdelinger inden for denne ramme. Man kan på *The Embassy of Untrue Reality* besøge The Department of Your Imaginary, møde The Attaché of Fictional Fact, The Fictional Executioner og Attaché of Interfictional Relations. I Club de la Faye kalder vi imidlertid denne specifikke fiktion en meta-fiktion, fordi der er mulighed for at reflektere og teoretisere over selve fiktionrammens betyd-

1 Jf. Hallberg 2009: *I Need My Shot of Fiction!*

ning og kraft og potentielt udfordre og udvide den.

Denne performance, der foregår inden for rammerne af et fiktionelt univers, kan kaldes en pirat-performance, for så vidt rummet, hvis traditionelle funktion er et konsulenthus, overtages eller interveneres af en performance.

Performativ frihed

Inden for performativitetsteorien, som den især udfoldes inden for Performance Studies-traditionen under ledelse af performanceteoretiker Richard Schechner ved New York University, betones den midlertidige mulighed for performativ frihed, som udspillede performances tilbyder. Performancemediet rummer muligheden for at placere sig oven på, inden i eller i forlængelse af andre situationer, rum og begivenheder. Et ofte fremhævet eksempel er drag queen-optoget. Her omformes byrummet til en platform for potentiel politisk kritik gennem det iscenesatte lag af performative handlinger, som udføres af aktørerne. Denne aktion spejler det daglige byrum og sætter på den måde direkte eller indirekte det daglige rum under lup og potentiel kritik. Inden for de senere år er der sket en potensering af udforskningen af performancegenrens mulighedsrum. I forlængelse heraf trækkes performances i højere og højere grad ud af det kunstinstitutionelle rum (teaterscenerne/gallerierne/museerne) og placeres i stedet på 'hverdagens scener' – som i eksemplet ovenfor, og som det er tilfældet med *The Embassy of Untrue Reality* på *All Fictions Day*.

All Fictions Day på *The Embassy of Untrue Reality* Revisited

Dagen igennem har ansøgerne, det vil sige de besøgende deltagere, haft mulighed for at 'begrave' fiktioner, der ikke længere er gavnlige i deres liv, i små æsker, som placeres på tærsklen til The Department of The Imaginary. Da ambassaden lukker kl. 19 denne torsdag inviteres alle til at komme igen kl. 21 for at forme et optog ned til et henrettelses-ritual af 'gamle fiktioner' ved kanalen ved Gl. Strand i indre København.

Endvidere åbnes begivenheden op for offentligheden gennem annoncering på Facebook og i andre sociale medier. Lidt før kl. 21 ved ambassade-personalet ikke, hvor mange mennesker, der vil dukke op.

'This is the end, my only friend the end' spinder ud af højtalerne, da mennesker begynder at ankomme fra nær og fjern. Nogle har været dybt inde i ambassadens fiktion de seneste dage, andre sætter sine fødder der for første gang i deres liv. Men alle mødes om den samme mission her på House of Futures, der har åbnet sine døre for *The Embassy of Untrue Reality*. Det danner således rammen om et rum, der performativt er omdannet til noget andet. Gennem sine uendelige narrative muligheder kan fiktionen give liv til hvad som helst, og med dette uendelige udfoldelsespotentiale bliver stedets

potentiale uendeligt. Ligesom byrummets. Der ligger latente historier og venter på at blive fortalt, og bymurene kan danne rammen om en vifte af begivenheder – det er blot at placere billedet, fortællingen, poesien og performancen i et specifikt miljø.

Ført an af ambassadøren i *In The Embassy of Untrue Reality in The Fictional State of Mind* og The Imaginary Girl, der lever i den sidste station på ambassaden – i Your Imaginary, skaber alle disse mennesker et optog ned af Nybroegade og videre til Gl. Strand med hver deres æske i hånden. Gennem megafonen erklærer ambassadøren begivenhedens særlige status og inviterer alle til at deltage i det fælles ofringsritual. En efter en kastes de smukke pakker i havvandet, og den tilfældige forsamling på brostenene ud mod vandet vinker farvel til *The Fiction of The Little Girl's Dreams*, *The Fiction of Misjudgement*, *The Fiction of Nationality*, *The Fiction of Janteloven*, *The Fiction of Death*...

Det forstås altså, at fiktion i denne sammenhæng både henviser til en parallelvirkelig iscenesat begivenhed og til vores hverdagsliv, som i en vis grad er konstrueret af narrativer og billeder i vores forestillingsverden. Bevidstheden om dette åbner for muligheden for at konstruere nye og mere frugtbare fiktioner.

Ambassadøren og The Imaginary Girl og The Procession of Fictional Executions. Foto: Stine Skott Olesen

'Fiktionslogikken' rummer en kritik af omgangen med det hverdagslige og de samfundsmæssige vilkår som uforanderlige, idet de her betragtes som fiktioner på niveau med alle andre fortællinger; også dem, der mere eksplicit formulerer sig som fiktioner – for eksempel Star Wars og Rødhætte, Janteloven samt de store religiøse fortællinger – for eksempel Bibelen og Lotus Sutraen. Med dette udgangspunkt bliver den frugtbare opgave hele

tiden at forny fiktionerne og konstruere nye, således at livet placeres og tager udgangspunkt i de mest hensigtsmæssige og livgivende fiktioner. Denne implicitte kritik får ekstra liv med den synlighed, der er konsekvensen af at gå på gaden. Performances opererer i forvejen i et 'pirat-felt', idet et rum uden for kunstinstitutionen, i dette tilfælde et konsulenthus, okkuperes af en performance med dertilhørende performere. Med optoget på gaden får pirat-performancen endvidere referencer til det fænomen, der går under titlen pirat-festen.

Pirateri

Piratfesten – festen der ikke er givet tilladelse til, festen som tilsyneladende opstår spontant (om end de ofte er mere performativt planlagte end de giver udtryk for) og som annonceres gennem sms'er og gennem sociale medier – har en kæmpe attraktion. Som deltager kan man føle sig som en udvalgt gæst til en betydningsfuld begivenhed, der markerer et vigtigt brud med det hverdagslige, det disciplinerede og disciplinerende. Man bliver en del af et segment, der stiller sig kritisk over for alt dette og samtidig åbner sig for det poetiske, fortryllende, kritiske og oprørske. Disse begivenheder kan forstås som teatrale begivenheder, der er orkestreret med henblik på denne oplevelse. Pirat-performancen kan således forstås som en teatral forskydning af piratfesten. Rummende den samme kritik, men i endnu højere grad orkestreret og iscenesat. Det performative element er potenseret. Optoget under *The Embassy of Untrue Reality* kan forstås som en pirat-performance, der ligesom alt andet pirateri har aktivistiske og avantgardistiske undertoner. Men her er det ekstra tydeligt, at begivenheden fungerer inden for en iscenesat dramaturgisk og teatral ramme.

Med dette vil vi kaste et blik på teatralitets- og performativitetsforskningen for at se på, hvordan en tydelig teatral ramme kan være med til at styrke den performative frihed, som rummer kritikken af det hverdagslige.

Performativ frihed i den teatrale ramme

Inden for performancekunsten er repræsentation et begreb, man gør op med for at tage afstand fra den kunstighed og distance, som teaterkunsten er blevet tillagt. Teaterforskerne Tracy C. Davis og Thomas Postlewaits viser i deres introducerende historiske redegørelse af teatralitetsbegrebet i antologien *Theatricality* (2003), hvordan teater og teatralitet ofte er blevet betragtet med negative konnotationer – som uautentisk, kunstig, melodramatisk, forstillet og falsk. Denne opfattelse føres tilbage til Platons hulelignelse, herunder ideen om mimesis, og dermed opfattelsen af teatret som 'dobbeltfalsk' – en reproduktion af en reproduktion. Én af dem der har bidraget til denne holdning i nyere tid er kunsthistorikeren Michael Fried, der forstår teatralitet som en dramatisk illusion sat til værks for at impo-

nere tilskueren og fremkalde applaus, hvormed begæret efter anerkendelse ved at stille sig til skue på en særlig dramatisk måde anses for at repræsentere en uægte fremstilling. Det samme gælder ideen om 'Theatrum Mundi', dominerende på Shakespeares tid, og som Shakespeare selv accentuerer i *As You Like It,* hvor han lader Jacques proklamere: 'all the world's a stage' [Citeret i Davis and Postlewait: 2003, s. 9] – og menneskene er blot spillere på denne verdensscene. Med det er livet ikke andet end en række roller, som vi må forsøge at spille, så godt vi kan. Teatret som metaforisk inspirationskilde breder sig med den generelle accept af dets eksistentielle symbolrelevans til andre akademiske felter som antropologi (Victor Turner, Milton Singer) og sociologi (Erwin Goffman, Guy Debord). Fælles for dem er, at de baserer sig på et traditionelt teaterkoncept – 'Teater, hvor man spiller en rolle, siger replikker og følger et forholdsvist fastlagt manuskript.' [Gade: 2008, s. 39] Inden for performance studies-traditionen bliver teatralitet i forlængelse af sådanne opfattelser et billede på de diskurser, som samfundet tvinger os ind i og proklamerer som essenser, men som man gennem den performative handling kan fravriste sig midlertidigt.

The Agent og Attaché of The Imaginary. Til daglig fungerer dette rum som køkken og mødelokale i House of Futures. Denne dag fremstår det som The Department of The Imaginary. Foto: Sille Arendt

Den canadiske teaterforsker Josette Féral peger imidlertid på, at performativitet ikke er teatralitetens modsætning, men tværtimod indlejret i teatralitet som det netværk af impulser og unikhed, der altid er til stede inden i eller oven på den faste iscenesatte ramme, der definerer teatralitet: 'Ved at integrere performativitet i sig selv, ser teatralitet performativiteten som en af dens vigtigste modi'. [Féral: 2002, s. 5] Féral understreger således, at performativitet giver teatralitet sin kraft og betydning. Dette gør os bedre i stand til at forstå enhver 'forestilling', herunder alle former for iscenesatte handlinger

The Embassy of Untrue Reality på gaden. Foto: Stine Skott Olesen

og situationer i hverdagslivet som et samspil mellem teatralitet og performativitet. Performativitet er det, der gør forestillingen unik hver gang. Teatralitet er det, der bevirker, at den er genkendelig inden for et bestemt sæt af referencer og koder. Teatralitet forstås endvidere som den overordnede ramme både på et forestillings- og samfundsmæssigt plan. Hvis den teatrale ramme er anderledes end i hverdagsvirkeligheden, konstrueres der en parallelvirkelighed, som åbner for nogle performative muligheder, der adskiller sig fra hverdagsvirkelighedens. Det performative mulighedsrum afhænger således af den rammekonstruerende teatralitet. Det er først i det øjeblik, at et område erklæres for rammesat til en anden type begivenhed end den, der gives plads til i hverdagen, at dette rum kan indtages og omjusteres performativt. Ligesom det er tilfældet med *The Embassy of Untrue Reality*s twist/dekonstruktion af konsulenthuset House of Futures daglige funktion samt byrummets og gadens, som blev betrådt under optoget på *All Fictions Day*.

Pirat-performance som performativ frihed inden for den teatrale ramme

I forlængelse af forholdet mellem det teatrale og det performative, peger jeg mod, at *The Embassy of Untrue Reality* udgør en eksplicit teatral ramme, som åbner for muligheden for performativ frihed. Der kan argumenteres for, at alt pirateri åbner for denne ultimativt frigørende mulighed, hvilket især fremstår tydeligt ved piratfester. Piratfestens performative og dermed kritiske og frigørende potentiale potenseres imidlertid yderligere i det 'medie', jeg her har kaldt pirat-performance, idet den teatrale ramme er endnu stærkere: Ved at skrue op for teatraliteten skrues op for performativiteten. I *The Embassy of Untrue Reality* understreges den performative frigørelsesmulighed endvidere gennem det tematiske indhold: Hver enkelt

deltagers mulighed for 'henrettelse' af fiktioner, der virker hæmmende for deres livsudfoldelse.

The Imaginary Girl i Your Imaginary på *The Embassy of Untrue Reality*. Foto: Sille Arendt

Som en besøgende ansøger på *The Embassy of Untrue Reality* udtrykte det nogle dage efter *All Fictions Day* på ambassadens Facebook-side: 'Besøget på den usande virkelighedsambassade var fantastisk frigørende. Og det var lige som jeg var ved at opgive troen på at fiktion kan være virkeligt revolutionær.'

Litteratur

Judith Butler, 2007: 'Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenonology and feminist theory', in: *The Performance Studies Reader*, Routledge.

Tracy C. Davis og Thomas Postlewait, 2003: 'Theatricality: an Introduction', in: *Theatricality*, Cambridge University Press.

Josette Féral, 2002: 'Introduction' og 'Theatricality and the Body' i *Substance*, 98/99, Vol. 31 Nos. 2 & 3.

Erika Fischer-Lichte, 2006: 'Begrundelse for det performatives æstetik'(oversættelse af første kapitel; 'Begründung für eine Ästhetik des performativen', in: *Ästhetik des Performative*, Suhrkamp, 2004) i *Peripeti*, 6, *Performativitet*, Afdeling For Dramaturgi.

Erika Fischer-Lichte, 2005: *Theatre, sacrifice, ritual*, Routledge

Solveig Gade, 2008: *Rammen om værket i verden*. Ph.d.-afhandling afleveret v/ IKK, KU.

Gry Worre Hallberg, 2009: *I Need My Shot of Fiction*, kandidatspeciale udgivet ved IKK, KU.

