

# RETT KOPI

DOKUMENTERER FREMTIDEN

120 KR

MAN  
TIL  
ST

THE THING ABOUT THE  
FUTURE IS THAT IT NEVER  
EXISTS EXCEPT IN YOUR  
IMAGINATION (ONCE YOU  
REACH WHAT YOU PREVIOUSLY  
IMAGINED TO BE THE FUTURE  
IT IS, OF COURSE, FOR A FLICKER  
OF A MOMENT THAT IS NEVER  
ITSELF REALISED, PRESENT AND  
THEN INEXORABLY PAST). CAN  
WE DOCUMENT THAT WHICH  
WE CAN ONLY IMAGINE WILL  
OCCUR AT SOME LATER POINT?

AMELIA JONES

NO.

MY ANSWER IS ABSOLUTELY  
NOT.

ÉRIC ALLIEZ

BUT THE FUTURE IS ONLY DARK  
FROM THE OUTSIDE. LEAP INTO  
IT – AND IT EXPLODES WITH  
LIGHT.

MINA LOY

---

*Redaktører og utgivere:* ELLEF PRESTSÆTER & KARIN NYGÅRD

*Formgivning:* KRISTIN BØ

---

*Trykk og innbinding:* PDC TANGEN

*Nett ved* GUNNAR NYGÅRD / PUBLIKANT: [www.rettkopi.no](http://www.rettkopi.no)

*Kontakt:* [karin@rettkopi.no](mailto:karin@rettkopi.no), [ellef@rettkopi.no](mailto:ellef@rettkopi.no)

*Utgitt med støtte fra Norsk Kulturråd, Stiftelsen Ord og Form, Fritt Ord og Kulturstyret (SiO)*

ISSN 1503-8238

2007





# RETT KOPI DOKUMENTERER FREMtiden

Denne utgivelsen inneholder et utvalg manifest. Flere av tekstene foreligger for første gang på norsk, og vi er spesielt glade for å kunne presentere oversettelser av F.T. Marinettis første futuristiske manifest, to sentrale tekster fra den lite kjente og sjeldent oversatte portugisiske futurismen (blant annet representert ved Fernando Pessoa's heteronym Álvaro de Campos), Mina Loys banebrytende forsøk på å artikulere en futuristisk kvinnestemme, samt en fullstendig oversettelse (og typografisk gjengivelse) av Tristan Tzaras «Manifest Dada 1918»

Utvalget er ikke ment å være representativt. Vi har ønsket å presentere kanoniserte manifest sammen med mindre leste tekster. Forhåpentligvis kan utgivelsen bidra til økt oppmerksomhet rundt manifestets historie, poetikk og politikk, utfordre etablerte oppfatninger om genren, og ikke minst inspirere nye forsøk på å gi fremtiden nytt innhold.

Manifest er fremtidsdokumenter. Når vi påstår det, er det fordi vi ikke er i stand til å tenke hva et fremtidsdokument skulle være. Å innrømme noe slikt er ikke det samme som å avvise spørsmålet om hvorvidt fremtiden kan dokumenteres, men å åpne for at svaret ikke har noe som helst med spørsmålet å gjøre. Dette er ikke en reservasjon, men forebygging av reservasjoner på vegne av fremtiden («one must take special care not to influence oneself»). I et historisk øyeblikk når NY TID er et ukeblad i Norge, og utopien synes å stå lavt i kurs, setter vi fokus på manifest for å minne om hvor annerledes det går an å bli.

Alle manifestene er utstyrt med sluttnoter levert av håndplukkede folk, som alle fikk frie tøyler med hensyn til notens form og innhold. Utgivelsen inneholder videre en artikkelserie. Vi er svært stolte over å kunne presentere nyskrevne artikler fra de fremste forskerne på området. Vi introduserer dessuten Rett Enquête og har spurt: Kan fremtiden dokumenteres? Helt til slutt følger en liten ordliste der enkelte nøkkelord defineres og diskuteres.

Prosjektet har vært en gedigen dugnad, og vi er overveldet over sjenerøsiteten, interessen og innsatsviljen som samtlige bidragsytere, oversettere og konsulenter har vist i arbeidet med utgivelsen. En spesiell takk til vår formgiver Kristin Bø, som med stor tålmodighet har håndtert og gitt form til et stadig voksende materiale.

Rett Kopi dokumenterer fremtiden i den tro at arkivet over fortidens fremtider også er et arkiv for fremtiden. Vi håper manifestet vil utfordre leserens forestillingsevner og avle omtanke for fremtiden.

*Karin Nygård & Ellef Prestsæter*

# INNHOOLD

## MANIFESTSAMLING

<i>Futurismens grunnlag og manifest</i> .....	F. T. Marinetti .....	6
<i>Futuristisk maleri. Teknisk manifest</i> .....	Umberto Boccioni m.fl. ....	9
<i>Et slag i ansiktet på den offentlige smak</i> .....	Vladimir Majakovskij m.fl. ....	11
<i>Lystens futuristiske manifest</i> .....	Valentine de Saint-Point .....	12
<i>Den futuristiske antitradisjon</i> .....	Guillaume Apollinaire .....	14
<i>Aforismer om futurisme</i> .....	Mina Loy .....	17
<i>The anti-neutral suit. Futurist manifesto</i> .....	Giacomo Balla .....	19
<i>Feministisk manifest</i> .....	Mina Loy .....	21
<i>Manifest Anti-Dantas</i> .....	José de Almada-Negreiros .....	23
<i>Futuristisk film</i> .....	F. T. Marinetti m.fl. ....	30
<i>Ultimatum</i> .....	Álvaro de Campos .....	33
<i>Manifest Dada 1918</i> .....	Tristan Tzara .....	40
<i>Futurist manifesto of women's fashion</i> .....	Volt .....	44
<i>Manifest KO</i> .....	Kurt Schwitters .....	45
<i>Erklæring av 27. januar 1925</i> .....	Byrået for surrealistiske undersøkelser .....	46
<i>Manifest i klarspråk</i> .....	Antonin Artaud .....	47
<i>Katalansk manifest mot kunsten. Det gule manifestet</i> .....	Salvador Dalí m.fl. ....	48
<i>Bogstavpoesiens manifest</i> .....	Isidore Isou .....	51
<i>Spatialistbevegelsens manifest for fjernsynet</i> .....	Lucio Fontana m.fl. ....	56
<i>Stopp plattfottene</i> .....	Den lettristiske internasjonale.....	57
<i>Auto-destructive art</i> .....	Gustav Metzger .....	58
<i>Manifesto auto-destructive art</i> .....	Gustav Metzger .....	58
<i>Manifest</i> .....	Situasjonistisk Internasjonale .....	59
<i>Auto-destructive art, machine art, auto creative art</i> ....	Gustav Metzger .....	61
<i>LIPO (første manifest)</i> .....	François le Lionnais .....	62
<i>Proclamation</i> .....	l'Internationale Situationniste.....	64
<i>Manifest verden</i> .....	Gustav Metzger .....	65
<i>Manifesto</i> .....	George Maciunas .....	66
<i>Word power</i> .....	Alison Knowles .....	67
<i>A proposition, a problem, a danger and a hunch</i> .....	Robert Filliou .....	69
<i>A something else manifesto</i> .....	Dick Higgins .....	70
<i>Manifesto</i> .....	Joseph Beuys .....	71
<i>Løsblad</i> .....	Roger Laporte .....	72
<i>The definitive/ist manifesto</i> .....	The Guerrilla Art Action Group.....	73
<i>The best of intentions</i> .....	Tina Darragh.....	74
<i>Viva Neoism</i> .....	Stewart Home.....	75
<i>None dare call it nihilism</i> .....	Stewart Home.....	75
<i>First manifesto of Neoist performance and the performance of Neoism</i> .....	Stewart Home .....	76
<i>Et manifest for kyborger</i> .....	Donna Haraway .....	77
<i>Politisk manifest</i> .....	Michael Hardt & Antonio Negri .....	82
<i>A hacker manifesto</i> .....	McKenzie Wark.....	84
<i>Manifesto 003</i> .....	What is to be done? .....	87

SLUTTNOTER

Gertrude Stein .....	<i>Marry Nettie</i> .....	90
Yokoland .....	.....	93
Gunnar Wærness .....	<i>Fotnote til ørefiksen</i> .....	94
Cinzia Blum .....	<i>On Saint-Point</i> .....	95
Johanna Drucker .....	<i>Guillaume Apollinaire – L'antitradition futuriste</i> .....	96
Cecilia Sjöholm .....	<i>Futuristiskt manifest – Mina Loy</i> .....	98
Emily Braun .....	<i>The devil wore Balla</i> .....	99
Joan Retallack .....	<i>On Mina Loy's Feminist manifesto</i> .....	100
Ana Luísa Amaral & Rosa Maria Martelo .....	<i>Manifesto Anti-Dantas</i> .....	101
Trond Lundemo .....	<i>Futuristen, filmen og spørsmålet om teknikken</i> .....	102
Irene Ramalho Santos .....	<i>Ultimatum – Álvaro de Campos's poem-manifesto</i> .....	103
Ina Blom .....	<i>Tristan Tzara: Manifeste Dada 1918</i> .....	105
Øyvind Berg .....	<i>Uku, ikke le le</i> .....	106
Benedikt Hjartarson .....	<i>On Déclaration du 27 janvier 1925</i> .....	110
Rett Kopi .....	<i>Antonin Artaud donerer organer</i> .....	111
Julião Henning von Gärtner Blaue .....	<i>Spis manifestet! Fordøy dem! Spy dem opp!</i> .....	112
Martin Högström .....	<i>Till Isidore Isous manifest</i> .....	113
Dieter Daniels .....	<i>On Television manifesto of the Spatial movement</i> .....	114
Roberto Ohrt .....	<i>Å kaste stein i glasshus</i> .....	115
Éric Alliez .....	<i>Når dere sier Gustav Metzger ...</i> .....	116
Frances Stracey .....	<i>Notes on ends</i> .....	117
Jørn H. Sværen .....	<i>Note</i> .....	118
J. V. Martin .....	<i>Pressemelding</i> .....	119
Owen Smith .....	<i>Maciunas's manifesto</i> .....	120
W.J.T. Mitchell .....	<i>Endnote to Alison Knowles's Word Power manifesto</i> .....	121
Ken Friedman .....	<i>Filliou's dangerous proposition</i> .....	122
Hannah Higgins .....	<i>Intermedia statement</i> .....	123
Michèle Cohen-Halimi .....	<i>Note til Løsblad</i> .....	124
Susanne Jakob & Kai Bauer .....	<i>The Definitive/ist manifesto</i> .....	125
Margot Leigh Butler .....	<i>The best of intentions</i> .....	126
Stewart Home .....	<i>I am an alien in my own cultural history</i> .....	127
Donna Haraway .....	<i>Litters of manifestos: cyborg kin</i> .....	128
Remi Nilsen .....	<i>Manifestets politiske ontologi</i> .....	129
McKenzie Wark .....	<i>Considerations on A hacker manifesto</i> .....	131
Staffan Lundgren .....	<i>Note on what is to be done</i> .....	132

## ARTIKLER

Rett Kopi .....	<i>Å dokumentere fremtiden</i> .....	134
Janet Lyon .....	<i>Feminist futurist. Five kinds of time</i> .....	144
Marjorie Perloff .....	<i>The first futurist manifesto revisited</i> .....	152
Kristine Stiles .....	<i>Metzger's fierce and poignant prescience</i> .....	157
Mikkel Bolt Rasmussen .....	<i>Den uundgæelige opløsning af afsavnets verden</i> .....	167
Sven-Olov Wallenstein .....	<i>Technology, the avant-garde, and temporality</i> .....	175
Martin Puchner .....	<i>Five theses on the future of the manifesto</i> .....	182

## RETT ENQUÊTE: KAN FREMTIDEN DOKUMENTERES?

Éric Alliez .....	186
Andrew Benjamin .....	187
Øyvind Berg .....	188
Fine Art Union .....	189
Christoph Büchel .....	190
Stewart Home .....	192
Martin Högström .....	193
Amelia Jones .....	194
Mutant .....	195
Hans Ulrich Obrist .....	196
Joan Retallack .....	198
Marcus Steinweg .....	199
Jørn H. Sværen .....	200
Stein K. T. Sørensen .....	201
Gunnar Wærness .....	202
Øyvind Ådland .....	203

## ORDLISTE

Dokument .....	<i>Espen Grønlie</i> .....	208
Future .....	<i>Jean-Michel Rabaté</i> .....	209
The futurist moment .....	<i>Marjorie Perloff</i> .....	210
Manifest .....	<i>Øyvind Berg</i> .....	211
Revolusjon .....	<i>Jonas Bals &amp; Kim Tallerås</i> .....	212
Utopi .....	<i>Helge Jordheim</i> .....	213

BIDRAGSYTERE .....	216
--------------------	-----

KILDER .....	220
--------------	-----



# WAVEN THE LSE

WHAT IS TO BE DONE?

MCKENZIE WARR

MICHAEL HARDT & ANTONIO NEGRI

DONNA HARAWAY

STEWART HOME

TINA DARRAGH

THE GUERRILLA ART ACTION GROUP

ROGER LAPORTE

JOSEPH BEUYS

DICK HIGGINS

ROBERT FILL

ALISON KNOWLTON

GEORGE MACQUEEN

GUSTAV METZGER

L'INTERNATIONAL SITUATIONNISTE

FRANÇOIS LE LIZ

GUSTAV METZGER

SITUATIONNISTES INTERNATIONALE

GUSTAV METZGER

DEN L'ETRANGER (INTERNAS)

LUCIO FONTANA M.F.L.

ISIDORE ISOU

SALVADOR DALÍ M.F.L.

ANTONIN ARTAUD

BYRÅDET FOR SURREALISTISKE UNDERSØKELSER

KURT SCHWITTERS

VOLT

TRISTAN TZARA

ÁLVARO DE CAMPOS

F. T. MARINETTI M.F.L.

JOSÉ DE ALMADA-NEGRELOS

GIACOMO BALLA

MIN

GRUPPO DI APOLO

ANTHONY DE SAINT POINT

DIMIR JAJAKOVIĆ M.F.L.

ROBERTO BOCCIONI M.F.L.

F. T. MARINETTI

# FUTURISMENS GRUNNLAG OG MANIFEST

## SLUTTNOTE

Marry Nettie  
Gertrude Stein  
s. 90

Vi hadde vært oppe hele natta – venna mine og jeg – under moskélamper som hang med kroner av uthult messing, som sjelene våre var de utstyrt med stjerner, ja for sånn strålte de med den innesperra glansen til et elektrisk hjerte. Lenge hadde vi trampa vår atavistiske lediggang ned i de overdådige orientalske teppene, mens vi debatterte oss helt fram til logikkens ytterste grenser og lot en haug med papirer bli sverta av vår frenetiske skriving.

Et enormt hovmot greip oss, for der og da følte vi at vi var aleine om å være våkne og på beina, som svære fyrstårn eller dristige voktere stilt overfor en hær av fiendestjerner som stirra ned på oss fra sitt himmelske tilholdssted. Aleine med fyrbøtere spinnville foran helvetesovnene i store skip, aleine med svarte fantasifostre som romsterer i lokomotivets rødgldende buk når det kastes framover i avsindige ritt, aleine med fylliker som feker med utrygge vingeslag langs bymurene.

Plutselig sprang vi opp, for vi hørte den kraftige støyen fra de svære dobbeltdekkertrikkene som suste forbi i lange klyv og strålte av lys i ulike farger, som feststemte landsbyer rykki opp og røska med av ei flommende Po, dratt ned fosser og gjennom flommens virvelstrømmer helt ut til havet.

Så ble stillheten enda djupere. Men da vi lytta til den gamle kanalen som mumla sine veike bønner, og til gnissinga fra de døende palassenes knokler under skjegget av fuktig grønt, hørte vi med ett de utsalta bilene brøle utafør vinduet.

Kom igjen!, sa jeg; Venner, kom igjen! La oss dra! Mytologiene og det mystiske idealet er omsider be-seira. Snart skal vi være med og føde kentauren og så skal vi se de første englene fly! ... Vi må rive i livets porter, sjekke hva hengslene og slåene tåler ... La oss dra! Se her, på jorda, den aller første grålysningen! Ingenting kan måle seg med glansen fra solas røde sverd, der det for første gang hugger seg tvers igjen- nom vårt tusenårige mørke! ...

Vi gikk mot de tre snøftende villdyra, la kjærlige hender på deres brennheite barm. Jeg strakk meg ut på bilen min som et lik på ei båre, men blei straks

vekt til live igjen bak rattet, et truende giljotinblad mot magen min.

Galskapens illsinte sopelime kosta oss ut av oss sjøl og jagde oss gjennom gatene, bratte og djupe som elveløp. Her og der så vi det sykelige lampelyset bak vindusglassene og lærte oss å forakte våre forgjengelige øynes bedrageriske matematikk.

Jeg skreik: – Luktesans, alt villdyra trenger er luktesans!

Og som unge løver forfulgte vi Døden, dens mørke pels var flekka av bleike kors der den løp bortover langs den uendelige fiolette himmelen, levende og pulserende.

Men vi hadde ikke noen ideell Elskede som steig fram som en opphøyd skikkelse i skydekket, og ikke kunne vi forære ei grusom Dronning de døde kroppene våre, forvrengte som bysantiske sirkler! Det eneste som kunne drepe oss, var ønsket om å fri oss fra vårt tyngende mot, så tungt at det holdt oss nede!

Og vi kjørte videre, på dørtersklene blei vaktbikkjene jevna med jorda under de brennheite hjula våre, som skjortekrager under et strykejern. Døden var blitt temma, den kjørte forbi meg ved hver eneste sving, for grasiøst å kunne sneie meg med poten sin, og innimellom strakk den seg opp fra bakken med hvesende kjever og sendte meg kjærlige blikk av fløyel fra enhver sølepytt.

– La oss bryte ut av kunnskapens avskyelige skall og kaste oss som frukter modna av stolthet ut i vindens breie og forvirrede munn! ... La oss spre oss ut i det ukjente, ikke i fortvilelse, men bare for å fylle det absurdes djupe sjakter!

Jeg hadde knapt ytra disse orda, da jeg brått spant rundt i galskapsrus som en hund på jakt etter halen sin, og to syklistar kom mot meg, de ga meg fingeren der de vaklet foran meg som to nøyaktig like overbevisende, men like fullt motstridende argumenter. Det tåpelige dilemmaet måtte drøftes der på veien – Faen! Ååh! ... Jeg fatta meg i korthet og med forakt kasta jeg meg ned i ei grøft med hjula i været ...

O morsgrøft, nesten fylt av gjørmevann! Skjønne fabrikkavløp! Jeg slukte begjærlig din nærrende søle; og husket det velsigna svarte brystet til min sudanske amme ... Når jeg løfta meg – i skitne filler og stinkende – ut av den kantra bilen, kjente jeg gledens sønderslitte jern, som føyk så deilig gjennom hjertet mitt!

En gjeng av fiskere med snører, og av naturalister med gikt, svirra allerede rundt underverket. Med tålmodig, pertentlig omsorg stilte disse folka opp høye kraner og jernnett for å fiske ut bilen min, som minna om en stranda hai. Og langsamt kom den opp fra grøfta, den forlot bunnen som et skjell, med sitt tunge og fornuftige rammeverk og sitt mjuke og behagelige interiør.

De trodde at den var død, den nydelige haien min,

men et kjærtegn fra meg var nok til å bringe den tilbake til livet, og der var den, i gang igjen, med de kraftige finnene sine!

Og så, med fjeset dekket av god fabrikkgjørme – klint inn med metallslag, med fåfengt svette, med himmelsk sot – erklærte vi, skamslåtte, med armene i bind, men uredde, våre hensikter for alle de *levende* folka på jorda ...

#### DET FUTURISTISKE MANIFESTET

1. Vi vil synge kjærligheten til det farlige, til det energiske og risikable i kulturen.
2. Mot, dristighet, opprør blir hovedelementer i vår poesi.
3. Til nå har litteraturen framkalt en kontemplativ stillstand, ekstase og søvn. Vi vil framkalle aggressiv handling, febrilsk søvnløshet, kappløp, dødelige sprang – *saltomortaler*, fornærmelser og knyttnever.
4. Vi hevder at det fabelaktige i verden har blitt beriket av en ny form for skjønnhet: det skjønne ved hastighet. En racerbil der taket er dekket av rør som likner slanger med eksplosiv pust ... en buldrende bilmotor som later til å gå på jernsplinter, er vakrere enn *Nike fra Samotrake*.
5. Vi vil synge til ære for mannen bak rattet, med rattstanga rett ned i jorda og samtidig brennkvik langs jordsirkelens bane.
6. Poeten må dynge på med brann, overflod og prakt, for å øke den entusiastiske gløden i de primære elementene.
7. Det fins ikke lenger skjønnhet, annet enn i kamp. Et verk som ikke framstår aggressivt, kan ikke lenger være et mesterverk. Man må tenke seg poesien som et voldsomt angrep på ukjente krefter, så de gir etter og kneler i møte med mennesket.
8. Vi står på århundrenes ytterste øy! ... Hvorfor skal vi se oss tilbake, når det vi vil er å slå inn de mystiske dørene til det umulige? Tid og rom døde i går. Vi lever allerede i det absolutte, for vi har skapt evig, allestedsnærværende hastighet.
9. Vi vil lovprise krig – verdens eneste hygiene – militarisme, patriotisme, frihetsskapernes destruktive aksjoner, vakre ideer det er verdt å dø for, og kvinnehat.
10. Vi vil ødelegge museene, bibliotekene, akademier av enhver type, og kjempe mot moralisme, feminisme og alle feige «praktiske hensyn» og nyttehensyn.
11. Vi skal synge om store folkemengder rusa på arbeid, på nytelse eller på opprør: Vi skal synge om de flerfargede og flerstemmige revolusjonære bølgene i de moderne hovedstedene; vi skal synge om den dirrende nattlige gløden i verftene og skipsgårdene, som brenner av elektrisk månelys; grådige togstasjoner som fortærer røykende slanger; fabrikker som henger i snodde tråder av egen røyk; bruer som likner enorme turnere der de strekker seg over elvene, og glitrer

i sola som blanke kniver; eventyrlystne dampbåter som snuser på horisonten; lokomotiver med djupe lunger som tramper på skinnegangen som svære stål- hester med rør som bissel; og glideflukten til fly der propellen slår i vinden som et banner, der den klapper som om den var en jublende folkemengde.

Det er fra Italia vi sender det ut i verden, dette voldsomme manifestet vårt, flammende og omkalfatrende, og med det grunnlegger vi nå *futurismen*, fordi vi vil befri dette landet for dets stinkende koldbrann av professorer, arkeologer, ciceroner og antikvarer.

Altfor lenge har Italia vært et bruktmarked. Vi ønsker å befri landet fra dets utallige museer – som utallige kirkegårder dekker de hele landet.

Museer: kirkegårder! ... De likner virkelig, de legger opp til samme sørgelige promiskuøsitet blant talløse lik som ikke kjenner hverandre. Museer: offentlige sovesaler der man ligger ved siden av forhatte eller ukjente ting til evig tid! Museer: absurde slagmarker der malere og skulptører i villskap myrder hverandre med hugg av farger og linjer på veggene de kjemper om!

At dere gjør en årlig pilegrimsferd, på samme måte som man besøker kirkegården på alle sjelers dag ... det er greitt. At dere én gang i året legger en blomsterkrans under *Mona Lisa*, det er greitt ... Men jeg godtar ikke at våre sorger, vårt skjøre mot, våre sjukelige bekymringer skal ledes gjennom museene hver eneste dag. Hvorfor skal man forgifte seg selv? Hvorfor velge å råtnes?

Og hva kan man egentlig se i et gammelt bilde, annet enn de streberske spasmenes til en kunstner, der han kjemper for å rive ned uovervinnelige murer, som stenger for begjæret etter å uttrykke drømmen fullt og helt? Å beundre et gammelt bilde er det samme som å helle følsomheten vår ned i en urne, i stedet for å slynge den langt av gårde i voldsomme kast av kreativitet og handling.

Ønsker dere altså å kaste bort alle de beste kreftene deres i denne evige og meningsløse dyrkelsen av fortida, som bare gjør dere fullstendig utslitte, reduserte og tråkka på?

Sannelig sier jeg dere, at daglige besøk i museer, bibliotek og akademier (kirkegårder av fåfengt strev, et Golgata av korsfesta drømmer, kataloger over oppgitte utkast! ...) er like skadelig for kunstnere som endeløst overbeskyttede foreldre er det for visse ungdommer, de som ruser seg på talentet sitt og den ambisiøse vilja si. For de døende, de sykelige, de som sitter i fengsel, så ja: – Den beundringsverdige fortida kan kanskje være en salve for alle deres sår, da framtida er stengt for dem ... Men vi vil ikke lenger vite av den, fortida, vi er nye og sterke *futurister*!

Så la dem bare komme, de lystige brannstifterne med kullsota fingre! Her kommer de! Her kommer de! Køl på! Tenn på hyllene i biblioteket! Lag nye løp for kanalene, så de oversvømmer museene! ... Å,

gleden ved å se de praktfulle gamle bildene flyte i vei med strømmen, sønderrevne og misfarga av vannet! ... Ta fram hakkene, øksene og sleggene, og ødelegg, ødelegg de beundra byene, uten nåde!

De eldste av oss er tredve: Da har vi minst et tiår for å fullende vårt verk. Når vi er førti, vil andre yngre og kraftigere menn sikkert kaste oss i søppelkorga som ubrukelige manuskripter. Sånn vil vi ha det!

De vil komme mot oss, etterfølgerne våre; de vil komme langveisfra, fra alle mulige steder, mens de danser til de bevingede kadensene i de første sangene sine, veiver med rovdirenes krokete klør, snuser som hunder ved akademi- enes dører og får ferten av våre råtnende sinn, som da vil være forutsett en plass i bibliotekenes katakomber.

Men vi kommer ikke til å være der ... Til slutt vil de finne oss – en vinternatt – i åpent landskap, under et trist tak der regnet trommer monotont, og de kommer til å se oss sammenkrøki inntil de skjelvende flya våre, mens vi varmer henda på det ynkelige lille bålet der bøkene våre av i dag blir satt i brann av fantasiens flukt.

De vil rase rundt oss, gispe av angst og med forakt, de vil alle være fortvila på grunn av vårt overmot, vår utrettelige dristighet, de vil kaste seg over oss for å drepe oss, drivi av et hat som er desto mer uforsonlig jo mer hjertene deres syder av kjærlighet til oss og beundring for oss.

Den sterke og sunne urettferdigheten vil bryte fram i øynene deres. – Faktisk kan kunst bare være vold, grusomhet og urettferdighet.

De eldste av oss er tredve: likevel har vi alt nå ødslet rundt oss med skatter, tusen skatter fulle av kraft, kjærlighet, dristighet, list og rå vilje – vi har kasta dem utålmodig bort i raseri uten å beregne noen ting, uten noensinne å nøle, uten noensinne å puste, til vi mista pusten ... Se på oss! Vi er ikke svekka! Hjertene våre kjenner ikke trøtthet, for de nærer seg på brann, hat og hastighet! Blir dere forundra over det? Det er logisk nok, for dere husker ikke engang at dere har levd! Oppreiste står vi på verdens tinder og nok en gang: Vi slynger vår tross mot stjernene!

Har dere innsigelser? – Nok av det! Nok av det! Vi kjenner dem ... Vi har skjont greia! ... Den skjønne og bedragerske intelligensen vår gjør det klart for oss at vi er sammenfatninga og videreføringa av forfedra våre. – Kanskje! ... Gjerne for meg! ... Men har det noe å si? Vi vil ikke forstå! ... Stakkars dem som sier de berykta orda til oss igjen! ...

Opp med hodet! ...

Oppreiste står vi, på verdens tinder, og nok en gang: Vi slynger vår tross mot stjernene! ...

11. FEBRUAR 1909

Oversatt fra italiensk av Espen Grønlie

# FUTURISTISK MALERI & TEKNISK MANIFEST

SLUTTNOTE

Yokoland  
s. 93

I vårt første manifest, som vi lanserte 8. mars 1910 fra scenen på Chiarella-teateret i Torino, uttrykte vi vår dype kvalme, vårt kraftige mishag, vårt livlige opprør mot vulgariteten, mot gjennomsnittligheten, mot den fanatiske og snobbete dyrkelsen av fortiden, som kveler kunsten i landet vårt.

Da gikk vi inn på de forbindelsene som finnes mellom oss og samfunnet. I dag derimot, med dette andre manifestet, skifter vi bestemt fokus fra alle relative betraktninger og beveger oss mot de høyeste uttrykkene for det billedlig absolutte.

Vårt begjær etter sannhet lar seg ikke lenger tilfredsstillende med tradisjonell form og farge!

For oss skal ikke bevegelsen lenger være et *fastspikret øyeblikk* hentet ut av den universelle dynamikken: Den skal nemlig være selve den evige *følelsen av dynamikk*.

Alt beveger seg, alt løper, alt forandrer seg hurtig. En figur befinner seg aldri i fullstendig stillstand foran oss, men kommer til syne og forsvinner ustanselig. Gjennom bildets varighet på netthinnen blir de bevegelige objekter forfleret, omformet, suksessivt, som vibrasjoner, i området de dekker. Slik har ikke en løpende hest fire ben: Den har tyve, og deres bevegelser er triangulære.

Alt i kunsten er konvensjon, og sannheten av i går er ren løgn for oss i dag.

Vi hevder nok en gang at portrettet – for å være et kunstverk – verken kan eller bør likne på sin modell, og at maleren bærer i seg de landskapene som han vil frembringe. For å avbilde en figur trenger man ikke å male den: Man må male det som omgir den.

Rom finnes ikke lenger: En gate badet i regn og opplyst av elektriske lamper er en ravine ned til jordens sentrum. Solen er skilt fra oss med tusener av ki-

lometer; men huset som står foran oss later til å passe inn i solskiven? Hvem kan fortsette å tro at legemer er ugjennomsiktige, samtidig som vårt skarpsinn og våre forflerede sanser umiddelbart gjennomskuer de mediale fenomenenes obskure fremtredelsesformer? Hvorfor skal vi fortsette å skape uten å ta hensyn til vår synskraft, da den kan gi resultater som tilsvare Röntgen-strålenes?

Det finnes utallige eksempler som bekrefter det vi hevder.

De seksten menneskene dere har rundt dere i en buss som kjører er samtidig én, ti, fire, tre; de står stille og likevel beveger de seg; de kommer og går, hopper tilbake på gaten, blir plutselig slukt av et solfylt område, deretter kommer de igjen og setter seg, vedvarende symboler på universell vibrasjon. Og stadig ser vi hesten som rir forbi langt bort i kinnnet til personen vi snakker med på gaten. Våre kroppor blir del av sofaen vi sitter på, og sofaen blir del av oss, omtrent slik trikken som kjører forbi forsvinner inn i husene, som for sin del kaster seg på trikken og blander seg med den.

Frembringelsen av malerier er tåpelig tradisjonell. Malerne har alltid vist oss ting og personer som befinner seg like foran oss. Vi vil sette betrakteren i sentrum av bildet.

Slik dogmets stivnede obskuritet har måttet vike for opplyst individuell undersøkelse i alle felter av den menneskelige tanke, slik må også vår kunst erstatte akademitradisjonen med en livgivende bølge av individuell frihet.

Vi vil gjeninnta livet. Idet dagens vitenskap avviser sin fortid, svarer den på vår tids materielle behov; tilsvarende bør kunsten, idet den avviser sin fortid, svare på vår tids intellektuelle behov.

Vår nye bevissthet gjør at vi ikke lenger ser på mennesket som sentrum i universets liv. Et menneskes lidelse er for oss av samme interesse som en elektrisk lampes lidelse, den har smerter, vrir seg i spasmer og skriker ut med de underligste lidelsesuttrykk; og musikken i linjen og i de moderne klærnes folder har for oss den samme følelsesmessige og symbolske kraften som aktstudien hadde for de gamle mesterne.

For å forestille seg og forstå et moderne bildes nye skjønnhet, må sjelen først bli rensket; øyet må fris fra sløret som atavismen og kulturen har svøpt det i, så det kan se naturen som den eneste begrensende faktor, og ikke museene!

Altså, alle vil enes om at det ikke er hudfarge som flyter under overhuden vår, men at gult skinner der, at rødt lyner der, og at grønt, blått og fiolett danser der, vellystig og kjærlig!

Hvordan er det mulig fortsatt å se menneskefjeset som noe rosenrødt, da vårt liv like gjerne utspiller seg natteetid? Menneskefjeset er gult, det er rødt, det er grønt, det er blått, det er fiolett. Blekheten hos en kvinne som skuer inn i et gullsmedvindu er mer regnbuefarget enn juvelprismene som fascinerer henne.

Våre billedlige inntrykk kan ikke hvikes lavmælt. Vi skal få dem til å synge og hyle på lerretene våre, som klinger med øredøvende og triumferende fanfærer.

Øynene deres, vante som de er til halvmørke, vil åpne seg for de mest skinnende lysvisjoner. Skyggene vi skal male vil være mer lysende enn våre forgjengeres lys, og sett opp mot bildene som i dag ligger oppmagasinert i museene, vil våre bilder skinne som den lyseste dag sammenliknet med den mørkeste natt.

Dette leder oss selvsagt til å konkludere med at maleriet i dag ikke kan eksistere uten *spaltning*. Spaltningen er dog i vår forestilling ikke et teknisk *middel* som kan bli studert og brukt metodisk. Spaltning må, for den moderne maleren, være en **INHERENT KOMPLEMENTARITET** som vi hevder er essensiell og nødvendig.

Og avslutningsvis forbanner vi fra nå av de banale anklagene om barokkisme, som man vil ønske å ramme oss med. Ideene vi har satt fram er produsert utelukkende av vår skarpsindige følsomhet. Der *barokkisme* betyr kunstighet, manisk og utmagret virtuoseri, er den kunsten vi står for ene og alene skapt av spontanitet og kraft.

## VI KUNNGJØR:

1. AT DEN INHERENTE KOMPLEMENTARITETEN ER EN ABSOLUTT NØDVENDIGHET I MALERIET, AKKURAT SOM FRIE VERS ER DET I POESI ELLER POLYFONI I MUSIKK;
2. AT UNIVERSDYNAMIKKEN MÅ BLI GJENGITT I MALERIET SOM EN DYNAMISK FØLELSE;
3. AT FOR Å FORTOLKE NATUREN TRENGS DET OPPRIKTIGHET OG JOMFRUELIGHET;
4. AT BEVEGELSE OG LYS OPPLØSER LEGEMERS MATERIALITET.

## VI SLÅSS:

1. MOT PATINAEN OG OVERMALINGEN I DE GAMLE LØGNENE;
2. MOT DEN OVERFLATISKE OG ELEMENTÆRE ARKAISMEN BYGD PÅ FLATE FLEKKER, SOM REDUSERER MALERIET TIL EN MAKTESLØS SYNTESE, BARNSLIG OG GROTESK;
3. MOT DE FRAFALNES OG DE UAVHENGIGES FALSKE FUTURISME, MOT NYE AKADEMIKERE FRA ALLE LAND;
4. MOT AKTSTUDIEN I MALERIET, LIKE KJEDELIG OG BEGRENSENDE SOM UTROSKAP I LITTERATUREN.

Dere tror at vi er passé. Sannheten er at vi er de primitive i en ny og fullstendig endret følsomhet.

Utenfor den atmosfæren vi lever i, finnes bare mørke. Vi futurister stiger mot de mest fantastiske og lysende tinder, og der vil vi utrope oss til solguder, for vi har alt drukket fra solens livgivende kilder.

II. APRIL 1910

U. BOCCIONI, C. CARRÀ,

L. RUSSOLO, G. BALLA, G. SEVERINI

Oversatt fra italiensk av Espen Grønlie

# ET SLAG I ANSIKTET PÅ DEN OFFENTLIGE SMAK

## SLUTTNOTE

Fotnote til ørefiksen  
Gunnar Wærness  
s. 94

Til leserne av vår Nye Første Uventede.

Bare *vi* er vår *Tids ansikt*. Tidas horn blåser ordkunken gjennom oss.

Fortida er trang. Akademiet og Pusjkin er mer ubegripelige enn hieroglyfer. Kast Pusjkin, Dostojevskij, Tolstoj osv., osv. fra samtidas Dampskip.

Den som ikke glemmer sin *første* kjærlighet, gjenkjenner ikke sin siste. Hvem er da så naiv at han hengir sin siste kjærlighet til den parfymerte og liderlige Balmont? Gjenspeiler dette dagens maskuline sjeler?

Hvem er så pysete at han ikke tør å slite papirrustningen fra krigeren Brjusovs svarte frakk? Eller reflekterer de ukjent skjønnhet?

Vask hendene Deres, hvis de har vært i berøring med det sølete slimet i bøkene som er skrevet av disse utallige Leonid Andrejevne.

Alle disse Maksim Gorkijer, Kupriner, Bloker, Sologuber, Remizover, Averčenkoer, Černyer, Kuzminer, Buniner osv., osv. burde bare få ei hytte ved elva. Slike belønninger er det skjebnen gir skreddere.

Fra skyskraperhøyde skuer vi ned på deres ubetydeligheter! . .

1. Vi *befaler* at poetenes *rettigheter* holdes i akt: Å øke rekkevidden til poetens vokabular med tilfeldige og avledede ord (Ordet – en nyhet),
2. Ukuelig å hate språket som eksisterte før dem.
3. Med frykt å fjerne fra sin stolte panne hederens Billigkrans, laget av badsturis.
4. Å stå på klippen av ordet «vi» i et hav av hvin og indignasjon.

Og hvis det i strofene våre *foreløpig* finnes skitne spor av Deres «Sunne fornuft» og «gode smak», så skjelver de alle allikevel allerede *for første gang* under Kornmoet fra det Nye Kommende Skjønne Selvtillirekkelige (selvforløste) Ordet.

DAVID BURLJUK, ALEKSANDER KRUCENIK,  
VLADIMIR MAJAKOVSKIJ, VELIMIR KHLEBNIKOV

Oversatt fra russisk av Karin Nygård

# LYSTENS FUTURISTISKE MANIFEST

## SLUTTNOTE

On Saint-Point  
Cinzia Blum  
s. 95

*ET TILSVAR til de uredelige journalistene som forvren-  
ger setningene for å latterliggjøre Ideen;  
til kvinnene som tenker det jeg tør å si;  
til dem som fortsatt mener at Lyst ikke er annet enn synd;  
til alle dem som i Lyst bare ser Last;  
slik de i Stolthet ser Forfengelighet.*

Lyst, forstått uavhengig av moralske forestillinger og som et essensielt element ved livets dynamisme, er en kraft.

For en sterk rase er ikke lyst noen dødssynd i større grad enn stolthet er det. Som stolthet er lyst en ansporende dyd, et arnested for energier.

Lysten er uttrykk for en skapning som er kastet hinsides seg selv; den er et fullendt kjøds smertefulle fryd, en utfoldelses frydefulle smerte; den er en kjødelig forening, uansett hvilke hemmeligheter som forener skapningene; den er en skapnings sanselige og sensuelle syntese henimot den største frigjøring av ånden; den er et fellesskap mellom en liten del av menneskeheten og hele jordens sensualitet; den er en liten del av jordens paniske skjelven.

*Lyst er den kjødelige søken etter det Ukjente*, liksom Intelletet er den åndelige. Lysten er skapende handling, den er selve skapelsen.

Kjødet skaper slik ånden skaper. I Universets øyne er deres skapelse lik. Den ene er ikke den andre overlegen. Og åndelig skapelse avhenger av kjødelig skapelse.

Vi har kropp og ånd. Å begrense det ene for å mangfoldiggjøre det andre er et tegn på svakhet og et feiltrinn. En sterk skapning bør realisere alle sine kjødelige og åndelige muligheter. For erobrere er Lyst en tributt som er dem skyldig. Etter et slag der liv har gått tapt, *er det vanlig at seierherrene, utvalgte gjennom krigen, tyr til voldtekt for å gjenskape livet i erobrede land.*

Etter slag setter soldater pris på nytelser for å

hvile og fornye sine alltid stormende energier. Den moderne helt, innenfor et hvilket som helst område, har samme begjær og samme vellyst. Kunstneren, det store universelle medium, har samme behov. Selv opphøyetheten til synske innenfor religioner som er nye nok til at deres ukjente frister, er ikke annet enn en sensualitet som er åndelig avledet mot et hellig kvinnelig bilde.

*Kunsten og Krigen er sensualitetens store manifestasjoner; lysten er deres blomst.* Et utelukkende åndelig eller utelukkende vellystig folk ville være gjenstand for samme forfall: sterilitet.

*Lysten ansporer Energier og frigjør Krefter.* Ubarmhjertig drev den primitive menn til seier for å oppnå stoltheten ved å bringe hjem trofeer fra de beseirede til kvinnen. I dag driver den de store forretningsmennene som styrer banker, pressen og internasjonal handel til å øke sin rikdom gjennom å skape sentre, forbruke energi og oppildne massene, for slik å smykke, forhøye og forherlige gjenstanden for deres lyst. Disse mennene, overanstrengte, men sterke, finner tid til lyst, hoveddrivkraften bak deres handlinger og reaksjonene på disse, med innvirkning på mengder og verdener.

Selv blant nye folk, der lysten ennå ikke er befridd eller erkjent, som verken er primitive beist eller innehar de gamle sivilisasjonenes raffinement, er kvinnen det store ansporende prinsipp som alt er skjenket til. Den forbeholdne dyrkingen som mannen gjør henne til gjenstand for, er ikke annet enn en slumrende lysts ubeviste drift. Blant slike folk – liksom blant nordiske folk, men der av andre årsaker – tilsvarer lyst så



å si forplantning. Men lysten, uansett gjennom hvilke aspekter den kommer til syne, såkalt normale eller abnorme, er alltid den fremste stimulatoren.

Det dyriske, det energiske og det åndelige livet krever av og til pusterom. Og anstrengelse for anstrengelsens skyld kaller uunnngåelig på anstrengelse for vellystens skyld. Uten å volde hverandre skade, virkeliggjør de helt og fullt den fullkomne skapning.

Lysten er for heltene, de åndelige skaperne, for alle herskere, deres krafts storslåtte opphøyethet: Den utgjør for alle skapninger en foranledning til å gå ut over seg selv med det enkle mål å utmerke seg, bli bemerket, utvalgt og utkåret.

Bare den kristne moral, den hedenske moralens etterfølger, ble uunnngåelig drevet til å regne lysten som en svakhet. Av den sunne fryd, som er det kraftfulle kjødets blomstring, har den gjort en skamfølelse som må legges skjul på, en last som må fornektes. Den har dekket den til med hykleri; det er dette som har gjort den til en synd.

*Man må slutte å håne Begjæret*, denne på samme tid subtile og dyriske tiltrekningen mellom to kjød, uavhengig av hvilke kjønn de måtte være, mellom to kjød som vil ha hverandre, som streber etter enhet. Man må slutte å håne Begjæret gjennom å forkle det i de etterlatte klærne til gammel og steril sentimentalitet. Det er ikke lysten som spalter, oppløser og tilintetgjør, det er sentimentalitetens hypnotiserende komplikasjoner, kunstige sjalusier, berusende og bedrageriske ord, atskillelsenes og de evige troskaps patos, litterære nostalgier: hele kjærlighetens overspill.

*La oss ødelegge de illevarslende romantiske fillene*, ribbete prestekrager, duetter i måneskinn, falske og hyklerske bluferdigheter! Skapninger som bringes sammen av en fysisk tiltrekning, må i stedet for bare å snakke om sine hjerters skjørhet, våge å uttrykke sine begjær, sine kroppers preferanser, ane frydens eller skuffelsens mulighet i sin fremtidige kjødelige forening.

Fysisk bluferdighet, som i sitt vesen varierer i overensstemmelse med tid og sted, har ikke annet enn en sosial dyds flyktige verdi.

*Stilt overfor lysten er det nødvendig å være bevisst*. Det er nødvendig å gjøre av lysten det som en intelligent og raffinert skapning gjør av seg selv og sitt liv; *det er nødvendig å gjøre et kunstverk av lysten*. Når man anfører tankeløshet og forvirring for å forklare en kjærlighetshandling, er det av hykleri, svakhet eller dumhet. Man må begjære et kjød like bevisst som alle andre ting.

I stedet for å gi seg hen til og erobre (ved kjærlighet ved første blick, delirium eller tankeløshet) et antall som nødvendigvis øker gjennom den uforutsette morgendagens uunnngåelige skuffelser, må man velge

kløktig. Det er nødvendig å vurdere følsomhetene og sensualitetene under intuisjonens og viljens rettleiding, og ikke å koble og fullbyrde andre enn dem som kan komplettere og opphøye hverandre.

Med samme bevissthet og samme styrende vilje er det nødvendig å rette paringens fryd mot dens paroksysme, utnytte alle muligheter og la alle blomster fra de forente kjøds spirer springe ut. I likhet med alle andre kunstverk, må lysten gjøres til kunstverk instinktivt og bevisst.

*Det er nødvendig å avkle lysten for alle sentimentale slør som deformerer den*. Det er av ren feighet at man har slengt disse slørene over den fordi stillestående sentimentalitet er tilfredsstillende. Man hviler der, følgelig forringes man.

Hver gang lyst står mot sentimentalitet i en sunn og ung skapning, seirer lyst. Sentimentalitet følger moten, lyst er evig. Lysten triumferer, for den er den frydefulle opphøyelsen som skyver skapningen hinsides seg selv, besittelsens og herredømmets fryd, den evigvarende seier hvorfra det evigvarende slaget gjenoppstår, erobringens mest berusende og sikreste rus. Og ettersom denne sikre erobringen er midlertidig, må den stadig påbegynnes på ny.

Lysten er en kraft, for den lutrer ånden gjennom å sette kjødets uro i flammer. Fra et sunt og sterkt kjød renses av kjærtegn, flammer ånden opp lys og klar. Bare svake og syke blir sittende fast eller forringes.

Lysten er en kraft, siden den dreper de svake og opphøyer de sterke, den bistår utvalget.

Lysten er en kraft, når alt kommer til alt, for den fører aldri til smakløsheten som hører med til det definitive eller til sikkerheten som besørger beroligende sentimentalitet. Lyst er det evigvarende slaget som aldri blir vunnet. Etter en forbigående triumf, selv under en flyktig triumf, driver gjenoppblussende utilfredshet med orgiastisk vilje skapningen til å utfolde seg, til å overgå seg selv.

Lysten er for kroppen det idealet er for ånden: en praktfull Kimære, stadig omfavnet, men aldri fanget, og som unge og begjærlige skapninger berusede forfølger uten stans.

*Lyst er en kraft.*

Valentine de Saint-Point  
Paris, 11. januar 1913.  
Avenue de Tourville, 19

*Oversatt fra fransk av Ellef Prestsæter*

# DEN FUTURISTISKE ANTITRADITION

## SLUTTNOTE

L'antitradition  
futuriste  
Johanna Drucker  
s. 96

Manifest = syntese

NEDMED PA<sub>ominir</sub> SS<sub>limineret</sub> korsusu  
otalo EIS<sub>scramlr</sub> ME<sub>nigme</sub> N

dette drivhjul for alle kunstretninger impressionisme  
fauvisme kubisme ekspressionisme patetisme drama-  
tisme orfisme paroksysme **PLASTISK DYNAMISME**  
**FRISATTE ORD** **OPFINDELSE AF ORD**

## DESTRUKTION

### Afskaffelse af

Ingen  
beklagelser

AFSKAFFELSE AF HISTORIEN

den poetiske smerte  
de snobbede eksotismer  
efterligningen af kunstværker  
syntaksen som allerede er afskaffet fordi alle sprog slider den ned  
adjektiverne  
tegnsetningen  
den typografiske harmoni  
verbernes tempus- og personbøjning  
orkestergraven  
teateret  
den sublime kunstner  
vers og strofer  
husene  
kritik og satire  
fortællingens intrige  
kedsomheden

INFINITIV

# KONSTRUKTION

## 1 Ustandseligt fornyede teknikker eller rytmer

Kontinuitet  
simultaneitet  
i modsætning  
til  
partikularisme  
og  
opdeling

RENHED

Ren litteratur **Frisatte ord**

### **Opfindelse af ord**

Ren plastik (5 sanser)

Skabelse Opfindelse Profeti

### **Onomatopoetisk beskrivelse**

Totalmusik og **Støjkunst**

Universal mimik og Lyskunst

**Maskinisme** Eiffeltårnet Brooklyn og  
skyskrabere

Polyglottisme

Ren civilisation

Episk nomadisme Urban eksploratorisme

**Rejsekunsten** og Vandrekunsten

Modydelse

Umiddelbar sitren ved store friluftsfestil-  
linger Cirkus kabareter etc.

FORSKELLIGHED

## 2 Intuition fart allestedsnærværelse

Slag  
og  
sår

Bog eller indfanget liv eller fonocinematografi eller

### **Trådløs fantasi**

Fortsat tremolisme eller onomatopoetika der mere er  
opfundne end imiterede

Arbejdsdans eller ren koreografi

Karakteristisk imponerende hurtigt sprog sunget fløjtet  
mimet danset gået løbet

Folkeret og vedvarende krig

Komplet feminisme eller kønnenes tiltagende forskellighed

Menneskehed og anrøb til det ekstra-menneskelige

Materie eller **fysisk transcendentalisme**

**Analogier og ordspil** lyrisk trampolin og eneste

sprogvidenskab calicot Calicut Calcutta taffia Sofia

Sofie sofist officer officiel o fiffige fyr Aficionado Dona-

Sol Donatello Donator tornado torpedo

**eller eller eller** fløjte tudse perlefødsel bittermine



# OP...I.....RØ.....VEN

med

Kritikerne  
Pædagogerne  
Lærerne  
Museerne  
Dem der dyrker det fjerde  
århundrede  
Dem der dyrker det syttende  
århundrede  
Ruinerne  
Patinaen  
Historikerne  
Venedig Versailles Pompei  
Brügge Oxford Nürnberg  
Toledo Benares etc.  
Forkæmperne for landskaberne  
Filologerne

Essayisterne  
Neo og post  
Bayreuth Firenze Montmartre og  
München  
Ordbøgerne  
Den gode smag  
Orientalismer  
Dandysmer  
Spiritualister eller realister (uden sans  
for hverken ånd eller virkelighed)  
Akademiske stivheder

De siamesiske tvillinger Rostand og  
D'Annunzio  
Dante Shakespeare Tolstoj Goethe  
Dilettantiske lorteytringer  
Aiskylos og teateret i Orange  
Indien Egypten Fiesol og teosofien  
Scientisme  
Montaigne Wagner Beethoven  
Edgar Poe Walt Whitman og  
Baudelaire

# ROSER

til

**Marinetti Picasso Boccioni Apollinaire Paul Fort Merc e reau Max  
Jacob Carrà Delaunay Henri-Matisse Braque Depaquit Séverine  
Severini Derain Russolo Archipenko Pratella Balla F. Divoire N.  
Beauduin T. Varlet Buzzi Palazzeschi Maquaire Papini Soffici  
Folgo re Govoni Montfort R. Fry Cavacchioli D'Alba Altomare  
Tridon Metzinger Gleizes Jastrzewoff Royère Canudo Salmon  
Castiaux Laurencin Aurel Agero Léger Valentine de Saint-Point  
Delmarle Kandinsky Strawinsky Herbin A. Billy G. Sauvébois  
Picabia Marcel Duchamp B. Cendrars Jouve H. M. Barzun  
G. Polti Mac Orlan F. Fleuret Jaudon Mandin R. Dalize M. Brésil  
F. Carco Rubiner Bédúa Maanzella-Frontini A. Mazza T. Derême  
Giannattasio Tavolato De Gonzagues-Friek C. Larronde etc.**

PARIS, d. 29. juni 1913, på dagen

for Grand Prix'et, 65 meter over

Boulevard S.-Germain

BESTYRELSEN FOR DEN FUTURISTISKE BEVÆGELSE

Corso Venezia, 61 - MILANO

GUILLAUME APOLLINAIRE.

(Boulevard Saint-Germain 202 - Paris)

*Oversatt fra fransk av Adam Ægidius*

# AFORISMER OM FUTURISME

DØ i Fortiden  
Lev i Fremtiden.

HASTIGHETENES hastighet inntreffer idet den antar.

IDET materialet presses for å utvinne dets essens, deformeres materien.

OG form støtende mot seg selv kastes bortenfor synets oversikt.

DEN rette linjen og sirkelen er formgivningens opphav, danner kunstens grunnlag; det finnes ingen grenser for deres samstemte foranderlighet.

ELSK det avskyelige for å finne dets sublime kjerne.

ÅPNE armene dine mot de forfalne for å gjenreise dem.

DU foretrekker å observere den fortiden som øynene dine allerede er åpnet mot.

MEN fremtiden er mørk bare fra utsiden.  
*Spring* inn i den – og den EKSPLODERER med *Lys*.

GLEM at du bor i hus, at du kan bo i deg selv –

FOR de minste menneskene bor i de største husene.

MEN den minste personen er potensielt så stor som Universet.

HVA kan dere vite om utvidelse, som begrenser dere til kompromisser?

HITTLIL har den store mann oppnådd sin storhet ved å bevare folket lite.

MEN i Fremtiden, ved å inspirere folket til å utvide seg til sin fulle evne, må den store mann proporsjonelt sett være enorm – en Gud.

KJÆRLIGHET for andre er verdsettelse av seg selv.

MÅTTE din selvopptatthet være så gigantisk at du inneholder menneskeheten i din selvmedlidenhet.

FREMTIDEN er grenseløs – fortiden et spor av snikende bakstreveri.

LIVET begrenses bare av fordommene våre. Ødelegg dem, og du er ikke lenger prisgitt deg selv.

TID er intensivitetsens utbredelse.

FUTURISTEN kan leve tusen år i ett dikt.

HAN kan komprimere alle estetiske prinsipper i én linje.

SINNET er en tryllekunstner som er bundet av assimilasjon; sett ham fri og den minste ideen som unnfanges i frihet vil være tilstrekkelig til å negere alle forfedrenes visdom.

IDET du ser på fortiden lander du på «Ja,» men før du kan handle i overensstemmelse med det har du alt landet på «NEI.»

## SLUTTNOTE

*Futuristisk manifest.*

*Mina Loy*

Cecilia Sjöholm

s. 98

FUTURISTEN må springe fra bekreftelse til bekreftelse og overse tilbakevendende negasjoner – må hoppe mellom de skapende utforsknings vadesteiner uten å skli ned i den grumsete strømmen av etablerte sannheter.

DET finnes ingen utvekster på det absolutte som mennesket kan feste sin tro til.

I DAG er bevissthetens krise.

BEVISSTHETEN kan ikke spontant godta eller avvise nye former som tilbys av det skapende geni; det er den nye formen, uansett for hvor lang tid den vil forbli et rent pirringmiddel – som presser bevisstheten til den størrelsen som er nødvendig for å holde den.

BEVISSTHETEN har ikke noe klimaks.

LA Universet flyte inn i bevisstheten din, det finnes ingen grense for dens kapasitet, ingenting som den ikke skal gjenskape.

LØSGJØR absorberingsevnen din og grip Livets elementer – *Hele*.

ELENDIGHET er Gledens forfall;  
Intellekt, Intuisjonens;  
Aksept, Inspirasjonens.

LA VÆRE å bygge opp personligheten din ved å drive ut irrelevante sinn.

IKKE å være et null i dine omgivelser,  
Men å farge dine omgivelser med dine preferanser.

IKKE å ta erfaring for god fisk.

MEN å tilpasse aktivheten til din egen viljes eiendommelighet.

DETTE er det første forsøket henimot uavhengighet.

MENNESKET er slave bare av sin egen mentale sløvhets.

DU kan ikke innskrenke sinnets kapasitet.

DERFOR befinner du deg ikke bare i ynkelig trelldom hos din våkne bevissthet –

MEN også i underbevissthetens mekaniske reaksjoner, denne søppeldyngen av rasetradisjon –

OG mens du tror du er fri – er din minste unnfangelse farget av pigmenter fra bakstreversk overtro.

HER er den mentale romlighetens brakkland som Futurismen skal rydde –

GJØRE plass for det som du er modig nok, vakker nok til å trekke ut av det realiserte selvet.

TIL du rødmer roper vi obscenitetene, vi skriker blasfemiene som du, som er svak, hvisker alene i mørket.

DE er tomme, men ikke for din skam.

OG så skal disse lydene gjenoppløses til sin naturlige meningsløshet.

SLIK skal Fremtidens språk utfoldes.

GJENNOM spotting av Menneskeheten slik den fremstår –

FOR Å vinne respekt for mennesket slik det skal bli –

AKSEPTER Futurismens mektige sannhet  
Legg igjen alle

- Nipsfigurene-

*Oversatt fra engelsk av Karin Nygård*

# THE ANTI-NEUTRAL SUIT: FUTURIST MANIFESTO

## SLUTTNOTE

*The devil wore Balla*  
Emily Braun  
s. 99

**H**umanity always dressed itself with modesty, fear, caution, and indecision, forever wearing the mourning suit, the cape, or the cloak. The male body was habitually diminished by neutral shades and colors, degraded by black, stifled by belts, and imprisoned by folds of fabric.

Until now, men wore suits of static colors and forms, rather solemn, heavy, uncomfortable, draped, and priestly. They were expressions of timidity, melancholia, and slavery, a negation of the muscular life, which was repressed by the unhealthy traditionalism of weighty materials and boring, effeminate, or decadent half-tones. The mood and rhythms resembled a funeral, depressing, and desolate peace.

TODAY we want to abolish:

1. All of the neutral "nice," faded, "fanciful," murky and humble colors.
2. All pedantic, professorial, and teutonic shapes and hues. Designs with stripes, checks, and *diplomatic little dots*.
3. Mourning suits, which are not even fitting for gravediggers. The heroic dead should not be lamented but rather commemorated by us in red dress.
4. The mediocrity of moderation, so-called good taste and so-called harmony of colors and forms, that curb our excitement and slow us down.
5. The symmetrical cut and static lines that tire, depress, sadden, and bind the muscles; the uniformity of ill-fitting lapels and all wrinkles; useless buttons and starched collars and cuffs.

We Futurists want to liberate our race from every neutrality, from fearful and enervating indecision, from negating pessimism and nostalgic, romantic, and flaccid inertia. We want to color Italy with Futurist audacity and risk, and finally give Italians joyful and bellicose clothing.

Futurist attire will therefore be:

1. Aggressive, in order to intensify the courage of the strong and overcome the sensitivity of the cowardly.
2. Agile, such that it will augment litheness of body and encourage momentum in struggle, stride, and the charge of battle.
3. Dynamic, with textiles of dynamic patterns and colors (triangles, cones, spirals, ellipses, circles) that inspire the love of danger, speed, and assault, and loathing of peace and immobility.
4. Simplicity and comfort, that is, easy to put on and take off, so that one is well prepared to aim for the gun, ford the streams, and hurl oneself into the water.
5. Hygienic, or cut in such a way that every pore of the skin can breathe during long marches and steep climbs.
6. Joyful. Colored materials and thrilling iridescence. The use of muscular colors: the most violet violet, the reddest red, the deepest of deep blues, the greenest of greens, brilliant yellows, vermilions, and oranges.
7. Illuminating. Phosphorescent textiles that can ignite temerity in a fearful crowd, spread light around when it rains, and meliorate the dimness of twilight in the streets and in the nerves.

8. Strong willed. Violent colors and designs that are impetuous like the commands of the field of battle.
9. Asymmetrical. For example, the tips of sleeves and fronts of jackets will be ingenious counterdispositions of lines.
10. Short-lived, so that we may incessantly renew the wanton pleasure and liveliness of the body.
11. Changeable, by means of alterations (the incorporations of materials, of enlargements and layers, varying colors and designs) to dispose of when and where you want, from whatever part of the suit, by pneumatic buttons. In this way anyone can invent a new suit, at any moment. The changes will be arrogant, annoying, unsettling, decisive, warlike, etc.

The Futurist hat will be asymmetrical and of exuberant, aggressive colors. Futurist shoes will be dynamic, different from one another in form and color, and happily able to kick all the neutralists.

The pairing of yellow and black will be vehemently prohibited.

One thinks and acts as one dresses. Since neutrality is the synthesis of all tradition, today we Futurists display these antineutral, that is, cheerfully bellicose, clothes.

Only the gouty ones disapprove of us.

All of Italy's youth will recognize that we don our feisty Futurist banners for our urgent and imperative great war.

If the government does not take off its *passéiste* attire of fear and indecision, then we will double, CENTRUPLE THE RED of the tricolor flag, in which we dress.

Giacomo Balla, painter

Approved enthusiastically by the Direction of the Futurist Movement and by all the Italian Futurist groups.

*Translated from the Italian by Emily Braun*



# FEMINISTISK MANIFEST

## SLUTTNOTE

On Mina Loy's  
feminist manifesto  
Joan Retallack  
s. 100

Den feministiske bevegelsen, slik den for øyeblikket er foranstaltet, er Utilstrekkelig Kvinner hvis dere ønsker selvrealisering—dere står på randen av en ruinerende psykologisk omveltning—alle yndlingsillusjonene deres må avsløres—århundrers løgner må gjøres av med—er dere klare for et Rykk—? Det finnes ingen mellomting—INGEN pirking på overflaten av tradisjonens søppeldyngje vil forårsake Reform, den eneste metoden er Absolutt Rasing

Slutt å feste tilliten deres til den økonomiske lovgivningen, korstog mot umoral & ensformig utdanning—dere skjønner Virkeligheten. Profesjonelle og kommersielle karrierer åpnes opp for dere—

Er det alt dere vil ha ?

Og hvis dere oppriktig ønsker å finne nivået deres fordomsfritt—vær Modige & benekt allerede i begynnelsen—det tomprat av et krigsrop Kvinnen er mannens like—

for

Det er hun IKKE!