Den ulykkelige boghandler

Jeg har siden teenageårene været fascineret af bøger hvori forfatteren eller helten(e), tvunget af omstændighederne eller af fri vilje, og grundet fjendtlighed over for det samfund de er blevet plantet i, på en eller anden vis vender tilbage til naturen. Nok fordi jeg, som mange andre, har følt mig som en brik, der ikke passer i puslespillet. Jeg begyndte med at læse de klassiske robinsonader, som netop Daniel Defoes *Robinson Crusoe* og Jules Vernes *Den hemmelighedsfulde ø*, hvori en eller flere personer bygger et helt nyt samfund op fra grunden, alt imens fortælleren antydningsvist eller direkte dissekerer det samfund, de har forladt. Dog tilfredsstillede disse kreationer mig ikke i længden. Forfatterne er inkonsekvente. Hver gang Crusoe *virkelig* har brug for et eller andet svømmer han blot ud til sit forliste skib og finder netop det, og i *Den hemmelighedsfulde ø* kommer Kaptajn Nemo på hemmelighedsfuld vis de nødstedte til undsætning og forsyner dem med alt det nødvendige samt en bibel. Hverken Crusoe eller Vernes broderskab er derfor nogensinde *helt* fri af civilisationen, men hvad værre er, er at de forliste bare opbygger et nyt samfund magen til det de forlod. Helt galt går det for Crusoe, der efter en ørkenvandring af overvejelser om kristendom og etik, til slut ender i egen snare: Han får en flok europæere bragt ud til øen der indlemmes i det britiske rige.

Det fascinerende ved robinsonaderne er at de giver rum til drømmen om at skabe et samfund helt fra bunden, bygge den rede man selv klækkes ud i. Man begynder at tænke (*thumbs up* til litteratur der får en til at tænke!) over hvordan man selv ville tabe en lignende mulighed på gulvet. Men altså, jeg foretrækker reality-robinsonaderne. Bøger hvori en forfatter beretter om sit faktisk udførte forsøg på at vende civilisationen ryggen og nå frem til noget andet og mere. Naturen. Instinktet. Det gode liv.

Godfather inden for genren er David Henry Thoreaus *Walden, Livet i skovene*. Ekspeditionen er ganske vist lidt komisk i og med at Thoreau blot slår sig ned i en hytte på en god spadsereturs afstand af byen, men denne outsiderposition er åbenbart tilpas flot, eller langt ude, til at han kan nå sit mål: 'to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived'. Groft sagt kommer Thoreau frem til at mennesker ikke skal være slaver af deres samtid, samfund og naboer, men frem for blindt at hoppe efter den nyeste dansemusik, skal lytte til naturen, både inden for og uden for dem selv. Et højdepunkt er Thoreaus

kritik af mennesker der slider sig op til ingen verdens nytte. En kritik der gentages med end større kraft i Thor Heyerdahls *Tilbage til naturen,* hvori denne fortæller om sin ungdoms helhjertede forsøg på at slå sig ned på en sydhavsø.

Heyerdahl vokser op i lillebyen Larvik i årene efter Første Verdenskrig, og bliver således vidne til bilers og flyvemaskiners indtog, men hvor forældregenerationen begejstres ukritisk og betragter ethvert teknologisk fremskridt som en forbedring af levevilkårene, er den unge Heyerdahl ikke i tvivl om at fremskridtet er blevet et monster der truer med at gøre det af med sin skaber, og at eneste redning er at vende tilbage til naturen: 'jeg ønskede bare at lære hvordan man kommer på bølgelængde med naturen'. Han gifter sig med Liv og sammen tager de, uden knurren, hun er 20 år, han 22, af sted til sydhavsøen Fatuhiva, omkring 1500 sømil sydvest for Tahiti, for der at 'gennemføre vort eksperiment. Vende tilbage til skovene. Forlade vor tid. Kulturen. Civilisationen. Hoppe tusindvis af år tilbage. Til de første menneskers levevis'. Allerede på sejlturen fra Tahiti til Fatuhiva introduceres de dog til det dilemma, der viser sig at blive projektets bøddel. Civilisationen breder sig med skonnerten der transporterer kokosnødder væk fra og forbrugsgoder ud til øerne, samt mennesker både til og fra dem. Skipperen, Brander, en illusionsløs englænder, og den fremmeste civilisationssmittebærer, skærer det skarpt op: 'jeg afskyr vor egen civilisation. Det er derfor jeg er her. Og alligevel spreder jeg den fra ø til ø. De vil have det når de først har fået smag for det. Ingen kan redde dem fra ødelæggelsen (...) Hvad skal de med symaskiner og trehjulede cykler eller undertøj og hermetisk laks? De har ikke brug for noget af det. Men de vil gerne kunne sige til naboen: Se her, jeg har en stol mens du sidder på hug på gulvet. Derfor må naboen også købe en stol, og noget den første ikke har. Behovet vokser, og udgifterne. Så bliver de nødt til at arbejde, selvom de ikke kan lide det. For at tjene nogle penge som de ikke har brug for'. Rosa Luxembourg formulerede i et brev, stort set samtidig med Skipper Brander, en lignende kapitalismekritik: 'kapitalismen er en katastrofal produktionsmåde, fordi den ikke tildeler produktionen den plads der tilkommer den, nemlig som et middel til at opfylde nogle grundlæggende behov, men derimod – i form af kapitalakkumulation – gør produktionen til et mål i sig selv'.

Thor og Liv flytter ud i junglen og oplever faktisk en tid, hvor de er 'lige så jublende glade som de kvidrende fugle rundt om'. De lever af frugt og ferskvandskrebs og kommer i sync med omgivelserne som de begynder at absorbere på ny-gammel vis: 'Når vi sad i 'badekarret', skete det af og til at skæl vi ikke kendte til faldt fra vore øjne, og alt om os forvandledes

og blev vidunderligt smukt. Vore modtagerapparater blev ligesom skærpet og mere fintmærkende, vi lugtede, så og lyttede til alt rundt om os som om vi var børn i en verden hvor vi ikke oplevede andet end vidundere'. Måske en smule snerpet blev jeg under min læsning ikke overrasket, da jungleidyllen krakelerer: Liv og Thor kan ikke komme uden om at den civilisation de er vokset op i også er en del af dem selv, de medbringer fx to kufferter fyldt med for øboerne ubrugelige *og* superattraktive forbrugsvarer og bliver derfor lynhurtigt civilisationssmittebærere. Alene fordi de indfødte *ser dem* sådan, *bliver de* civilisationens ambassadører. Men i øvrigt kan de heller ikke fralægge sig alle vestlige hjælpemidler, ligeså lidt som de kan fralægge sig tillært egocentrisk tænkning, eller i øvrigt med ét tilegne sig de nødvendige kundskaber eller det immunforsvar – som et æg der uafvendeligt vil klække, er det bare et spørgsmål om tid før det går galt – der skal til for at overleve, for egen power, i junglen. Ufrivilligt centrum i en strid mellem protestanter og katolikker bliver de forsøgt snigmyrdet med skorpioner, de bliver snydt, syge og må flygte ud af deres lille paradis og over på den anden, vindblæste og utilgængelige side af øen. Som vand der siver finder de nye steder at falde i sync med når de gamle steder er fordærvede, men, stadig som vand der siver, er det også dem selv der med en stille og knapt mærkbar, men dog uimodståelig kraft, er årsag til fordærvelsen. På den vindblæste side af øen slår de sig ned hos en gammel kannibal og hans *på-grænsen-til-puberteten* adoptivdatter (barnerov?), der bor helt isoleret her og lever, som de måske sidste uspolerede mennesker i Polynesien, efter tusindårige uskrevne regler, i harmoni med omgivelserne. Manden, Tei Tetua 'havde ingen fornemmelse for personlig ejendom' (især Liv har dog svært, smittet gennem sin opvækst af den vestlige civilisations hykleri, ved at forholde sig til at deres selvudslettende vært i sin ungdom åd sine besejrede fjender), og pigen, Momo, 'virkede som om hun ingen problemer havde, hvad hende selv og omgivelserne angik. Hun lo, når hun kom op ad vores stige for at hilse på, og hun lo, når hun kravlede ned igen'. Men ak, vort heltepar er egen værste fjende, og efter nogle lykkelige uger i dette mikrosamfund kommer en større flok af de øvrige øboere på besøg for at se om de går glip af noget, især Liv og Thors medbragte tobak og konserves vil de gerne have fingre i. De starter et langt druk- og ædeorgie, og bliver efterhånden aggressive. Som til strå af siv holder vores helte sig til deres lille hytte, hvorfra de observerer hvordan også den gamle kannibal og den lille pige spoleres, det sidste man hører om Momo er, at hun 'rødøjet og forvirret' fortæller at 'flere store poe-skåle med appelsinbryg er parat til en endnu større fest'. Berøvet det sidste håb må vore helte indse at hele deres ekspedition har været forløjet

og desillusionerede flygte til en isoleret klippehule, hvor de, som klassiske skibbrudne, bruger dagene på at stirre ud over havet efter en skonnert: 'Vi var begge begyndt at indse at vi havde været for egocentriske og næsten havde set bort fra at der var andre mennesker her i verden. Vi var ikke mere hundrede procent sikre på vore egne visioner og beregninger'. Thor og Liv vender hjem uden skat, men dog så meget klogere: Der er ingen vej tilbage til naturen, men det betyder jo ikke at 'enhver vej fremad er et fremskridt'.

Du undrer dig måske, rimeligt nok, over hvorfor jeg skriver alt dette om anden skrift? Jeg kan p.t. angive tre grunde: 1) Jeg betragter læsning som mere ædelt end skrivning og forsøger derfor, som man trækker en sok over foden, så vidt muligt at *læse-gøre* min skrivning. Jeg dyrker læsning som en fodboldspiller, fx Zlatan eller Xavi, der friskholder kreativiteten ved vedholdende at dyrke fodbolden *også som fan* gennem den professionelle karriere. Der er intet galt, det har jeg til gengæld lært af at se og køre cykelløb, i at lukrere på andres styrke, mens det omvendt er arrogant og dumt at tro at man kan skabe væsentlige værker alene ved egen hjælp, 'alene af det jammerlige materiale som den enkelte kan skrabe sammen', som Brecht formulerede det. 2) Jeg kan selv enormt godt lide at læse om andres læseoplevelser, på samme måde som jeg godt kan lide at se film (jeg *er* en brilleabe) om børn og unge med psykokinetiske og/eller telepatiske evner og formoder så, i mangel på fantasi, at andre har det tilsvarende. 3) Disse tilbage-til-naturen-bøger var en medvirkende årsag til at jeg i går morges gik hjemmefra, med det formål at skrive min egen, opdaterede version: *Tilbage til unaturen.*

Nicklas Freisleben Lund »Ambivalente outlaws«

Ambivalente outlaws

Om *dime westerns*' sært sympatiske præriepirater og demokratisk imagination

Western-outlawen og piraten er fætre, der begge er fast inventar i populærkulturens ikoniske familie: Med letgenkendelige kostumer + arketypiske accessories – sabel, klap, klo vs. seksløber, sort hat, hest – hærger de henholdsvis de uendelige verdenshave og det vidtstrakte *Wild West*. Begge huserer de det etablerede samfunds grænser og udfordrer dets love og normer. Når nærværende artikel vælger at sætte i outlawens støvede spor tilbage til 1800-tallet, skyldes det, at de leder direkte ind i det politisere(n)de hjerte af den amerikanske mytologi. Det muliggør ikke alene et andet og klarere perspektiv på piratens fascinationskraft, men – grundet det demokratiske ideal, som uundgåeligt insisterer i USA's og dermed westernens politiske ubevidste – rejser også spørgsmålet, om vi egentlig kan forestille os (prærie)piraten som andet end en tvetydig, midlertidig helt?

'Much crime and some folly may fall to our lot
We have sins, but pray, where is the one has not?
We are rogues, arrant rouges; yet remember! 'tis rare
We take but from those who are able to spare
You may tell us of deeds justly branded with shame
There's many a king would have less to repent
If his throne was as pure as the outlaw's tent.'
[The Outlaw's Song fra *Frank James on the trail* (1882)]

Dime novel westerns. Hattenuancer

Indledende. To ting. For det første: Westernen opstod ikke med John Wayne og Hollywood. Genren og dens konventioner etableredes derimod i midten af 1800-tallet, hvor historier fra det vilde vest spillede en helt central position i *dime novel-traditionen*[1], som havde sin storhedstid mellem 1860 og 1910.

For det andet: Western-genren er *ikke* en homogen størrelse. En fordom (som bl.a. genkendes, når George W. Bush bliver anklaget for 'cowboy-retorik' eller når tegnefilmsserier som The Flintstones og Peter Plys anklages for

1 Dime novel'en er et enestående fænomen i amerikansk litteraturhistorie, hvor kombinationen af vækst i den urbane befolkning, udbredelsen af læsefærdigheder, samt den teknologiske udviklings muliggjorde et enormt marked for billige(= *a dime*…), masseproducerede underholdningsromaner – 'cheapthrilling tales of history, romance, warfare or anyviolent action' [*Oxford Companion To American Literature*] – som blev en øjeblikkelig og enorm kommerciel succes. Som E.F. Bleiler skriver i introduktionen til antologien *Eight Dime Novels* (1974) er der, naturligvis intet abolut tal, men 'it is not an unreasonable guess to say several billion.' [Bleiler 1974, vii]

det samme som resultat af deres leg med western-formatet), som går på at genren altid udtrykker en simpel binær politik, hvor de gode flasher hvide hatte og de onde sorte. [Jf. White 1996] Det er en reduktiv karakteristik.

Det man *kan* konstatere er, at et gennemgående motiv i historierne om den amerikanske *frontier* er etableringen af samfund og samfundsorden i det *vilde* vesten, der beskrives som en præsocial naturtilstand a la Hobbes. En grundlæggende struktur i westernfilmen eller -bogen er derfor oppositionen 'vildmarken vs. civilisationen.'[Slotkin 1992, s. 351; jf. Brown 1997]

Immanent er således også forestillingen om, at det gryende samfund og dets stabilitet konstant er truet: I de allertidligste dime westerns af barbariske indianere, men senere overtager western-skurken rollen som samfundets fjende nr. 1. Hermed transformeres modsætningsforholdet til at være mellem 'de *frontier*-kriminelles utøjlede griskhed og *the lawmans* vilje til at etablere orden.'[Slotkin 1992, s. 351]

Der findes bestemt utallige westerns, hvor den sort-hvide logik dominerer; hvor loven, normen, helten etc. automatisk er af det gode, og hvor den lovløse per se er af det onde. Men. Det bemærkelsesværdige er, at allerede i dens tidligste og simpleste form – dime western'en – finder vi eksempler, hvor den lovløse med ét bliver helten, og hvor den påståede generelle idealistiske logik altså radikalt udfordres. Og det er således her outlawen (for første gang) ligner den subversive pirat, og hans hat pludselig synes anderledes sort end sort.