Mannen som lever et liv hvis aktiviteter foregår i henhold til en sosial kode som fungerer som det feminine elementets protektorat—er ikke lenger maskulin

Kvinner som tilpasser seg en teoretisk taksering av kjønnnet sitt som en relativ upersonlighet, er ennå ikke Feminine

La være med å skjelve til mennene for å finne ut hva dere ikke er—søk i dere selv for å finne ut hva dere er

Slik forholdene er innrettet for øyeblikket—har dere valget mellom Parasittisme, & Prostitusjon—eller Negasjon

Menn & kvinner er fiender, med den utnyttedes fiendtlighet overfor parasitten, parasittens overfor den utnyttede—for øyeblikket er de prisgitt den fordelene hver kan ta av den andres seksuelle avhengighet—. Den seksuelle omfavnelsen er det eneste punktet hvor de to kjønnenes interesser smelter sammen.

Den første illusjonen som det er i deres interesse å ødelegge er delingen av kvinnene i to klasser

elskerinnen & moren enhver velbalansert og utviklet kvinne vet at denne ikke er sann, Naturen har utrustet den fullkomne kvinnen med evnen til å uttrykke seg gjennom alle sine funksjoner—det finnes ingen begrensninger kvinnen som er så ufullstendig utviklet at hun er u-selv-bevisst hva gjelder kjønn, vil vise seg å øve en begrensende innflytelse på neste generasjons temperamentsutvidelse; kvinnen som er en dårlig elskerinne vil bli en inkompetent mor – et

underlegent sinn —& kommer til å ha en utilstrekkelig oppfatning av Livet

For å oppnå resultater må du ofre noe & det du først & fremst må ofre er «dyden» din  
Kvinnens fiktive verdi, slik den identifiseres med hennes fysiske renhet—er for enkel å stå ved—idet den fremstiller henne som apatisk i tilegnelsen av indre karakterfortrinn med hvilke hun kunne oppnå en konkret verdi – derfor, den første selvpålagte loven for det kvinnelige kjønn, som beskyttelse mot det mannelagede dydsmonsteret—som er det vesentligste instrumentet for hennes underkuing, ville være betingelsesløs kirurgisk ødeleggelse av jomfrudom i hele den kvinnelige populasjonen ved puberteten—.

Mannens verdi fastsettes utelukkende i henhold til samfunnets nytte av eller interesse i ham, kvinnens verdi avhenger utelukkende av tilfeldigheter, hennes suksess eller ikke-suksess med å manøvrere en mann til å ta livslangt ansvar for henne—

Ekteskapets fordeler er så latterlig omfattende—sammenlignet med alle andre yrker—for under moderne forhold kan en kvinne akseptere meningsløst luksuriøst underhold fra en mann (uten gjengjeld av noe slag—ikke engang avkom)— som offergave for hennes jomfrudom  
Kvinnen som ikke har lykkes med å slå til i denne fordelaktige handelen—forhindres fra alt med unntak av stjalne re-aksjoner på Livsstimuli—

## & utestenges fullstendig fra morskap.

Enhver kvinne har rett til morskap—

Enhver kvinne av overlegen intelligens burde innse sitt ansvar overfor sin rase ved å frembringe barn i en størrelsesorden som samsvarer med antallet uegnede eller fordervede medlemmer av hennes kjønn —

Ethvert barn av en overlegen kvinne bør være et resultat av en bestemt periode av hennes psykiske utvikling i livet—& ikke nødvendigvis av en besværlig & forslitt vedvarenhet av en allianse—i begynnelsen spontant tilpasset den vitale skapelse men ikke nødvendigvis harmonisk balansert som partene i den—følger deres personlige evolusjons individuelle linjer—

Av hensyn til rasens harmoni, burde hvert individ være uttrykket for det mannlige og det kvinnelige temperaments lette & yppige gjennomtrenging av hverandre—fri for motstand

Kvinnen må bli mer ansvarlig for barnet enn mannen —

Kvinnen må ødelegge begjæret i seg etter å elskes —

Følelsen av at det er en personlig fornærmelse når en mann overfører oppmerksomheten sin fra henne til en annen kvinne

Begjæret etter bekvem beskyttelse istedenfor intelligent nysgjerrighet & mot i møte med & motstand mot livets krav

sex eller såkalt kjærlighet må reduseres til sitt opprinnelige element, ære, sorg, sentimentalitet, stolthet & følgelig sjalusi må utskilles fra det.

For sin lykkes skyld må kvinnen beholde skinnet av skjørhet, i kombinasjon med ukuelig vilje, ureduserbart mot & fullkommen helse som resultatet av solide nerver—

En annen stor illusjon som kvinnen må bruke all sin selvbeskuende klarsynthet & fordomsfrie tapperhet til å knuse—for hennes selvrespekts skyld er seksualitetens urenhet

innsikten i at det, til tross for overtro, ikke finnes noe urent ved seksualitet—bortsett fra i vår mentale holdning til den—skal innsette en uberegnelig & mer omfattende sosial regenerering enn det er mulig for vår generasjon å forestille seg.

*Oversatt fra engelsk av Karin Nygård*

MANIFEST  
**ANTI-DANTAS**

**I SIN HELHET**

AV

**JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS**

ORPHEU - POET

**FUTURIST**

**OG**

**A L T**

## SLUTTNOTE

*Anti-Dantas ...*Ana Luísa Amaral &  
Rosa Maria Martelo

s. 101

# BASTA BOM BASTA

EN GENERASJON SOM TILLATER SEG Å BLI REPRESENTERT AV EN DANTAS  
ER EN GENERASJON SOM ALDRI HAR VÆRT EN! DEN ER ET REIR FOR  
TRENGENDE, UVERDIGE OG BLINDE! DEN ER ET RIS SJARLATANER OG  
BEDRADDE OG KAN BARE FRAMBRINGE MINDRE ENN NULL!

NED MED GENERASJONEN!

DØD OVER DANTAS, DØ!  PANG!

EN GENERASJON MED DANTAS PÅ HESTERYGGEN ER ET IMPOTENT  
ESEL!

EN GENERASJON MED DANTAS VED BAUGEN ER EN KANO PÅ  
LAND!

DANTAS ER SIGØYNER!

DANTAS ER HALVT SIGØYNER!

DANTAS KAN KANSKJE GRAMMATIKK, SYNTAKS OG MEDISIN, HAN  
KAN KANSKJE LAGE KVELDSMAT FOR KARDINALER, HAN KAN KANSKJE  
ALT UNNTATT Å SKRIVE, SOM ER DEN ENESTE TINGEN HAN GJØR!

DANTAS HAR SÅ PEILING PÅ POESI AT HAN GJØR SONETTER MED  
HERTUGINNERS STRØMBEBÅND!

DANTAS ER EN DYKTIGPER!

DANTAS KLER SEG DÅRLIG!

DANTAS BRUKER STRIKKESTILLONGS!

DANTAS SPEKULERER OG INOKULERER KONKUBINENE!

DANTAS ER DANTAS!

DANTAS ER JÚLIO!

DØD OVER DANTAS, DØ! PANG!

DANTAS SKAPTE EI SØSTER MARIANA SOM LIKE GJERNE KUNNE VÆRT SØSTER INÊZ, ELLER INÊZ DE CASTRO, ELLER LEONOR TELLES, ELLER MESTEREN FRA AVIZ, ELLER DONA CONSTANÇA, ELLER SKIPET CATH'RINETA, ELLER MARIA RAPAZ!

OG DANTAS HADDE LEID INN HEIAGJENG! OG DANTAS FIKK APPLAUS! OG DANTAS TAKKA!

DANTAS ER EN KJEMPESIGØYNER!

DET ER IKKE NØDVENDIG Å DRA TIL ROSSIO FOR Å BLI BEDRAGER, DET HOLDER Å VÆRE BEDRAGER!

DETERIKKEN NØDVENDIG Å FORKLE SEG FOR Å BLI LANDEVEISRØVER, DET HOLDER Å SKRIVE SOM DANTAS! DET HOLDER Å IKKE EIE SKRUPLER, VERKEN MORALSKE, KUNSTNERISKE ELLER MENNESKELIGE!

DET HOLDER Å FØLGE MED MOTENE, POLITIKKENE OG OPPFATNINGENE! DET HOLDER Å SETTE OPP ET VISST SMIL, DET HOLDER Å VÆRE VELDIG SART, HA SKALK PÅ HODET OG TILLITSFULLE ØYNE! DET HOLDER Å VÆRE JUDAS! DET HOLDER Å VÆRE DANTAS!

DØD OVER DANTAS, DØ! PANG!

DANTAS BLE FØDT FOR Å BEVISE AT IKKE ALLE SOM SKRIVER KAN SKRIVE!

DANTAS ER EN AUTOMAT SOM GIR UT DET FOLK ALLEREDE VET SKAL KOMME ... MEN DET ER NØDVENDIG Å PUTTE PÅ PENGER!

DANTAS ER SIN EGEN SONETT!

DANTAS' BEGAVELSE ER IKKE VERDT TØRT KRUTT OG HVA TALENT ANGÅR ER DET PING-PANG-PONG!

DANTAS NAKEN ER GRUFULLT!

DANTAS STINKER DÅRLIG ÅNDE!

DØD OVER DANTAS, DØ! PANG!

DANTAS ER ET HÅN MOT SAMVITTIGHETEN! HVIS DANTAS ER PORTUGISER VIL JEG VÆRE SPANSK!

DANTAS ER DEN PORTUGISISKE INTELLIGENTSIAS SKAM! DANTAS ER TOPPEN AV DEN MENTALE DEKADANSE!

OG LIKEVEL FINNES DET NOEN SOM IKKE RØDMER NÅR DE SIER DE BEUNDRER DANTAS!

OG LIKEVEL FINNES DET NOEN SOM REKKER HAM HÅNDA!

OG VASKER KLÆRNE HANS!

OG HAR MEDLIDENHET MED DANTAS!

OG LIKEVEL FINNES DET NOEN SOM BETVILER AT DANTAS IKKE

ER VERDT NOE, OG AT HAN IKKE VET NOE, OG AT HAN VERKEN ER INTELLIGENT, ANSTENDIG ELLER NULL!

VET DERE IKKE HVEM DANTAS' SØSTER MARIANA ER? JEG SKAL FORTELLE DERE:

FØRST, PÅ GRUNN AV PLAKATER, INTERVJUER OG ANDRE FORBEREDELSE ER VI IKKE BEHØVER Å BRY OSS OM, TRODDE JEG AT DET HANDLA OM SØSTER MARIANA ALCOFORADO PSEUDOFORFATTERINNEN AV DE FRANSKE BREVENE SOM TO BERØMTE HERRER FRA SAMME LAND IKKE LOT LIGGE MEN HELLER IKKE FORDERVA TIL PORTUGISISK. DA TEPPET GIKK OPP VAR HELLER IKKE JEG I STAND TIL Å SKILLE MELLOM DEM FOR DET VAR EN SVÆRT MØRK NATT OG FØRST ETTER EN HALV AKT VAR DET AT JEG OPPDAGA AT DET VAR DAGGRY ETTERSOM BISKOPEN FRA BEJA SA HAN HADDE VENTA PÅ SOLOPPGANGEN!

MARIANA KOMMER NED EN SVÆRT SMAL TRAPP, MEN HUN KOMMER IKKE ALENE, HUN HAR OGSÅ MED SEG CHAMILLY SOM JEG IKKE KLARTE Å SE. JEG KUNNE BARE HØRE EN STEMME SOM ER SVÆRT GODT KJENT HER PÅ BRASILEIRA I CHIADO. RETT ETTERPÅ VAR DET BISKOPEN FRA BEJA SOM FORTALTE MEG AT HAN VAR KLEDD I RØDE KORTBUKSER.

MARIANA OG CHAMILLY ER ALENE PÅ SCENEN, I MØRKET, MEN VI FORSTÅR UTMERKET GODT AT DE GJØR USØMMELIGE SAKER PÅ ROMMET. ETTERPÅ TAR EN FULLSTENDIG TILFREDSTILT CHAMILLY FARVEL OG HOPPER UT AV VINDUET TIL DEN TÅREVÅTE NONNENS STORE SMERTE. OG DEN DAG I DAG HAR TURISTER MULIGHET TIL Å BIVÅNE DET ØDELAGTE GITTERET I VINDUET I FEMTE ETASJE I UNNFANGELSENS KLOSTER I TYREGATA I BEJA, DER DET HETER SEG AT HAN FLYKTA, DEN BERØMTE KAVALERIKAPTEIN I PARIS OG TANNLEGE I LISBOA.

EN HYSTERISK MARIANA BEGYNNER Å GRÅTE SOM EN GAL I ARMENE TIL SIN FORTROLIGE OG UTMERKEDE MEDSAMMENS SVORNE SØSTER INÊS.

... NED DEN OMTALTE SVÆRT SMALE TRAPPA KOMMER MANGE MARIANAER SOM ALLE ER LIKE OG HAR TENTE OLJELAMPER UNNTATT EI SOM BRUKER BRILLER OG STOKK OG HAR KRUM RYGG HVILKET VIL SI AT HUN ER ABBEDISSEN. OG HUN HADDE FAKTISK VÆRT EN STRÅLENDE PERSONIFISERING AV GOYAS HEKSER HADDE DET IKKE VÆRT FOR AT NÅR HUN PRATA VAR DET MED DEN UNGE OG YNDIGE STEMMEN TIL TANTE LYKKE FRA NABOKONA VED SIDEN AV. HUN LEGGER MERKE TIL DE TO SKIKKELSENE OG LANGSOMT SPØR HUN MED KADENS, STRENGHET OG FULL MANGEL PÅ KRAFT:... HVEM DER? MED SLUKTE OLJELAMPER?

- DET VAR VINDEN, SIER DE STAKKARS USKYLDIGE GJENNOMBORA AV SKREKK ... OG ABBEDISSEN SOM BARE ER GAMMEL GJENNOM BRILLENE, STOKKEN OG DEN KROKETE GANGEN, BEORDRER KLINGING I EI LITA BJELLE SOM SMERTER I SJELA NÅR MAN HØRER DEN I EN SÅDAN REDUSERT

TILSTAND. ALLE GÅR MOT KORET, MEN PLUTSELIG BANKER DET PÅ DØRA OG UTEN Å GI SEG TIL KJENNE ELLER BØRSTE AV SEG STØVET KOMMER DET OPP TRAPPA OG INN I SALEN EN BISKOP AV BEJA SOM DA HAN VAR UNG GJORDE USØMMELIGHETER MED SJOKOLADEJENTA.

NÅ SOM HAN ER BLITT ET NYTT OG BEDRE MENNESKE AVSLØRER HAN OVERFOR ABBEDISSEN AT HAN GJENNOM BREV HAR FÅTT VITE AT DET KOMMER MENN PÅ BESØK TIL KLOSTERET OG AT HAN TIL OG MED NETTOPP SÅ EN TIL HEST SOM HOPPA UT VINDUET. ABBEDISSEN SIER AT HUN FAKTISK HAR LAGT MERKE TIL DEN SISTE TIDS HØNEMANGEL OG AT HUN, STAKKARS USKYLDIGE, I LØPET AV DISSE ÅTTI ÅRA IKKE HAR HATT TID TIL Å OPPDAGE GRUNNEN TIL AT MENNESKEHETEN ER INNDELT I MENN OG KVINNER. ETTER NOEN REELLE FORLEGENHETER FRA BISKOPEN VAR DET AT HUN KOM TIL MOT OG BEORDRA BUD PÅ DE TO NONNENE MED SLUKTE OLJELAMPER. HER FÅR DETTE KRIMINALSTYKKET EN SMULE INTERESSE, FOR BISKOPEN FRAMSTÅR NÅ SOM EN ETTERFORSKENDE POLITIMANN FORKLEDD SOM BISKOP, ELLER SOM EN BISKOP UTEN EN POLITIETTERFORSKERS FINFØLELSE, OG SÅ SKARPSINDIG AT HAN I LØPET AV MINDRE ENN ET HALVT MINUTT OPPDAGER DET PUBLIKUM ALLEREDE HAR GÅTT LEI AV Å VITE – AT MARIANA HAR LIGGET MED NOEL. DET VERSTE ER AT MARIANA HAR BLITT IRRITERT OVER BISKOPENS INDISKRESJONER OG BRYTER UT I Å VRÆLE, VRÆLE SOM OM HUN GA BLAFFEN I HELE GREIA. HUN VAR OGSÅ NÆRE PÅ Å DEBUTERE MED ET PAR KNYTTNEVESLAG I HODET PÅ BISKOPEN SOM FRAMVISTE EN DRISTIGHET, EN UFORSKAMMETHET OG EN GJENSTRIDIG BESTEMTHET OVER ALL FORVENTNING.

VI HØRER ET HORN SOM BLÅSER EN TROMPETMARSJ OG MARIANA FØLER PÅ HESTEBENA AT HELE HENNES UTVALGTES SJEL VAR DEN INNESTENGTE LILLE GRÅSPURVEN SOM LØPER MOT GITTERET I VINDUET OG HUN SKRIKER HJERTESLØST ETTER SIN NOEL. HUN SKRIKER, KALLER OG KLYNKER OG VIRVLER RUNDT OG RIVER SEG I STYKKER, OG SKADER SEG SELV OG FALLER PÅ RYGGEN VEDE TIL UHELL SOM PUBLIKUM ALLEREDE VAR UNDERRETTA OM, OG TEPPE FALLER OGSÅ OG TILSKUEREN FALLER ÒG FRA SIN EGEN TÅLMODIGHET OG BRYTER UT I EN AV DISSE TRAMPEKLAPPENE SOM ER SÅ ENORME OG MONUMENTALE AT ALLE LISBOAS AVISER VAR ENSTEMMIGE DAGEN ETTER HVA GJALDT DANTAS' TEATRALE SUKSESS.

DEN ENESTE TRØSTEN FOR ÆRLIGE TILSKUERE VAR VISSHETEN OM AT DETTE IKKE HADDE VÆRT SØSTER MARIANA ALCOFORADO, MEN EI MÆRIANA-ALDANTASFORPULTADO MED SEKSUELLE ANFALL OG OVERDRIVELSER.

FORTSETTER HERR DANTAS Å SKRIVE SÅNN VIL HAN TJENE

MYE PÅ ALFORPULTADOEN OG VI SKAL SE AT DET BESTILLES EN SØLVSTATUE FRA EN GULLSMED I PORTO, OG EN UTSTILLING AV MODELLER FOR HANS MONUMENT REIST GJENNOM *SÉCULOS* NASJONALE UNDERSKRIFTSKAMPANJE TIL INNTEKT FOR SKADDE KRIGSVETERANER, OG CAMÕES' Plass BLIR TIL DOKTOR JÚLIO DANTAS' Plass, DET BLIR FESTER I BYEN PÅ BURS DAGENE HANS, OG HÅNDSÅPE AV MERKET "JÚLIO DANTAS", OG DANTASPASTA TIL TANNPUSS, OG DANTASSKOKREM TIL STØVLENE, OG DANTASSMØRSURROGAT, OG DANTASTABLETTER, OG DANTASKLOSETTCISTERNER OG DANTAS OG DANTAS, DANTAS, DANTAS ... OG LIMONADER MED DANTASMAGNESIA.

OG DANTAS SKULLE VITE AT DERSOM RETTFERDIGHET EN DAG SKULLE SKJE I PORTUGAL, VILLE HELE VERDEN FÅ VITE AT FORFATTEREN AV LUSIADENE ER DANTAS SOM I ET MINNEVERDIG ANFALL AV BESKJEDENHET LOT HEDEREN TILFALLE SITT PSEUDONYM CAMÕES.

OG DANTAS SKULLE VITE AT HVIS ALLE VAR SOM MEG, VILLE VI HA ET ARTILLERI AV FINGER'NVISERE DET VILLE TA TO HUNDREÅR Å BLI KVITT.

MEN TROR DERE AT VI MED DETTE HAR OPPSUMMERT DEN PORTUGISISKE LITTERATUR? NEI! TUSEN GANGER NEI!

I TILLEGG TIL DETTE HAR VI CHIANCA SOM HAR SKREVET VERS OM ALJUBAROTTA SOM GIKK FRA Å VÆRE KASTILJANERNERS NEDERLAG TIL Å VÆRE CHIANCAS EGET!

OG VASCO MEDONÇA ALVES' SMÅ YNDIGHETER SOM VAR UTDATERTE PÅ BESTEMORS TID! OG RAMADA CURTOS ULYKKELIGHETER! OG URBANO RODRIGUES' USEDVANLIGE TALENT! OG BRUNS GNÅL! OG HANS BERØMTHET OG EKSELLENSE MELLO BARRETOS OVERSETTELSER FORBEHOLDT MANNFOLK! OG BRODER MATTA NUNES MOXO! OG FAUSTINOS SYFILISTISKE INÊS! OG SOUSA COSTAS DUMHETER! OG FLERE PEDANTERIER FRA DANTAS! OG ALBERTO SOUSA, TEGNEKUNSTENS DANTAS! OG JOURNALISTENE FRA *SÉCULO* OG FRA *CAPITAL* OG FRA *NOTÍCIAS* OG FRA *PAIZ* OG FRA *DIA* OG FRA *NAÇÃO* OG FRA *REPÚBLICA* OG FRA *LUCTA* OG FRA ALLE, ALLE AVISENE! OG SKUESPILLERNE FRA ALLE TEATRENE! OG ALLE MALERNE FRA KUNSTAKADEMIET OG ALLE PORTUGALS KUNSTNERE SOM JEG IKKE LIKER! OG DE FRA ÁGUIA I PORTO OG IDIOTENE FRA COIMBRA! OG OLDEMIRO CESARS DUMHET OG DOKTOR JOSÉ DE FIGUEIREDO, MUSEETS ELSKER, OG HA HÅ SOUSA PINTOER OI AI ESIENE FRA CACILHAS OG MENYENE TIL ALFREDO GUIADO! OG RAKITTEN ALBINO FORJAZ SAMPAIO, KRITIKER I *LUCTA* SOM FIALHO MED STORT VIDD OVERLISTA TIL Å TRO AT FIALHO HADDE TALENT! OG ALLE SOM ER POLITIKERE OG KUNSTNERE! OG DE ÅRLIGE UTSTILLINGENE TIL KUNSTAKADEMIENE! OG ALLE SKISSENE TIL MARQUES DE POMBAL!



OG DE TIL CAMÕES I PARIS! OG VAZENE, ESTRELLAENE, LACERDAENE, LUCENAENE, ROSAENE, COSTAENE, ALMEIDAENE, CAMACHOENE, CUNHAENE, CARNEIROENE, BARROSENE, SILVAENE, GOMESENE, DE GAMLE, IDIOTENE, DE SKRUPPELLØSE, DE IMPOTENTE, SKURKENE, DE KJØPTE, DE IMBESILE, PARIAENE, ASKETENE, LOPESENE, PEIXOTOSENE, MOTTAENE, GODINHOENE, TEIXEIRAENE, CAMARAENE, TIL HELVETE MED DEM, CONSTANTINOENE, TERTULLIANOENE, GRAVEENE, MANTUAENE, BAHIAENE, MEDONÇAENE, BRAZÃOENE, MATTOSENE, ALBUQUERQUESENE, SOUSASENE OG ALLE DANTASENE SOM FINNES RUNDT OMKRING!!!!!!!!!!!!!!!

OG DE PÅTRENGENDE OVERBEVISNINGENE TIL HOMEM CRISTO PAI OG DE ELEGANTE OVERBEVISNINGENE TIL HOMEM CRISTO FILHO !...

OG KONSERTENE TIL BLANCH! OG STATUENE AV FOLK VED RORET, AV EÇA, AV OPPVÅKNINGEN OG AV ALT! OG ALT SOM ER AV KUNST I PORTUGAL! ALT! ALT PÅ GRUNN AV DANTAS!

DØD OVER DANTAS! DØ  PANG!

PORTUGAL SOM MED DISSE HERRER HAR OPPNÅDD BETEGNELSEN DET MEST TILBAKESTÅENDE LAND I EUROPA OG I HELE VERDEN! DET VILLESTE LAND AV ALLE AFRIKAER! ET EKSIL AV DE FORVISTE OG DE LIKEGYLDIGE! ET EUROPEERNES INNESTENGTE AFRIKA! SØPPEL AV ULEMPER OG RESTER! HELE PORTUGAL MÅ ÅPNE ØYNENE EN DAG – HVIS IKKE HENNES BLINDHET ER UHELBREDELIG, OG ROPE MED MEG, VED MIN SIDE, AT PORTUGAL MÅ VÆRE NOE RENT!

DØD OVER DANTAS! DØ  PANG!

**JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS**

**O R P H E U - P O E T**

**FUTURIST**

**OG**

**A**

**L**

**T**

*Oversatt fra portugisisk av Ellef Prestsæter.  
Typografisk gjengivelse ved Anna Prestsæter*

# FUTURISTISK FILM

## SLUTTNOTE

Futuristene, filmen ...  
Trond Lundemo

s. 102

Boken, et helt og holdent forgangent middel til å bevare og formidle tanker, har lenge vært dømt til å miste sin glans, akkurat som katedraler, tårn, krenelerte murer, museer, og det pasifistiske idealet. Boken, den statiske følgesvennen til de satte, de verdiløse, de nostalgiske og de nøytralistiske, kan verken underholde eller begeistre de nye futuristiske generasjonene, beruset som de er på revolusjonær og krigersk dynamikk.

Verdenskrigen skjerper den europeiske følsomheten stadig mer. Vår store hygieniske krig, som bør kunne tilfredsstille *alle* våre nasjonale mål, hundredobler den italienske rasens fornyende kraft. Den futuristiske filmen som vi er i ferd med å utvikle, en leken omforming av universet, en ikke-logisk og flyktig syntese av livet i verden, vil bli den beste skolen for små barn: en skole av lykke, hastighet, kraft, dristighet og heldåd. Den futuristiske filmen vil skjerpe og utvikle følsomheten, den vil gjøre den skapende forestillingsevnen kvikkere, den vil gi forstanden en vidunderlig følelse av samtidighet og allestedsnærvær. Slik vil den futuristiske filmen bidra til den allmenne fornyelsen, erstatte det litterære tidsskriftet (alltid pedantisk) og dramaet (alltid forutsigbart), og ta livet av boken (alltid trettende og begrensende). Nødvendigheten av propaganda vil tvinge oss til å utgi en bok en gang iblant. Men vi foretrekker å uttrykke oss gjennom film, store flater med frie ord og bevegelige lysende skilt.

Med manifestet vårt «Det futuristiske syntetiserende teateret», med de seierrike turneene som truppene til Gualtiero Tumiati, Ettore Berti, Annibale Ninchi og Luigi Zoncada har foretatt, med de åtti dramatiske syntesene i de to bindene av *Futuristisk syntetiserende teater*, har vi innledet en revolusjon i det italienske prosateateret. Før det hadde et annet futuristmanifest rehabilitert, berømmet og perfektionert *varietéteateret*. Det er derfor logisk at vi nå overfører vår livgivende kraftanstrengelse til et nytt teaterområde: *filmen*.

Ettersom den ble født for bare noen få år siden, kan filmen ved første øyekast fortone seg som noe allerede

futuristisk, fordi den ikke har noen fortid og er fri for krefter som trekker i den. I realiteten har den derimot, ved å framtre som et *teater uten ord*, arvet alt det tradisjonelle søppelet fra det litterære teateret. Følgelig kan vi uten videre overføre til filmen alt det vi har sagt om scenen og gjort med den. Vår virksomhet er legitim og nødvendig for så vidt som filmen fram til i dag *har vært og later til å forbli fullstendig tilbakeskuende*, mens vi ser filmen som en mulighet for en særlig futuristisk kunst og som *det best egnede uttrykksmiddelet for flersanseligheten til en futuristisk kunstner*.

Bortsett fra interessante filmer om reising, jakt, krig og så videre, har ikke filmskaperne gjort noe annet enn å tvinge på oss de mest tilbakeskuende dramaer, store som små. En dreiebok som i kraft av sin knapphet og variasjon kan framstå avansert, er – i de fleste tilfeller – ikke annet enn en dydig og banal analyse. Således er alle de kolossale *kunstneriske* mulighetene ved filmen fullstendig ubrukte.

Film er en egen kunstart. Filmene må derfor aldri kopiere teaterscenen. Ettersom filmen i sin essens er visuell, må den først og fremst fullføre maleriets utvikling: Fjerne seg fra virkeligheten, fra fotografiet, fra det yndige og høytidelige. Den må bli anti-yndig, omformende, impresjonistisk, syntetiserende, dynamisk, friordlig.

MAN MÅ FRIGJØRE FILMEN SOM UTTRYKKS-  
MIDDEL for å gjøre den til det ideelle redskapet  
FOR EN NY KUNST, uendelig mye smidigere og mer  
innholdsrik enn alle eksisterende kunstformer. Vi er  
overbeviste om at man bare på denne måten kan nå  
den *uttrykksfloraen* som alle moderne kunstneriske  
undersøkelser er på vei mot. Per i dag skaper den  
*futuristiske filmen* nettopp den *uttrykksflorasymfonien*  
som vi for et år siden bebudet i manifestet vi kalte  
*Kunstneråndens tyngder, måleenheter og priser*. De mest  
varierte elementer vil inngå som uttrykksmidler i den  
futuristiske filmen: alt fra utsnitt av det virkelige livet  
til fargefelter, fra den konvensjonelle linjen til frie  
ord, fra kromatisk og plastisk musikk til objektmu-  
sikk. Alt i alt vil filmen være både maleri, arkitektur,  
skulptur, frie ord, musikk av farger, linjer og former,  
oppnopning av objekter og kaotifisert virkelighet. Vi  
vil gi ny inspirasjon til malernes innsats for å bryte ut  
av bilderammens begrensninger. Vi skal sette de frie  
ordene i bevegelse slik at de bryter ned litteraturens  
grenser, mens de marsjerer i retning maleri, støy-  
kunst, og danner en fabelaktig bro mellom ordet og  
objektet i den virkelige verden.

Våre filmer skal være:

I. FILMATISERTE ANALOGIER som bruker virkelig-  
heten direkte som et av analogiens to ledd. Eksempel:  
Hvis vi ønsker å uttrykke en angstridd tilstand hos en

av våre hovedpersoner, vil vi – i stedet for å beskrive  
ulike faser av lidelse – gi et likeverdig inntrykk ved å  
vise et broket fjell fullt av huler.

Fjell, sjøer, skoger, byer, folkemengder, hærer,  
skvadroner, fly, alle disse vil vi til stadighet kunne  
bruke som svært uttrykksfulle ord: *universet skal være  
vårt vokabular*.

Eksempel: La oss si at vi ønsker å uttrykke en følelse  
av pussig glede: Da viser vi et stolsetetrekk som flyr  
lystig rundt en enorm stumtjener, inntil de beslutter  
å slå seg sammen. La oss si at vi ønsker å uttrykke en  
følelse av sinne: Da stykker vi opp den hissige man-  
nen i en virvelvind av gule kuler. La oss si at vi ønsker  
å uttrykke angsten til en hovedperson som har mistet  
troen på den døde, nøytrale skeptisismen: Da viser vi  
ham idet han taler beåndet til en stor forsamling; med  
ett får vi Giovanni Giolitti til å dukke opp og bedra-  
gersk dytte en god porsjon makaroni i munnen hans,  
slik at de bevingede ordene drukner i tomatsaus.

Vi vil fargelegge dialogen ved hurtig og på samme  
tid å vise alle bildene som går gjennom personenes  
hoder. Eksempel: For å gjengi en mann som skal til  
å si til sin kvinne: Du er fin som en gasell, skal vi vise  
gasellen. – Eksempel: Hvis en person sier: Jeg betrak-  
ter ditt friske og lysende smil slik en reisende etter  
langvarig strev betrakter havet fra toppen av et fjell,  
vil vi vise reisende, hav, fjell.

På denne måten vil våre personer være like forståe-  
lige som om de *talte*.

2. FILMATISERTE DIKT, TALER OG POESI. Vi skal få  
alle bildene som disse består av, til å gli over lerretet.

Eksempel: «Canto dell'amore» [Kjærlighetssang]  
av Giosuè Carducci:

*I sine tyske forskansninger satt de vaglet  
som falker når de planlegger jakten ...*

Vi vil vise forskansningene, falkene i bakhold.

*Fra kirkene som mot himmelen strekker lange  
armer av marmor, i bønn til vår Herre  
.....  
Fra klostrene mellom landsbyer og byer  
huker de seg ned til lyden av klokker  
som gjøker mellom spredte trær  
og synger om plager og underlige gleder ...*

Vi vil vise kirker som litt etter litt forvandles til  
bønnfallende kvinner, Gud full av nåde i det høye, vi  
vil vise klostrene, gjøkene, og så videre.

Eksempel: «Sogno d'Estate» [Sommerdrøm] Av  
Giosuè Carducci:

*Mellom slagene, Homer, overmanner den varme time*

*meg i dine evig klingende sanger: Jeg bøyer hodet mitt i søvnen på bankene av Skamandros, men mitt hjerte sender meg på flukt til Tyrrenhavet.*

Vi vil vise Carducci som vandrer midt i akaiernes tumulter, idet han smidig unngår de løpende hestene, hilser ærbødig på Homer, går på fylla med Ajax på baren Den Røde Skamandros, og da han tar det tredje glasset med vin vil hjertet hans, som vi bør se banke, sprette ut av jakkeslaget og fly som en enorm rød ballong over Rapallo-gulfen. På denne måten filmatiserer vi geniets mest hemmelige bevegelser. Slik skal vi med andre ord latterliggjøre verkene til de tilbakeskuende poetene, ved – til størst mulig nytte for publikum – å forvandle den mest nostalgisk monotone og sippende poesien til voldsomme, pirrende og svært oppmuntrende forestillinger.

3. FILMATISERT SAMTIDIGHET OG SAMRØRE mellom ulike tider og steder. Vi vil vise to eller tre ulike tablåer på samme tid i bilderammen, den ene like inntil den andre.

4. FILMATISERTE MUSIKALSKE UTFORSKNINGER (dissonanser, akkorder, symfonier av gester, handlinger, farger, linjer, og så videre).

5. FILMATISERTE OG ISCENESATTE SINNSTIL-  
STANDER.

6. FILMATISERINGENS LOGIKK UNNGÅTT GJEN-  
NOM DAGLIGE ØVELSER FOR Å FRI SEG FRA DEN.

7. FILMATISERTE OBJEKTDRA MAER (levendegjorte objekter, menneskeliggjorte, sminkede, utkleddede, lidenskapelige, dannede, dansende. Objekter hentet ut fra sine vante omgivelser og satt inn i en unormal tilstand som, i kraft av kontrasten, setter deres forbløffende oppbygning og umenneskelige liv i relieff).

8. FILMATISERTE VINDUER AV IDEER, BEGIVEN-  
HETER, TYPER, OBJEKTER, OG SÅ VIDERE.

9. FILMATISERTE KONGRESSAMLINGER, FLØR-  
TER, HÅNDGEMENG OG BRYLLUP MELLOM GRI-  
MASER, MIMIKK, og så videre. Eksempel: en stor nese som får tusen kongressfingre til å tie stille ved å ringe med et øre, mens to politioffisersbarter arresterer en tann.

10. FILMATISERTE UVIRKELIGE GJENGIVELSER  
AV MENNESKEKROPPEN.

11. FILMATISERTE FEILPROPORSJONERINGS-  
DRA-

MAER (en tørst mann som tar fram et ørlite sugerør som så strekker seg lik en navlestreng til en innsjø og tørker den ut *umiddelbart*.)

12. FILMATISERTE POTENSIELLE DRAMAER OG  
STRATEGISKE PLANER FOR FØLELSER.

13. FILMATISERTE PLASTISKE, KROMATISKE  
LINEÆREKVIVALENSER, OG SÅ VIDERE, mellom menn, kvinner, begivenheter, tanker, musikk, følelser, vektlodd, lukter, støy (med hvite linjer på svart skal vi vise den indre rytmen og den fysiske rytmen til en ektemann som oppdager kona i utroskapsakten og deretter jager elskereren – rytmen til sjelen og rytmen til bena).

14. FILMATISERTE FRIE ORD I BEVEGELSE (has-  
tigitablåer med lyrisk innhold – dramaer av menneskeliggjorte eller levendegjorte bokstaver – ortografiske dramaer – typografiske dramaer – geometriske dramaer – numerisk følsomhet, og så videre.)

Maleri + skulptur + plastisk dynamikk + frie ord + støysetting + arkitektur + syntetisert teater = futuristisk film

SLIK VIL VI OPPLØSE OG OMFORME UNIVERSET I TRÅD MED VÅRE VIDUNDERLIGE INNFALL, for å hundredoble makten til den italienske skapende ånden og dens absolutte overherredømme i verden.

*Oversatt fra italiensk av Espen Grønlie*

# ULTIMATUM

## SLUTTNOTE

Note on Ultimatum  
Irene Ramalho Santos  
s. 103

Utkastelsesordre til Europas mandariner! Ut!

Ut med deg, Anatole France, homeopatiske farmakopes Epikur, Jaurès-bendelorm fra l'Ancien Régime, Renan-Flaubert-salat servert i falskt 1600-talls servise!

Ut med deg, Maurice Barrès, feminist fra Aksjonen, Chateaubriand med nakne vegger, intrigemaker på scenen til et fedreland av papp, mugg fra Lorraine, forhandler av andres død, kledd i din egen kolleksjon!

Ut med deg, sjelenes Bourget som opplyser ukjente partikler, det adelige tungsinns psykolog, ubrukkelige, plebeisiske snobb, som med flisete linjal understreker Kirkens bud!

Ut med deg, handelsmann Kipling, versets pragmatiker, skrapjernsimperialist, epiker mot Majuba og Colenso, Empire-Day på soldatslang, trampsteamer av annenrangs udødelighet!

Ut! Ut!

Ut med deg, George Bernard Shaw, paradoksets vegetarianer, oppriktighetens sjarlatan, frosne svulst av en ibsenisme, den uventede intellektualitets profetør, din egen Kilkenny-Cat, kalvinistisk *Irish Melody* med tekst fra *Artenes opprinnelse!*

Ut med deg, H. G. Wells, idérike gipsfigur, papppotrekker til Komplexitetens flaske!

Ut med deg, G. K. Chesterton, kristendom til anvendelse for tryllekunstnere, øltonne ved alteret, cockneydialektikkens fedme som med såpefobi forpurrer resonnementenes renhet!

Ut med deg, Yeats, styrmann uten retning i den keltiske tåken, sekk full av vrakgods skylt i land etter den engelske symbolismens skipbrudd!

Ut! Ut!

Ut med deg, Rapagnetta-Annunzio, banalitet med greske bokstaver, «Don Juan i Patmos» (trombone-solo)!

Og du, Maeterlinck, Mysteriets sluknede bluss!

Og du, Loti, salt suppe, kald!

Og tilslutt du, Rostand-tand-tand-tand- tand-tand- tand!

Ut! Ut! Ut!

Og skulle det være noen som mangler, let etter dem på alle kanter!

Få alt dette bort fra mitt åsyn!

Ut med alt dette! Ut!

Akk! Hva gjør du blant berømtheter, Wilhelm den Andre av Tyskland, keivhendt uten venstream, Bismarck uten lokk til å kvele ilden?!

Hvem er du, du med sosialistmanken, David-Lloyd-George, narr med jakobinerlue sydd av Union Jacks?!

Og du, Venizelos, en skive Perikles med smør som har ramlet på gulvet med smørsiden ned?

Og du, hvem som helst, alle dere andre, Briand-Dato-Boselli-brødsuppe av inkompetanse stilt overfor realitetene, alle krigsbrødstatsmenn bakt lenge før krigen! Alle! alle! alle! Søppel, avfall, provinsielt pakk, intellektuell skruppelløshet!

Og alle statslederne, inkompetente etter eget for-godtbefinnende, søppeldunker tømt foran døra til Samtidens Utilstrekkelighet!

Få alt dette bort fra mitt åsyn!

Sett opp bunter av strå i deres sted!

Alt skal ut herfra! Alt skal ut herfra!

Ultimatum til dem alle, og til alle de andre som er akkurat som dem!

Og hvis de ikke vil ut, få dem til å vaske seg!

Generell fallitt overalt på grunn av alle!

Generell fallitt hos alle på grunn av alt!

Folkenes og skjebnernes fallitt – total fallitt!

Nasjonenes parade, møt min Forakt!

Du, italienske ambisjon, skjødehund kalt Cæsar!

Du, «franske kraft», ribbet hane med påmalte fjær! (Ikke oppmuntre den opp for mye, for da sprekker den!)

Du, britiske organisasjon, med Kitchener på havets bunn siden krigen startet!

(It's a long, long way to Tipperay and a jolly sight longer way to Berlin!)

Du, tyske kultur, råtne Sparta med kristendommens olivenolje og nietschefisert eddik, bikube av blick, imperialoide oversvømmelse av tøylet servilitet!

Du, undersått-Østerrike, blanding av underraser, dørhammer av typen K!

Du, Von Belgia, med fremtvungen heroisme, det er for sent å stange hodet i veggen nå!

Du, russiske slaveri, Europa av malaysiere, spring-  
fjærfrigjøring fordi fjæren røk!

Du, spanske «imperialisme», salero i politikken,  
med tyrefektere med sjelen kledd i angrekåpe rundt  
hjørnet og krigerske kvaliteter begravet i Marokko!

Du, Amerikas Forente Stater, bastardsyntese av  
lav-Europa, hvitløk i en transatlantisk brødsuppe, den  
smakløse modernismes nasale uttale!

Og du, centavos-Portugal, Restemonarki som  
råtner som Republikk, den siste skitne olje i Van-  
skjebnen, med kunstig deltakelse i krigen, men reelle  
fornedrelser i Afrika!

Og du, Brasil, «søsterrepublikk», skrønen til Pedro  
Álvares Cabral, som ikke engang ønsket å oppdage  
deg!

Sleng en duk over alt dette her!

Lås det inne med nøkkel og kast nøkkelen bort!

Hvor er de gamle, styrkene, mennene, førerne,  
forsvarerne?

Dra på kirkegårdene, i dag er de bare navn på  
gravstøttene!

Dagens filosofi er at Fouillé er død!

Dagens kunst er at Rodin fortsatt lever!

Dagens litteratur er at Barrès har betydning!

Dagens kritikk er at det finnes idioter som ikke  
kaller Bourget idiot!

Dagens politikk er den fete degenerasjon av in-  
kompetansens organisering!

Dagens religion er de fromme kelneres militante  
katolisisme, entusiasmen for det franske kjøkken hos  
Maurraser med skrelt forstand, kristne pragmatister  
ekshibisjonisme, katolske intuisjonister, nirvanske  
ritualister, annonseselgere for Gud!

I dag er krigen et spill der det gjelder å overlate  
oppgavene til noen andre på den ene siden og å snike  
seg unna med unnskyldende påskudd på den andre!

Jeg kveles av å ha dette rundt meg!

La meg puste!

Åpne alle vinduer!

Åpne flere vinduer enn det er vinduer i verden!

Ikke én stor idé, fullkommen forestilling eller  
keiserlig ambisjon verdig den fødte hersker!

Ingen idé om noen struktur, ingen sans for en stør-  
re Plan, ingen lengsel etter det Organisk Skapte!

Ikke engang en liten Pitt, en Goethe av papp eller  
en Napoleon fra Nürnberg!

Ikke engang noen litterær strømning som kunne  
være romantikkens skygge ved middag!

Ikke engang noen militær impuls med så mye som  
en vag eim av Austerlitz!

Ikke engang noen politisk strømning av en kubjel-  
le som klinger av frøene til en stor idé når man rister  
den, o Caios Gracos som trommer på vinduet!

Nedrige epoke av annenrangs og tilnærmingsvise

folk, av lakeier med lakeiske aspirasjoner om lakei-  
kongedømme!

Lakeier som ikke vet å ha Aspirasjonen, borger-  
lige gjennom deres Begjær, bortkomne fra instinktets  
handedisk! Ja, alle dere som representerer Europa,  
alle dere som er verdensberømte politikere, som er  
de europeiske strømmingers ledende litterater, som er  
noe som helst i denne malstrømmen av lunken te!

Høye herrer fra Lilleputt-Europa, forsvinn under  
min Forakt!

Forsvinn, dere som trakter etter hverdagens luk-  
sus, lengslene til syersker av begge kjønn, av samme  
sort som plebeieren Annunzio, det gylne lendeledes  
aristokrat!

Forsvinn, opphavsmenn til sosiale, litterære, kunst-  
neriske strømninger, baksiden av medaljen for impo-  
tent kreativitet!

Forsvinn, slappfisker med behov for å være ister av  
en hvilken som helst isme!

Forsvinn, radikale i det Små, Fremskrittets udan-  
nede, hvis ignoranse holdes oppe av frekktetens søy-  
ler, hvis impotens støttes av neo-teorier!

Forsvinn, maurtuens giganter, beruset på deres  
egne og borgerlige personligheter, med storlivets ek-  
stravaganser stjålet fra deres fedres forrådskamre og  
nerver forknytt av arv!

Forsvinn, blandingsfolk; forsvinn, svakelige som  
bare besynger svakeligheten; forsvinn ultrasvakelige  
som bare besynger kraften, borgere i stum beundring  
over markeds plassens atlet, ham dere selv ønsker å  
skape i deres febrilske ubeslutsomhet!

Forsvinn, epileptiske møkk uten storhet, hysteri-  
søppel fra skuespill og oppvisninger, den sosiale seni-  
liteten til det individuelle begrep om ungdom!

Forsvinn, det Nyes mugg, en vare gått ut på dato  
idet den forlot sitt opphavs hode!

Forsvinn til venstre for min Forakt vendt til høyre,  
skapere av «filosofiske systemer», Boutrouxer, Berg-  
soner, Euckener, sykehus for de uhelbredelig reli-  
giøse, den metafysiske journalistikkens pragmatister,  
den mediterte konstruksjons lasaroner!

Forsvinn, og kom ikke tilbake, borgere av Total-  
Europa, pariaklasse med ambisjonene til de liksom-  
store, provinsielle fra Paris!

Forsvinn, desigram av Ambisjon, kun store i en  
samtid der storhet regnes i centigram!

Forsvinn, provisoriske, hverdagslige, kunstnere  
og politikere av typen lightening-lunch, Mulighetens  
oppføyde tjenere, Anledningens kuskeassistent!

Forsvinn, «sarte følsomheter» hvis sarthet består i  
mangel av ryggrad; forsvinn, kafeenes og konferanse-  
nes konstruktører, haug av murstein med pretensjo-  
ner om hus!

Forsvinn, forstedenes tenkere, gatehjørnets in-

tense!

Ubrukelige luksus, forsvinn, tomme stolthet som alle kan få, den triumferende megalomanien til bygdefolk fra Europabygd! Dere som sammenblander det menneskelige med det folkelige, og aristokraten med adelsmannen! Dere som blander sammen alt, og som, når dere ikke tenker på noe, likevel sier noe annet! Sladrekjerringer, ufullstendige, bagateller, forsvinn!

Forsvinn, småkongeaspiranter, sagflisens lorder, Pappslottets føydale herrer!

Forsvinn, posthume romantikk til liberalister herfra og derfra, klassisismen til Racines fostre lagt på sprit, dynamismen til dørkarmens Whitman, til tiggerne av tvungen inspirasjon, hule hoder som støyer fordi de stanges i veggen!

Forsvinn, dere som dyrker hypnose for hjemmebruk, nabokonens herskere, kasernesjefer med en Disiplin som intet krever og intet frembringer!

Forsvinn, selvtilfredse tradisjonalister, faktisk oppriktige anarkister, sosialister som påberoper seg sin arbeiderstatus for å oppgi arbeidet! Revolusjonens vanemennesker, forsvinn!

Forsvinn, eugenister, organisatorer av liv på boks, den anvendte biologiens prøyssere, den sosiologiske ignoransens nymendelianere!

Forsvinn, vegetarianere, teetotalers, de andres kalvinister, resteimperialismens kill-joys!

Forsvinn, kopister av «vivre sa vie» på baren lengst ute på hjørnet, ibsenaktige Bernstein-Bataille av scenens sterke mann!

Tango for sorte, om du i det minste var en menuett!

Forsvinn, forsvinn fullstendig!

Tilslutt, kom også du min Vemmelse i møte, kryp sammen under min Ringeakts såler, du din store finale av idioter, din vits av en revolusjon, hvis flamme brenner på en liten komposthaug, dynamiske syntese av Samtidens medfødte passivitet!

Kryp sammen og kravl, støyende impotens!

Kryp, kanoner som ikke fremviser større ambisjoner enn kuler, ikke mer fornuft enn bomber!

Dette er den skitne ligningen til skytekosmopolitismens vanære:

$$\frac{\text{VON BISSING}}{\text{BELGIA}} = \frac{\text{JONNART}}{\text{HELLAS}}$$

Proklamer høyt og tydelig at ingen slåss for Friheten eller Rettferdigheten! Alle slåss på grunn av frykt for de andre! Ledernes størrelse måles ikke i meter, men i millimeter!

Avskum fullt av krigersk tomprat! Joffre-Hindenburgske møkk! Et europeisk klosett av De Samme i

oppblåst uenighet!

Hvem tror på dem?

Hvem tror på de andre?

Barber poilusene!

Avskalp hele flokken!

Send alle hjem for å skrelle symbolske poteter!

Vask dette spannet fullt av tankeløst sammensurium!

Spenn et lokomotiv foran denne krigen!

Sett halsbånd på alt sammen, dra til Australia og sett det på utstilling!

Menn, nasjoner, hensikter, alt er lik null!

Fallitt overalt på grunn av alle!

Fallitt hos alle på grunn av alt!

Komplett, totalt, fullstendig:

## FAEN!

Europa tørster etter å bli til, er sulten på Fremtiden!

Europa vil ha store Poeter, store Statsmenn, store Generaler!

Hun vil ha Politikerer som bevisst utformer de ubevisste skjebnene til sitt Folk!

Hun vil ha Poeten som fyrig søker Udødeligheten, og ikke bryr seg om berømmelse som er for skuespillerinner og farmasøytiske produkter!

Hun vil ha Generalen som kjemper for den Konstruktive Triumf, ikke for seieren som bare beseierer de andre!

Europa vil ha mange av disse Politikerne, mange av disse Poetene, mange av disse Generalene!

Europa vil ha den Store Ideen som er inni disse Sterke Menn – ideen som ville vært Navnet på hennes anonyme rikdom!

Europa vil at den Nye Intelligens skal være Formen til henne kaotiske Materie!

Hun vil ha den Nye Viljen som reiser en Bygning ut av de tilfeldige steinene til det som i dag er Livet!

Hun vil ha den Nye Følsomheten som forener gjennom egoismen til Leilighetens lakeier!

Europa vil ha Mestere! Verden vil ha Europa!

Europa er lei av ennå ikke å eksistere! Hun er lei av bare å være sin egen forstad! Maskinenes Æra søker famlende den Store Menneskehets komme!

Europa lengter i det minste etter Teoretikere av Det-som-skal-bli, Seer-Sangere av hennes Fremtid!

Frembring en Homer for Maskinenes Æra, o vitenskapelige Skjebner! Frembring en Milton for de Elektriske Tingenes Epoke, o Materiens indre Guder!

Gi oss noen som er sine egne Herrer, Sterke, Komplette, Harmoniske, Subtile!

Europa vil gå fra å være en geografisk betegnelse til en sivilisert person!

Det vi har nå forderver Livet, men mye er gjødsel for Fremtiden!

Det vi har nå kan ikke vare, for det er ingenting!

Jeg som er av Sjøfarernes rase, forsikrer at det ikke kan vare!

Jeg som er av Oppdagernes rase, forakter alt som ikke innebærer oppdagelsen av en Ny Verden!

Hvem i Europa har den minste mistanke om hvor den Nye Verden som venter på å bli oppdaget ligger? Hvem kjenner sin plass i et eller annet Sagres?

Jeg, i det minste, er en stor Lengsel på eksakt samme størrelse som det Mulige!

Jeg, i det minste, er på høyde med den Ufullkomne Ambisjon – ufullkommen, men likevel Ambisjonen til Herrer, ikke slaver!

Jeg reiser meg foran solen som går ned, og min Forakt kaster en mørk skygge over dere!

Jeg, i det minste, er i stand til å vise Veien!

Jeg skal vise vei!

# OPPMERKSOMHET!

Jeg erklærer for det første,

## **Malthus' Lov om Følsomhet**

*Følsomhetens stimuli tiltar med geometrisk progresjon; følsomheten selv bare med aritmetisk progresjon.*

Man vil forstå viktigheten av denne loven. Følsomheten – her forstått i bredest mulig forstand – er kilden til all sivilisert frembringelse. Men skapende frembringelse kan bare utøves fritt dersom følsomheten er tilpasset omgivelsene den opererer i; størheten og kraften i det resulterende verket er proporsjonal med følsomhetens tilpasning til omgivelsene.

Nå er det slik at følsomheten, til tross for små variasjoner relatert til påvirkningen fra omgivelsene til enhver tid, i grove trekk er konstant og fastlagt i ethvert individ fra fødselen av, en funksjon av temperamentet som er determinert av arv. Følsomheten kan altså sies å fremskride *gjennom generasjoner*.

Sivilisasjonens frembringelser, som konstituerer følsomhetens «omgivelser», innbefatter kulturen, det vitenskapelige fremskritt, forandringer i politiske betingelser (i uttrykkets fulle betydning); nå er det

slik at disse – og særlig det kulturelle og vitenskapelige fremskritt, når det først er påbegynt – ikke fremskridder gjennom generasjoners arbeid, men gjennom *individenes* overlappende inngripen, og, til tross for at utviklingen går tregt i begynnelsen, når den raskt et punkt der det fra en generasjon til den neste oppstår hundrevis av endringer hva gjelder følsomhetens nye stimuli, mens det i følsomheten selv, i løpet av den samme tiden, kun gjøres ett fremskritt, nemlig det som tilsvarer en generasjons fremskritt, for faren overfører kun en liten del av sine ervervede kvaliteter til sønnen.

Vi ser dermed at det på et gitt punkt i sivilisasjonens utvikling vil oppstå en mistilpasning hva gjelder forholdet mellom følsomheten og dens omgivelser, som altså består av dens stimuli – følgen blir fallitt. Dette finner sted i vår samtid, hvis manglende evne til å skape noe stort kommer av denne mistilpasning.

Mistilpasningen var ikke stor i den første perioden av vår sivilisasjon, fra Renessansen til det attende århundre, da følsomhetens stimuli hovedsakelig var av kulturell art, for disse stimuli tilhørte i sin natur et tregt fremskritt, og nådde i første omgang bare samfunnets øvre lag. Utviklingen ble tydelig i den andre perioden, fra Revolusjonen til det nittende århundre, da stimuliene først og fremst var politiske, progresjonen helt klart større og stimuliernes rekkevidde langt mer omfattende. Mistilpasningens vekst var svimlende i perioden fra midten av det nittende århundre til i dag, da stimulusen, gitt vitenskapens frembringelser, fremviste en hurtighet hva gjelder utvikling som raskt la følsomhetens fremskritt bak seg og, gjennom vitenskapens praktiske anvendelse, innvirker på hele samfunnet. Slik kommer vi til dagens enorme misforhold mellom nivået den geometriske progresjonen til følsomhetens stimuli har nådd og det tilsvarende nivået til den aritmetiske progresjonen til følsomheten selv.

Herfra stammer dagens mistilpasning og kreative uførhet. Vi har altså et dilemma: enten sivilisasjonens død eller den kunstige tilpasning, ettersom den naturlige, instinktive tilpasning har feilet.

For at sivilisasjonen ikke skal dø, erklærer jeg for det andre,

## **Nødvendigheten av Kunstig Tilpasning**

Hva er kunstig tilpasning?

Det er et sosiologikirurgisk inngrep. Det er den voldelige transformasjon av følsomheten for at den, i det minste for et øyeblikk, skal bli i stand til å holde følge med progresjonen til sine stimuli.

Følsomheten har kommet i en sykelig tilstand fordi den er mistilpasset. Det er ingen vits å tenke på



å kurere den. Det finnes ingen sosiale kurer. Vi må vurdere å operere den for at den skal fortsette å leve. Det vil si, vi må erstatte mistilpasningens naturlige sykkelighet med den kunstige sunnhet som oppnås ved kirurgisk intervensjon, selv om det innebærer lemlestelse.

Hva er det så nødvendig å eliminere fra samtidens psyke?

Det er åpenbart at det er det som utgjør åndens siste *fikse ervervelse*, det vil si den generelle ervervelse til det siviliserte menneskes ånd som ble gjort rett forut for etableringen av vår sivilisasjon; dette av tre grunner: (a) ettersom det er den siste psykiske fiksering, er den minst vanskelig å eliminere; (b) ettersom hver sivilisasjon dannes som en reaksjon mot den forrige, er sistnevnte prinsipper de mest antagonistiske i forhold til den nåværende og de som i størst grad forhindrer dens tilpasning til de spesielle forhold som oppstår i og med den nye sivilisasjonen; (c) ettersom den er den siste fikse ervervelse, vil dens eliminasjon ikke skade følsomheten like alvorlig som eliminasjonen, eller den pretenderte eliminasjon, av psykens dypereleggende reserver.

Hva er den siste *fikse ervervelse* til den generelle menneskelige ånd?

Den skulle vel bestå i kristendommens dogmer, ettersom dette religiøse systemet hadde sin største gyldighet i middelalderen, som varte i århundrene umiddelbart forut for vår sivilisasjons fremkomst, og ettersom de kristne prinsipper blir motsagt av den moderne vitenskaps sikre lære.

Den kunstige tilpasning vil utføres spontant så snart man eliminerer de av menneskeåndens fikserte ervervelser som stammer fra dens opphav i kristendommen.

Jeg erklærer derfor, for det tredje,

### **Den Antikristne Kirurgiske Intervensjon**

Denne består, som vi skal se, i eliminasjonen av de tre fordommer, dogmer eller holdninger som kristendommen har infiltrert selve substansen til den menneskelige psyke med.

Konkret utlegning:

1. – Avskaffelse av personlighetsdogmet – det vil si at vi har en Personlighet «isolert» fra de andres. Dette er en teologisk fiksjon. Personligheten til hver og en av oss resulterer (som den moderne psykologi vet, særlig etter at større oppmerksomhet ble viet sosiologien) fra den sosiale omgang med de andres «personligheter», fortapelse i sosiale strømninger og retninger, samt fra fikseringen av arvelige avtrykk

som i stor grad stammer fra fenomener av kollektiv art. Altså, i nåtiden, i fremtiden og i fortiden er vi del av de andre, og de er del av oss. For den kristne selvfølelse, er det mest perfekte menneske han som med størst rett kan si «jeg er meg»; for vitenskapen er det perfekte menneske han som med størst grad av rettferdighet kan si «jeg er alle de andre».

Vi burde altså operere sjelen for å åpne for dens bevissthet om at den både gjennomtrenger og gjennomtrenges av fremmede sjeler, for slik å oppnå en konkret tilnærming til det Hele Menneske, Menneskesyntesen av Menneskeheten.

Resultater av denne operasjonen:

(a) *Innen politikk*: Den totale avskaffelse av den Franske Revolusjons idé om demokrati, ifølge hvilken to menn løper lenger enn én alene, hvilket er galt, for *en mann som er god for to løper lenger enn én alene!* En pluss en er ikke mer enn en så lenge en og en ikke utgjør den En som heter To. – Innsettelsen, med andre ord, i Demokratiets sted, av det Fullstendiges Diktatur, tilhørende Mennesket som i seg selv er størst antall Andre, og således er Majoriteten. Man vil slik lande på Demokratiets Sanne Mening, i absolutt motsetning til det nåværende, som forresten aldri var noe demokrati.

(b) *Innen kunst*: Den totale avskaffelse av ideen om at ethvert individ har rett eller plikt til å uttrykke hva det føler. Den eneste som har rett eller plikt til å uttrykke hva han føler, er individet som føler for flere. Dette er ikke det samme som «epokens uttrykk», som tilstrebes av individer som ikke makter å føle selv. Det som behøves er en kunstner som føler som et bestemt antall Andre, alle forskjellige fra hverandre, noen fra fortiden, andre fra nåtiden, og atter andre fra fremtiden. Kunstneren hvis kunst utgjør Syntese-summen og ikke Syntesesubtraksjonen av forholdet mellom ham og de andre, slik dagens kunst gjør.

(c) *Innen filosofi*: Den totale avskaffelse av ideen om den absolutte sannhet. Skapelsen av en Overfilosofi. Filosofen vil bli en fortolker av kryssende subjektiviteter, og den største filosof vil være han som konsentrerer det største antall spontane og fremmede filosofier. Ettersom alt er subjektivt, er enhver oppfatning sann for enhver person: Den største sannhet ville være den indre Syntesesum av det største antall av disse sanne oppfatninger som hver for seg motsier hverandre.

2. – Avskaffelse av fordømmen om individualitet. – Dette er en annen teologisk fiksjon – det at hver enkelts sjel er én og udeleglig. Vitenskapen hevder tvert imot at hver og en av oss utgjør en gruppering av underordnede psyker, en slett utført syntese av cellulære sjeler. For den kristne selvfølelse, er det

mest fullkomne menneske han som i størst grad er koherent med seg selv; for vitenskapsmannen er den mest fullkomne han som i størst grad er inkoherent med seg selv.

Resultater:

(a) *Innen politikk*: Avskaffelsen av enhver overbevisning som varer lenger enn en sinnstilstand, den totale avvikling av fasthet i oppfatninger og synsmåter, avviklingen av alle institusjoner som støtter seg på det faktum at en hvilken som helst «offentlig oppfatning» kan vare lenger enn en halvtime. Løsningen på et problem på et gitt punkt i historien vil oppnås gjennom den diktatoriske koordinering (se *forrige avsnitt*) av impulsene fra problemets menneskelige komponenter slik de forekommer i et gitt øyeblikk, hvilket opplagt er noe utelukkende subjektivt. Den totale avskaffelse av fortid og fremtid forstått som elementer man regner med, eller tenker på, i løsning av politiske problemer. Full stans av alle kontinuiteter.

(b) *Innen kunst*: Avskaffelsen av dogmet om den kunstneriske individualitet. Den største kunstneren vil være han som i minst grad definerer seg selv, og han som skriver i flest genre med flest motsigelser og ulikheter. Ingen kunstner burde ha bare én personlighet. Han burde ha mange, hver og en innrettet som en konkret sammenkomst mellom lignende sinnstilstander, for slik å avvikle den plumpe fiksjon om at personligheten er én og udeleglig.