Deadwood Dick d. 1.

Den første gang, det amerikanske publikum kunne stifte bekendtskab med den ædle outlaw, var den 11. oktober 1873. Her publiceredes den selvudnævnte 'sensationalist novelist' Edward L. Wheelers mundrette betitlede *Deadwood Dick, The Prince of the Road; or, The Black Rider of the Black Hills*, der blev den første af mere end 30 ekstremt populære publikationer om den lovløse Deadwood Dick, der blev prototypen på de talrige outlawhelte, som kom til i kølvandet på seriens succes. [Jones 1978, s.76f]

Som romanens sekundære titel beskriver, møder vi Deadwood Dick iført sort på bedste forbrydermanér:

> 'En bred, sort hat hang slapt ned over hans øjne; over den øverste del af ansigtet bar han et sort, tykt slør med et par huller, hvorigennem to gennemborende øjne glimtede intenst. Hans hænder, store og knudrede, var gemt i et par lyse gedeskindshandsker. '
> [Wheeler 1997(1873), s. 280]

Forbryderens fordækte, mørke dyriskhed videreføres altså på sin vis. Men samtidig markerer Wheeler's Deadwood Dick et markant nybrud. Den nye

outlaw er nok hård og brutal, men tildeles samtidig et nyt element af social respektabilitet via sine markante dyder: veltalenhed, ridderlighed mod såvel venner som fjender og en udpræget høvisk konduite – ikke mindst i sin respektable kurtisering af præriens uskyldsrene roser[2].

Den vigtigste udvikling er dog, at outlawens rebelske placering uden for loven nu *retfærdiggøres*:[Jones 1973, s. 81] I *Deadwood Dick, The Prince of the Road* er forklaringsrammen Deadwood Dicks ulykkelige barndom: Han og hans søster bliver forældreløse, da deres forældre dør under mistænkelige omstændigheder i selskab med den onkel, der efterfølgende bliver børnenes værge – og dermed får adgang til forældrenes anseelige formue. I onklens varetægt behandles børnene brutalt og tyrannisk,[Wheeler 1997(1873), s. 353] og kun takket være Dicks snarrådighed undslipper de talrige mordforsøg. I romanens storsentimentale afslutningsscene beskriver outlawen sin situation:

> 'Da dette liv var ubærligt, appellerede jeg til vores naboer og selv til domstolene for beskyttelse, men min fjende var en yderst indflydelsesrig mand, og efter mange forgæves forsøg stod det klart, at jeg ikke kunne opnå en høring; og at der ingen anden mulighed var, end at kæmpe min egen kamp. Og *den* kæmpede jeg.'
> [Wheeler 1997(1873), s. 354]

Dick bryder ind i onklens pengeskab og flygter med sin søster. Men det tvinger ham samtidig ud i en tilværelse som efterlyst lovløs, til trods for at han egentligt kun har taget hvad, der *rettelig* er hans.

Lovens u-ret

Denne position gør, at Deadwood Dick udgør et radikalt nybrud i dime western-traditionen. Tidligere western-helte havde ganske vist ikke altid været officielle 'lawmen' og havde ofte omgået loven i kampen for retfærdighed. Men ingen havde tidligere placeret sig i direkte opposition til loven.

Forbryder-helte som den sortklædte DD udtrykker en radikal mistænksomhed over for det etablerede samfund og dets love. *I Deadwood Dick, the Prince of the Road* er loven ikke bare for bureaukratisk, for ufleksibel: Den er i direkte konflikt med retfærdigheden. Der er ingen hjælp at hente for de uskyldige små hos medborgere eller det juridiske system – og det, forstås det, er grundet, at onklen er 'inflydelselsrig'. Med andre ord: Wheeler portrætterer et system, hvor kun, for nu at tillægge mig en amerikansk jargon, *might is right*.

---

2 En skarp kontrast til de barbariske indianere og outlaw-forbrydere, der i dime western'en havde, well, en udpræget tendens til at bortføre præriesamfundenes yndigheder. Se fx W.B. Lawsons *Dashing Diamond Dick* [Penguin, 2007 (1889)] og Edward S. Ellis' *Seth Jones; or, The Captives of the Frontier* [Belford, 1997 (1860)].

Outlaw-helten præsenteres altså som et produkt af et korrumperet samfund: For at gøre det rigtige er Deadwood Dick nødt til at placere sig uden for loven. Hans konflikt transcenderer således den personlige sfære. Det private opgør med onklen udtrykker et oprør mod hele det forfejlede system, der understøtter de egentlige, men 'legitime' forbrydere.

Hos Deadwood Dick og hans litterære outlaw-efterfølgere finder vi således en art gennemspilning af det scenarie, som den amerikanske filosof Henry D. Thoreau opridser i sin klassiske tekst 'Civil Ulydighed' (1849). Som Thoreau observerer, forventes det, at borgeren i et demokratisk samfund anerkender dets love og dekreter. Problemet er bare, med Thoreaus lakoniske formulering, at 'der findes uretfærdige love'.[Thoreau 2005, s. 39] Derfor er det naturligvis, ifølge Thoreau, individets – revolutionære – pligt at modsætte sig sådanne love i retfærdighedens navn. Også selvom, det tvinger én i et ubekvemt out(law)fit.

Forestillede konflikter

Med parallellen til Thoreau synes der altså at opstå en anarkistisk aura omkring Deadwood Dick og outlaw-heltene, hvilket i dime western'en ikke er uproblematisk. Det vender vi derfor tilbage til. Om lidt.

I stedet kan man starte med at konstatere, at den amerikanske litterat Richard Slotkin er uhyre præcis, når han kategoriserer outlaw-heltenes aktiviteter som 'social banditary', idet de kan forstås som symbolske dramatiseringer af reelle sociale konflikter.[Slotkin 1992, s. 129] I forlængelse af denne logik er en række af de centrale studier af dime western'en også præget af en historisk-materialistisk forståelse:

> 'Outlaw-helten var en projektion af den gennemsnitlige amerikaners voksende fremmedgørelse i et moderne samfund kendetegnet ved industrialisering, materialisme og en rigid socioøkonomisk strukturs undertrykkelse af individuelle friheder' [Jones 1973, s. 98]

I forhold til denne artikels interesse er en sådan overfladisk historisering af fænomenet tilstrækkelig[3]. Det væsentlige ved dette perspektiv er i) at det understreger, at genren *per se* ikke kun udtrykker en ukritisk politisk eskapisme, og ii) at det præsenterer et bud på de strukturelle rammer, der faciliterer, hvad vi kan kalde en piratfantasis opståen, samt årsagerne til fantasiens sociale resonans – nemlig oplevelsen af en mistro til det etableredes *rigtighed*.

Men når jeg samtidig vil hævde, at dime western'en er et særligt interessant sted at jagte pirater, skyldes det, at outlaw-helten, til trods for den

3 For en mere detaljeret beskrivelse af den socio-økonomiske kontekst samt historiske og regionale variationer henviser jeg til Slotkin, 1992.

beskrevne legitimering, ikke kan undgå at blive fanget i en sært udsat position i den amerikanske politiske mytologi.

Hvis nogen fortjener at blive lynchet, er det personer, der i flæng kloger sig på essensen af den amerikanske drøm. Det vil jeg derfor holde mig fra. Men jeg vil hævde, at *én* hjørnesten i den amerikanske politiske bevidsthed er forestillingen om folkets politiske deltagelse og indflydelse – det deliberative ideal. Dette finder sin måske mest berømte formulering i de indledende afsnit af *Uafhængighedserklæringen*[4], men er nok aldrig udtrykt klarere (og med en foruroligende dead-pan humor) end i John Fords western-film *The Man Who Shot Liberty Walance* (1964). Her proklamerer en svensk immigrant – netop skolet i de amerikanske demokratiske dyder – stolt, at i USA 'er det folket, der er boss'.[5]

Outlaw-helten udtrykker netop en mistro til, at det reelt er tilfældet, og bygger i stedet på en opfattelse om, at samfundsordenen i virkeligheden ikke er funderet på folket og hensynet til almenvellet, men i stedet gennemsyres af magtfuldes partikulære interesserer. I en sådan forestillingsverden bliver outlawen til helt. Men til trods for dette insisterer det deliberative ideal fortsat. Og det gør, at outlaw-helten gennemsyres af en ambivalens. Det illustreres bedst, hvis vi en sidste gang retter blikket mod *the original gangster*.

I imaginationens grænseland

I Wheeler's roman har Deadwood Dick få restriktioner. Det er eksempelvis ganske acceptabelt, at han til sidst agerer dommer og afsiger dødsdommen over den onde onkel, som i romanens hektiske afslutning er blevet tilfangetaget.

Én ting kan romanen dog ikke tillade. Og det er at lade Deadwood Dick få den uskyldige heltinde, han slutteligt frier til. Helten spises af med en gammel schlager: 'Vi kan være venner, Dick. Men mere end det bliver vi aldrig!'[Wheeler 1997(1873), s. 357]

Men hvorfor pludselig al den snak om kærlighed? Fordi at denne afvisning er af principiel natur. Accepten af Deadwood Dick som ægtemand ville bringe outlawen ind i en af samfundets mest grundlæggende institutioner, hvilket i medgift havde reetableret ham i kollektivets hjerte.

Når han her ikke kan tildeles den kærlighedserklæring, skyldes det, at hans egensindighed – hans position – ikke bare er uden for, men også *hævet over* loven. Deadwood Dick er nok sympatisk og nødvendig i en forestillingsverden, hvor samfundet er perverteret, men han kan ikke tillades en

4 'Regeringer er oprettet blandt mennesker, hvis retfærdige magt hviler på de styredes samtykke, og når som helst nogen regeringsform bliver ødelæggende for disse formål, er det folkets ret at ændre eller ophæve den og at indsætte en ny regering, baseret på sådanne grundsætninger og med magtbeføjelser organiseret på den måde, som efter dets opfattelse mest sandsynligt vil bringe dem sikkerhed og lykke.' (www.ushistory.org,).

5 Se også den klassiske tematisering af det amerikanske folks politiske aktivitet i Alexis de Tocquevilles *Democracy in America* Penguin, 2003 (1835 & 1840)

plads i westernens (masse)kulturelle drøm om det kommende samfund. Netop fordi den ikke bygger på en anarkistisk antropologi som Thoreaus, hvor det autentiske liv foregår uden for institutionernes rammer,[jf. Larsen 2007] men er rundet af det deliberative ideal, hvor det er *folket*, der skal sikre rammerne om det gode liv. Deadwood Dick har således på sin vis ret, når han konstaterer 'Jeg regner med, at det er min skæbne at leve ene'.[Wheeler 1997(1873), s. 357][6] Deadwood Dick er nok en beundringsværdig og aristokratisk figur (jf. titlens *Prince of the Road*), men vil i sidste ende være forment adgang til det forestillede, ideelle amerikanske *polis*. Outlaw-helten må, på bedste Lucky Luke-vis, altid slutteligt ride *væk* mod solnedgangen.[7]

Sidste transhistoriske spring fra land til vand: Når studiet af dime western'en og den ambivalente outlaw-helt er relevant for overvejelserne af piratpraksis, er det fordi det lokaliserer en helt central problemstilling: vurderingen af piraten er forbundet til det komplekse spørgsmål om vores egen politiske imaginations gestalt og grænser.

Piratens aktuelle fascinationskraft udtrykker på den ene side en igangværende krise i det vestlige demokrati, hvor forestillingen om dets universalitet er under angreb. Set fra dette perspektiv synes piraten at placere sig pænt inden for en ny politisk horisont, der – ikke mindst inden for kulturvidenskaberne – præges af visioner om undtagelsestilstande og af mistanken om generelt herskende magtkynisme og realpolitisk brutalitet.

Men samtidig kan man også sige, at piraten også vidner om de grundlæggende politiske forestillingers forsatte styrke. For ligesom tilfældet er med outlaw-helten, så følges piratfascinationen trods alt af en udpræget ambivalens. Kroneksempelet herhjemme er debatten om Hyskenstræde, som via sin radikalitet adskilte sig fra de fleste relativt artige aktiviteter, der ellers påkalder sig et midlertidigt pirat-prædikat.

Paralleliteten med den radikale pirat og outlaw-helten må lokaliseres i, at de – trods al sympati og forståelse – udfordrer en række af de idealer, som hviler dybt i vestens politiske imagination – ikke alene sætter de sig uden for/over loven, men også fælleskabet. Det er let at flirte ukritisk-kritisk med piraten, men outlaw-helten tilbyder en forklaring på, hvorfor det samtidig kan forekomme svært at fantasere om et seriøst forhold. Demokratiets ideelle udformning er svær at forestille sig. Men det er en politisk praksis hinsides demokratiets ideal også. Og så længe præriepiraten befinder sig i dette grænseland, forløses karakterens ambivalens ikke.

---

6 I Wheeler's Deadwood Dick's Doom; or Calamity Jane's Last Adventure (Beadle & Adams, 1899) bliver Deadwood Dick faktisk gift. Men sigende med Calamity Jane. En kvindelig outsider-skikkelse, som deler mange af outlaw-heltens karakteristika.