(c) *Innen filosofi*: Den totale avskaffelse av Sannhet som et filosofisk begrep, også forstått som relativ eller subjektiv. En filosofi redusert til kunsten å ha interessante teorier om «Universet». Den største filosof vil være den tenkningens kunstner, eller rettere sagt utøveren av «abstrakt kunst» (det fremtidige navnet på filosofi), som har flest koordinerte, men innbyrdes usammenhengende teorier om «Eksistensen».

3. – Avskaffelsen av dogmet om personlig objektivitet. – Objektiviteten er et grovt regnet gjennomsnitt av de delvise subjektiviteter. Dersom et samfunn består av for eksempel fem mennesker, *a*, *b*, *c*, *d* og *e*, vil «sannheten» eller «objektiviteten» for dette samfunnet kunne representeres som:

$$\frac{a+b+c+d+e}{5}$$

I fremtiden burde hvert enkelt individ ha til hensikt å realisere dette gjennomsnittet hver for seg. En tendens, altså, for hvert individ, eller i det minste hvert overlegne individ, henimot å utgjøre en harmoni blant de fremmede subjektiviteter (deriblant individets egen), for slik i størst mulig grad å nærme seg den Uendelige Sannhet, mot hvilken den numeriske

serien av delvise sannheter ideelt sett tenderer.

Resultat:

(a) *Innen politikk*: Makt bare til individet eller individene som er de fremste Skaperne av Gjennomsnitt, og fullstendig avvikling av ideen om at ethvert individ har rett til å ha oppfatninger om politikk (eller noe som helst annet), slik at kun den som utgjør Gjennomsnittet får ha oppfatninger.

(b) *Innen kunst*: Avskaffelse av begrepet om Uttrykk, erstattet av Mellom-Uttrykk. Bare den som er fullt ut bevisst at han uttrykker oppfatningene til ingen (altså til det som utgjør Gjennomsnittet), kan oppnå dette.

(c) *Innen filosofi*: Erstatningen av Filosofiens begrep med Vitenskapens, ettersom Vitenskapen er det konkrete gjennomsnitt av de filosofiske oppfatninger, og viser seg å være gjennomsnittlig gjennom sin «objektive karakter», det vil si dens tilpasning til det «ytre univers», som består av subjektivitetenes Gjennomsnitt. Filosofiens forsvinning, altså, til fordel for Vitenskapen.

Endelige resultater, syntetiske:

(a) *Innen politikk*: Det Vitenskapelige Monarki, antitradisjonalt og antiarvelig, absolutt spontant på grunn av Gjennomsnittskongens alltid uforutsette tilsynekomst. Henvisningen av Folket til dets vitenskapelig sett naturlige rolle, altså som ren fiksering av øyeblikkets impulser.

(b) *Innen kunst*: Erstatningen av en epokes uttrykk som uttrykket til tretti eller førti poeter med epokens uttrykk som (for eksempel) to poeter som hver har femten eller tjue personligheter, der hver av disse igjen vil være et Gjennomsnitt av øyeblikkets sosiale strømninger.

(c) *Innen filosofi*: Integrering av filosofien i kunsten og vitenskapen; avviklingen, altså, av filosofien som metafysikkvitenskap. Avviklingen av alle former for religiøs følelse (fra kristendom til revolusjonær menneskekjærlighet), ettersom de ikke representerer noe Gjennomsnitt.

Men hva er Metoden, formen til den kollektive operasjon som vil gi disse resultatene for fremtidens mennesker? Hvilken metode må gjøres operativ først?

Metoden kjennes bare av generasjonen jeg roper på vegne av, for hvilken Europas brunst gnir seg mot veggen!

Hvis jeg kjente metoden, ville jeg selv utgjøre hele denne generasjonen!

Men jeg ser bare Veien; jeg vet ikke hvor den leder.

Likefullt proklamerer jeg det nødvendige komme av Ingeniørens Menneskehet!

Mer enn det: Jeg garanterer med absolutt sikkerhet  
Ingeniørenes Menneskehets komme!

Jeg proklamerer en nært forestående vitenskapelig  
frembringelse av Overmennesker!

*Jeg proklamerer en matematisk og fullkommen Men-  
neskehets komme!*

Jeg proklamerer dens Komme med høye rop!

Jeg proklamerer dens Verk med høye rop!

Jeg proklamerer Den, uten videre, med høye rop!

Og jeg proklamerer videre: For det første:

**Overmennesket  
vil være, ikke den  
sterkeste, men den  
mest fullkomne!**

Og jeg proklamerer videre: For det andre:

**Overmennesket  
vil være, ikke den  
hardeste, men den  
mest komplekse!**

Og jeg proklamerer videre: For det tredje:

**Overmennesket  
vil være, ikke den  
frieste, men den mest  
harmoniske!**

Jeg proklamerer dette med full styrke, ved Tejos  
munning på Europas kyst, og med armene reist i væ-  
ret, mens jeg betrakter Atlanteren og abstrakt hilser  
Evigheten!

Álvaro de Campos

*Oversatt fra portugisisk av Ellef Prestsæter  
Typografisk gjengivelse ved Anna Prestsæter*

# MANIFEST

# DADA 1918.

For å lansere et manifest må man ville A.B.C. tordne mot 1.2.3. bli forbanna og kvesse vingene for å erobre og spre små og store a.b.c.

signere, skrike, banne, tilrettelegge prosaen i en form av absolutt og ugjendrivelig åpenbarhet, bevise dens nonplusultra og holde fast ved at det nye likner på livet slik den siste åpenbaringen av ei hore beviser Guds essens. Hans eksistens ble allerede bevist av trekkspillet, landskapet og milde ord. ■ Det å gjøre sin A.B.C. gjeldende er en naturlig ting – og derfor beklagelig. Alle gjør det i form av krystallbløffmadonna, pengesystem, farmasøytisk produkt, nakent bein som inviterer til en glødende og steril vår. Kjærligheten for det nye er sympatiens kors, et indisium på en naiv jeggirfaenisme, tegn uten årsak, forbigående, positiv. Men dette behovet er også foreldet. Om vi gjør rede for kunsten med den ypperste enkelthet, det nye, er vi menneskelige og sanne for fornøyelsen, vibrerende impulsive for å korsfeste kjedsomheten. Ved lysenes veikryss, våkne, aktpågivende mens vi avventer årene, i skogen. ■ Jeg skriver et manifest og jeg vil ingenting, jeg sier likevel visse ting, og jeg er av prinsipp imot manifest, slik jeg også er imot prinsipper (halvlitere for den moralske verdien av hver setning – for mye bekvemmelighet; det tilnærmede ble oppfunnet av impresjonistene.) ■ Jeg skriver dette manifestet for å vise at vi kan gjøre motstridende handlinger sammen, i ett enkelt, friskt åndedrag; jeg er imot handlingen; for den vedvarende selvmotsigelse, for bekreftelsen også, jeg er verken for eller imot og jeg forklarer ikke for jeg hater sunn fornuft.

DADA – der har vi et ord som får tankene ut på jakt; enhver besteborger er en liten dramaturg, finner opp forskjellige formuleringer, i stedet for å plassere aktører som svarer til hans intelligens, pupper, på stoler, søker han årsaker eller mål (alt ettersom hvilken psykoanalytiske metode han praktiserer) for å støpe fast intrigen, en historie som snakker og definerer seg selv. ■ Enhver tilskuer er en intrigemaker, dersom han forsøker å forklare et ord: (k u n n s k a p ! ) Fra de serpentiniske komplikasjonenes vatterte tilfluktssted lar han sine instinkter manipuleres med. Derav ulykken i ekteskapet.

Å forklare: Fornøyelse for rødmager i tomskallekverner.

## ■ Dada betyr ingenting.

Om man syns det er hensiktsløst og ikke vil kaste bort tiden på et ord som ikke betyr noe...

Den første tanken som skurrer i disse hodene er av bakteriologisk art: Finne dets etymologiske,

historiske eller i det minste psykologiske opphav. Vi leser i avisene at Kru-negrene kaller halen på ei hellig ku: DADA. Kuben og moren i en viss landsdel i Italia: D A D A. En kjøpphest, en dagmamma, dobbeltbekreftelse på russisk og romansk: DADA. Lærde journalister anser det for å være en kunst for babyer, andre av dagens jesuserdesmåbarnakommetilsegelgener snakker om en retur til en tørr og bråkete, bråkete og monoton primitivisme. ■ Følsomhet konstrueres ikke med et ord; all konstruksjon faller sammen med kjedsommelig perfektjon, en stagnerende tanke fra en gylden myr, et relativt, menneskelig produkt. Kunstverket må ikke være skjønnheten i seg selv, for den er død; verken lystig eller trist, verken lyst eller mørkt, glede eller mishandle individualitetene ved å servere dem kaker fra hellige glorier eller svette fra et svairygget løp gjennom atmosfærene. Et kunstverk er aldri vakkert, ved dekret, objektivt, for alle. Kunstkritikk er dermed unyttig, den finnes bare subjektivt, for hver enkelt, og uten det minste allmenne trekk. Er det noen som tror de har funnet hele menneskehetens felles psykiske grunnlag? Jesu forsøk og bibelen dekker under sine store og elskverdige vinger: dritt, dyr, dager. Hvordan vil man skape orden i det kaos som danner denne uendelige uformelige variasjonen: mennesket? Prinsippet «elsk din neste» er hyklersk. «Kjenn deg selv» er en utopi, men mer akseptabelt, det bærer i tillegg ondskapen i seg. Ingen nåde. Etter blodbadet gjenstår håpet om en rensket menneskehet.

Jeg snakker alltid om meg selv for jeg vil ikke overbevise, jeg har ingen rett til å dra andre med i min flod, jeg tvinger ingen til å følge meg og alle praktiserer sin kunst slik de vil, om de kjenner den gleden som stiger som piler mot de astrale lag, eller den som synker ned i kadaverblomstenes og de fruktbare spasmenes gruver. Stalaktitter: Søk etter dem overalt, i krybber forstørret av smerten, øynene hvite som englenes harer. ■ Slik fødtes DADA\*) ut av et behov for uavhengighet, ut av mistro mot fellesskapet. De som hører til oss beholder sin frihet. Vi godtar ingen teori. Vi er lei av kubistiske og futuristiske akademier: laboratorier for formelle ideer. Skaper man kunst for å tjene penger og kjærtegne de snille besteborgerne? Rimene klinger som mynter og bøyingene glir langs konturen av en mage i profil. Alle kunstnergrupper har endt ved denne banken etter å ha ridd diverse kometer. En åpen dør for mulighetene til å velte seg i puter og føde.

Her kaster vi anker i feit jord. Her har vi rett til å proklamere for vi har kjent sitringene og oppvåkningen. Vi kommer beruset av energi tilbake og stikker et tretannet spyd inn i det ubekymrede kjød. Vi er sildring

Note: - Dette manifestet ble lest av Tristan Tzara den 23. juli i Meise-salen (Zürich). - **Dadaismen**. - For å introdusere den forbigående galenskapstanken i mangel av en skandale og reklame for en ny «isme» - så banal, med den medfødte mangel på seriositet denne typen yringsform har, gav journalistene navnet Dadaisme til det en ny kunsts intensitet gjorde det umulig for dem å forstå, da de ikke kan høre seg opp til abstraksjonen, ettersom et ords magi (DADA) hadde lagt dem (ved sin enkelhet av ikke å bety noe) som kalver foran døren til en tilstedeværende verden; sannelig et for sterkt utbrudd for deres vane med å komme seg lett unna.

\*) I 1916, i CABARET VOLTAIRE i Zürich.

av forbannelser i tropisk overflod av svimlende vegetasjoner, sårvæske og regn er vår svette, vi blør og brenner tørst, vårt blod er kraft.

Kubismen fødtes ut av den enkle måten å betrakte gjenstanden på: Cézanne malte en kopp 20 centimeter nedenfor øynene sine, kubistene betraktet den ovenfra, andre kompliserte dens utseende ved å lage en vinkelrett seksjon av den og oppskriftsmessig plassere denne ved siden av (jeg glemmer likevel ikke skaperne, og heller ikke de store motivene for stoffet de gjorde endelig). ■

Futuristen ser den samme koppen i bevegelse, en rekke av gjenstander ved siden av hverandre og legger skøyersk til noen kraftlinjer. Det forhindrer ikke at lerretet blir et godt eller dårlig maleri, beregnet til plassering av intellektuell kapital. Den nye maleren skaper en verden, der bestanddelene også er midlene, et sobert og bestemt verk, uten argument. Den nye kunstneren protesterer: Han maler ikke lenger /symbolsk og illusjonistisk reproduksjon/ men skaper direkte i stein, tre, jern, tinn, fjell, lokomotivorganismer som kan vendes alle veier av den øyeblikkelige fornemmelsens reine vind. ■ Ethvert piktoralt eller plastisk verk er unyttig; selv om det er et monster som skremmer de underdanige sjeler, og ikke et hensynsfullt ornament for spisesaler der dyr ikles menneskekler, illustrasjoner av menneskehetens fabel. –

Et maleri er kunsten å få to linjer som geometrisk sett er parallelle til å møtes, på et lerret, for våre øyne, i en virkelighet som plasseres i en verden av andre forhold og muligheter. Denne verdenen er verken spesifisert eller definert i verket, i sine utallige variasjoner tilhører den tilskueren. For skaperen er den uten årsak og uten teori.

*Orden=uorden, jeg=ikke-jeg, bekreftelse=negasjon:* ypperste strålinger fra en absolutt kunst. Absolutt i et kosmisk og ordnet kaos' renhet, evig i en boble nummer to uten varighet uten pust uten lys uten kontroll. ■ Jeg liker et antikt verk for dets nyskapning. Det er kun kontrasten som binder oss til fortiden. ■ Forfattere som moraliserer og diskuterer eller forbedrer det psykologiske grunnlaget har, i tillegg til et skjult begjær etter seier, en latterlig kunnskap om livet, som de har klassifisert, delt, kanalisert; de forsøker hardnakket å se kategoriene danse mens de slår takten. Leserne ler hånlige og fortsetter: Hva er det godt for?

Det finnes en litteratur som ikke når helt frem til den altetende massen. Skaperverk, resultat av sann nødvendighet for forfatteren og det selv. Kjennskap til en ypperste egoisme, der lovene svekkes. ■ Hver side må eksplodere, enten av dyp og tung seriositet, virvelvinden, svimmelheten, det nye, det evige, av den knusende spøken, av prinsippenes entusiasme eller måten den trykkes på. Se denne vaklende verden som flykter, forlovet med helvetesskalaens bjeller, og på den annen side: Se disse nye menn. U høflige, byksende, hikke-ryttere. Se denne lemlestede verden og litterære kvakk-salvere som ikke makter å forbedre seg.

Jeg sier dere: Det er ingen begynnelse og vi skjelver ikke, vi er ikke sentimentale. Rasende vind river vi skyenes og bønnenes undertøy i filler, og forbereder kata-

strofens store forestilling, brannen, oppløsningen. Vi forbereder sorgens avskaffelse og bytter ut tårene med sirener strakt fra et kontinent til et annet. Paviljonger av intens glede og enkemenn av giftens tristhet. ■ DADA er abstraksjonens kjennetegn; reklame og forretninger er også poetiske bestanddeler. ■

Jeg ødelegger hjernens og den sosiale organisasjonens skuffer: Demoraliser overalt og kaste himmelens hånd til helvete, helvetes øyne til himmelen, gjenopprette et universelt sirkus' fruktbare hjul i de virkelige krefter og ethvert individs fantasi.

Filosofien er spørsmålet: Fra hvilken side skal man begynne å betrakte livet, gud, tanken, eller de andre åpenbaringene. Alt vi ser er falskt. Det relative resultat er ikke viktigere enn valget mellom kaker og kirsebær etter middag. Det å raskt betrakte en gjenstand fra den andre siden, for indirekte å gjøre sin mening gjeldende, kalles dialektikk, det vil si kjøpslå livskraften til pommers frites mens man danser metoden omkring.

Hvis jeg skriker:

*Ideal, ideal, ideal,*

*Kunnskap, kunnskap, kunnskap,*

*Bombom, bombom, bombom,*

har jeg ganske nøyaktig beskrevet fremskrittet, loven, moralen og alle andre gode egenskaper som forskjellige svært intelligente folk har tatt for seg i så mange bøker, for til slutt å komme frem til at alt i alt danser hver enkelt etter sin egen bombom, og at han har rett angående sin bombom, tilfredsstillelse av sykkelig nysgjerrighet; privat ringelyd for uforklarlige behov; bad; pengeproblemer; mage med tilbakevirkning på livet; makt over den mystiske tryllestaven formulert i buketter av fantomorkester med stumme buer, smurt med filtre av dyreammoniakk. Med en engels blå lorgnett har de gravd det indre for fem øre enstemmig anerkjennelse. ■ Dersom alle har rett, og dersom det ikke finnes andre piller enn Pink, la oss for en gangs skyld forsøke å ta feil. ■ Vi tror at vi kan uttrykke rasjonelt, ved tanken, det vi skriver. Men det er svært relativt. Tanken er vakker for filosofien, men den er relativ. Psykoanalysen er en farlig sykdom, den vugger menneskets anti-reelle holdninger i søvn og systematiserer borgerskapet. Det finnes ingen siste Sannhet. Dialektikken er en underholdende maskin som /på banalt vis/ fører oss til mening vi uansett ville hatt. Er det noen som tror at de, ved omhyggelig raffinering av logikken, har kommet frem til sannheten og slått fast disse meningenes nøyaktighet? En logikk bundet av sansene er en organisk sykdom. Filosofene liker å legge til dette fenomenet: evnen til å observere. Det er imidlertid nettopp denne storartede åndsegenskapen som beviser dens avmakt. Vi observerer, vi betrakter fra et eller flere synspunkt, vi velger dem blant millioner av muligheter. Erfaringen er også et resultat av tilfeldigheten og individuelle egenskaper. ■ Vitenskapen vemmer meg så snart den blir spekulativ-system, mister sitt nyttetrekk – som er så unyttig – men som i det minste er individuell. Jeg hater feit objektivitet og harmonien, denne vitenskapen som bringer orden i alt. Fortsett, mine barn,

menneskeheten... Vitenskapen sier vi er naturens tjener: Alt er i orden, elsk og gå på trynet. Fortsett, mine barn, menneskeheten, snille besteborgere og jomfruelige journalister.... ■ Jeg er imot systemer, det mest akseptable av alle systemer er å ikke ha noe av prinsipp. ■ Gjøre seg hel, perfektjonere seg i sin egen ubetydelighet i slik grad at man fyller sitt jugs beholder, mot til å kjempe for og imot tanken, brødets mysterium plutselig igangsettelse av en helvetespropell av økonomiske liljer:

### **Den dadaistiske spontanitet.**

Jeg kaller jeggirfaenisme den livsform der hver enkelt passer sine egne livsbetingelser, men vet å respektere de andre individualitetene, eller om ikke annet forsvare seg, der twostep blir nasjonalsang, brukthandel, der trådløs telegraf og trådløs telefon spiller Bachs fuger, lysende reklamer og skilting for bordeller, der orgelet skiller ut nelliker for Gud, der alt dette til sammen virkelig erstatter fotografiet og den ensprede katekisme.

Den aktive enkelhet.

Det umulige i å skille mellom grader av klarhet: Slikke halvmørket og flyte i den store munnen fylt til randen av honning og ekskrementer. Målt i Evighetens målestokk er all handling forjevnes – (om vi lar tanken legge ut på et eventyr med et uendelig grotesk resultat – viktig forutsetning for kunnskap om menneskets avmakt). Men dersom livet er en dårlig farse, uten verken mål eller opprinnelig barsel, og fordi vi tror vi må komme oss unna på skikkelig vis, som renvaskede krysantemum, har vi utpekt som eneste grunnlag for forstanden: kunsten. Den er ikke så viktig som vi, åndens leiesoldater, i flere hundre år har sunget at den er. Kunsten tynger ingen og de som vet å interessere seg for den vil motta kjærtegn og gode utsikter til å fylle sin konversasjons land. Kunsten er en privat sak, kunstneren skaper for seg selv; et forståelig verk er journalists gjerning, og ettersom jeg for tiden finner glede i å blande dette monsteret med oljefarger: Papirtube som hermer etter metallet man presser og automatisk tømmer hat feighet faenskap. Kunstneren, poeten henrykkes over giften fra massen fortettet i en avdelingssjef fra denne industrien, han er lykkelig når han skjelles ut: bevis på hans uforanderlighet. Forfatteren, kunstneren som hylles av avisene konstaterer at hans verk er forståelig: Elendig før i en frakk til offentlig nytte; filler som dekker over brutaliteten, piss som bidrar til å varme et dyr som ruger på lave instinkter. Slapt og smakløst kjød som mangedobler seg ved hjelp av typografiske mikrober. ■ Vi har veltet vår tendens til å sutre over ende. All gjennom-siving av dette slag er kandisert diaré. Den som oppmuntrer slik kunst må også fordøye den. Vi trenger sterke rettskafne presise og evig miskjente verk. Logikken er en komplikasjon. Logikken er alltid falsk. Den trekker i begrepenes og utsagnenes tråder, i deres formelle ytre, mot deler av illusoriske sentre. Dens lenker dreper, enormt tusenbein som kveler uavhengigheten. ■

Dersom kunsten var gift med logikken ville den leve i blodskam, sluke, svelge sitt eget lem, deretter sin kropp, og hore med seg selv, og lynnet ville bli et mareritt

asfaltert med protestantisme, et monument, en haug gråaktige og tunge innvoller. ■ Men smidigheten, entusiasmen og selv gleden over uretten, denne lille sannheten som vi uskyldig tyr til og som gjør oss vakre: Vi er subtile, og våre fingre er bøyelige og glir som grenene på denne innsmigrende og nærmest flytende planten; kynikerne sier den presiserer vår sjel. ■ Det er også et synspunkt; men ikke alle blomster er hellige, heldigvis, og det guddommelige i oss oppvåkningen til antimenneskelig handling. Det dreier seg her om en papirblomst for knappehullene til herrerne som frekventerer det maskerte livs ball, nådens kjøkken, hvite kusiner smidige eller feite. ■ De tukler med det vi har valgt. ■ Motsigelse og polar enhet i ett enkelt utspring kan være sannhet. Dersom man absolutt vil si noe så banalt, vedheng til en libidinøs og illeluktende moralitet. Moralens forkrøpler som enhver svøpe intelligensen har forårsaket. Moralens og logikkens kontroll har gjort oss likegyldige overfor politiske konstablene – årsak til slaveriet, råtnende rotter som besteborgernes mager er fulle av, og som har forpestet de eneste klare og rene glasskorridorene som fremdeles var åpne for kunstnerne.

Måtte ethvert menneske skrike ut: Et omfattende destruktivt og negativt arbeid må utføres. Feie, gjøre rent. Individets renslighet kommer til syne etter en tilstand av galskap, av aggressiv, fullstendig galskap, i en verden som er i hendene på banditter som river hverandre i filler og ødelegger århundrene. Uten verken mål eller mening, uten organisering: den utemmelige galskapen, oppløsningen. De taleføre og de fysiske sterke vil overleve, for de yter kraftfull motstand, følelsenes og lemmenes spenstighet flammer over deres stjernebesatte flanker.

Moralen har bestemt innholdet i nestekjærligheten og medlidenheten, to talgklumper som har vokst som elefanter, planeter og som kalles gode. De har ingenting med godhet å gjøre. Godheten er klarsynt, tydelig og bestemt, nådeløs mot kompromisset og politikken. ■ Moraliteten er en sjokoladeinnsprøyting i menneskenes blodårer. Denne oppgaven er ikke pålagt oss av en overnaturlig kraft, men av idékjøpmennenes og universitetsmonopolistenes sammenslutning. ■

Sentimentalitet: Ved synet av en gruppe mennesker som kranglet og kjedet seg fant de opp kalenderen og medisinen visdom. Da de begynte å klistre på etiketter, brøt kampen mellom filosofene ut (handel, vekt, nøyaktige og tarvelige mål) og man forstod for annen gang at medlidenhet er en følelse, som diareen også er det, i forhold til avskyen som bederver helsen, det er åtseleternes avskyelige oppgave å bringe solen i vanry.

Jeg erklærer alle kosmiske evners mostand mot denne gonoreen til en råtnende sol utgått fra den filosofiske tankes fabrikk, iherdig kamp, med alle midler som finnes i

### **Den dadaistiske avsky.**

Ethvert resultat av avskyen som er i stand til å bli en negasjon av familien, er *dada*; knyttneveprotest med hele seg i destruktiv handling: *dada*; kjennskap til alle midlene

som inntil nå forkastes av det beleilige kompromissets og høflighetens bluferdige kjønn: **dada**; avskaffelse av logikken, de impotente skapernes dans: **dada**; av alle hierarkier og sosiale ligninger gjort til verdier av våre tjenere: **DADA**; hver gjenstand, alle gjenstander, følelser og uklarheter, åpenbaringer og det nøyaktige sammenstøtet av parallelle linjer, er kampmidler: **DADA**; avskaffelse av erindringen: **DADA**; avskaffelse av arkeologien: **DADA**; avskaffelse av profetene: **DADA**; avskaffelse av fremtiden: **DADA**; absolutt, udiskutabel tro på enhver gud som er et umiddelbart resultat av spontaniteten: **DADA**; elegant og harmløst sprang, fraenharmonitildenandresfæren; banentiletordkastet ut som skrikende grammofonplate; respektere alle individualitetene i deres øyeblikksgalskap: alvorlig, fryktsom, beskjeden, glødende, kraftig, bestemt, entusiastisk; skrelle sin kirke for alt unyttig og tungt tilbehør; spytte ut som en lysende foss den frimodige eller forelskede tanke, eller kjæle for den – med den intenst tilfredsstillende overbevisningen at det går ut på ett – med den samme heftighet i sjelens underskog, fri fra insekter for de med edelt blod, og forgylt med erkeenglers kropper. Frihet: **DADA DADA DADA**, de anspente smerters hyl; sammenfletning av motsetninger og alle selvmotsigelser, av alt grotesk, av inkonsekvensene: **LIVET**.

S  
K  
R  
I  
K  
E  
I  
S  
K  
R  
I  
K  
E  
I

TRISTAN TZARA.

Oversatt av Geir Uvsløkk etter førsteutgaven av «*Manifeste dada 1918*», publisert i *Dada*, nr. 3, desember 1918, ss. 1-3.  
Typografisk gjengivelse ved Anna Prestsæter.



H. ARP  
Bois

# FUTURIST MANIFESTO OF WOMEN'S FASHION

## SLUTTNOTE

The devil wore Balla  
Emily Braun  
s. 99

Women's fashion has always been more or less Futurist. Fashion: the female equivalent of Futurism. Speed, novelty, courage of creation. Greenish yellow bile of professors against Futurism, old bags against style. For the moment, they can rejoice! Fashion is going through a period of stagnation and boredom. Mediocrity and wretchedness weave gray spider webs upon the colored flower beds of fashion and art.

Current styles (the blouse and chemise) try in vain to hide their basic poverty of conception under the false labels of distinction and sobriety. There is a complete lack of originality, a withering of fantasy. The imagination of the artist is relegated to details and nuances. The sickening litany of "saintly simplicity" "divine symmetry" and so-called good taste. Silly dreams of exhuming the past: "Let's revive the classics." Exhaustion, mollification, feeble-mindedness.

We Futurists intend to react against this state of things with extreme brutality. We don't need to start a revolution. It's enough to multiply a hundredfold the dynamic virtues of fashion, unleashing the bridles that hinder them from surging forth, leaping over the vertiginous jaws of the Absurd.

## A. INGENUITY

One must absolutely claim the dictatorship of artistic ingenuity in female fashion against the parliamentary meddling of foolhardy speculation and the routine. A great poet or painter must take over the directorship of all the great women's fashion houses. Fashion is an art, like architecture and music. A dress that is ingeniously conceived and carried well has the same value as a fresco by Michelangelo or a Titian Madonna.

## B. DARING

The Futurist woman must have the same courage in donning the new styles of clothing as we did in declaiming our words-in-freedom against the asinine rebelliousness of Italian and foreign audiences. *Women's fashion can never be extravagant enough.* And here too we will begin by *abolishing symmetry.* We will fashion zigzag décolletés, sleeves that differ from one another, shoes of varying shapes, colors, and

heights. We will create illusionistic, sarcastic, sonorous, loud, deadly, and explosive attire: gowns that trigger surprises and transformations, outfitted with springs, stingers, camera lenses, electric currents, reflectors, perfumed sprays, fireworks, chemical preparations, and thousands of gadgets fit to play the most wicked tricks and disconcerting pranks on maladroit suitors and sentimental fools. *In woman we can idealize the most fascinating conquest of modern life.* And so we have the machine-gun-woman, the thanks-de-Somme woman [sic], the submarine woman, the motorboat woman. We will transform the elegant lady into a real, living three-dimensional complex. There is no need to fear that in so doing the female silhouette will lose its capricious and provocative grace. The new forms will not hide but accentuate, develop, and exaggerate the gulfs and promontories of the female peninsula. Art exaggeration. Upon the feminine profile we will graft the most aggressive lines and garish colors of our Futurist pictures. We will exalt the female flesh in a frenzy of spirals and triangles. We will succeed in sculpting the astral body of woman with the chisel of an exasperated geometry!

## C. ECONOMY

The new fashions will be affordable for all the beautiful women, who are legion in Italy. The relative cost of precious material makes a garb expensive, not the form or color, which we will offer, free to all Italians. After three years of war and shortages of raw material, it is ridiculous to continue manufacturing leather shoes and silk gowns. *The reign of silk in the history of female fashion must come to an end,* just as the reign of marble is now finished in architectural constructions. One hundred new revolutionary materials riot in the piazza, demanding to be admitted into the making of womanly clothes. We fling open wide the doors of the fashion ateliers to paper, cardboard, glass, tinfoil, aluminium, ceramic, rubber, fish skin, burlap, oakum, hemp, gas, growing plants, and living animals.

Every woman will be a walking synthesis of the universe.

You have the high honor of being loved by us, sapper-soldiers at the avant-garde of an army of lightning.

*Translated from the Italian by Emily Braun*



# MANIFEST KO

## SLUTTNOTE

UKU, IKKE LE LE  
Øyvind Berg  
s. 106

(KO är det svenska begreppet för norrbaggsordet KU och det sägas inte med kort O som OXEN, utan med lång och som ett vidrigt MÖÖ.)<sup>1</sup>

For det første finner jeg det i høyeste grad unaturlig,<sup>2</sup> at melk fra forskjellige kyr blir melket i samme spann. Melk fra forskjellige kyr bør melkes adskilt i forskjellige spann.<sup>3</sup> Men heller ikke dette er helt ideelt, når man tar i betraktning de skader som jevnlig påføres menneskehetens allmenmoral av forskjellige mennesker som har for vane å drikke av ett og samme spann. Dette kan man bøte på ved å melke hver enkelt kus melk til forskjellige mennesker i forskjellige spann. Men det blir jo ikke dermed mindre unaturlig, for ikke å si naturstridig, å melke kyr i bøtter og spann, for ikke å snakke om å tappe melk på flasker, som stadig flere mennesker benytter seg av. Melk hører naturligvis hjemme i kua, samt i magen på henholdsvis kalven og mennesket, og ikke på noen av disse stedene befinner melk seg på flaske. På den annen side må vi ta hensyn til at vår tids storbymennesker har en hektisk livsførsel som ikke kan gjøre det lett, i tilfelle noen føler trang til en melkeskvett, å begi seg hals over hode ut på landet og ta raka vägen

til sin rettmessige ku, hvor man slukker tørsten ved sin egen spene. Det kan også anføres at plassmangel vanskeliggjør et tilstrekkelig storfevolum inne i selve bykjernen. For moderne kulturmennesker gjenstår det derfor kun én løsning, som til gjengjeld er hygienisk uangripelig og tilpasset vår samtid, samtidig som den er enhver ku verdig:

Kyrne går på jordet og beiter i ro og fred, spenene tilsluttes elastiske gummislanger, i den andre enden kobler man slangene til rør og fører dem inn i storbyene, akkurat som underjordiske gassrørledninger. Det eneste man må passe på er at rørene aldri begynner å flyte over i hverandre, men at de alltid løper side om side. Vel framme legges de direkte inn i bygningsmassen, hvorpå de munner ut innendørs i den høyde man finner det bekvemt, gjerne påskrudd en smakfull messingkran. På kranen monteres det patter etter behov, og når tørsten melder seg for noen, slukker man den ved sin personlige patte og melker dermed kun sin egen ku. Som De skjønner er det hygienisk uangripelig, kjernesunt, ei ku verdig og allmenmoralen vil overhodet ikke bli skadelidende.