7 En tydelig parallel finder hos den måske mest markante outlaw-helt i de seneste år – Omar fra David Simons tv-serie The Wire (2002-2008), der i den grad portrætterer et korrumperet samfund. Omar udtrykker derfor også, trods (eller netop pga.) sin position uden for loven, en særegen ridderlighed, generøsitet og retfærdighed. Men serien rejser netop spørgsmålet, om vi kan acceptere 'en nigger med en pumpgun', som et blivende forbillede. Omars endelige afvisning må dog siges at være mere kategorisk end Deadwood Dicks, idet han til slut dræbes af en Baltimores utallige barnekriminelle.

Litteratur

E.F Bleiler, 1974: 'Introduction', i *Eight Dime Novels*, Dover Publications.

Bill Brown, 1997: 'Reading the West', I *Reading the West*, Bedford

Edward S. Ellis, 1997 (1860): *Seth Jones; or, The Captives of the Frontier,* Belford.

Jacques Derrida, 2003: *Filosofi i Terrorens Tid*, Informations Forlag.

Daryl Jones, 1973: *The Dime Novel Western*, Bedford.

Rune Engelbreth Larsen, 2005: 'Forord' i *Civil Ulydelighed*, Informations Forlag.

W.B. Lawson, 2007 (1889): *Dashing Diamond Dick*, Penguin.

Richard Slotkin, 1992: *Gunfighter Nation*, University of Oklahoma.

Alexis de Tocquevilles, 2003 (1835 & 1840): *Democracy in America*, Penguin.

Henry D. Thoreau, 2005: 'Civil Ulydelighed', i *Civil Ulydelighed*, Informations Forlag.

Edward J. Wheeler, 1997 (1873): *Deadwood Dick, The Prince of the Road; or; The Black Rider of the Black Hills*, Bowling Green University.

Edward J. Wheeler, 1899: *Deadwood Dick's Doom; or Calamity Jane's Last Adventure*, Beadle & Adams.

Ray White, 1996: 'The Good Guys Wore White Hats', i *Wanted Dead or Alive*, University of Illonois.

www.ushistory.org

The Outlaw's Song fra *Frank James on the trail* (1882).

Og fjerde station
lyden af skuddet, se
alle erindringer tåler
dagens diskussion

hvorfor går I i
ikke videre, vi har
det i vores hænder
en labyrint mellem vand
og vand
mellem den ene bred og den anden
labyrinten, hadet og kvinden
der springer ud af klippen
så det
så vi vil gå
til grunde
for min skyld
skal du

Han så ad længe
vi gik
han blev, det var byen
det var det samfund
vi løsrev os fra
vores, vi
samvittigheder, smilede

til døden der masturberede
med et spædbarn på armen
selv halshugget
selv halshuggede erfaringer
har det liv
at tage vare på
kom selv
vær med
vær et produk511(kk)op

Og nu ven
savner I vi i
de klange
dage
på kanten
af verdens elendighed
som vi skulle rydde
for de
halvcirkler, artifakter

som styrede
dem, de
mindste valg
mennesket er en sygdom
der først nu
begynder at forstå
sig

Se mig, dig
du se du os
alle de aktører
i et liv uden lindring
hva så missekat?
der er ingen lindring
hva så svin?
der er ingen lindring
hva vi så så

så vi som de
der de glashænder
spændt ud
som vi sejlede
spændt ud mellem love og samfund

Så det
vi så de
kom
ankomst
hvor længe skulle vi sejle til aflang
hvid by, vi sejlede
i glasfiber og racisme
gå kun uden for i den dræbende regn
så det var der
blandt ondskaben, hun
sprang ud af den standsede
form var

den vi de
var skuddet vi senere hørte
6 station
besudling uden

Thomas Hvid Kromann »Au service d'une lutte de classes!«

Au service d'une lutte de classes![1]

Détournementet hos de situationistiske proto-pirater

Relationen mellem kunstnerisk strategi og politisk handling har ofte spillet og spiller stadig en central rolle i støbningen af den praksis, der søger den revolutionære konfrontation med det omgivende samfund. Men hvornår bliver den revolutionære handling substitueret med resultatet og målet? Kan kunst overhovedet forlade sin egen kategori i den politiske handlings tjeneste? For Situationistisk Internationale var præmissen udmundingen af et revolutionært potentiale betinget af kunstens ophævelse i politiske aktioner og manifestationer.

Ordet 'appropriatio' stammer fra latin med betydningen *at tilegne sig noget fra en anden, som oftest mod dennes vilje*. Approprieringsstrategier findes i excessiv grad i avantgardernes kunst i det 20. århundrede under navne som *appropriering, collage, copyleft, cut-up, décollage, détournement, fold-in, found text, montage, parasitering, plagiat, postproduktion, readymade, remediering, remix, sampling, splice in…*[2] Også inden for reklameverdenen anvendes – delvist inspireret af avantgardekunsten – tilsvarende strategier, som man dagligt møder uden at ænse dem som noget særligt, fordi det i sidste ende handler om at markedsføre et produkt, ikke om at diskutere ophavsretslige problematikker eller forsøge at nedbryde forestillingen om kunstneren eller forfatteren som skabende geni.

I dag er den væsentligste slagmark selvsagt internettet, det vil sige hele den dematerialisering (eller rettere: rematerialisering), der er fulgt med digitaliseringen. Alt for ofte handler det dog bare om illegal downloading af kulturprodukter. Mere interessant er denne krænkelse af ophavsretten, når den sker som et kreativt, potentielt subversivt genbrug af det oprindelige materiale og problematiserer de for den vestlige kunstopfattelse så centrale begreber som 'ophavsmand' og 'værk'. En term, der ofte dukker op i den forbindelse, er ordet 'détournement' (dansk 'fordrejning'). Termen stammer fra den revolutionære avantgardegruppering situationisterne, hvor termen ikke betegnede (eller i hvert fald ikke ønskede at betegne) en kunstnerisk stil, men derimod en strategi med et revolutionært

---

1 'I klassekampens tjeneste'. Citat fra Guy Debord og Gil J. Wolmans, 1956: 'Mode d'emploi du détournement' i *Les lèvres nues nr. 8*.

2 Begreber hentet fra forsiden af det svenske tidsskrift *OEI*, nr. 15-16-17, 2003/2004, et temanummer om det, som jeg med en samlebetegnelse kalder 'appropriering'.

potentiale gennem fordrejningen af noget præeksisterende materiale. Jeg vil i det følgende skitsere det teoretiske grundlag for détournementet og eksemplificere med nogle værker for at pege på dets relevans i dag.[3]

Kritisk forvaltning af avantgardearven

Situationisterne, hvis organisation Situationistisk Internationale blev grundlagt i 1957, stod som mange af 1950'ernes og 1960'ernes avantgarder i gæld til Marcel Duchamp og avantgardebevægelserne i århundredets første fjerdedel, men der var hos situationisterne tale om en særdeles kritisk forvaltning af arven. Som den situationistiske leder Guy Debord skrev i hovedværket *La Société du Spectacle* (1967, på dansk *Skuespilsamfundet* 1972):

> 'Dadaismen ville ophæve kunsten uden at virkeliggøre den; og surrealismen ville virkeliggøre kunsten uden at ophæve den. Den kritiske position, som siden er udarbejdet af situationisterne, har vist at ophævelsen og virkeliggørelsen af kunsten er de uadskillelige aspekter af én og samme overskridelse af kunsten' [Debord 1972: 134]

Hverken dadaisternes anti-kunst eller surrealisternes virkeliggørelse af kunsten formåede ifølge situationisterne at udgøre et kritisk potentiale i forhold til, hvad Debord kaldte 'skuespilsamfundet'. 'Skuespilsamfundet' blev anvendt som betegnelse for et samfund, hvor love og påbud i vidt omfang var blevet erstattet af en subjektivitetsproduktion, der reducerede mennesket til forbruger af de massemedierede drømme og produkter. Det er i den forbindelse karakteristisk, at termen 'spectacle' ikke defineredes præcist i de sideordnede 221 stykker i *La Société du Spectacle*. En præcis definition ville være at reproducere den selvsamme stivnen, som skuespilsamfundet skabte.

Slægtskabet med den historiske avantgarde var en nødvendig forudsætning, men det var magtpåliggende at overskride denne, betonede Debord i *La Société du Spectacle*, hvorved han knyttede an til sit tidlige skrift *Rapport sur la construction des situations*[4] fra 1957. Kunsten virkeliggjordes ved, at den ophævedes, skrev Debord, hvilket umiddelbart kunne lyde som et paradoks: Det kritiske potentiale i den historiske avantgarde(s kunstværker) kunne ifølge situationisterne kun realiseres *uden for* kunstens domæne. Målet for situationisterne? 'Vi mener at det først og fremmest er nødvendigt at ændre verden', skrev Debord i *Rapport sur la construction des situations,* og her var kunsten et middel, ikke et mål i sig selv.

3 For en egentlig analyse af situationismen, se blandt andet Roberto Ohrt, 1990: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale* og Mikkel Bolts, 2005: *Den sidste avantgarde*. Tidsskriftet *Internationale situationniste* findes udgivet i en samlet udgave af Fayard i 1997. Senest er udkommet *Expect anything fear nothing. The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere* (red. Mikkel Bolt & Jakob Jakobsen, 2011).

4 Guy Debord, 2006: *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*. Teksten blev præsenteret måneden før grundlæggelsen af situationismen og udgør den tidlige situationismes manifest.

Et andet tidligt eksempel på situationisternes kritik af avantgarden, hvori det blev betonet, at den blotte negation som kunstnerisk strategi havde udspillet sin rolle, finder man i Debord og Gil J. Wolmans artikel 'Mode d'emploi du détournement' ('Brugsanvisning til fordrejning'), der blev trykt i det præ-situationistiske tidsskrift *Les lèvres nues nr. 8* (maj 1956). Her blev ikke kun den klassiske kunst kritiseret, men også den moderne kunsts negation af fortiden. Duchamps berømte profanering af en reproduktion af Leonardo Da Vincis *Mona Lisa,* der blev udstyret med fipskæg, moustache og et – for Duchamp så karakteristisk – ordspil med stærke seksuelle undertoner (L.H.O.O.Q.),[5] udgjorde for Debord og Wolman en negation, der ikke var mere interessant end originalen *La Joconde* (dansk 'Portræt af Mona Lisa', 1503-1507). Kunstens kritiske potentiale lå ifølge Debord ikke i en negation af traditionen, men derimod i en negation af negationen (det vil sige en negation af den negerende kunst); en vej, der førte bort fra kunsten og ind i en revolutionær hverdagslig praksis. Det var ikke avantgarden, der havde fejlet i sine utopisk-revolutionære forestillinger, op imod hvilke en række kunstværker var opstået, men derimod omvendt: Eksperimentet var dødt, avantgarden levede! Situationisterne tog afstand fra kunsten, fordi kunstværkernes varekarakter uproblematisk blev assimileret af det omgivende, varefetichistiske samfund. Modsat tidligere tider var samfundets strategi ikke længere forbuddet, undertrykkelsen eller endog destruktionen af værkerne, men derimod *rekuperationen* dvs. en uskadeliggørelse i form af en accept, der i sidste ende var en kastrering. Situationisternes modtræk blev, frem for at frembringe værker i en situationistisk stil, at operere med et flydende, dvs. svært fastholdeligt, strategisk begreb som détournementet.

Détournementet

Détournement kan på dansk kaldes for 'fordrejning'. En fordrejning af noget præ-eksisterende materiale i betydningen 'at forvanske' (at ændre), snarere end at gøre 'ukendeligt' (det vil sige helt at kappe forbindelsen til materialet). Modsat andre approprieringsstrategier (for eksempel collage- eller cut-up-teknikken) var og er der endvidere ikke tale om en klart defineret teknik.

Et subversivt element i ordet 'détournement' var allerede indskrevet etymologisk. Ud over at betyde 'tilegnelse' og 'omdirigering' (hvilket peger på de to led: Først appropriering af et givet materiale, derefter anvendelse af dette i en ny sammenhæng), så anvendes ordet på fransk i almindeligt

5 Udtales bogstaverne på fransk danner de ordet 'Elle a chaud au cul' (hun er varm i røven eller, som slang, hun er liderlig). Dette 'hun' forsynes med et fipskæg og moustache, det vil sige gøres til mand, hvorved 'hun er varm i røven' får et analt aspekt, der selvsagt er knyttet til den homoseksuelle penetreringsakt.

sprogbrug i følgende konstellationer: (fly)kapring ('détournement d'avion'), underslæb ('détournement de fonds') og kidnapning og/eller forførelse/voldtægt af mindreårig ('détournement de mineur'). I ordet 'appropriering' klinger 'kapring' og 'kidnapning', det vil sige en metaforisk voldtægt af det historisk givne materiale, med.

De væsentligste artikler om détournementet som strategi udgøres af Debord og Wolmans artikel 'Mode d'emploi du détournement' fra *Les lèvres nues* nr. 8 (maj 1956) sammen med to usignerede artikler fra tidsskriftet *Internationale Situationniste*, nemlig 'Définitions' (*I.S.* nr. 1, juni 1958) og 'Le détournement comme négation et comme prélude' (*I.S.* nr. 3, december 1959).

'Mode d'emploi du détournement' udgør det fyldigste og mest præcise skrift. I dette skrift beskriver Debord og Wolman détournementet som et nødvendigt propagandamiddel i den situationistiske kamp; en bestræbelse, der beskrives som værende 'i klassekampens tjeneste' eller 'i tjeneste for klassernes kamp' ['Au service d'une lutte de classes', Debord og Wolman 1985: 305]. Det materiale, der kunne anvendes af situationisterne, var intet mindre end hele 'menneskehedens litterære og kunstneriske arv' [ibid., p. 302], men materialet skulle anvendes transhistorisk med henblik på skabelsen af en ny verdensorden. En strategi, der ikke kun krænkede ejendomsretten, men ligefrem ophævede denne. I 'Mode d'emploi du détournement' nævnte Debord og Wolman, at romaner, digte, triviallitteratur, bogtitler, film, arkitektur, ja sågar tøj kunne udgøre materiale til den détournerende praksis.

I forhold til situationisternes rødder i den historiske avantgarde er det interessant, at forfatteren Comte de Lautréamont (1846-1870) i 'Mode d'emploi du détournement' blev fremhævet som en eksemplarisk praktiker af détournementet. Valget af Lautréamont er interessant, fordi Lautréamont blev genopdaget af de franske surrealister i 1920'erne som en proto-surrealistisk forfatter, hvis berømte linje fra *Les Chants de Maldoror* (1869): 'smuk som det tilfældige møde på et dissektionsbord mellem en symaskine og en paraply', fremstod som essensen af surrealismens sammenkobling af elementer, der skabte et viltert irrationelt billedsprog. At trække Lautréamont frem blev ikke kun en understregning af situationismens rødder, men ligeledes situationismens omfortolkning af disse. Hos Debord og Wolman var det nemlig Lautréamonts détournering af maksimer af Pascal, Vauvenargues m.fl. i *Poésies* (1870), der stod i centrum, ikke Lautréamonts irrationalistiske billedsprog, endsige surrealismens Freud-inspirerede dybdepsykologiske overbygning.

Debord og Wolman skelner mellem to former for détournement: 'den mindre fordrejning' ('le détournement mineur') og 'den overdrevne (eller utilladelige) fordrejning' ('le détournement abusif'). 'Le détournement mineur' defineres som et element, der ikke har en væsentlig betydning i sig

selv og dermed semantisk er bundet til konteksten. Hvorimod 'le détournement abusif' har en signifikant betydning, der forskydes i den nye kontekst. Dertil kommer fire 'love' for détournementet: 1) kontekstfremmede elementer vil have den største effekt, 2) détournementets forvrængning skal være så simpel som mulig 3) jo tættere détournementet nærmer sig et rationelt 'svar', jo svagere er dets effekt. 4) détournement som simpel omvending af konteksten er det mest direkte, dog har det også den mindste effekt. Afslutningsvist betones det af Debord og Wolman, som det ville blive gentaget i artiklen 'Définitions' to år senere, at der hverken er tale om en situationistisk *stil*, eller at metoden er et mål i sig selv. Det var i øvrigt et centralt aspekt ved détournementet, at der ikke skulle være tale om en fuldstændig transformation af det approprierede materiale. Den originale kontekst skulle ikke udslettes fuldstændigt, men skulle, som i collagens paratakse (det vil sige den sideordnede arrangering af eventuelt ikke-sammenhængende elementer), være en simultan reference til både den oprindelige kontekst og markere den nye.

En konsekvens af genanvendelsen af materialet bliver, at situationisterne opfordrer til at teksterne i *Internationale Situationniste* bliver brugt til genanvendelse, idet tidsskriftet bar indskriften: 'Alle teksterne trykt i *Internationale Situationniste* kan frit blive reproduceret, oversat eller bearbejdet, endda uden angivelse af dets ophav'. Jonas J. Magnusson noterer i artiklen 'Avantgardet ger inte upp' i *OEI* nummer 15-16-17, 2003, at det er paradoksalt med 'de systematiske anklager for plagiat fra netop dem, der selv tillader sig nødvendigheden i at plagiere' [OEI 2003 s. 102], men Magnusson overser måske her, at situationisternes détournement-teknik adskiller sig fra kopieringsteknikken i plagiatet. Noget nyt skal skabes, ikke bare efterlignes. Når det så er sagt, kan plageringsanklagerne (*interne* anklager, dvs. anklager fra med-situationister) formentlig også ses som del af en intern magtkamp (en magtkamp, som også de hyppige eksklusioner var udtryk for, idet folk løbende blev ekskluderet af den selvbestaltede leder Guy Debord).

Ikke længe efter, at situationisterne opfandt détournementet, fandt Brion Gysin og William S. Burroughs i øvrigt på cut-up-teknikken i 1961. Cut-up-teknikken var beslægtet med détournementet, men havde i højere grad sin plads inden for kunstens verden og var bundet sammen med en kritik af kategorierne 'værk' og 'forfatter', om end Burroughs i *The Electronic Revolution* (1970) beskrev, hvordan man med cut-up-teknikken kunne vende massemedierne mod massemediernes herskere. Modsat cut-up'ens ubevidste og arbitrære handling var détournementet en bevidst og 'refererende handling'. Der skulle ikke indstiftes en ny dogmatik, en ny stivnen (ikke at denne stivnen finder sted hos Burroughs), men derimod en dialog, som modsvarede Debords forestilling om det flydende (fransk 'à l'état

fluide'), der kendetegnede et sandt menneskeliv modsat skuespilsamfundets fastfrysning.

Situationistisk kunst eller en situationistisk anvendelse af kunsten?

Détournementet spillede en betydelig rolle i forhold til en antikapitalistisk modoffensiv. Man skal dog være opmærksom på, at détournementet i situationismens første år delvist indgik i en kunstnerisk sammenhæng. Det afgørende spørgsmål var, hvorvidt détournementteknikken anvendtes til at détournere kunstværker (og instrumentalisere kunsten i den situationistiske modoffensivs tjeneste), eller om de situationistiske teknikker i sig selv skabte en situationistisk *stil* og *værk* (hvilket der blev taget afstand fra). Men det stod også til diskussion, hvorvidt kunsten i det hele taget måtte bruges i kampen mod skuespilsamfundet. Dette sidste stridspunkt endte i perioden 1960-1962 med at sprænge gruppen, idet medlemmer, der insisterede på kunstens potentiale, blev ekskluderet. Asger Jorn, der alene og i samarbejde med Guy Debord havde brugt détournementet i en kunstnerisk sammenhæng, valgte dog (i praksis) allerede i 1960 at træde ud af den bevægelse, som han havde været medstifter af i 1957, og som han ikke desto mindre fortsatte med at finansiere.

Inden situationismen fra omkring 1962 helt ekskluderede kategorien kunst og de kunstproducerende medlemmer, opstod der nogle værker, der i situationisternes selvforståelse ikke skulle betragtes som situationistiske kunstværker (det vil sige som situationistisk stil), men som eksempler på en situationistisk intervention i et materiale ved hjælp af teknikken détournement. Der var ikke tale om en stil, men om en strategi. En stil var genkendelig, den kunne indfanges af samfundet og rekupereres, hvorimod en strategi i det mindste i teorien var omskiftelig og uberegnelig. For at undgå at stivne i form af en letgenkendelig situationistisk stil, der igen stivnede i situationistiske kunstværker, var det essentielt for situationismen, at der var tale om subversive strategier, der ikke var fastlagt endegyldigt i manifester eller i avantgardistiske *manualer* til et situationistisk kunstværk. Titlen 'Mode d'emploi du détournement' var derfor ironisk ment, for så vidt at bestemmelserne af détournementet i artiklen bevidst unddrog sig en specifik metode.

De værker, der opstår i situationisternes kreds, var blandt andet Asger Jorns malerier, Jorn og Debords fællesarbejder, bøgerne *Fin de Copenhague* (1957) og *Mémoires* (1958), samt Debords filmeksperimenter. Materialet for Jorn var såkaldte 'trommesalsmalerier', som var blevet modificeret i en radikal kritisk gestus (deraf navnet: modifikationer). Mest velkendt er Jorns modifikation *Le canard inquiétant (Den foruroligende and):* et oliemaleri, der var blevet fundet på et loppemarked i Paris. Jorn havde modificeret dette maleri af en lille dam via placeringen af en monstrøs and i denne.

Jorns udstilling af disse modifikationer på Galerie Rive Gauche i Paris i maj 1959 var første gang, at han udstillede disse, selvom denne praksis med at modificere malerier kunne spores helt tilbage til Cobra-tiden. I forbindelse med udstillingen blev der trykt en pamflet med titlen 'Peinture détournée', hvori der på forsiden lød en ironisk opfordring (i sin imitation af en sælgers indladende jargon) til at bevare minderne ved at détournere dem:

'Vær moderne, / samlere, museer. / Har De gamle malerier / så fortvivl ikke. / Bevar Deres Minder / men fordrej dem / så de svarer til Deres tid / Hvorfor forkaste det gamle / hvis man kan modernisere det / med nogle få penselstrøg? / Det bringer aktualitet / til Deres gamle kultur. / Vær med på noderne, / og elegant / på samme tid. / Maleriet, det er færdigt / Man kan lige så godt give det nådestødet / Fordrej. / Længe leve maleriet'. (...)
[*Passepartout* nr. 5 1995, p. 13]

Filmmediet, der både i 'Mode d'emploi du détournement' og Debords artikel 'Avec et contre le cinéma' [I.S. nr. 1, 1958] blev udpeget som et magtfuldt, men yderst pacificerende medie, blev af Debord détourneret i filmene *Hurlements en faveur de Sade* (1959-1961), *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) og *Critique de la séparation* (1960). Debords eksperimenter var et totalt brud med filmmediets tekniske og narrative principper. *Hurlements en faveur de Sade* (1959-1961) var billedløs. Filmen blev hvid, når en af de forskellige voice-over stemmer læste op fra et approprieret materiale (stumper fra avisartikler, notitser, litterære værker etc.), og filmen slog tilbage i sort, når stemmen holdt inde. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) var en dokumentar om de internationale lettrister, hvis billedmateriale Debord, finansieret af Jorn, havde købt hos forskellige produktionsselskaber i Paris. Filmens sammenhæng mellem lyd og billede brød sammen efter et par minutter, hvor lydsiden begyndte at stille spørgsmål til billedsiden og derved udgjorde en kritik af filmmediet i mediet selv. En tilsvarende kritisk strategi forfulgtes i *Critique de la séparation* (1960). Debord realiserede dermed sin egen version af den forestilling om détournement af filmmediet, som han og Wolman skrev om i 'Mode d'emploi du détournement', hvor tankeeksperimentet gik ud på at détournere D. W. Griffiths *The Birth of a Nation* fra 1915 ved blot at udskifte lydsporet.[6]

Endelig er der Debords og Jorns fællesværker, kunstnerbøgerne *Fin de Copenhague* (1957) og *Mémoires* (1959), der bestod af præfabrikerede elementer. Der indgik stumper af sætninger på dansk, tysk og fransk fra aviser og tryksager samt billeder (by- og landkort, diagrammer, tegneserier, etc.).

6 Fem af Debords film kan ses på ubuweb: http://www.ubu.com/film/debord.html.

Elementer, der var løsrevet fra de oprindelige sammenhænge, men alligevel vippede, parataktisk, som præciseret i artiklen 'Le détournement comme négation et comme prélude' mellem de to kontekster, den gamle og den nye, og skabte en produktiv interferens. Udover skriften og billederne indgik (dekorative) farveklatter dryppet ud over siderne. Som omslag blev der anvendt henholdsvis matrice-pap og sandpapir. *Mémoires*' grovkornede omslag blev en visuel og taktil understregning af détourneringens subversive karakter (jf. ordets etymologi). Omslaget muliggjorde ødelæggelsen – eller bedre: détourneringen – af de bøger, der ville stå side om side med *Mémoires*.

Al antagonistisk strategi og al afstandtagen fra en kunstkarriere samt en distinkt stil til trods, så blev der alligevel holdt fast i (eller ikke unddraget sig) kunstkategorien. Jorn signerede for eksempel *Fin de Copenhague,* der kun blev trykt i 200 eksemplar, hvilket har betydet, at disse systemkritiske værker på perfekt vis matcher den liberalistiske udbud-og-efterspørgsel og er blevet kostbare *collector's items*. Og alle præfabrikerede materialer til trods, har Jorns dekorative 'bepletning' af siderne (Jorn lod maling dryppe fra en tre meter høj stige) alligevel noget ekspressionistisk og Jornsk over sig. Endvidere har Debord stik imod den oprindelige hensigt selv annoteret stumperne i sit 'anonyme' værk *Mémoires* i en genudgivelse …[7]

Skellet mellem strategi eller stil, revolutionær eller kunstner, var dét, der fik situationisterne til at sprænges omkring 1962, hvorefter situationismen ikke længere blev forbundet med en kunstneriske bevægelse, men en ren revolutionær praksis, der fandt sted i dagligdagen og bl.a. erstattede kunst med gadekamp. Tilsvarende var det med détournementteknikken, der fremover ikke blev anvendt i kunstnerisk øjemed, men i et aktivistisk forsøg på at omstyrte skuespilsamfundets regime. En (principielt) anonym guerillavirksomhed, der ikke afsatte kunstværker, men havde kunstens vildskab som immanent motor i kampen mod skuespilsamfundets billedregime.[8]

Arven fra situationismen er ikke at agere kustode eller avantgardehistoriker for situationismen (det kan man rimeligvis gøre, men det er ikke dets *arv,* dets *etos*). Uden at abonnere på de mest paranoide situationistiske forestillinger er der ingen tvivl om billedernes magt, og at en *billedkrig* dagligt udkæmpes på mikro- og makroplan. Det er måske netop her, at détournementet kan have den største effekt og har sit største potentiale, dvs. gennem fordrejningen af det forhåndenværende materiale for både at pege på materialets iboende ideologiske holdning og samtidig skitsere et alternativ gennem en ikke-systematisk fordrejning af den visuelle retorik. En aktionistisk

7 Se i den forbindelse den seneste udgave af *Mémoires* fra 2004. Se også Boris Donné, 2004: *Pour mémoires. Un essai d'élucidation des mémoires de Guy Debord* for en udførlig rekonstruktion af værkets kildemateriale.