<sup>1</sup> En gruppe nederlandske bønder eller bioindustriherrer vakte 13. april 2005 berettiget oppsikt med **HET MANIFEST KOE** (...) tegen opstallen van melkkoeien. Dette er et rent landbruksmanifest, uten den ringeste forbindelse med Kurt Schwitters' **Manifest KOE**, som også ble skrevet i Holland, men som ikke ble publisert før ved utgivelsen av forfatterens litterære verk i 1974, jfr. Kurt Schwitters: *Das literarische Werk*, Band 2: Prosa 1918-1930, red. Friedhelm Lach, Köln 2005, s. 412.

Altså er det bare det bioindustrielle skriftstykket som kan kalles for et manifest i vanlig forstand: Manifest er dagsaktuell brukprosa som trykkes fort og spres voldsomt, for å virke der og da og her og nå. Ingen skriver manifest for ettertida.

**Manifest KOE** av Kurt Schwitters må derfor betraktes enten **a**) som mislykka utkast eller skisse til et manifest, altså noe som er skrevet **før** det virkelige, virksomme, vellykka manifestet, eller **b**) som en litterær parodi på eller harselas med manifestformalia, altså noe som er skrevet **etter** at sist-

nevnte har påvirket forfatteren. En tredje mulighet er at **Manifest KOE** har begynt som **a**) og endt som **b**) eller omvendt. En fjerde, at skriften mellom **b**) og **a**), på vei i en eller annen retning, plutselig har slått inn på en tredje vei og gått bort i en helt annen sjanger, det er naturlig å tenke på prosadikt, leserbrev, petit, st.prp. e.l. Jeg holder meg lidenskapsløst og løpende orientert om denne muligheten underveis, men håper den ikke er tilfelle. I så fall er det grunnleggende **FEIL** å prente dette i **RETT KOPI** nå. [o.a.]

<sup>2</sup> Kurt Schwitters bruker ofte unaturlige ord med en festlig virkning, hvis vi regner dagligtale og standardprosa som naturlig språkbruk. Som vi ser er ikke dette tilfelle her. [o.a.]

<sup>3</sup> Merk den bevisste plasseringen av forskjellige ord som er det samme, tre ganger i de to første setningene! [o.a.]

*Oversatt fra tysk av Øyvind Berg*

# ERKLÆRING AV 27. JANUAR 1925

I anledning at en falsk fortolkning av vårt forsøk er blitt tåpelig utbredt blant publikum, Akter vi å erklære det følgende til samtidens mumlende kritikk i sin helhet, både den litterære, dramatiske, filosofiske, eksegetiske og til og med den teologiske:

- 1) Vi har ingenting med litteratur å gjøre;  
Men vi er høyst kapable til, om nødvendig, å ta den i bruk liksom alle andre.
- 2) *Surrealismen* er ikke noe nytt eller enklere uttrykksmiddel, og ikke en poesiens metafysikk;  
Den er et middel til den totale frigjøring av ånden  
*og av alt som ligner den.*
- 3) Vi er fast bestemte på å skape en Revolusjon.
- 4) Vi har føyd ordet *surrealisme* til ordet *revolusjon* utelukkende for å fremvise den uinteresserte, likegyldige og dessuten fullstendig desperate karakteren denne revolusjonen har.
- 5) Vi pretenderer på ingen måte å forandre menneskenes seder, men vi akter å demonstrere skjørheten i deres tanker, og på hvilken gyngende grunn, oppå hvilke huler, de har bygget sine skjelvende hus.
- 6) Vi gir denne høytidelige advarsel til Samfunnet:  
Vær oppmerksom på dets uregelmessigheter, vi kommer ikke til å gå glipp av et eneste ett av samfunnsåndens feiltrinn.
- 7) Ved hver eneste vending i dets tenkning, vil Samfunnet gjenfinne oss.
- 8) Vi er spesialister på Revolt.  
Det finnes ikke det virkemiddel som vi ikke er kapable til å benytte oss av dersom behovet oppstår.
- 9) Vi sier til den vestlige verden især:  
*surrealismen* eksisterer  
– Men hva er så denne nye *ismen* som blir hektet på oss?  
– *Surrealismen* er ikke en poetisk form.  
Den er et skrik fra en ånd som vender tilbake til seg selv og er fast bestemt på å sprengre sine lenker,  
med virkelige hammere om så nødvendig!

*Fra byrået for surrealistiske undersøkelser*  
15, rue de Grenelle

Louis Aragon, Antonin Artaud, Jacques Baron, Joë Bousquet,  
J.-A. Boiffard, André Breton, Jean Carrive, René Crevel, Robert Desnos,  
Paul Éluard, Max Ernst, T. Fränkel, Francis Gérard, Michel Leiris,  
Georges Limbour, Mathias Lübeck, George Malkine, André Masson,  
Max Morise, Pierre Naville, Marcel Noll, Benjamin Péret,  
Raymond Queneau, Philippe Soupault, Dédé Sunbeam, Roland Tual.

*Oversatt fra fransk av Ellef Prestsæter*

# MANIFEST I KLARSPRÅK

## SLUTTNOTE

Antonin Artaud  
donerer organer  
Rett Kopi  
s. 111

Til Roger Vitrac

Selv om jeg verken tror på det Onde eller det Gode, selv om jeg føler meg svært disponert for ødeleggelse, selv om jeg ikke ved fornuften kan få tilgang til noe som helst som har med prinsipper å gjøre, så er selve prinsippet en del av mitt kjød.

\*

Jeg ødelegger fordi det fornuftige i meg ikke holder mål. Jeg tror ikke lenger på annet enn den visshet som river i marginen, ikke den som henvender seg til min fornuft. Jeg har funnet etasjer i nervenes verden. Jeg føler meg nå i stand til å skille mellom vissheter. Det finnes for meg noe som er åpenbart for det rene kjødet, og det har ikke noe med det som er åpenbart for fornuften å gjøre. Den evige konflikten mellom fornuft og hjerte utspiller seg i selve mitt kjød, men dette mitt kjød er overrislet av nerver. I følelsenes uforutsigbare verden tar det bilde mine nerver har brakt fram form av den høyeste intellektualitet, og jeg nekter å frarøve det dette trekk av intellektualitet. Og slik er jeg med på å forme et konsept som bærer i seg tingenes egen storm, som faller over meg med skapelsens larm. Intet bilde tilfredsstillende meg med mindre det samtidig er *Kunnskap* og bærer i seg både sin substans og sin klarsynthet. Mitt sinn er lei av logisk fornuft, og vil dras med i maskineriet til en ny, en absolutt tyngdekraft. Det er for meg som en suveren omorganisering der bare det Ulogiskes lover deltar, der oppdagelsen av en ny Mening triumferer. Denne Meningen, som var forsvunnet i drogenes uorden, får søvnens motstridende fantasifostre til å virke ytterst forstandige. Denne Meningen er sinnets erobring av seg selv, og selv om den ikke kan overvinnes av fornuften, eksisterer den, men bare i *sinnets indre*. Den er orden, intelligens og betydning i kaoset. Men den godtar ikke dette kaoset slik det er. Den tolker det, og slik mister den det. Den er det Ulogiskes logikk. Og det sier alt. Mitt klarsynte avsinn frykter ikke kaoset.

\*

Jeg gir ikke avkall på noe av det som hører Sinnet til. Jeg vil bare transportere mitt sinn, dets lover og organer, et annet sted. Jeg gir meg ikke hen til sinnets seksuelle automatisme, men søker tvert om å isolere de oppdagelsene den klare fornuft ikke gir meg i denne automatismen. Jeg gir meg hen til drømmenes feberaktige verden, men for å finne nye lover der. Jeg søker forøkning, finesse, intellektuelt blikk i vanviddet, ikke tilfeldig spådom. Det finnes en kniv jeg ikke glemmer.

\*

Men denne kniven er halvveis inn i drømmenes verden, og jeg holder den inne i meg selv, jeg lar den ikke nærme seg de klare sansningers grenser.

\*

Det som hører bildeverdenen til kan ikke overvinnes av fornuften og må holde seg i bildeverdenen for ikke å utslettes.

Likevel finnes det en fornuft i bildene, det finnes bilder som er klarere i den innbillede livskraftens verden.

Det finnes i sinnets umiddelbare vrimmel et mangfoldig og skinnende innslag av dyr. Denne ufølsomme og *tenkende* støvskyen innordner seg etter lover den finner i sitt eget indre, i marginen av den klare fornuft og den gjennomtrengte bevissthet eller fornuft.

\*

I bildenes opphøyde verden finnes ikke virkelig illusjon, materiell feil, og det gir oss god grunn til å hevde at kunnskap er illusjon, og enda bedre grunn til å konstatere at den meningen ny kunnskap har gitt oss kan og må synke ned i livets virkelighet.

Livets sannhet finnes i materiens impulsivitet. Menneskets sinn er sykt i konseptenes midte. Be det ikke om å tilfredsstille seg selv, be det bare om å holde seg i ro, om å tro at det virkelig har funnet sin plass. Men bare den Gale holder seg virkelig i ro.

Oversatt fra fransk av Geir Uvsløkk

# KATALANSK MANIFEST MOT KUNSTEN

## DET GULE MANIFESTET

Fra dette manifestet har vi eliminert all høflighet. Enhver diskusjon med dagens representanter for den katalanske kulturen er unyttig da denne er negativ kunstnerisk sett, selv om den er effektiv på andre måter. Medgjørighet og rettelse fører til en oppslukende og beklagelig sammenblanding av alle verdier, til en kvelende atmosfære, til den farligste av alle påvirkninger. For eksempel: «La Nova Revista». Voldelig fiendskap, derimot, setter verdiene og standpunktene nøyaktig på plass og skaper en hygienisk sinnstilstand:

VI HAR ELIMINERT  
VI HAR ELIMINERT  
VI HAR ELIMINERT

all argumentasjon  
all litteratur  
all lyrikk

} Det eksisterer en enorm bibliografi og innsatsen til dagens kunstnere for å erstatte den

VI HAR ELIMINERT

all filosofi som støtter opp om våre ideer

VI BEGRENSER OSS TIL  
VI BEGRENSER OSS TIL

en objektiv oppramsning av hendelsene.  
å påpeke hvilket sørgelig og grotesk syn dagens katalanske intelligentsia er; innesperret i et råttent og lukket miljø.

VI FOREBYGGER

infeksjon hos de som ennå ikke er smittet.  
Det handler om streng åndelig renhet.

VI VET

at vi ikke kommer til å si noe nytt. Vi fastslår likevel at det som finnes i dag er grunnlaget for alt nytt og alt som kan skapes.

MASKINISMEN  
MASKINISMEN

har revolusjonert verden.  
umistelig antitese til futurismen, har verifisert den dype endringen som menneskeheten har gjennomgått.

EN FOLKEMENGDE

anonym, ikke-kunstnerisk, bekrefter epoken med sin daglige innsats, og lever i takt med sin tid.

### EN ETTERMASKINISTISK SINNSTILSTAND HAR BLITT SKAPT

KUNSTNERNE

i dag har skapt en kunst i takt med denne nye sinnstilstanden. I takt med epoken.

### HER FORTSETTER MAN LIKEVEL Å GRESSE SOM OM INGENTING HADDE SKJEDD

KULTUREN

i dagens Katalonia er ubrukelig for å formidle gleden i vår epoke. Ikke noe er farligere, falskere eller mer bedragerisk.

## VI SPØR DE KATALANSKE INTELLEKTUELLE

– Hva har Fundación Bernat Metge gjort for dere, når dere fortsetter å forveksle det antikke Hellas med pseudoklassiske danserinner?

VI PÅSTÅR	at sportsmenn er nærmere den greske ånd enn våre intellektuelle.
VI LEGGER TIL	at en sportsmann blottet for kunstneriske tilbøyeligheter er bedre egnet enn våre intellektuelle til å føle dagens kunst og poesi, nærsynte og tyngt av negative forutsetninger.
FOR OSS	lever Hellas videre i den avslåtte fartsmåleren på en flymotor, i det anti-kunstneriske mønsteret på et hvilket som helst engelsk golfantrekk, i strippersken i et amerikansk kabarettlokale
VI NOTERER	at teateret har sluttet å eksistere for en hel del og for nesten alle.
VI NOTERER	at for oss er dagens konserter, foredrag og forestillinger blitt synonyme med uutholdelige og intenst kjedelige sammenhenger.
TVERT IMOT	krever den nye tilstanden av intens glede og samhold oppmerksomheten til dagens unge.
DET FINNES	kino
DET FINNES	stadioner, boksing, rugby, tennis og tusen sportsgrener
DET FINNES	dagens populærmusikk: jazz og moderne dans
DET FINNES	bil- og luftfartsutstillinger
DET FINNES	lek og strandliv
DET FINNES	skjønnhetskonkurranser i friluft
DET FINNES	mannekengoppvisninger
DET FINNES	striptease under elektrisk lys i kabarettlokaler
DET FINNES	moderne musikk
DET FINNES	bilbaner
DET FINNES	kunststillingene til moderne kunstnere
DET FINNES	allikevel stor ingeniørkunst og noen storslåtte atlanterhavsbåter
DET FINNES	en arkitektur av i dag
DET FINNES	bruksgjenstander, ting fra vår epoke
DET FINNES	moderne litteratur
DET FINNES	moderne poeter
DET FINNES	moderne teater
DET FINNES	grammofonen, som er en liten maskin
DET FINNES	fotoapparatet, som også er en liten maskin

- DET FINNES aviser som formidler rask og bred informasjon
- DET FINNES leksika med usedvanlig kunnskap
- DET FINNES svært aktiv vitenskap
- DET FINNES kritikk som dokumenterer og orienterer
- DET FINNES osv., osv., osv.,
- DET FINNES til slutt, et urørlig øre mot røyken som står til vær
- VI FORDØMMER den sentimentale påvirkningen fra de rasistiske klisjeene til Guimerá
- VI FORDØMMER det sykelige føleriet som Orfeó Catalan, og hans utarmete repertoar kan by på av populære sanger, bearbejdet og forvrengte av folk uten noen sans for musikk, og i tillegg originalkomposisjoner (Tenk på optimismen i koret til de amerikanske Revellers)
- VI FORDØMMER den absolutte mangel på ungdommelighet hos våre unge
- VI FORDØMMER den absolutte mangelen på beslutsomhet og dristighet
- VI FORDØMMER redselen for alt nytt, for ordene, for risikoen for det latterlige
- VI FORDØMMER det hensovne, råtne miljøet på litterære sammenkomster og egoer som blander seg i kunsten
- VI FORDØMMER den absolutte mangelen på troverdighet hos dagens kritikere hva angår dagens og gårsdagens kunst
- VI FORDØMMER de unge som forsøker å gjenskape det klassiske maleriet
- VI FORDØMMER de unge som forsøker å imitere den klassiske litteraturen
- VI FORDØMMER stilarkitektur
- VI FORDØMMER den dekorative kunsten som ikke er standardisert
- VI FORDØMMER kunstnere som maler skjeve trær
- VI FORDØMMER dagens katalanske poesi, utført med de mest føleriske maragalienske stilgrep
- VI FORDØMMER den kunstneriske giften til bruk for barn, sånn som «Jordi» (for å glede og berike de unge er det ikke noe som er mer passende enn Rousseau, Picasso, Chagall...)
- VI FORDØMMER psykologien til jenter som synger «Rosó. Rosó...»
- VI FORDØMMER psykologien til gutter som synger «Rosó. Rosó...»

**TIL SLUTT GJØR VI KRAV PÅ DAGENS STORE KUNSTNERE,**  
fra de mest ulike tendenser og kategorier

PICASSO, GRIS, OZENFANT, CHIRICO, JOAN MIRÓ, LIPCHITZ, BRANCUSI, ARP, LE CORBUSIER, REVERDY, TRISTAN TZARA, PAUL ÉLUARD, LOUIS ARAGON, ROBERT DESNOS, JEAN COCTEAU, GARCÍA LORCA, STRAWINSKY, MARITAIN, RAYNAL, ZERVOS, ANDRÉ BRETON OSV, OSV.

**SALVADOR DALÍ, LLUÍS MONTANYÀ, SEBASTIÀ GASCH**

Barcelona, mars 1928

*Oversatt fra katalansk av Guro Fløgstad*

# BOGSTAVPOESIENS MANIFEST

## SLUTTNOTE

Till Isidore Isous  
manifest ...  
Martin Högström  
s. 113

## A) FLOSKLER OM ORDENE

- Patetisk I.                    Begejstringens udfoldelse brister over os.  
Ethvert delirium er ekspansivt.  
Enhver impuls *unddrager sig* det stereotype.
- Altid I.                        Den indre erfaring gemmer på ejendommelighed.
- Patetisk II.                    Man undskylder sig ved hjælp af ord.  
Sikke en forskel på vores omskiftelser og ordets brutalitet.
- Der findes altid overgange mellem at føle og at sige.<sup>1</sup>*
- Altid II.                        Ordet er det mest stereotype.
- Patetisk III.                    Sikke en forskel på menneskelegemet og kilderne.  
Begreberne – et nedarvet leksikon. Af sin fars bog lærer Tarzan  
at kalde tigrene for katte.  
Man er nødt til at benævne det Ukendte med det bestandigt  
Tilstedeværende.
- Altid III.                        *Oversatte ord udtrykker ingenting.*
- Patetisk IV.                    Formernes stramhed forhindrer dem i at blive viderebragt.  
Mange udsagn er så tunge, at følelsesudbruddene ikke formår  
at rumme dem. Sindene uddør, før de når målet  
(detonationer med løst krudt). Intet ord kan indeholde de  
impulser, man ønsker at viderebringe med det.
- Altid IV.                    ORDET    sætter de psykiske udsving i fare for at forsvinde.  
Talen       er modstandsdygtig over for stærk uro.  
Begreber    tvinger ekspansionen til ens formuleringer.
- ORDETS                    Bryder *vores* rytme op.  
mekanik,                Dræber følsomheden.<sup>2</sup>  
forstening              Ensretter forskelsløst den plagsomme inspiration.

fastlåsthed og forældelse.	Forvrider spændingerne. Fremstiller den poetiske eksaltation som nytteløs. Skaber høflighed. Skaber diplomater. <sup>3</sup> Anbefaler varmt brugen af analogier, der substituerer de ægte udstrømninger.
Patetisk V.	<i>Hvis man sparer sjælens rigdomme op, udtørre man den resterende del af sjælen med ordene.</i>
Altid V.	Forhindrer udstrømningerne i at tage Kosmos til forbillede. Uddanner mennesker i følsomhed.
ORDET	Ødelægger krumninger.  Er en følge af behovet for at fastsætte noget. Hjælper de gamle med at erindre, mens det tvinger de unge til at glemme.
Patetisk VI.	<i>Enhver af ungdommens sejr har været en sejr over ordene. Enhver sejr over ordene har været en frisk og ung sejr.</i>
Altid VI.	Kan sammenfattes til, at det ikke formår at tage imod. <sup>4</sup> Her skræmmes det enkle bort til fordel for ordrigdom. Er alt for konkret til at give plads for ånden. Glemmer ytringens sande målestok: antydningerne. Får den indre virkelighed til at forsvinde. Sier fra uden at give noget af sig selv igen.
ORDET	
Patetisk VII.	<i>Man lærer ordene på samme måde som de gode manerer. Uden ordene og de gode manerer er enhver fremtræden i samfundet umulig. Det er ved at gebærde sig med ordene, at man gebærder sig i samfundet.<sup>5</sup></i>
Altid VII.	Dræber de flygtige minder. Forbyder genveje og omtrentligheder.
TALEN	<i>Er altid omvendt for ikke at være den samme. Eliminerer de enspændere, der gerne vil vende tilbage til samfundet. Tvinger de mennesker, der gerne vil sige <i>Anderledes</i>, til at sige <i>Således</i>. Indfører det at stamme.</i>
Patetisk VIII.	Da sprogets skelet er konstrueret for altid, er mennesket tvunget til at bygge videre på modellen, ligesom børn. <i>Der findes ingen plusværdi i sproget.</i>
Altid VIII.	Sproget er en stor forkæmper for udjævning af sociale forskelle.
Altid IX.	<i>Et begreb stikker kun en smule ned i dybden.</i>
Patetisk IX.	Sproget er familiens klædedragt. <i>Digterne udvider sproget hvert år.</i> Sproget er allerede lappet så mange gange, at man bærer det som pjalter.



- Altid X. Man tror ikke, det er muligt, at talen kan bryde.  
Patetisk X. Unikke sansindtryk er så unikke, at de ikke kan gøres alment tilgængelige. Sansindtryk uden opslagsord er ved at forsvinde.
- Altid XI. *Hvert år forsvinder tusindvis af følsomme mennesker, fordi de ikke kan realisere sig selv.*
- Patetisk XI. Sansindtrykkene kræver et vitalt rum.  
*Digternes kvalmende mætning af ordene er bemærkelsesværdig.*  
Småting, der skal meddeles, bliver dag for dag mere nødvendige.
- Altid XII. *Forsøget på at nedbryde noget er et vidnesbyrd om behovet for at genskabe noget.*
- Patetisk XII. Hvor længe vil man kunne holde stand i ordenes indskrænkede område?
- Altid XIII. *Digteren lider uden omsvøb:*  
Ordene bliver ved med at være en del af digterens arbejde, hans eksistens, hans slid.

#### B) *HIDTIL UUDGIVET I*

##### *Destruktion af ORDENE til fordel for BOGSTAVERNE*

- ISIDORE ISOU Tror på, at det er muligt at hæve sig over ORDENE;  
Ønsker at viderebringe noget uden tab;  
Tilbyder et verbum, der fremstår som et chok.  
Med for megen ekspansion farer formerne løs på hinanden.
- ISIDORE ISOU Påbegynder destruktionsen af ordene til fordel for bogstaverne.
- ISIDORE ISOU Ønsker, at bogstaverne fanger enhver impuls mellem dem selv.
- ISIDORE ISOU Bevirker, at man ikke længere bruger aprioriske foranstaltninger, såsom ordene.
- ISIDORE ISOU Viser en anden udvej mellem ORDET og SELVFORNÆGTELSEN, nemlig BOGSTAVET.  
Han vil angribe sproget for at få os til at glæde os over det.  
Det drejer sig om at gøre forståeligt, at bogstaverne har en anden bestemmelse end ordene.
- ISOU Vil opløse ordene i deres bogstaver.  
Hver digter skal integrere alt i Altet.  
Man skal afsløre alt gennem bogstaverne.

De, der ikke kan forlade ordene, lad dem blive, hvor de er!

C) *HIDTIL UUDGIVET II: BOGSTAVERNES NATUR*

Det drejer sig ikke om  
at

destruere nogle ord til fordel for andre ord.

Ej heller om at sammensmede nogle begreber for at  
præcisere deres nuancer.

Ej heller om at blande nogle begreber for at få dem til  
at indeholde mere betydning.

Men det drejer sig om  
at

SKÆRE ALLE BOGSTAVER OVER EN KAM;

UDFOLDE SMÅ BOGSTAVVIDUNDERE

FORAN ET MÅLLØST PUBLIKUM

(STUMPER AF DESTRUKTIONER);

SKABE ARKITEKTUREN FOR

BOGSTAVRYTMERNE;

SAMLE DE SVINGENDE BOGSTAVER I

EN UDSKÅREN RAMME;

OVERDÅDIGT UDARBEJDE DEN

SÆDVANLIGE KURREN;

FÅ BOGSTAVERNES KRUMMER TIL AT

KOAGULERE SÅ MAN FÅR

ET RIGTIGT MÅLTID;<sup>6</sup>

FÅ DET KONFUSE TIL AT GENOPSTÅ I EN

TÆTTERE FORM;

GØRE DET UFORSTÅELIGE OG UKLARE

FORSTÅELIGT OG HÅNDGRIBELIGT;

VIRKELIGGØRE STILHEDEN;

SKRIVE SMÅTING.

Det er

digterens rolle *at gå fremad* mod de subversive kilder.  
digterens pligt *at gå foran* i de sorte og ukendte dybder.  
digterens opgave at åbne døren ind til skatkammeret  
for det jævne menneske.

Der vil komme et digterisk budskab med nye tegn.

Man kalder bogstavordenen for

LETRISME.

Det er ikke en poetisk skole, men en enkelt attitude.

FOR ØJEBLIKKET: LETRISME = ISIDORE ISOU.

Isou venter på sine poetiske efterfølgere!

(Findes der allerede nogen et sted, som er rede til at dukke op i historien via bøgerne?)

## UNDSKYLDNINGER FOR AT INDFØRE ORDET I LITTERATUREN

Der er ting, som kun findes på grund af deres navn.  
Der findes andre ting, som ikke kan bekræftes, fordi der mangler ord for dem.  
Enhver tanke har brug for et visitkort for at præsentere sig.  
Man opkalder disse tanker efter deres skabers navn. Det er dog mere objektivi-  
t at opkalde dem efter dem selv.<sup>7</sup>

### LETRISMEN ER EN TANKE, SOM VIL BLIVE UDBREDT AF DENS OMDØMME

Letrismen er et materiale, som man altid kan vise.  
Det følgende indeholder altid kimen til letrisme:

ORD UDEN BETYDNING,  
ORD MED SKJULTE BETYDNINGER, SOM MAN  
FORVEKSLER MED DERES BOGSTAVER;  
ONOMATOPOIETIKA.

Hvis dette materiale har eksisteret førhen, har det ikke haft et navn, som man kunne genkende det på.  
De værker, der udelukkende er skabt af dette element, men med særlige love og genrer, er letristiske!  
Ordet findes og har ret til at bestå.

ISOU HENLEDER OPMÆRKSOMHEDEN PÅ DETS EKSISTENS. Det er op til letristerne at udvikle letrismen.

Letrismen frisætter en ANDEN poesi.

LETRISMEN påtvinger EN NY MUSIK.

MAN FORKYNDER DEN LETRISTISKE LAVINE.

- 1 En juristsekretær, der noterer alt, hvad der bliver sagt i retslokalet, fanger også den tøven, der ligger bag om ordene. Hun registrerer de følelser, der ligger bag det, man siger. En papegøje siger derimod hver gang det samme.
- 2 Ordbogen – de storladne forbrydelsers kirkegård. Larousse – deres historie.
- 3 Og der er alligevel utroligt mange diplomater, der, uden at det dog lykkes for dem, kun antyder tingene.
- 4 Ethvert ord står i dumhed mål med at genfortælle en melodi.
- 5 Forfatteren har selv set idioter, der gjorde sig populære med vitser.
- 6 Jesu og Sisyfos' mirakler.
- 7 Tanker, der har egennavne påsat, kan have flere ophavsmænd: dem, der – hvis ikke de har skabt tanken – har fået den til at gro og har tilegnet sig den.

*Oversatt fra fransk av Adam Ægidius*

## SLUTTNOTE

On Television  
manifesto ...  
Dieter Daniels  
s. 114

# SPATIALIST- BEVEGELSENS MANIFEST FOR FJERNSYNET

FOR FØRSTE GANG i verden kringkaster vi spatialister, gjennom fjernsynet, våre nye former for kunst, basert på ideer om det romlige sett fra to synsvinkler:

Det første har å gjøre med steder, en gang var de betraktet som mystiske, men nå er de kjente og utforskede, og derfor bruker vi dem som plastisk materie;

det andre har å gjøre med de stadig ukjente stedene i kosmos, de vil vi møte som noe intuitivt og mystisk, eller noe typisk for kunst forstått som spådomskunst.

For oss er fjernsyn et medium vi har sett fram til, fordi det kan fullende våre ideer. Vi er glade for at det er fra Italia vi sender denne vår spatiale forestilling, som har til hensikt å fornye kunstfeltene.

Det er sant at kunsten er evig, men den var alltid knyttet til materien, mens vi på vår side ønsker å løse den fra materien, og gjennom rommet la den bestå i tusen år, selv i en ett minutt lang sending.

Våre kunstuttrykk forflerer horisontlinjene ut i det uendelige, i uendelige dimensjoner; de utforsker en estetikk der maleriet ikke lenger er maleri, skulpturen ikke lenger er skulptur, der den skrevne siden går ut over sin typografiske utforming.

Vi spatialister føler at vi er kunstnerne av i dag, ettersom teknologiens erobringer nå tjener den type kunst vi utøver.

*Ambrosini, Burri, Crippa, Deluigi, De Toffoli, Dova, Donati, Fontana, Giancarozzi, Guidi, Joppolo, La Regina, Milena Milani, Morucchio, Peverelli, Tancredi, Vianello.*

Milano, 17. mai 1952

*Oversatt fra italiensk av Espen Grønlie*

# STOPP PLATTFØTTENE

## SLUTTNOTE

Å kaste stein i  
Rampelys  
Roberto Ohrt  
s. 115

Annenrangs Mack Sennett-filmskaper, annenrangs Max Linder-skuespiller, Stavisky med tårene til forlatte alenemødre og foreldreløse fra Auteil, De er Chaplin, følelssvindleren, lidelsens mestersanger.

Kinematografen trengte sine Dellyer. De har gitt den Deres verker og Deres veldedighet.

Ettersom De hevdet å være den svake og undertrykte, har det å angripe Dem vært å angripe den svake og undertrykte, men bak spaserstokken Deres ante noen politimannens kølle.

De er «den-som-vender-det-annet-kinn-og-den-andre-rumpeballe-til», men vi som er unge og vakre, svarer Revolusjon når noen sier lidelse.

Plattfotede Max du Veuzit, vi tror ikke på de «absurde forfølgelser» De skal ha vært offer for. På fransk sier man *Markedsføringsbyrå* for *Immigrasjonskontor*. En pressekonferanse som den De holdt i Cherbourg kunne ha lansert en hvilken som helst kalkun. De trenger altså ikke bekymre Dem for suksessen til *Rampelys*.

Gå og legg Dem, maskerte fascist, tjen masse penger, vær monden (Deres langflate mageplask foran lille Elizabeth var svært vellykket), dø raskt, vi sørger for en førsteklasses begravelse.

Måtte Deres siste film virkelig bli den siste.

Rampelyset har fått sminken til den såkalte geniale mimiker til å renne bort, og man ser ikke annet enn en nitrist og beregnende gammel mann.

*Go home Mister Chaplin.*

*Den Lettristiske Internasjonale:*

Serge Berna, Jean-l. Brau,  
Guy-Ernest Debord, Gil J. Wolman

*Oversatt fra fransk av Ellef Prestsæter*

# AUTO- DESTRUCTIVE ART

Auto-destructive art is primarily a form of public art for industrial societies.

Auto-destructive painting, sculpture and construction is a total unity of idea, site, form, colour, method and timing of the disintegrative process.

Auto-destructive art can be created with natural forces, traditional art techniques and technological techniques.

The amplified sound of the auto-destructive process can be an integral part of the total conception.

The artist may collaborate with scientists, engineers.

Auto-destructive art can be machine produced and factory assembled.

Auto-destructive paintings, sculptures and constructions have a lifetime varying from a few moments to twenty years. When the disintegrative process is complete, the work is to be removed from the site and scrapped.

London, 4th November 1959

G. Metzger

# MANIFESTO AUTO- DESTRUCTIVE ART

Man In Regent Street is auto-destructive.

Rockets, nuclear weapons, are auto-destructive.

Auto-destructive art.

The drop drop dropping of HH bombs.

Not interested in ruins, (the picturesque)

Auto-destructive art re-enacts the obsession with destruction, the pummelling to which individuals and masses are subjected.

Auto-destructive art demonstrates man's power to accelerate disintegrative processes of nature and to order them.

Auto-destructive art mirrors the compulsive perfectionism of arms manufacture - polishing to destruction point.

Auto-destructive art is the transformation of technology into public art.

The immense productive capacity, the chaos of capitalism and of Soviet communism, the co-existence of surplus and starvation; the increasing stock-piling of nuclear weapons - more than enough to destroy technological societies; the disintegrative effect of machinery and of life in vast built-up areas on the person ...

Auto-destructive art is art which contains within itself an agent which automatically leads to its destruction within a period of time not to exceed twenty years. Other forms of Auto-destructive art involve manual manipulation. There are forms of Auto-destructive art where the artist has a tight control over the nature and timing of the disintegrative process, and there are other forms where the artist's control is slight. Materials and techniques used in creating Auto-destructive art include: Acid, Adhesives, Ballistics, Canvas, Casting, Clay, Combustion, Compression, Concrete, Corrosion, Cybernetics, Drop, Elasticity, Electricity, Electrolysis, Electronics, Explosives, Feedback, Glass, Heat, Human Energy, Ice, Jet, Light, Load, Mass-production, Metal, Motion, Motion Picture, Natural Forces, Nuclear Energy, Paint, Paper, Photography, Plaster, Plastics, Pressure, Radiation, Sand, Solar Energy, Sound, Steam, Stress, Terracotta, Vibration, Water, Welding, Wire, Wood.

London, 10th March 1960

G. Metzger

# MANIFEST

## SLUTTNOTE

Notes on ends  
Frances Stracey  
s. 117

En ny menneskelig kraft, som de eksisterende rammer ikke kan kue, øker dag for dag med den uimotståelige teknologiske utvikling og utilfredsheten ved dens mulige anvendelse i vårt meningsløse sosiale liv.

Ingen former av samfunnets fremmedgjøring og undertrykkelse kan tilpasses; de kan bare forkastes fullstendig sammen med dette samfunnet. Alt virkelig fremskritt er avhengig av den revolusjonære løsning på vår tids mangslungne krise.

Hvordan kan livet organiseres i et samfunn med en autentisk vilje til å «omorganisere produksjonen og fundere den på en fri og likeverdig forening av produsenter»? Automatiseringen av produksjonen og sosialiseringen av nødvendige goder vil i stadig større grad forringe arbeidet som ytre nødvendighet, og endelig gi individet full frihet. Frigjort fra alt økonomisk ansvar, frigjort fra all gjeld og skyldfølelse overfor fortiden og de andre, vil mennesket besitte en ny merverdi, som ikke kan regnes i penger fordi den ikke kan begrenses til lønnet arbeid: Verdien av lek, av fritt konstruert liv. Utøvelsen av denne lekne skapelsen garanterer frihet for alle og enhver, innenfor rammen av den eneste likhet, garantert ved at intet menneske utnytter et annet. Frigjøringen av leken er dens skapende selvstendighet, som *går hinsides den gamle delingen mellom påtvunget arbeid og passiv fritid*.

Før i tiden brant Kirken antatte hekser for å undertrykke de primitive lekne tendensene som var bevart i folkefestene. I dagens dominerende samfunnsform, et samfunn som i massivt omfang produserer håpløs, ikke-deltakende liksom-lek, anses virkelig kunstnerisk aktivitet nødvendigvis som en forbrytelse. Den er halvhemmelig. Den tar skandalens form.

Hva er situasjonen? Det er virkeliggjøringen av en overordnet lek, nærmere bestemt den menneskelige tilstedeværelses fremprovosering av denne leken. Revolusjonære lekende fra alle land kan forenes i S.I. for å frigjøre seg fra hverdagslivets forhistorie.

Vi tilbyr nå en selvstendig organisasjon for produsenter av den nye kulturen, uavhengig av de fagforeninger og politiske organisasjoner som allerede finnes, for de er ikke i stand til å organisere annet enn tilpassing av det eksisterende.

Det mest presserende mål vi setter for denne organi-

sasjonen, nå som den trer ut av sin innledende eksperimentelle fase for å opptre offentlig for første gang, er erobringen av UNESCO. Den verdensomspennende byråkratiseringen av kunsten og av all kultur er et nytt fenomen som gir uttrykk for det nære slektskap som finnes mellom verdens sameksisterende sosiale systemer, basert på eklektisk bevaring og reproduksjon av fortiden. De revolusjonære kunstneres svar på disse nye forholdene må være en ny type handling. Ettersom denne direktoriale kulturkonsentrasjonen, lokalisert i ett enkelt bygg, ved sin bare eksistens innbyr til maktovertakelse ved *putsch*, og ettersom denne institusjonen er fullstendig blottet for fornuftig bruk utenfor vårt subversive perspektiv, anser vi det for å være berettiget overfor våre samtidige å erobre dette kulturapparatet. Og vi vil gjøre det. Vi er fast bestemt på å ta UNESCO, om enn bare for kort tid, for vi er sikre på at vi slik vil skape et avgjørende verk som vil kaste lys over en lang periode med krav.

Hva burde den nye kulturens fremste kjennetegn være, sammenliknet med den gamle kunsten?

Mot skuespillet introduserer den virkeliggjorte situasjonistiske kulturen full deltakelse.

Mot den bevarte kunsten er den det direkte levde øyeblikkets organisasjon.

Mot den brokete kunsten er det en global praksis som på en gang tar for seg alle brukbare elementer. Den søker helt naturlig kollektiv og anonym produksjon (i det minste i den grad – ettersom verkene *ikke lagres som varer* – denne kulturen ikke vil domineres av et behov for å legge igjen spor). Dens erfaringer fordrer, som et minimum, en oppførselsrevolusjon og en enhetlig dynamisk urbanisme, som kan nå ut til hele planeten, og deretter spres til alle beboelige planeter.

Mot den unilaterale kunsten vil den situasjonistiske kulturen være dialogens og interaksjonens kunst. Slik det er nå, er kunstnerne – og all synlig kultur – fullstendig avskåret fra samfunnet, slik de er skilt fra hverandre av konkurransen. Men selv før kapitalis-

mens blindvei var kunsten i sin essens unilateral, uten svar. Den vil nå gå hinsides denne lukkede primitive æraen og bli fullkommen kommunikasjon.

Når alle blir kunstnere på et overordnet nivå, det vil si udelelige produsent-konsumenter av en total kulturell skapelse, vil vi bevitne en rask oppløsning av det nyskapedes lineære kriterium. Når alle er, for å si det slik, situasjonister, vil vi bevitne en multidimensjonell inflasjon av tendenser, erfaringer og «skoler» som er radikalt forskjellige, og *dette ikke suksessivt, men samtidig.*

Vi feirer nå opprettelsen av det som historisk sett vil være det aller siste yrke. Sitasjonistens rolle, som amatør-profesjonell, som anti-spesialist, er fremdeles en spesialisering, helt til det øyeblikk av økonomisk og mental overflod da alle blir «kunstnere», i en betydning kunstnerne ikke har nådd: Konstruksjonen av eget liv. Historiens siste yrke er imidlertid så nærme samfunnet uten varig arbeidsdeling at man generelt sett, i det øyeblikk det blir en del av S.I., ikke vil kalle det et yrke.

Til de som ikke har forstått oss sier vi med udelt forakt: «Sitasjonistene, som dere kanskje tror dere kan dømme over, vil en dag holde dom over dere. Vi venter dere bak neste sving, som er den uunngåelige likvideringen av forsakelsens verden, i alle dens former. Dette er våre mål, og de vil være menneskehetens fremtidige mål.»

17. mai 1960.

*Oversatt av fra fransk Geir Uvsløkk*



# AUTO- DESTRUCTIVE ART ◉ MACHINE ART ◉ AUTO CREATIVE ART

## SLUTTNOTE

*Når dere sier  
Gustav Metzger ...  
Éric Alliez  
s. 116*

Each visible fact absolutely expresses its reality.

Certain machine produced forms are the most perfect forms of our period.

In the evenings, some of the finest works of art produced now are dumped on the streets of Soho.

Auto creative art is art of change, growth movement.

Auto-destructive art and Auto creative art aim at the integration of art with the advances of science and technology. The immediate objective is the creation, with the aid of computers, of works of art whose movements are programmed and include "self-regulation". The spectator, by means of electronic devices, can have a direct bearing on the action of these works.

Auto-destructive art is an attack on capitalist values and the drive to nuclear annihilation.

23rd June, 1961

*G. Metzger*

# LIPO (FØRSTE MANIFEST)

Lad os slå op i en ordbog<sup>1</sup> under ordene: «Potential Litteratur». Desværre findes der ikke et sådant opslag. Og det er en skam. De følgende linjer skulle gerne om ikke påtvinge en definition, så i det mindste fremsætte et par bemærkninger i form af nogle simple appetitvækkere, som er møntet på at få forslugne personer til at udvise en smule tålmodighed, mens de venter på hovedretten, som nogle værdigere skribenter end jeg vil servere.

\*

Kan De huske de diskussioner, som ledsagede opfindelsen af sproget? Mystifikation, barnlig fantasi, opløsning af racerne og nedbrydning af Staten, forræderi mod Naturen, krænkelse af følelseslivet, forbrydelse mod inspirationen, hvad man dog ikke (uden sprog) beskyldte sproget for i denne periode.

Den potentielle litteratur repræsenterer blot plantesafternes stigen i denne debat<sup>2</sup>.

\*

Ethvert litterært værk konstrueres på grundlag af en inspiration (dette er i det mindste, hvad forfatteren lader os forstå), som må tage til takke med en række

<sup>1</sup> Ligegyldigt hvilken.

<sup>2</sup> Hvordan kan plantesaft skabe vækst i en debat? Vi interesserer os ikke for dette spørgsmål, der ikke har med poesi at gøre, men med plantefysiologi.

tvungende nødvendigheder og fremgangsmåder, der indlemmes i hinanden som russiske dukker. Disse tvungende nødvendigheder består i orddannelse og grammatik i et givet sprog, og i reglerne for romanens opbygning (inddeling i kapitler, etc.), for den klassiske tragedie (reglerne for de tre enheder) eller for den almindelige verselære samt for de faste former (som fx rondeauen og sonetten), etc.

Skal man absolut holde sig til de kendte opskrifter og stædigt afholde sig fra at forestille sig nye koncepter? De reaktionære tilhængere vil ikke tøve med at svare ja. Deres overbevisning hviler på vanens magt og på hensynet til den imponerende række af mesterværker (og desværre også af mindre mesterlige værker), som er skabt ved at benytte de faste former og følge de aktuelle regler. Deres overbevisning hviler ikke på sund fornuft. Modstanderne af opfindelsen af sproget argumenterede sikkert således, såfremt de var følsomme over for skrigenes skønhed, sukkenes udtryksevne og blikkene fra kulissen (forelskede par opfordres dog til ikke at lægge dette på hylden).

Skal menneskeheden læne sig tilbage og være tilfreds med at skrive gamle vers på nye tanker? Det mener vi ikke. Det, som enkelte forfattere har indført på deres egen måde med talent (og endda fremragende), mens nogle har gjort det mere lejlighedsvist (ordnydannelser), andre med forkærlighed (modrim) og atter andre med en insisteren, men i en enkelt retning (letrisme), det ønsker Værkstedet for Potentiel Litteratur (OuLiPo) at gøre systematisk og videnskabeligt, og alt efter behov ved at udnytte de gode muligheder for informationsbehandling, som maskinerne giver.

\*

Man kan i de undersøgelser, som Værkstedet vil foretage, øjne to væsentlige tendenser, der er orienteret henholdsvis mod en Analyse og en Syntese. Den analytiske tendens arbejder med fortidens værker for at undersøge de muligheder, som forfatterne nogle gange overså. Dette gælder for eksempel det sammenflikkede værk (cento), som efter min mening kunne blive kvikket op af nogle betragtninger taget fra Markovs kædeteori.

Den syntetiske tendens er mere ambitiøs; den konstituerer OuLiPos essentielle kald. Det drejer sig om at gå ad nye og ukendte veje dér, hvor vores forgængere standsede. Dette gælder for eksempel *Hundred tusind milliarder digte* eller de bool'ske haiku-digte.

Matematikken – nærmere betegnet de abstrakte strukturer i nutidens matematik – giver os tusind forskellige muligheder for udforskning lige fra Algebra (hjælp til nye kompositionslove) til Topologi (betragtninger over teksters naboskab, åbenhed og

lukkethed). Vi tænker ligeledes på digte skrevet i relief, på tekster, der kan omformes ved hjælp af projektioner, etc. Man kan forestille sig andre fjendtlige indfald, især inden for specielle vokabularier (ravne, ræve, marsvin; computerens algoritmiske programmeringssprog, etc.). Det ville være nødvendigt at skrive en lang artikel for at opremse de muligheder, vi allerede nu har taget i øjesyn og enkelte gange lavet udkast til.

Det er næppe nemt ud fra undersøgelsen af et frø på forhånd at bestemme smagen af en ny frugt. Lad os tage eksemplet med bogstavtvangen. Inden for litteraturen kan den føre til dannelsen af akrostika, hvorom man kun kan sige, at det har skabt nogle forbløffende værker (på trods af Villon og lang tid før ham salmisten David og Jeremias' Klagesange...); inden for malerkunsten bliver den til Herbin, og det er meget bedre; og inden for musikken får man en fuga skrevet på B.A.C.H.s navn, og dermed har man et værdifuldt værk. Hvordan skulle opfinderne af alfabetet have kunnet ane alt dette?

Kort og godt er anoulipismen helliget opdagelse, mens syntoulipismen er helliget opfindelse. Fra den ene til den anden findes der mange subtile overgange.

\*

Til slut et par ord med på vejen til de utroligt højtidelige personer, der uden at undersøge sagen uigenkaldeligt fordømmer alle de værker, hvor der viser sig den mindste tilbøjelighed til morskab.

Når adspredelse, narrestreger og lumpne kneb er en digters værk, hører disse stadig til poesiens domæne. Den potentielle litteratur forbliver derfor en af de mest fornuftige ting i verden. Hvad der hermed er bevist.

*Oversatt fra fransk av Adam Ægidius*

# PROCLAMATION FROM 1' INTERNATIONALE SITUATIONNISTE!

SLUTTNOTE

Pressemelding  
J.V. Martin  
s. 119

On the 15th March a proclamation against 1'Internationale situationniste was published in Sweden by Ansgar Elde and Jørgen Nash, former members of the Conseil Central.

Under the shelter of 1' I.S. these conspirators who have so suddenly shown their hands, tried to support a number of collectors with the aid of the recently repelled fraction which was excluded from the German section at the Paris conference of the Conseil Central on the 10th February.

The cynic forgeries of the Nashistic gang mainly refer to three items:

- a. On the 10th February, at the latest Paris conference of the Conseil Central (which numbered seven members according to resolution at the 5th I.S. congress) the exclusion of the Prem-Kunzelmann fraction was passed by 5 votes to 1, Ansgar Elde being absent. **NASH JOINED THE MAJORITY.**
- b. The Nashistic proclamation was misdated: Paris, 13th February. This misdating is just a ridiculous attempt to pretend that somebody has ventured to put forward this crazy idea at a situationnistic conference.
- c. Moreover, in their leaflet the Nashists introduce a fictitious eighth member of the Conseil Central, who is said to have shared their opinion. This person has never been a member of the Conseil Central, and further, on her return in January from a journey in Germany, she reported the facts which resulted in the inevitable exclusion of the Prem-Kunzelmann fraction.

Considering these facts the Conseil Central of 1' Internationale situationniste.

**proclaims** that all followers of Nash, the falsifier, and Elde, his agent, will be considered enemies of 1' I.S.

**confers** on J. V. Martin the supreme authority to represent 1' Internationale situationniste in the area covered by the former Scandinavian section (Denmark, Finland, Norway, and Sweden) together with the task and the responsibility to reorganize the true situationnistic elements in these countries before the opening of the 6th I.S. congress in Antwerp.

For the C.C. of 1' I.S.

23rd March, 1962.

**Debord. A. Kotányi. U. Lausen. R. Vaneigem.**

# MANIFEST VERDEN

## SLUTTNOTE

Når dere sier  
Gustav Metzger ...  
Éric Alliez  
s. 116

alt alt alt alt

En verden på randen av ødeleggelse. Objekter blir dyrebare, materie blir utsatt for følelsen av ærefrykt. Dette er en kunstform for kunstnere. Folk flest verds- etter moderne kunst 50 år etter dens utøvelse. Denne kunstformen vil ikke berøres av slik forsinkelse siden det er usannsynlig at det om 50 års tid vil finnes en verden hvor den kan utøves.

En kunst av ekstrem følsomhet og bevissthet. Vi tar kunst ut av kunstgalleriene og museene. Kunstneren må ødelegge kunstgallerier. Kapitalistiske institusjoner. Bedrageribokser. Events, happenings. Kunstnere kan ikke konkurrere med virkeligheten. Den økende mengden events, happenings. Kunstner kan ikke integrere hele nåtidens erfaring i seg selv. Han kan ikke gjengi den i maleri og skulptur.

Nyrealisme. Den mest vitale bevegelsen nå. Men uunngåelig nok er tiltakende kommersialisering nå dens bane. Naturen imiterer kunsten. Nyrealisme var et nødvendig steg i retning av kunstens videre utvikling. Verden i sin helhet som kunstverk. Inkludert lyd. Aviser. Nyrealisme viser viktigheten av ett objekt eller av forhold blant et antall objekter. Dette er åpenbart det første steget mot et stort samspill, objektets totale forhold inkludert den menneskelige figur. Dere stinkende forpulte sigarrøykende drittsekker og dere parfymerte fasjonable kuer som handler i kunstverk.

Det fantes en tid da det var mennesker og dyr. Og mennesker malte mennesker og dyr. Så kom guder og konger og mennesker malte guder og konger.

Så satt mennesker i kjøretøyer som beveget seg over jorden og mennesker malte kjøretøyer.

Og nå flyr mennesker til stjernene. Og mennesker maler stjerneferder.

I London i dette øyeblikk: millioner av mennesker, millioner av objekter, millioner av maskiner. Millioner av samhandlinger hver brøkdelen av et sekund mellom mennesker, objekter og maskiner. Dag og natt skaper oppfinnere nye maskiner, objekter som skal produseres dag og natt.

Hele kunstnerens synsfelt blir et kunstverk. Det dreier seg om en ny kunstnerisk følsomhet. Kunstneren vil ikke at hans arbeid skal være i de stinkende folkas besittelse. Han vil ikke bli indirekte forurensa ved at arbeidet hans glanes på av mennesker han avskyr.

Kunstnerens appropriering av et objekt er på mange måter en borgerlig handling.

Et element av nedlatenhet, overlegenhet overfor arbeideren.

Fortjenestemotiv – dette er nå verdt xxxx franc fordi jeg har valgt det ut.

Kunstneren handler innenfor et politisk rammeverk enten han er klar over det eller ei. Enten han vil det eller ei.

Mengden av erfaring som en kunstner må stappe inn i et verk er nå så enorm, at det ikke er mulig å komprimere alt sammen i rommet til ett objekt.

Aksepten for, erstatningen av Verden er dermed ikke en flukt fra produksjonen.

*The Door* av Robin Page er den nye estetikkens katalysator.

7.10.62

Oversatt fra engelsk av Karin Nygård

Manifesto:

- 2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.
- 3. Med. To cause a discharge from, as in purging.

**flux** (flüks), n. [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See **PLUENT**; cf. **FLUSH**, n. (of cards).] 1. Med. a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp. an excessive and morbid discharge: as, the bloody flux, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, **PURGE** the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — **PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!**

- 2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
- 3. A stream; copious flow; flood; outflow.
- 4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. **REFLUX**.
- 5. State of being liquid through heat; fusion. Rare.

**PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART.**  
Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. Chem. & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

# WORD POWER

## SLUTTNOTE

*Endnote to Alison Knowles' ...*  
W.J.T. Mitchell  
s. 121

manifesto

**Definition** - a public declaration, usually of a sovereign or person claiming large powers, showing intentions and motives; a statement of policy or opinion issued by an organization, party or school.

From the above word, make as many three-, four-, five-, six-, seven-, eight- or nine- letter words as possible, using only one form of a word - for example, "eat" or "ate," not both. Compare your list with that on the next page.

aeon	fan	ism	nest	sit
aft	fast	item	net	site
aim	fasten	main	nit	sofa
ain	fat	man	nite	soften
ain't	fate	mane	noise	soma
ait	feast	manifest	note	some
amen	feat	manse	oaf	sot
ament	feint	mast	oast	stain
amine	feist	mat	oats	steam
amino	fen	mate	often	stem
ane	fest	mean	omen	stein
ani	fie	meat	omit	stoma
anise	fin	met	one	stone
ant	fine	mien	onset	tam
ante	fist	mine	safe	tame
atom	fit	mint	same	tan
atone	foam	mist	sane	tea
east	foe	mite	sate	team
eat	foist	moan	seam	ten
eft	font	moat	seat	tie
emit	infest	moist	set	time
eosin	inmate	most	seta	tin
etna	inmost	mote	seton	tine
fain	inset	name	sift	toe
faint	into	nates	sin	tome
fame	ion	neat	sine	tone



## A proposition, a problem, a danger and a hunch

A refusal to be colonized culturally by a self-styled race of specialists in painting, sculpture, poetry, music, etc..., this is what "la Révolte des Médiocres" is about. With wonderful results in modern art, so far. Tomorrow could everybody revolt? How? Investigate.

A problem, the one and only, but massive: money, which creating does not necessarily create. *A Principles of Poetical Economy* must be written. Write it.

A danger: soon, and for thousands and thousands of years, the only right granted to individuals may be that of saying "yes, sir." So that the memory of art (as freedom) is not lost, its age-old intuitions can be put in simple, easily learned esoteric mathematical formulae, of the type  $a/b = c/d$  (for instance, if  $a$  is taken as hand,  $b$  as head,  $c$  as foot,  $d$  as table, hand over head can equal foot on table for purposes of recognition and passive resistance. Study the problem. Call the study: *Theory and Practice of A/B*.

A hunch: works can be created as fast as the conceiving brain. You say aloud "blue," blue paint, or light, appears on canvas, etc ... This is already done to light rooms and open doors. Eventually no more handicraft: **Winged Art**, like winged imagination. Alone or with others work this out, thus further illustrating the 1962 action-manifesto *l'Autrisme*, during the performance of which performers ask one another, then each member of the audience

**what are you doing?**

**what are you thinking?**

and, whatever the answer, add:

**do something else**

**think something else**

# A Something Else Manifesto

## SLUTTNOTE

*Intermedia statement*  
Hannah Higgins  
s. 123

When asked what one is doing, one can only explain it as "something else." Now one does something big, now one does something small, now another big thing, now another little thing. Always it is something else.

We can talk about a thing, but we cannot talk a thing. It is always something else.

One might well emphasize this. It happens, doesn't it? Actually, everybody might be in on this Something Else, whether he wants it or not. Everyman is.

For what is one confined in one's activity? Commitment on a personal level can be plural. One can be committed to both salads and fish, political action and photographic engineering, art and non-art. One does, we hope, what seems necessary, or, at least, not extraneous, not simply that to which one has committed oneself. One doesn't want to be like the little German who hated the little Menshevik because the little German always did his things in a roll format, and when the little Menshevik did that kind of thing too, the little German got into a tizzy. If one is consistent and inconsistent often enough nothing that one does is one's own, certainly not a form, which is only a part of speech in one's language. One must take special care not to influence oneself. Tomorrow one will write Schubert's Fifth Symphony, cook some kohlrabi, develop a non-toxic epoxy, and invent still another kind of theater; or perhaps one will just sit and scream; or perhaps...

When you touch a fact it is a fact. No idea is clear to us until a little soup has been spilled on it.

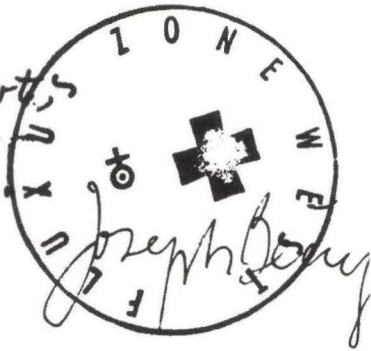
So when we are asked for bread, let's give not stones, not stale bread. Maybe we have no bread at all, anyway. But why not give a little chicken?

Let's chase down an art that clucks and fills our guts.

Manifesto:

2 To affect, or bring to a certain state, by means of, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South  
3 Med. To cause a discharge from, as in purgation.  
flux (flŭks), n. [OE., fr. L. fluxus, fr. fluere, fluxum, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, n. of card.] 1 Med.  
a A flowing or fluid discharge from the bowel, or other part; esp. an excessive and morbid discharge; as, the flux of blood, or dysentery. b The matter discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art. PURGE THE WORLD OF "AMERICANISM"



2. Act of flowing; a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream, a continuing succession of change.  
3 A strong copious flow; flood; outflow.  
4 The ebbing in of the tide toward the shore. Cf. REFLEX.  
5 A stream being liquid through heat, as iron.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART:  
Promote living art, anti-art promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7 Chem & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metal, or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicate (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clear and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

## LØSBLAD

## SLUTTNOTE

Note til Løsblad  
Michèle  
Cohen-Halimi  
s. 124

«Man må være resolutt moderne.  
Holde på sitt».

Rimbaud

Jeg har godtatt spilleregelen: Å skrive kun én side! Slik er omfanget begrenset, flatet ut fullstendig, og det avdekker en fristelse jeg velger å gi etter for: å skrive et program, et manifest, eller til og med et testamente.

1. Selv om vi siterte navnene på kunstnerne, de få, som også tilhørte sin tid, men som først og fremst er våre samtidige, eller våre forgjengere; selv om vi, i vanvare, satte bøkene våre på hyllene i Biblioteket, om vi førte dem opp, under stikkordet *ÉCRITURE*, på de litterære skolens repertoar, ville våre tekster fortsatt ikke tilhøre litteraturen. Hvordan markere denne forskjellen?

2. Vi vil ikke bare begynne en omforming tilsvarende den fra det figurative til det abstrakte i maleriet, men vi ser for oss en forandring, vi vil provosere frem et nytt *element: å skrive*, så livsviktig at Kafka, i et brev av 5. juli 1922, betror Max Brod: «Forfatterens eksistens avhenger virkelig av hans arbeidsbord; faktisk kan han aldri forlate det.»

3. Man må vende om på forholdet leve–skrive: Rousseau splitter livet ved å skrive sine *Bekjennelser*, mens menneskelivet, eller det sosiale livet, må splittes, forøkes, eller i det minste imøtekomme denne *écriture* som vil gjøre det «forandret» (hvilket ville være umulig om *écrire* ikke iscenesatte et *annet* liv).

4. Den som skriver tilhører denne *forskjellige* verden, ettersom han ved å utforske dens mange ustabile størrelser også søker seg selv, og likevel blir han ført på avveier, umulig å finne. Men denne ugjestmilde jorden, ville den ikke kunne være det ville hjemlandet til en nomade?

5. De som er fristet til å svare: JA, til denne sidens inntrengende oppfordring, kan vi love et liv som, alt til tross, er så *intense* at de aldri vil føle noen egentlig nostalgi for det vanlige livet: Vi lover dem arbeid, et arbeid så grenseløst at man dør før man faktisk har påbegynt det; vi spår at de vil få oppleve en fåfengt lidenskaps hemmelige heder, et liv så umenneskelig at det tørker ut enhver tåre, ekstrem tæring, som tømmer alle for krefter, en fattigdom som aldri vil opphøre, for hva enn man forsøker å lure unna, å dekke over, blir ustanselig spredt med vinden langs veien.

Er det nødvendig å tilføye? Om denne oppgaven kunne gjennomføres av én alene, ville denne siden aldri ha vært skrevet.

THE DEFINITIVE/IST MANIFESTO

SLUTNOTE

*Slutnote til G.A.A.G.*  
Susanne Jakob &  
Kai Bauer  
s. 125

WIPE YOUR ASS VERY CAREFULLY WITH THREE PIECES OF TOILET PAPER  
FOLDED OVER, CAREFUL NOT TO GET DO-DO ON YOUR FINGERS, DISCARD  
AND FLUSH:

IT'S NEVER THEM, ALWAYS YOU.

A COP IS A JUDGE, IS A PRIEST, IS AN ARTIST, IS A PROFESSOR,  
IS A LIBRARIAN, IS A CENSOR, IS A GOOD SOLDIER, IS A DESTROYER:  
SOLDIERS, WHY DON'T YOU SHACKLE YOUR COMMANDING OFFICERS,  
AND SAY NO.

CONTRARY TO POPULAR BELIEF, BELIEVING IN A RELIGION PISSES AWAY  
YOUR FREEDOM:

YOU MUST CONTINUE TO REDEFINE YOUR ENSLAVEMENT.

WHY DO YOU KEEP DISJOINTING YOUR BRAIN FROM YOUR TEARS  
FROM YOUR SWEAT:

EXPLOSIVES ARE A PRIMARY PRODUCT OF YOUR CREATIVITY.

WHY DO YOU ALWAYS HAVE TO BE SOMEBODY, WHY DO YOU ALWAYS  
HAVE TO LEAVE YOUR MARK, YOUR SIGNATURE, YOUR FINGERPRINTS:

WHY CAN'T YOU JUST BE CONTENT WITH DOING USEFUL LABOR,  
LIKE WIPING YOUR ASS CAREFULLY?