8 For eksempel den (yderst kortvarige) geninstallering af den utopiske socialist Charles Fourier på Place Clichy (jf. Mikkel Bolt, 2004: 'Unddragelsens bevægelse. Situationistisk Internationale og avantgardens selveksklusion', *Øjeblikket*, nr. 43, 17-19.).

strategi, hvor der for eksempel *ikke* er tale om *street art* (dvs. en potentiel[9] stræben mod anerkendelse som 'kunst' af kunstens og kulturens institutioner), men derimod *street actions,* der insisterer på den anonyme guerillapraksis frem for en genkendelig stil eller en forståelig stræben mod anerkendelse. Men det er en anden historie, der endnu ikke er skrevet og måske – jf. den situationistiske arv – slet ikke *bør* skrives – i hvert fald ikke som kustode – men kun bør eksistere som fordrejningspraksis, anonym aktivisme på billedernes slagmark.

Litteratur

Gérard Berreby, 1985 (red.): *Documents relatif à la fondation de l'Internationale situationniste*, Allia.

Mikkel Bolt, 2004: 'Unddragelsens bevægelse. Situationistisk Internationale og avantgardens selveksklusion' i *Øjeblikket* nr. 43, 2004, 17-19.

Bolt, Mikkel, 2005: *Den sidste avantgarde*, Politisk revy.

Bolt, Mikkel, 2007: 'Fordrejningens potentiale. Den situationistiske avantgarde slår til', Ellen Braae og Maria Fabricius Hansen (red.), *Fortiden for tiden. Genbrugskultur og kulturgenbrug i dag,* Arkitektskolen.

Mikkel Bolt & Jakob Jakobsen, 2011 (red.)*: The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*, Nebula.

William S. Burroughs, 1988: *Elektronisk revolution* [1970], Politisk revy.

Debord, Guy, 1958: 'Avec et contre le cinéma' i *Internationale situationniste* nr. 1.

Guy Debord, 1972: *Skuespilsamfundet*, Rhodos.

GuyDebord, 2006: *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, Éditions mille et une nuits.

Guy Debord & Gil J. Wolman, 1956: 'Mode d'emploi du détournement' i *Les lèvres nues* nr. 8.

Boris Donné, 2004: *Pour mémoires. Un essai d'élucidation des mémoires de Guy Debord*, Allia.

Craig Dworkin & Kenneth Goldsmith, 2011: *Against Expression. An anthology of conceptual writing*, Nortwest University Press.

Asger Jorn, 1995: 'Det fordrejede maleri' (oversættelse Annemarie Hørsman fra 'Peinture détourneée', 1959) i *Passepartout* nr. 5, 1995, http://www.copenhagenfreeuniversity.dk/fordrej.html

Comte de Lautréamont, 1995: *Les Chants de Maldoror et autres œuvres*, Booking International.

Jonas J. Magnusson, 2003/2004: 'Avantgardet ger inte upp' i *OEI* nr.

9 Denne artikels forfatter er bevidst om den ambivalens (eller endog (lejlighedsvist) afsky) i forhold til institutionerne, som man *også* finder i gadekunsten.

15-16-17, 2003.
Roberto Ohrt, 1990: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale*, Nautilus.
Marjorie Perloff, 2010: *Unoriginal genius. Poetry by other means in the new century*, University of Chicago Press. 1997, *Internationale situationniste*, Fayard.

Jack Sparrows aner

Nogle bemærkninger om pirater i litteratur og film

Gennem eksempler fra litteratur og film giver litteraten Markus Bernauer et overblik over piratfigurens udvikling gennem tiden og sporer de nutidige filmpiraters (litterære) forfædre. Forbløffende nok indtager piraten på grund af sin marginaliserede position i konflikt med og opposition til samfundet netop ikke den fremtrædende rolle i den romantiske litteratur, som man ellers ville forvente, men er i sidste ende forankret i en førmoderne og fjern fortid.

Det var lykkelige søndagseftermiddage, når jeg som barn fik lov at se eventyrfilm i fjernsynet. Mest holdt jeg af piraterne: dumdristige fyre, som plaffede vildt omkring sig fra deres skibe, og som (i mit drengehoved i hvert fald) altid ledte efter skjulte skatte og reddede smukke damer. Helte, med andre ord. Derimod var det sjældent, at de optrådte som gemene røvere; så korrumperede var disse Hollywood-figurer langt fra. Errol Flynn, den mest berømte (film)pirat af alle – spillede han ikke altid enten rollen som en person, der var blevet uretfærdigt fordrevet fra sin borgerlige tilværelse, eller som en succesfuld og af sine fjender yderst frygtet kaptajn i dronningens tjeneste? Charles Laughtons *Captain Kidd* fra 1945, som slutter med henrettelsen af de gennemrejsende intrigante pirater, kan jeg ikke mindes at have set som barn. Skurke – hvor overgearet spillet af Laughton i tråd med tidsånden, de end var – passede nu engang ikke til søndagseftermiddage med børn, undtagen hvis det var i skikkelse af Errol Flynns brogede helte.

Piratfilmen etablerede sig som en selvstændig genre i den første stumfilmsæra, og fortsatte med at være det til op i tresserne. Efter Roman Polanskis forsøg på – med Walther Matthau – at puste nyt liv i piratfilmen med *Pirates* i 1986 havde slået fejl, syntes det at være forbi med det. Men så gik *Pirates of the Caribbean* i 2003 hen og blev en blockbuster. Parodisk og rig på citater sætter den hele piratfilmgenrens historie stævne, først og fremmest ved hjælp af titlen; for den 'klassiske' piratfilm udspiller sig i pirateriets gyldne tidsalder (dvs. mellem 1670 og 1730), finder oftest (til dels) sted i Caribien, opererer med store, sværtbevæbnede, kampklare sejlskibe, og er i det hele taget en temmelig barokagtig kostumefilm. Andre typer pirater er aldrig brudt igennem i Hollywood, hverken korsarerne i Middelhavet (der ellers burde have mere end nok filmisk materiale at byde ind med) eller piraterne i det Kinesiske Hav. Men det understreger dog bare det faktum, at de sørøvere, der har fundet vej til biografen, er et europæisk-nordameri-

kansk fænomen: Den temmelig korte gyldne tidsalder for pirateriet gælder især franske og britiske kaptajner i Det Caribiske Hav. Korsarerne fra de nordafrikanske barbareskstater henregnede selv deres gyldne tidsalder til helt andre årtier.

Den virkelige caribiske pirat

At den caribiske pirat fra omkring år 1700 var et langt efterliv forundt, har han også et stykke historiografi at takke for: Kaptajn Charles Johnsons *A General History of the Robberies and Murders of the most Notorious Pyrates* fra 1724, en fortegnelse over samtlige af de vigtigste skibsfareres levnedsløb fra 'pirateriets gyldne tidsalder'. Johnsons navn er et pseudonym, der med sikkerhed *ikke* dækker over Daniel Defoe, som man i lang tid troede; i sit erklærede mål om at udrede hele netværket af fantastiske løgne og fortælle, hvordan det i virkeligheden havde været, lægger *A General History* sig dog tæt op ad Daniel Defoes romanpoetik. Læser man Johnsons bog, vil man opdage, at den litterære omgang med fænomenet *pirater* er fuldstændig forskellig fra Hollywood: Johnson viser stort set gennemgående piraterne som gudløse, grusomme, kompromisløse forbrydere (og udpensler deres bitre ende med den voyeuristiske fornøjelse, som menneskerne i sin tid valfartede til henrettelserne med). Bogens introduktion gør det klart, at grunden til, at det forbryderiske pak kunne udbrede sig, ikke mindst var de europæiske staters benyttelse af fribyttere til at bekrige hinanden med under dække af en større krig. Som eksempel nævner Johnson de spanske søfarere, der under påskud af at forhindre smugleri blev sendt ud af korrupte vestindiske guvernører for at røve bytte. Men enhver engelsk læser med et bare nogenlunde kendskab til historien må have vidst, at den britiske krone siden det 16. århundrede havde udstedt kaperbreve[1] og derfor i meget større omfang end spanierne eller franskmændene begunstigede pirateriets udbredelse. Johnson giver i sit forord også en anden sociologisk forklaring på fænomenet, der forekommer at være yderst aktuel: at søfolk ved de forskellige kriges slutning ikke kunne finde hyre andetsteds og derfor blev pirater af nød. For Johnson er pirateriet åbenlyst et aktuelt fænomen, som på adækvat, realistisk vis må formidles og klarlægges over for publikum.

Uforskyldt outsider

I 1720 – fire år før *A General History* – udgav Daniel Defoe sin roman *Captain Singleton*; disse pirathistorier, indlejret i et fiktivt rum, er overraskende anderledes end dem, der cirkulerede i det journalistiske miljø i det tidlige 18. århundredes London. Defoe hørte ganske vist til den gruppe af europæiske litterater, der afviste romanen som genre (og dermed naturligvis

1 Bemyndigelsbrev der giver ret til at kapre et andet lands skib med sit eget lands støtte.

først og fremmest den massivt udbredte, typisk fantastisk konciperede høviske barokroman og dens aflæggere). Det hindrede ham ganske vist ikke i selv at skrive romaner, hvis handlinger han dog forsøgte at tilføre så meget plausibilitet som muligt. I *Captain Singleton* støder man imidlertid på de historier om Kaptajn Averys eventyrlige rigdom, som Johnson senere forkaster som usande, men bortset fra det, lagde Defoe stor vægt på litterært at gøre selv de vildeste rejser ind i ukendte verdener troværdige. Det gælder for rejsen gennem det indre Afrika ligesom for omsejlingen af Australien – beretninger, som forfatteren havde lånt fra forfatteren William Dampiers *Voyage Around the World*. I anden henseende betræder Defoe nyt land. Kaptajn Bob Singleton bærer en pikaresk figurs træk; da han er blevet kidnappet som barn, kender han ikke sin egen herkomst, han vokser op under jævne forhold og holder sig oven vande i kraft af sin kløgt og snedighed. Men Defoe strækker disse pikareske træk hinsides en litterær figurs blotte epiteter: Singleton står uden for verden, ikke kun fordi han er konfessionsløs, men fordi han i grunden også er religionsløs. At bringe ham til renselsen, som i sig selv også er religiøst motiveret, kræver hjælp fra en frikirkelig kvæker-ven. Men selv ikke derefter finder han tilbage ind i det engelske samfund, der for ham lige så vel kunne byttes ud med det i stormogulens land: Singleton og hans ven vender tilbage til England klædt som armenske sælgere og forbliver som sådan fremmede i deres eget hjemland. Defoe karakteriserede altså ikke piraten som den fødte forbryder, men tegnede et billede af ham som en person, som af skæbnen ganske uforskyldt er blevet gjort til en outsider.

Piraten som romantisk figur

Piraten som forbryder og modstander af det menneskelige samfund, som han står udenfor, er et topos, der strækker sig helt tilbage til antikken: Cicero kaldte allerede dengang piraten en 'communis hostis omnium'[2] (hvilket Daniel Heller-Roazen i 2009 bruger som titel til sin bog, *The Enemy of All*). Ikke som forbryder, men netop som samfundets fjende, som outsider, skulle man tro, at piraten ville have været en interessant og hyppigt anvendt type for romantikere. Men det var han ikke. Grunden til det bliver synlig, hvis man kigger nærmere på to tilfælde, hvor en romantisk figur antager skikkelse af en pirat: hos Lord Byron og James Fenimore Cooper. Lord Byrons versfortælling *Sørøveren* (*The Corsair*), nedfældet i en skriverus i 1813 og udgivet i 1814, havde for én gangs skyld en pirat fra Middelhavet som protagonist. Conrad – først beskrevet med versene: 'Ensomhedens og mystikkens mand, / Knap set smile, og sjældent hørt sukke' [Byron, 1970: I, 173-174] – er blevet til forbryder, fordi han følte sig skuffet og bedraget af sine medmennesker:

2 'Den fælles fjende for alle'. Hele Cicero-citatet lyder: 'Thi en pirat er ikke inkluderet i mængden af retmæssige fjender, men er den fælles fjende for alle.'

‘Dog var således ikke Conrad af Naturen sendt
For at lede de skyldige – skyldens værste redskab –
Hans sjæl var forandret, før hans gerninger havde drevet
Ham frem for at bekrige menneskeheden og forbryde sig mod Himlen.
Forkvaklet af verden i skuffelsens skole,
Af ord for kloge – i handlemåde der en tåbe;
For fast til at vige, og alt for stolt til at bøje sig,
Dømt af de selvsamme dyder for et godtroende fjols,
Han forbandede disse dyder som årsagen til lidelse,
Og ikke forræderne der til stadighed forrådte ham.’ [Byron, 1970: I, 249-258]

Kun få andre af sine figurer har Lord Byron ladet fremlægge deres disposition så uforblommet – nemlig at iscenesætte sig selv som alles fjende og pleje stigmaet som forbandet. Imidlertid er denne Conrad ikke ‘skyldens værste redskab’, som den følgende episode viser: Ved et mislykket togt mod en tyrkisk pasha redder han haremsfruerne, men vægrer sig derefter ved at myrde pashaen på ondskabsfuld vis. Conrad har altså givetvis en side, der sætter ham i konflikt med sine medmennesker og med verden – men det gør ham ikke til en forbryder. I denne hensigt har Hollywoods filmpirater deres ophav her (selvom deres fjendskab over for samfundet ikke skyldes deres egne dispositioner, men derimod samfundet selv).

Vanskeligere er det med Walter Heidegger, ‘The Red Rover’ i James Fenimore Coopers roman af samme navn. Skrevet i Paris i 1827 hører den ligesom historierne om Natty Bumppo[3] til James Fenimore Coopers mere patriotiske romaner. Heidegger, der på grund af en aldrig rigtig gennemskuelig forhistorie bliver fribytter, er Det Caribiske Havs og den amerikanske østkysts skræk, sejlende i sit sorte skib Delfinen, der skyder en fart, ingen kan overgå. Han synes at trives på det menneskefjendtlige element, ja, at være blevet til en del af det; ét sted bliver han derfor sat i forbindelse med Den Flyvende Hollænder. Heidegger opgiver dog til sidst sit piratliv, stiller sine nyttige egenskaber til rådighed i den unge amerikanske nations tjeneste i krigen mod englænderne og dør til lands, indhyllet i et amerikansk flag. At den samfundsløse menneskefjende bliver forløst af nationen er ganske vist kun en del af historien. Ligheden med Byrons Conrad, evokationen af Delfinen som spøgelsesskib, men også den måde han bliver præsenteret på – med ‘et lettere kækt ansigtsudtryk’ – gør, at han fremstår som en romantisk helt:

‘Hans hud havde været smuk som en kvindes, men en dyb rødmen,
som havde taget hans ansigts nedre træk i besiddelse, og som var
særligt iøjnefaldende langs kanten af den fine ørnenæse, bidrog til at

3 Nathaniel ‘Natty’ Bumppo er navnet på fortælleren i James Fenimore Coopers roman-pentalogi, *Leatherstocking Tales*.

> forpurre enhver form for kvindagtigt udseende. Hans hår var samme farve som hans ansigt, lyst, og faldt ved tindingerne i kraftige, skinnende og frodige krøller. Hans mund og hage var smukt formet, men førstnævnte var en smule hånlig, og tilsammen havde de en udpræget sanseberusende karakter.' [Cooper, 1991: s.?]

Til en dandy-pirat af denne kaliber passer kun det perfekte skib, som Heidegger ikke blot kalder Delfinen på grund af dets nautiske egenskaber, men også af æstetiske årsager: 'Fordi hun har lige så mange farver som den fisk'. Denne pirat har intet arvet af den rå grusomhed, som Kaptajn Johnson tilskriver sine pirater. Han fremstår snarere som en æstetiker, der driver pirateri for pirateriets egen skyld (på dette punkt lader Cooper ham i øvrigt stå i skarp kontrast til det øvrige mandskab) og ikke for profittens, ja, som ikke bare praktiserer, men hylder fjendskabet mod menneskeheden. Som hjemløs vandringsmand oplever The Red Rover i sidste ende en renselse: Han ender sine forbryderiske gerninger og, idet han tildeler disse gerninger et (nationalt) mål, vender tilbage til samfundet.

Figur fra en forsvunden tid

Hverken Byrons eller Coopers figurer er altså lån fra pirateriets guldalder; de postulerer snarere at stamme fra en fortalt, og dermed mere eller mindre forvandlet, samtid. Denne samtid havde imidlertid fjernet sig fra og var blevet fremmedgjort over for pirateriet som fænomen; selv Middelalderens korsarer, som Goethe stadig frygtede i 1787, forsvandt mere og mere i det nye århundrede. Bar piraten som historisk type fremmedgjortheden over for nutidens verden i sig, var han imidlertid kun i ringe omfang egnet som dens fjendebillede. Conrad forbliver en skyggeagtig skikkelse og Heidegger kun en del af et patriotisk scenarie. Hvis piraten (og søfareren) af natur bevæger sig hinsides den menneskelige verden og derfor egner sig dårligt som personifikationen af en romantisk efterstræbt splid med samfundet, så kommer dertil også vanskeligheden ved at fortælle om havet som det store fremmede element på en passende måde: Byron giver fuldstændig afkald på alle nautiske aspekter, og Cooper fortæller om dem så nøjagtigt og udførligt, at det bliver gabende kedsommeligt.

At piraten som type tilhører og er forlist med en forsvunden tidsalder, fortæller Walter Scott i sin roman *The Pirate* fra 1821. Scotts emner gjaldt som romantiske i hans samtidiges øjne, fortællestilen i hans 'Waverly Novels' som realistisk. *The Pirate* hører til disse 'Waverly Novels' og er altså en historisk roman. Den udspiller sig omkring 1720 på Shetlandsøerne; at dette tidspunkt fører tilbage til pirateriets guldalder er imidlertid mindre vigtigt, end at den beskriver overgangen fra dette landskab – hvor den oldnordisk-hedenske verden stadig har sine eftervirkninger – og dets

stadig næsten-middelalderlige tilstand til en moderne, oplyst verden. I centrum står på ingen måde Kaptajn Cleveland (alias Vaughan), som vil opgive pirateriet på grund af kærlighed, og heller ikke hans far, Basil Mertoun (også alias Vaughan), som er vendt tilbage til Shetlandsøerne efter i mange og lange år at have drevet sit uvæsen som sørøver i Det Caribiske Hav og uddannet sin søn i samme metier. Det gør derimod gamle Vaughans forhenværende elskede og mor til Cleveland (at mor og søn ikke kender til hinanden er det, der driver handlingen frem). Denne mor bærer det sigende navn Norna, ligesom norne (de oldnordiske skæbnegudinder) og norn (det vestskandinaviske sprog, som var blevet talt på Shetlandsøerne frem til det 18. århundrede, og som allerede på Scotts tid var en sjældenhed); hun er måske en heks (romanen holder på kunstfærdig vis dette prekære spørgsmål åbent), en sibylle, en helbreder, og hun er en stor sanger, hvis fremmedartede sang de 'moderne' ganske vist ikke længere forstår noget af. Hendes sang har rituel karakter og er så at sige før-poetisk; også dette adskiller hende fra sine samtidige, som i bedste fald er 'naturligt glad for romantisk poesi og romantisk situation' (den romantiske bevidsthed kommer her i øvrigt kun til syne som fordrejning af det, som den foregiver at elske og give liv). I slutningen af romanen sejrer fremskridtet, Norna mister sine helende kræfter, og Cleveland opgiver pirateriet – det bliver vagt antydet, at han dør, mens han gør tjeneste for England.

Den oprindelige idé til *The Pirate* var Scotts ven og forlægger, Archilbald Constable, og hans begrundelse var den, at fortællingen om den caribiske pirat på ingen måde var litterært udtømt endnu. Ganske vist lod Scott sig inspirere af Kaptajn Gows historie i *A General History*, men den fremstår fuldstændig forvandlet i *The Pirate*. Scotts svar på Constables krav er i grunden sønderknusende: Pirateri som fænomen hører en *før*moderne tilstand til og kan dermed i bedste fald fungere som genstand i en historisk roman, som fortæller om dets forsvinden. Kaptajn Johnsons verden er en forsvunden verden.

Filmpiratens skæbne som borgerlig dagdrøm

Den litterære eftertid har givet Scott ret. Kun en enkelt pirat skulle drive det til verdensberømmelse: Long John Silver fra Robert Louis Stevensons *Treasure Island* (1883). Stevenson brugte flittigt *A General History* og lånte hovedtemaet fra de forskellige legender om Kaptajn Kidd til sin egen roman: en skat begravet af en kaptajn på en øde ø. Dog er John Silver netop ikke kaptajn, men skibskok, og den formodentlige pirathistorie er historien om jagten på en (litterært kautioneret) begravet piratskat; og at selv historien om denne jagt stammer fra for længst forgangne tider, gør Stevenson allerede klart i romanens første afsnit, hvor den hensættes til det 18. århundrede. Stevensons kulisser og kostumer (men ikke hans vid) finder

efterlignere helt frem til Rafael Sabatini (1875-1950), hvis romaner kom til at danne forlæg for Hollywoods filmindustri. Sabatini var en succesfuld forfatter af historiske romaner, som man kunne kalde kostumeromaner, fordi de bruger den historiske kolorit til at skabe stemning og ikke til at vise det historiske som en *conditio humana*. Det er særligt irriterende i *The Sea Hawk* fra 1915 eller i *Captain Blood* fra 1922, fordi Sabatini her tager en for længst forlist søfarerverden i ed, hvis sidste spor blev udslettet af den moderne søkrig fra 1914 og frem. I ubådenes og slagskibenes tidsalder måtte en litterær genre, som i stedet for den nautiske maskine havde det søfarende håndværk som genstand, fremstå håbløst gammeldags. Med Stevenson begynder den citatspækkede, parodiske leg med den caribiske pirats motiv, som siden finder sin fortsættelse i filmene med Johnny Depp (med inddragelse af Sabatinis og Errol Flynns pirater); med Stevenson begynder pirateriet imidlertid også sin udvikling hen imod at blive den form for dagdrøm, som børn og unge elsker, og som kun angår det borgerlige liv på regnfulde søndagseftermiddage foran fjernsynet eller ved et sjældent biografbesøg.

Der er en enkelt undtagelse – en undtagelse, som ganske vist fik succes i en anden tid, på et andet sted og med en anden type protagonist end Hollywood: Emilio Salgari (1862-1911). Hans romanfigur Sandokan deler træk med frihedskæmperen, terroristen eller piraten – og samtidig med den form for udpræget europæisk tænkt, immoralsk bestialitet, som også futurismen forherligede efter 1900. Men piraten fra kolonialismens virkelighed forbliver en undtagelse: Heller ikke Sandokan er sådan en figur, men en moderne udklædt pirat fra en dagdrøm fra det forrige århundredskifte.

Oversat fra tysk af Pernille Lystlund Matzen og Jeppe Rossen

Litteratur

James Fenimore Cooper, 1991: *Sea Tales*, The Library of America, 54.

Daniel Defoe, 1969 (1720): *The Life, Adventures and Pyracies, of the Famous Captain Singleton,* Shiv K. Kumar (red.), Oxford University Press.

Lord George Gordon Byron, 1970: *The Poetical Works*, Frederick Page (red.), New Edition, London, Oxford University Press.

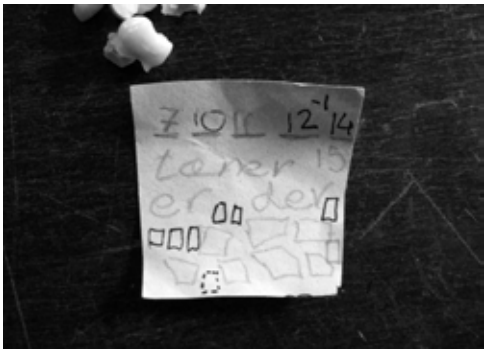
Daniel Heller-Roazen, 2009: *The Enemy of All. Piracy and the Law of Nations*, Zone.

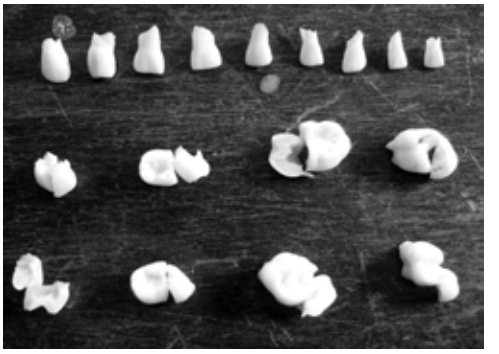
Walter Scott, 2001 (1822): *The Pirate*, Mark Weinstein & Alison Lumsden (red.), Edinburgh University Press.

Captain Charles Johnson, 1724: *A General History of the Robberies and Murders of the most Notorious Pyrates*

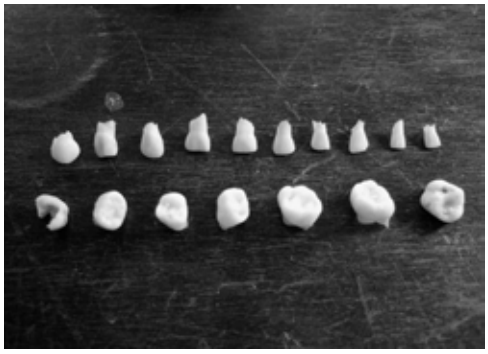
Philip Gosse, 1932: *The History of Piracy*. Ch. Rivington, J. Lacy, and J. Stone.

Salvatore Bono, 1993: *Corsari nel Mediterraneo. Cristiani e musulmani fra guerra, schiavitù e commercio,* A. Mondadori.


7 10 11 12 13 14
toner
order



DROP IT
DROP IT
DROP IT



ABJEKTERNE

Julia Kristeva taler om *abjekt* som det, der hverken kan forstås som subjekt eller objekt. En bevægelse midt imellem. *To abject*. At kaste bort.

Abjektet minder subjektet om subjektets egen dødelighed, da det skaber tvivl om den sædvanligvis klare grænse mellem subjekt og objekt; [the abjects] *show me what I permanently thrust aside in order to live,* skriver Kristeva.

Et abjekt kan være udskilt fra kroppen: urin, spyt, snot, lort, opkast, ørevoks, sved, sæd, blod, tænder, negle, hår, skæl, afrevne lemmer, hudflager, der falder af gamle menneskers ben, når man tager støttebindene af dem. Men også proteser, så snart de afmonteres: Et gebis i et glas vand. Et glasøje i en æske. Abjektet er døden, der inficerer livet. Derfor må det udgrænses. Derfor må subjektet væmmes.

Kan barnet betragtes som abjekt for moderen? Når barnet ligger i maven, kan det ses som en del af moderens krop. Senere, når barnet er født, fortsætter relationen en tid: Maden kan flytte sig fra moderens mund til barnets mund, som om der var tale om en og samme mund.

Barnet anses ikke som abjekt: der sker en glidning væk fra forældrene, men en proces mod at blive subjekt. De voksne hjælper til i denne proces: De ser subjektet før barnet selv og opmuntrer det til at styrkes. De lader barnet se sig selv på video fx. De lærer det at sige 'jeg' og 'du' og at bytte om på de to, når det er en anden, der taler.

Før barnet lærer at se sig selv som subjekt, afstøder det abjekter, men har endnu ikke forstået dødeligheden i abjekterne eller trænet sin omgang med dem. Barnet omgås dem for tæt, som om de endnu var en del af kroppen. Samler sine tænder. Samler hår fra hårbørsten til en bold. Samler lakrids fra tæerne i et hjørne af sengen.

Samlingerne trues af voksne. Abjekter skal *afstødes* og derefter *bortkastes*. Sådan er den korrekte omgang med abjekterne. Der er ting, man må lægge bag sig. Døden fx. Sin højde, sit hår, sine tænder.

Når barnet omgås abjekter letsindigt, er det fordi det endnu ikke *kender* døden og derfor ikke *genkender* den i abjektet. Barnet må erfare sig selv

som voksende i tid, en afstødende krop, i forandring, i aldring. I den erfaringsproces må barnet afgrænse sig fra abjekterne, og det må afgrænse sig fra sit ophav.

Nogle børn samler abjekter i overgangsfasen for at holde på tiden og forblive børn. Når voksne omgås abjekter, svælger de i deres egen dødelighed. Det er vulgært. Det er deprimerende. Døden bør afstødes og bortkastes. Ikke gemmes i poser og æsker. Ikke kæles for.

KRYSTALBARNET TALER

Vi, firsernes regnbuefarvede krystalbørn, prismebørn, vi messede i kor og alene: *Universet står åbent indadtil*.

Som kærester tænkte vi mest på os selv. Vi tænkte på at bygge os selv op som individer, på at komme ud på den anden side som mere kompetente mennesker.

Vi betragtede os selv som elever i livets skole. Deltagere i et tomands-gruppearbejde. Et team. Sengen var vores klasselokale. Vi tog på ekskursioner ud i byen. Besøgte venner og fjern familie. Testede tomands-gruppen under pres. Om vi fungerede som en del af større grupper, om vi stadig var frie individer, eller om hensynet til vores team havde vokset sig størst.

Vi troede på frisættelsen af de iboende potentialer. Det lå dybt i os, at vi kunne blive noget mere, noget andet, at vi ville vokse ud af os selv minut for minut. Måske sammen, om nødvendigt i hver sin retning.

Vi tog ansvar for egen læring. Vi lod ikke hinanden trække teamet ned. Vi var opmærksomme på dårlige mønstre, på slaphed og mangel på koncentration. Blev det negative for slemt, ophævede vi samarbejdet for et par dage.

Vi afprøvede pædagogiske metoder. Det ene øjeblik talte vi om hensynsfuldhed, vi gjorde en dyd ud af ikke at såre hinanden. Det næste øjeblik mente vi, det var bedst, at vi hver især satte grænser, og ellers opførte os som det passede os, så vi kunne lære at sige fra.

Vi troede på barnet som rollemodel. Jo mere *barn*, man kunne blive, jo mere umiddelbart og lystbetonet, man kunne sige fra og til, desto mere enkelt og smukt ville al samvær blive.

Vi troede på balance og retfærdighed, en kosmisk balance, som vi var en del af, og et sæt kosmiske love, som vi kunne studere i verden og lære at vende til egen og andres fordel.

Vi vidste, at vi begge to hver for sig var vigtigere end summen af de enkelte dele. Havde teamet været destruktivt for en af os, var det med det samme ophørt, og vi havde begge fundet en sådan annullering rimelig, uanset

hvilke drømme og følelser vi hver især måtte pakke væk med samarbejdet.

Vi troede på, at ethvert menneske altid skal være i stand til at klare sig selv. At man fødes og dør alene. At man må gøre sin jeg-følelse stærk nok til, at man ikke har brug for andre. *Man kan ikke elske andre, før man elsker sig selv.* Sådan sagde vi, og vi mente det.

Vi troede på, at enhver form for afhængighed er usund. Hvis vi mærkede en snigende afhængighedsfølelse, sørgede vi for ikke at kontakte hinanden, til den var væk.

Vi troede på, at vi kunne hjælpe hinanden til at finde os selv. At vi kunne blive mere os selv ved at spejle os i hinanden. Vi var en *case*. Et *hands-on study.*

Skribenter

Markus Bernauer (f. 1958). Tysk professor i nyere tysk filologi og litteraturvidenskab ved Technische Universität Berlin. Har udgivet flere bøger og artikler, herunder *Historical Novel and Historical Romance* (2008) og *Gothic and Gothic Novel* (2008).

Gry Worre Hallberg (f. 1976). Cand.mag. fra Teater- og Performance Studier og medstifter af performanceagenturet Fiction Pimps, som er Founding Members ved House of Futures og af Sister's Hope – En kunstpædagogisk lærings- og forskningsstrategi. Tidligere SIGNA-performer og medlem af det performanceorienterede kunstnerkollektiv Club de la Faye.

Thomas Heebøll-Holm (f. 1978). Mag.art og Ph.d. i historie på en afhandling om Middelalderens piratvæsen, *Ports, Piracy, Maritime War. Piracy in the English Channel and the Atlantic, c. 1280 - c. 1330*. Primære forskningsområder: Middelalderens militærvæsen i et socialt og kulturhistorisk perspektiv.

Thomas Hvid Kromann (f. 1974). Ph.d. Postdoc ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, freelance kurator (*Art+Text*, Overgaden, 2011) og skønlitterær forfatter (senest romanen *Saksehånd*, 2011).

Nicklas Freisleben Lund (f. 1984). Stud. mag., Litteraturvidenskab ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.

Mia Rendix (f. 1976). Ph.d., Adjunkt ved Institut for Kultur og Globale Studier på Københavns Universitet. Forsker blandt andet i digitalisering og rettigheder i forhold til kulturarv, kreativitet og intellektuel ejendomsret. Har senest publiceret artiklen 'Copyright as Rhetorical Strategies of Remembering and Belonging' (2011).

Mikkel Thorup (f. 1973). Lektor i politisk idéhistorie ved Institut for Kultur og Samfund, Aarhus Universitet og forfatter til bl.a. *Pirater, terrorister og stater* (Klim 2008), *Fornuftens perversion* (Aarhus Universitetsforlag 2008) samt *An Intellectual History of Terror* (Routledge 2010). Arbejder pt. på en bog om militarisering/terrorisering og et projekt om økonomisk argumentation.

Kunstnere

Eva og Franco Mattes (f.1976) aka 010010111010101101.org. Brooklynbaseret kunstnerduo med italiensk oprindelse. Arbejder med forskellige former for interventionskunst, både i byrum og på nettet. Har bl.a. lavet online-performances, såsom *Freedom* (2010) i Counterstrike og *Synthetic Performances* (2009-2010) i Second Life. Står bag den falske Nike-kampagne *Nike Platz* (2003), samt Tjernobyl-projektet *Plan C* (2010).

Rasmus Nikolajsen (f. 1977). Dansk digter, debuterede på Borgens Forlag med samlingen *digte om lidt* (2000). Siden har han udgivet yderligere fire digtsamlinger samt den lyriske postkortroman, *I Athen* (2009). Seneste udgivelse er *Socialdemokratisk digt* der udkom september 2010 på Gyldendal.

Lars Skinnebach (f. 1973). Dansk digter, debuterede i 2000 med *Det mindste Paradis*. Han har blandt andet udgivet den roste *Din misbruger* (2006) og *Enhver betydning er også en*

mislyd (2009), som han modtog Montanas Litteraturpris for. Aktuel med udgivelsen *Øvelser og rituelle tekster*.

Cecilie Skov (f. 1988). Dansk kunststuderende ved Goldsmiths, University of London. Medarrangør af gruppeudstillingen *Park la Crib* (2011), der samlede studerende fra kunstakademier i London og København. Aktuel med udstillingen *Afkald* (2011) i Four Boxes Gallery i samarbejde med Kristian Laudrup og Julie Riis Andersen.

Amalie Smith (f. 1985). Arbejder tværmedialt med tekst i video, lyd og rumlig installation. Uddannet fra Forfatterskolen i 2009, og udgav i 2010 bogen *De næste 5000 dage* samt filmromanen *Fabrikken falder*. Er nu studerende ved det Kongelige Danske Kunstakademi, og har senest bidraget til udstillingen *Bella Donna* (2011).

Superflex. Dansk kunstnergruppe bestående af Jakob Fenger, Rasmus Nielsen og Bjørnstjerne Christiansen. Aktiv siden 1993. Arbejder ofte med projekter i relation til økonomiske (magt) strukturer, selvorganisering og sociale/økonomiske forhold. De beskriver selv projekterne som 'værktøjer'; alternativer eller forslag, der kan anvendes og modificeres af sin bruger.

Ubermorgen.com. Kunstnerduo bosat i Schweiz bestående af Hans Bernard og Liz Haas. Arbejder især med digital aktivisme, video- og internetbaseret kunst, blandt andet det konceptuelle hacking-værk *Google Will Eat Itself* (2005) og computerspillet *Clickistan* (2010).

#32 LYDE
Om mangfoldigheden af lyde og hvad de betyder. Lyde, musik, støj og stemmer, radjikal kompjuter musik, båndoptagerkunst efter William S. Burroughs, lyden af Hovedbanegården, Tracie Morris mellem blues og avantgarde og en medfølgende CD med bidrag fra Danmarks førende lydkunstnere.

#31 RADIKALT, KEDELIGT
Er kedsomhed i virkeligheden den mest radikale tilstand? Om det kedeliges æstetik som radikal politisk strategi, de neoliberalistiske tendenser i samtidskunsten, interview med Kenneth Goldsmith om litteratur efter 'copy/paste' samt tekster af Peter Laugesen, Jørgen Leth og Robert Walser.

#30 ooERNE: JEGET TIL FORHANDLING
oo'ernes kultur er præget af jeg-dyrkelsen. Om jeget i dansk samtidslitteratur, autoriteters rolle i vores tid, Kristian Von Hornsleth-signaturer og den globale kapitalisme og med litterære bidrag af Mikkel Thykier og Maja Lucas.

#29 SOCIALE FANTASIER
Hvilke sociale fantasier gemmer sig i vore dages kultur, kunst og politik? Om Slavoj Žižeks utopibegreb, arkitektgruppen Archigram og katastrofen som social imagination. Interview med Rasmus Willig, minitema om USA og ny tekst af Lyn Hejinian. Forside af Kirstine Roepstorff.

#28 RUM & RETTIGHEDER
Alain Badious etiske filosofi og Sloterdijks sfæreteori. Interview med Elmgreen og Dragset, minitema om Grønland med novelle af Kim Leine. Forside af Ferdinand Ahm Krag.

#27 TRANGEN TIL NÆRVÆR
Er nærvær et truet behov? Om mediemanipulation og globaliseret virkelighed, yoga som stressmodstand, masochistisk nærvær hos Fassbinder og klæbrige familieforhold i norsk samtidslitteratur.

#26 MAD
En kulinarisk oplevelse. Om paradokserne i dagens madkultur; gårdbutik og simrekøkken, madens smagløshed, Rirkrit Tiravanijas sociale interaktion og bananernes dristige former.

#25 ONDSKAB
En rejse i ondskabens dunkle land. Om fiktionens seriemordere, high school-massakrer, Balkans bødler, Black Metal og om Hannah Arendts totalitarismebegreb.

#24 KINKY
Om perversioner og mentale grænser i Dennis Coopers forfatterskab, reportage fra stripbar i Paris, Steen Schapiros fetish-film og Louise Hindgavls keramik.

#23 PROVINS
Provinsen i forfatterens øjne, på billedkunstnerens lærred og i fotografens søger. Med Popstars-Jon på provinsdiskotek, spot på film og tv, der bruger provinsen som uhyggelig *setting* og meget mere.

#22 TEGNESERIER
Tegneserien i det nye årtusinde, Möebius, Superhelten som national figur, tegneserien i samtidskunsten og meget mere.

#21 HJEM
Hvorfor er vi så optagede af hjemmet? Hjemmet i fotokunsten, Bo Bedres Historie, Robert Walser, Adorno, Asyl for Hjemløse.

#20 STATUS 2000-2005
42 bud på hvor kunsten og kulturen bevæger sig hen fra 2000-2005. Med bidrag af Brian Mikkelsen, PLOT, Mette Sandbye, Erik Clausen, SuperFlex, HuskMitNavn.

#19 KORTLÆGNING
#18 KÆRLIGHED

#17 KRIG
#16 TEKNOLOGI
#15 NORDEN
#14 NATUR
#13 REPRÆSENTATION
#12 ÆSTETIK OG POLITIK
#11 MODERNE MATERIALER
#10 STEDER SOM OMGIVER OS
#9 SPORT OG ÆSTETIK
#8 MUSIK
#7 KOMMUNIKATION/DET POSTMODERNE
#1-6 UDEN TEMA

KULTURO
№ 33 17. ÅRG. 2011

Redaktion
Anne Jeppesen (anne@kulturo.dk)
Jeppe Rossen (jeppe@kulturo.dk)
Lea Marie Løppenthin (lea@kulturo.dk)
Lise Nygaard Christensen (lise@kulturo.dk)
Mathies Aarhus (mathies@kulturo.dk)
Martin Aagaard (martin@kulturo.dk)
Nina Marie Poulsen (nina@kulturo.dk)
Pernille Lystlund Matzen (pernillelm@kulturo.dk)
Rosanna Tindbæk (rosanna@kulturo.dk)
Tue Løkkegaard (tue@kulturo.dk)

Redaktionsadresse
KULTURO
Jagtvej 43, 2.tv.
2200 København N.
www.kulturo.dk

Uopfordret materiale,
artikler og illustrationer
modtages gerne på
post@kulturo.dk

Grafisk design
typografiskafdeling.dk og Kulturo

Layout
Lise Nygaard Christensen
Nina Marie Poulsen
Rebekka Falsing

Omslag
Cecilie Skov *Uden titel* (2011),
digital fotocollage. Courtesy: kunstneren

Tryk
Scandinavian Book A/S

Pris
Løssalgspris 75 kroner (eksklusiv forsendelse)
Abonnementspris 195 kroner (tre numre inkl. forsendelse)

Copyright Kulturo,
skribenter og kunstnere
ISSN 1395-4830

PIRAT

Mikkel Thorup
om pirater mod den territoriale orden

Lars Skinnebach
om Goodiepal, grønlandsk folkedigtning og
virkningsorienteret kunst

Mia Rendix
om webpirateri og digital Bildung

Thomas Hvid Kroman
om situationistiske proto-pirater

Amalie Smith, Rasmus Nikolajsen og Lars Skinnebach
med nye litterære tekster

KULTURO Nº 33 17. ARGANG 2011