*Jean Toche*  
*Jon Hendricks*

NOVEMBER 15, 1981

GUERRILLA ART ACTION GROUP  
JON HENDRICKS  
JEAN TOCHE

*The best of intentions*  
Tina Darragh

## SLUTNOTE

*The best of intentions*  
Margot Leigh Butler

s. 126

## The Best of Intentions

by  
TINA DARRAGH

**Manifesto—given: public domain**

**Contents: intentions—a stretching agent**

**opinions—think + to put**

**objectives—toward + throw/or/against + throw/or/inversely + throw**

**motives—serving to move**

**"Content" is constructed as an action word; the direction it takes is a variable. The subtleties of "content", then, are not exact meanings to be used properly in a sentence, but the ebb and flow of the stretching and the throwing.**

Here, the use of "variable" can be unnerving. When I remove the aspect of "fixed point" from our notion of the definition of a word, am I removing as well the reader's ability to focus on the work in a relaxed way? If I challenge the concept of etymology as a linear progression and claim instead the right for words to act as open forms, moving in and out of their historical contexts, am I disrupting the reader's sense of order to such an extent that she/he is unable to reflect on her life without needing an "other" to tie things together? In my attempts to think of words on their own terms, have I created a fascistic form?

While following this line of questioning, I am consoled by the existence of the random function as an ordering principle. We think of "random" as "helter-skelter", but as a programming concept it is used to define parameters within which the direction of diversity is productive. RANDOMIZE, as an instruction, develops graphs and charts—general shapes created by the plotting of specific points—using a formula that produces numbers between 0 to 1, generating a new number from the previous one. It's a matter of becoming accustomed to this new mode of organization. If poetry can be thought of as having a role to play in our culture, one aspect of the job would be to make this random function—as a process, as an organizing agent—visible, tactile, part of our sense of the world. We know we can do it. Long after sculptor Tony Smith took a trip down the unfinished NJ Turnpike and experienced the pleasure of undefined presences all around, the scientists at Bell Labs discovered that the mind does not need contours to synthesize data. We can relax with randomness and know that depth is something we organize, without the need for a Big Picture, without the need to tie it all together.

Tina Darragh lives in the Washington, D.C. area. She has two recent books: *Pi in the Skye* and *On the Corner to Off the Corner*.

# VIVA NEOISM

Neoism is a cultural movement influenced by Futurism, Dada, Fluxus and Punk, which emerged from the Mail Art Network in the late seventies.

Neoism is a methodology for manufacturing art history. The idea is to generate interest in the work and personalities of the various individuals who are said to constitute the movement. Neoists want to escape from 'the prison of art' and 'change the world.' With this end in mind, they present capitalist society with an angst-ridden image of itself.

Anyone can become a Neoist simply by declaring themselves to be a part of the movement and adopting the name Monty Cantsin. However, Neoists don't restrict themselves to using the name Monty Cantsin, they use the name Smile too. Neoists call their pop groups Smile, their performance groups Smile – even their magazines are called Smile.

This is a genuine existential experiment, it is an exercise in practical philosophy. Neoists wish to determine what happens when they cease to differentiate between assorted artefacts and individuals.

However, while Neoists place their faith in practical philosophy, they DO NOT endorse the study of logic as pursued in the universities and other authoritarian institutes. Neoist philosophy is to be tested on the streets, in pubs and night clubs, it involves the creation of a communist culture – not theoretical abstractions.

Capitalism masters the material world by naming and describing those objects it wishes to manipulate. By rendering names meaningless, Neoists destroy the central control mechanism of bourgeois logic. Without these classifications, Power cannot differentiate, divide and isolate the revolutionary masses.

Because they are sick of the fragmentary world in which they live, the Neoists have agreed to adopt a common name. Every action carried out under the banner of Monty Cantsin, is a gesture of defiance against the Order of Power – and a demonstration that the Neoists are ungovernable. Monty Cantsin is a true individual in a world where real individuality is a crime!

Ultimately, Neoist philosophy is a revolutionary project which is undertaken with a view to improving the lot of mankind. Neoism supersedes all previous philosophies because it consciously founds itself on rhetoric rather than factual observation.

Neoists believe in the value of fraud as a revolutionary

weapon. They practice an impure science and regularly fake their results. Using this methodology, Neoism has effortlessly refuted the dominant illusions connected to the mental set 'individuality' and now claims its right to slaughter all those who refuse to realise their true humanity. The success of Neoism is historically inevitable. LONG LIVE DEATH!

# NONE DARE CALL IT NIHILISM

Neoist aesthetics are characterised by the practice of plagiarism and the use of collective pseudonyms. Plagiarism is a means of attacking private property, while the adoption of the name Monty Cantsin by all members of the Neoist Network, is central to the movement's death struggle with capitalism.

Backtracking for a moment to the late sixteenth century, we find that playwrights such as Shakespeare and Marlowe often plagiarised plots and ideas from earlier writers. In this plagiaristic aspect of Elizabethan drama, we can discern a highly advanced form of proto-modernism.

Plagiarism was also particularly well-used by Lautreamont/Ducasse (1846-70). Similarly, the work of William S. Burroughs is heavily dependent on plagiarism in terms of both content and style. This is particularly noticeable in relation to the texts of Tzara and Artaud.

The great advantage of plagiarism as a literary method is that it removes the need for talent, or even much application. All you really have to do is select what to plagiarise. Enthusiastic beginners might like to start by plagiarising this essay. A hardcore nihilist might choose to plagiarise it verbatim; while those individuals who labour under the delusion that they are of a more artistic bent, will probably want to change a word here and there – or even place the paragraphs in a different order!

It should not be forgotten that plagiarism is a highly creative exercise and that with every act of plagiarism a new meaning is brought to the plagiarised work. Unfortunately, this does not alter

the fact that the capitalistic forces controlling Western culture have proscribed as illegal the plagiarising of modern texts. However, do not allow this to deter you from plagiarising modern work. A few sensible precautions will protect you from prosecution. The basic rule in avoiding copyright infringement is to take the idea and spirit of a text without actually plagiarising it word for word. One of the best examples of this is Orwell's *1984* – which is a straight rewrite of Zamyatin's *We*. Anyone with a serious interest in neo-plagiarism should spend some time comparing these two texts.

In the area of popular music, a good example of neo-pla-

giarism is the way in which the chord sequence was lifted from *Louie Louie* and married to the words of *Wild Thing*. This is plagiarism at its best, with no redeeming factors such as a clever change of context.

In short, plagiarism saves time and effort, improves results and shows considerable initiative on the part of the individual plagiarist. As a revolutionary tool, it is ideally suited to the demands of the late twentieth century.

---

STEWART HOME

1984

# FIRST MANIFESTO OF NEOIST PERFORMANCE

*and the performance of neoism*

In Neoism, individual performances are approached not as isolated pieces but rather as part of the performance of a larger work, Neoism itself. As such, everything done under the banner of Neoism – from writing a poem or letter, to being interviewed by a newspaper or magazine – is to be considered a performance which in turns forms part of the performance of an art movement called Neoism.

While the performance of Neoism is quite obviously a cynical plot to gain attention for the individual performance pieces which constitute this mythical art movement, it is no more contrived or unreal than the performance of Dada, Futurism, Surrealism, Situationism or Fluxus.

In the performance of Neoism, actual performance pieces play an important role because we have chosen to create a late twentieth-century art movement whose precursors are Situationism and Fluxus. It logically follows that the artistic substance of Neoism will be performance and text, especially manifestos, rather than work in mediums such as painting and sculpture – which are characteristic of nineteenth-century art movements.

In Neoist performance, as in the performance of Neoism, actions should be humorous – with particular emphasis laid on slapstick, farce and parody. Neoist performance emphasises roughness, irregularity and sudden variation. It is boisterous and – due to our belief in relative naturalism and synoptic realism – always deadpan.

Rather than being concerned with images, Neoist per-

formers are interested in the social relation between people whose lives are mediated by images. Neoism has more to do with the social uses of myth, than the means by which individual myths are created.

Thus in the performance of Neoism, we are more concerned with creating a media representation of ourselves than any physical interaction with our audience. Likewise, we are more interested in what we are imagined to be, than in our imaginative vision as artists.

During the performance of Neoism, we are equally concerned with ideas and action. Without action, our ideas are utterly useless. The popular imagination is attuned to action rather than ideas, the masses lack any sense of the ridiculous, while their drab lives give them a thirst for colour and drama. Therefore, action is the only means by which we can engage the popular imagination. As a consequence, Neoist performance should always be irrational, illogical and spectacular.

To sum up, Neoist performance consists solely of acts which spread the virus of Neoism. These actions are necessarily self-referential. As long as the Neoist performer bears these facts in mind, there is no way s/he can go wrong.



# ET MANIFEST FOR KYBORGER

## SLUTTNOTE

Litters of manifestos:  
cyborg kin  
Donna Haraway  
s. 128

*Vitenskap, teknologi og  
sosialistisk feminisme  
i 1980-årene [utdrag]\**

## EN IRONISK DRØM OM ET FELLES SPRÅK FOR KVINNER I DEN INTEGRERTE KRETSEN

Dette essayet er et forsøk på å skape en ironisk politisk myte som er trofast mot feminisme, sosialisme og materialisme. Kanskje mer trofast slik som blasfemi er trofast, enn som ærbødig tilbedelse og identifikasjon. Blasfemi har alltid syntes å kreve at ting tas svært alvorlig. Jeg kjenner ikke til noen bedre innstilling å innta innenfor de sekulær-religiøse, evangeliske tradisjonene til de Forente Staters politikk, inkludert den sosialistisk-feministiske politikken. Blasfemi beskytter en fra det moralske flertall innenfor og insisterer samtidig på behovet for fellesskap. Blasfemi er ikke apostasi. Ironi dreier seg om motsetninger som ikke lar seg oppheve i et større hele – ikke engang dialektisk – om spenningen som oppstår når uforenlige ting sammenholdes fordi begge eller alle er nødvendige og sanne. Ironi dreier seg om humor og alvorlig lek. Ironi er også en retorisk strategi og en politisk metode, en jeg skulle ønske var mer sturen innenfor sosialistisk feminisme. I sentrum for min ironiske tro, min blasfemi, er forestillingen om kyborgene.

En kyborg er en kybernetisk organisme, en hybrid av maskin og organisme, den er både fiksjonens og den sosiale virkelighetens skapning. Sosial virkelighet består av levde sosiale relasjoner, vår aller viktigste politiske konstruksjon, en fiksjon som forandrer verden. De internasjonale kvinnebevegelsene har konstruert «kvinneerfaring» og også avdekket eller oppdaget dette avgjørende kollektive objektet. Slik erfaring er fiksjon og fakta av det mest avgjørende, politiske slaget. Frigjøring avhenger av konstruksjonen av bevissthet om – fantasifull erkjennelse av – undertrykkelse, og dermed om mulighet. Kyborgene er et spørsmål om fiksjon og levde erfaring og endrer hva som teller som kvinneerfaring ved slutten av det tjuende århundret. Dette er en kamp om liv og død, men grensen mellom science fiction og sosial virkelighet er en optisk illusjon.

\* Haraways kildehenvisninger er utelatt

Dagens science fiction er full av kyborger – skapninger som er dyr og maskin samtidig, og som befolker verdener som på tveetydig vis både er naturlige og tilvirkede. Moderne medisin er også full av kyborger, av koblinger mellom organisme og maskin, hver oppfattet som en kodet innretning, i en intimitet og med en kraft som aldri ble generert i løpet av seksualitetens historie. Kyborg-«sex» gjeninnfører noe av den deilige replikative barokken til bregner og virvelløse dyr (slike fine organiske preventiver mot heteroseksisme). Kyborgreplikasjon er frakoblet organisk reproduksjon. Moderne produksjon virker som en drøm om kyborgisk koloniseringsarbeid, en drøm som får taylorismens mareritt til å virke idyllisk. Og moderne krig er en kyborgorgie, kodet av K3E, kommando-kontroll-kommunikasjon-etterretning, en 84-milliarderspost i det amerikanske forsvarsbudsjettet for 1984. Jeg argumenterer for kyborgene som en fiksjon som kartlegger vår sosiale og legemlige virkelighet og som en forestillingskraftig ressurs som antyder noen svært fruktbare koblinger. Michel Foucaults biopolitikk er et slapt forsvær om en kyborgpolitikk, et aldeles åpent felt.

Ved slutten av det tjuende århundret, vår tid, en mytisk tid, er vi alle kimærer, teoriserende og fabrikkerte hybrider av maskin og organisme, vi er kort sagt kyborger. Kyborgene er vår ontologi; den gir oss politikken vår. Kyborgene er en fortettet forestilling som tilhører både fantasien og den materielle virkeligheten, de to sammenføyde sentrene som strukturerer enhver mulighet for omfattende historisk forandring. Innenfor tradisjonene for «vestlig» vitenskap og politikk – tradisjonen for rasistisk, mannsdominert kapitalisme, tradisjonen for fremskritt, tradisjonen for appropriering av natur som ressurs for kulturproduksjon, tradisjonen for selvets reproduksjon gjennom refleksjonen av den andre – har relasjonen mellom organisme og maskin bestått i en grensekrig. Det er produksjonens, reproduksjonens og forestillingskraftens territorier som har stått på spill i grensekrigen. Dette essayet er et argument for *nyttelse* ved uklare grenser og for *ansvarlighet* med hensyn til opprettelsen av dem. Det er også et forsøk på å bidra til sosialistisk-feministisk kultur og teori på en postmodernistisk, ikke-naturalistisk måte innenfor den utopiske tradisjonen for å forestille seg en verden uten kjønn, som kanskje er en verden uten opprinnelse, men kan hende også en verden uten ende. Kyborginkarnasjon skjer utenfor frelseshistorien.

Kyborger er en skapning i en verden etter kjønn; den har ingen ting å gjøre med biseksualitet, preødipal symbiose, arbeid uten fremmedgjøring eller andre forførbingsstrategier for organisk helhet gjennom endelig appropriering av alle delenes krefter inn i en høyere enhet. Kyborger har på en måte ikke noen

opprinnelsehistorie i vestlig forstand – en «endelig» ironi siden kyborgene også er det forferdelige apokalyptiske *telos* til «vestens» eskalerende herredømme over abstrakt individuering, et endelig selv som omsider er løst fra all avhengighet, et menneske i rommet. En opprinnelsehistorie i «vestlig», humanistisk forstand bygger på myten om opprinnelig enhet, fullstendighet, lykksalighet og redsel, representert ved den falliske moren som alle mennesker må separeres fra, en oppgave for den individuelle utviklingen og for historien, de potente tvillingmytene som for oss er innskrevet med størst kraft i psykoanalysen og marxismen. Hilary Klein har argumentert for at både marxismen og psykoanalysen, med sine begreper om arbeid og individuering og kjønnsdannning, bygger på den opprinnelige enhetens plot, et plot der forskjell må skapes og veves inn i dramaet om eskalerende herredømme over kvinnen/naturen. Kyborgene hopper over trinnet for opprinnelig enhet, for identifisering med naturen i vestlig forstand. Dette er dens uberettigede håp som kanskje kan føre til at dens stjernekrigsteologi undergraves.

Kyborger hengir seg beslutsomt til partiskhet, ironi, intimitet og perversitet. Den er opposisjonell, utopisk og helt uten uskyld. Ettersom den ikke lenger er strukturert av polariteten mellom offentlig og privat, definerer kyborgene teknologisk *polis* delvis basert på en revolusjon av de sosiale relasjonene i *oikos*, i husstanden. Natur og kultur omarbeides; den ene kan ikke lenger være en ressurs for approprieringen eller inkorporeringen av den andre. Forholdene for det å forme helheter fra deler, inkludert de polare og de med hierarkisk struktur, er stridsspørsmål i kyborgverdenen. Til forskjell fra det håpefulle monsteret til Frankenstein, forventer ikke kyborgene at dens far skal redde den gjennom restaureringen av hagen, det vil si, gjennom fabrikkeringen av en heteroseksuell make, til fullendelse i et sluttet hele, by og kosmos. Kyborger drømmer ikke om fellesskap som har den organiske familien som modell, denne gangen uten det ødipale prosjektet. Kyborger ville ikke kjenne igjen Edens hage, den er ikke laget av leire og kan ikke drømme om å bli til jord igjen. Kanskje er det derfor jeg vil finne ut hvorvidt kyborger kan undergrave den apokalyptiske tilbakevendingen til atomstøv som inntreffer ved manisk trang til å navngi Fienden. Kyborger er ikke ærbødige; de erindrer ikke kosmos. De er forsiktige med holisme, men har behov for forbindelser – de synes å ha et naturlig tak på politikk med en felles front, men uten partiet som fortropp. Det største problemet med kyborger er selvsagt at de er det uekte avkommet etter militarismen og den patriarkalske kapitalismen, for ikke å nevne stats sosialismen. Men uekte avkom er ofte umåtelig troløse mot sin opprinnelse. Deres fedre er tross alt uvesentlige.

I dette forsøket på å etablere en epistemologisk og politisk posisjon skal jeg skissere et bilde av en mulig enhet, et bilde som står i gjeld til sosialistiske og feministiske formgivningsprinsipper. Rammen for skissen min er etablert av utstrekningen og viktigheten av omordninger innenfor verdensomspennende sosiale relasjoner knyttet til vitenskap og teknologi. Jeg argumenterer for en politikk som er rotfestet i påstander om fundamentale forandringer i klassenes, rasenes og kjønnes natur i et frembrytende system av en verdensorden, som i kraft av det å være ny og av sin rekkevidde er analog med systemet som ble skapt av den industrielle kapitalismen. Vi gjennomlever en bevegelse fra et organisk, industrielt samfunn til et polymorft informasjonssystem – fra bare arbeid til bare lek, et dødelig spill. Dikotomiene er materielle og ideologiske samtidig og lar seg uttrykke i følgende oversikt over overgangene fra det komfortable, gamle, hierarkiske herredømmet til de skremmende nye nettverkene jeg har kalt herredømmeinformatikken:

Representasjon	Simulasjon
Borgerlig roman, realisme	Science fiction, postmodernisme
Organisme	Biotisk Komponent
Dybde, integritet	Overflate, grense
Varme	Støy
Biologi som klinisk praksis	Biologi som innskrift
Fysiologi	Teleteknikk
Liten gruppe	Delsystem
Perfeksjon	Optimalisering
Eugenikk	Befolkningskontroll
Dekadanse, <i>Trollfjellet</i>	Foreldelse, <i>Fremtidssjokket</i>
Hygiene	Stressmestring
Mikrobiologi, tuberkulose	Immunologi, AIDS
Organisk arbeidsdeling	Ergonomi/arbeidets kybernetikk
Funksjonsspesialisering	Modulkonstruksjon
Reproduksjon	Replikasjon
Organisk kjønnsrollespesialisering	Optimale genetiske strategier
Biologisk determinisme	Evolusjonær inert, begrensninger
Samfunnsøkologi	Økosystem
Rasenes trinnstige	Nyimperialisme, FN-humanisme
Vitenskapelig administrasjon av hjemmet/fabrikken	Global fabrikk/hytte med elektronisk ID
Familie/marked/fabrikk	Kvinner i den Integreerte Kretsen
Familielønn	Sammenlignbar verdi
Offentlig/privat	Kyborgisk statsborgerskap
Natur/kultur	Felter av forskjell
Samarbeid	Kommunikasjonsforbedring
Freud	Lacan
Kjønn	Genmanipulering
Arbeid	Robotikk
Bevissthet	Kunstig Intelligens
Andre verdenskrig	Stjernekriger
Hvitt kapitalistisk patriarkat	Herredømmeinformatikk

Denne listen antyder flere interessante ting. For det første kan ikke objektene på høyre side kodes som «naturlige», en innsikt som undergraver naturalistisk koding av venstre side også. Det finnes verken noen ideologisk eller materiell vei tilbake. Det er ikke bare det at gud er død, det samme er tilfelle for «gudinnen». Eller begge gjøres levende igjen i verdener som er ladet med mikroelektronisk og bioteknologisk politikk. Når det gjelder objekter som biotiske komponenter, skal man ikke forestille seg disse med utgangspunkt i et sett essensielle egenskaper, men heller med utgangspunkt i design, i restriksjoner med hensyn til grenser, strømningshastigheter, systemlogikk, kostnadene ved å minske flaskehalser. Seksuell reproduksjon er én reproduksjonsstrategi blant

mange, hvis ulemper og fordeler utgjør en funksjon i systemets omgivelser. Ideologier omkring seksuell reproduksjon kan ikke lenger med rimelighet vise til oppfatninger om at kjønn og kjønnsroller er organiske aspekter ved naturlige objekter som organismer og familier. Slike resonnementer kan avsløres som irrasjonelle, og ironisk nok vil bedriftsledere som leser Playboy og pornoforkjempende radikale feminister komme til å dele seng – forente i avsløringen av denne irrasjonalismen.

Liksom for rase, må ideologier om menneskelig mangfold formuleres med hensyn til hyppige forekomster av bestemte parametere, som blodtyper eller IQ-poeng. Det er «irrasjonelt» å påkalle begreper som primitiv og sivilisert. Både for liberalere og radikale opphører jakten på integrerte sosiale systemer til fordel for en ny praksis kalt «eksperimentell etnografi», hvor et organisk objekt går i oppløsning under skriftens spill. På det ideologiske nivået ser vi at rasisme og kolonialisme oversettes i språk for utvikling og underutvikling, moderniseringens tempo og forbehold. Ethvert objekt eller enhver person kan rimeligvis tenkes gjennom begreper om demontering og remontering: Ingen «naturlig» arkitektur legger begrensninger på systemdesign. Finansstrøkene i alle verdens byer, så vel som sonene for eksport og frihandel, forkynner om dette senkapitalismens faktum. Hele universet av objekter som vi kan ha vitenskapelig kunnskap om, må forstås som et problem for teleteknikken (for bestyrerne) eller for tekstteoriene (for de som måtte motstå). Begge er kyborgsemiologier.

Det bør forventes at kontrollstrategier konsentreres om grensesnitt og grensers forfatning, om strømningshastigheter over grensene – og ikke omkring naturlige objekters integritet. Det vestlige selvets «integritet» eller «oppriktighet» kolliderer til fordel for beslutningsprosedyrer og ekspertsystemer. For eksempel vil strategier for kontroll over kvinners evne til å føde nye mennesker utvikles i vokabularen for befolkningskontroll og maksimering av oppnåelsen av mål hos individuelle beslutningstakere. Kontrollstrategier skal formuleres ved hjelp av uttrykk for rater, kostnadene ved restriksjoner, grader av frihet. Mennesker, som alle andre komponenter eller delsystemer, må lokaliseres i en systemarkitektur hvis grunnleggende operasjonsmodi er probabilistiske, statistiske. Ingen objekter, rom, eller legemer er hellige i seg selv, enhver komponent kan bringes i kontakt med en hvilken som helst annen dersom den riktige standarden, den riktige koden kan konstrueres slik at signaler kan behandles i et felles språk. I denne verden transcenderer bytteøkonomien de universelle oversettelsene som effektueres i de kapitalistiske markedene som Marx analyserte så grundig. Den privilegerte patologien som berører alle slags kom-

ponenter i dette universet er stress – sammenbrudd i kommunikasjonen. Kyborgene er ikke gjenstand for Foucaults biopolitikk – kyborgene simulerer politikk, et mye mer potent operasjonsfelt.

[...]

## KYBORGER: EN MYTE OM POLITISK IDENTITET

[...]

**M**onstre har alltid definert fellesskapenes grenser i vestlige forestillingsverdener. Det antikke Hellas' kentaurene og amasoner fastsatte grensene for det greske mannlige menneskets polis ved å oppløse ekteskapet og besudle grensen mellom krigeren og det dyriske og krigeren og kvinnen. I tidlig fransk modernitet utgjorde siamesiske tvillinger og hermafroditter det uordnede menneskelige materialet som etablerte diskursen om det naturlige og det overnaturlige, det medisinske og det legale, illevarslende tegn og sykdom – alle avgjørende med hensyn til etableringen av den moderne identiteten. Vitenskapene om apenes utvikling og atferd har markert de multiple grensene hos industrielle identiteter sent i det tjuende århundret. Kyborgmonstre i feministisk science fiction definerer ganske så forskjellige politiske muligheter og begrensninger fra de som antydes i jordisk fiksjon om Mann og Kvinne.

Det å ta forestillingene om at kyborgene ikke er våre fiender alvorlig, har en rekke konsekvenser. Kroppene våre, oss selv; kropp er kart over makt og identitet. Kyborger utgjør intet unntak. En kyborgkropp er ikke uskyldig, den kom ikke til verden i en hage, den søker ikke enhetlig identitet for å generere antagonistiske dualismer uten ende (eller til verdens ende); den tar ironi for gitt. Én er for få, og to er bare én mulighet. Intens nytelse av ferdighet, maskinferdighet, opphører å være synd og blir et aspekt ved legemliggjøring. Maskinen er ikke et *det* for besjeling, tilbedelse eller underleggelse. Maskinen er oss, våre prosesser, et aspekt ved vår legemliggjøring. Vi kan være ansvarlige for maskinene, *de* verken dominerer eller truer oss. Vi er ansvarlige for grensene, vi er de. Inntil nå (det var en gang) har kvinnelig legemliggjøring blitt forstått som noe gitt, organisk, nødvendig, og har syntes å innebære ferdigheter med hensyn til morskap og metaforiske utvidelser av dette. Bare ved å være malplasserte kunne vi føle intens nytelse ved maskiner, og da med den unnskyldningen at dette var organisk aktivitet allikevel, passende for hunkjønn. Kyborger skulle i større grad kunne verdsette det partielle, flytende, nå-og-da-aspektet ved kjønn og kjønnslegemliggjøring. Kjønn trenger ikke være

en universell identitet likevel.

Man kan nærme seg det ideologisk ladede spørsmålet om hva som teller som hverdags handlinger, som erfaring, ved å utnytte forestillingen om kyborgene. Feminister har nylig hevdet at det dagligdage er gitt kvinnene, at kvinner i større grad enn menn opprettholder hverdagslivet, og at de derfor potensielt besitter en privilegert epistemologisk posisjon. Denne påstanden har et overbevisende aspekt som synliggjør dårlig verdsatte kvinneaktiviteter og kaller dem livets grunn. Men livets grunn? Hva med kvinners uvitenhet, alle eksklusjonene og fiaskoene deres med hensyn til kunnskap og ferdighet? Hva med menns tilgang på hverdagskompetanse, på kunnskap om hvordan man bygger ting, tar dem fra hverandre, om hvordan man leker? Hva med andre legemliggjøringer? Kyborgkjønn er en lokal mulighet som tar global hevn. Rase, kjønn og kapital fordrer kyborgteori om helheter og deler. Hos kyborger finnes ingen drivkraft etter å produsere totale teorier, men det finnes en intim erfaring av grenser, deres konstruksjon og dekonstruksjon. Det finnes et mytesystem som venter på å få bli et politisk språk som kan begrunne én måte å se på vitenskap og teknologi og utfordre herredømsinformatikken – for så å handle med kraft.

En siste forestilling: Organismer og organismisk, holistisk politikk bygger på metaforer knyttet til gjenfødelse og påkaller bestandig den seksuelle reproduksjonens midler. Jeg vil påstå at kyborger har mer å gjøre med regenerering og er skeptiske med hensyn til forplantingsmatriksen og til det meste som har med fødsler å gjøre. For salamandere innebærer regenerasjon etter skade, for eksempel ved tapet av et lem, at dens struktur vokser til igjen og at funksjonene gjenoprettes samtidig som det hele tiden er muligheter for sammenkoblinger eller andre tilfeldige topografiske produksjoner på stedet for den tidligere skaden. Det utvokste lemmet kan være monstrøst, fordoblet, potent. Vi har alle blitt alvorlig skadet. Vi er avhengige av regenerering, ikke av gjenfødelse, og blant mulighetene for vår rekonstituering er håpets utopiske drøm om en monstrøs verden uten kjønn.

Bildene av kyborgene kan bidra til å gi uttrykk for to sentrale argumenter i dette essayet: (1) produksjon av universell, totaliserende teori er en stor feiltakelse som bommer på det meste av virkeligheten, sannsynligvis alltid, men utvilsomt nå, (2) det å ta ansvar for de sosiale relasjonene mellom vitenskapen og teknologien, innebærer en avvisning av anti-vitenskapsmetafysikk, en teknologiens demonologi, noe som videre innebærer at den krevende oppgaven med å rekonstruere hverdagslivets grenser omfavnes, i delvis samhandling med andre, gjennom kommunikasjon med alle våre deler. Det er ikke bare det at vitenskap og teknologi er mulige midler for stor men-

neskelig tilfredsstillelse, og også en matrise for komplekse herskerstillinger. Bildene av kyborgene antyder en utvei fra dualismenes labyrint hvor vi har søkt forklaringer om kroppene og verktøyene våre. Dette er ikke en drøm om et felles språk, men om et mektig fritenkensk heteroglossia. Det er fantasien til en feminist som taler i tunger for å skape frykt i kretsene til det nye høyres rabatthaier. Fantasien innebærer både bygging og ødeleggelse av maskiner, identiteter, kategorier, forhold, rom, fortellinger. Selv om begge er bundne i spiraldansen, ville jeg heller være kyborg enn gudinne.

*Oversatt fra engelsk av Karin Nygård*

# POLITISK MANIFEST

## SLUTTNOTE

Manifestets politiske  
ontologi

Remi Nilsen

s. 129

I en usedvanlig tekst, skrevet i hans periode med avsondrethet, leser Louis Althusser Machiavelli og stiller det helt rimelige spørsmålet om Fyrsten burde ansees som et revolusjonært politisk manifest. I For å svare på dette prøver Althusser først å definere «manifestformen» som en spesifikk tekstsjanger, ved å sammenligne det som karakteriserer Fyrsten med det som karakteriserer det paradigmatiske politiske manifestet, Marx og Engels' Det kommunistiske manifest. Mellom disse to finner han en ubestridelig strukturell likhet. I begge tekstene består argumentasjonens form i «et helt spesifikt apparat [dispositif] som etablerer et bestemt forhold mellom diskursen og dens 'objekt', og mellom diskursen og dens 'subjekt'» (side 55). I hvert tilfelle oppstår den politiske diskursen fra det produktive forholdet mellom objektet og subjektet, fra det faktum at dette forholdet selv er selve synspunktet for res gestae, en selvkonstituerende kollektiv handling som tar sikte på sitt eget mål. Kort sagt, og helt tydelig på siden av den statsvitenskapelige tradisjon (både i dens klassiske form, som egentlig var en analyse av statsformene, eller i dens nåtidige form, som er en vitenskap om ledelse), definerer manifestene til Machiavelli og Marx og Engels det politiske som multitudens bevegelse, og målet som subjektets selv-produksjon. Her har vi en materialistisk teleologi.

På tross av denne viktige likheten, fortsetter Althusser, er forskjellene mellom de to manifestene betydelige. Den viktigste forskjellen består i det faktum at mens subjektet som definerer tekstens standpunkt (det moderne proletariatet), og objektet (kommunistpartiet og kommunismen) i Marx-Engels-teksten oppfattes som samtidige, på en slik måte at den økende organiseringen av den første direkte fører til skapelsen av den andre, så er det i Machiavellis prosjekt en uendelig avstand mellom subjektet (multituden) og objektet (fyrsten og den frie stat). I Fyrsten

<sup>1</sup> Louis Althusser, «Machiavel et nous», i *Écrits philosophiques et politiques*, vol. 2, François Matheron, red. (Stock/IMEC, Paris 1995); sidene 39-168; sitert videre i teksten.

får denne avstanden Machiavelli til å søke etter et demokratisk apparat som er i stand til å koble subjektet med objektet. Med andre ord, mens Marx-Engels-manifestet følger en lineær og nødvendig kausalitet, stiller Machiavellis tekst snarere opp et prosjekt eller en utopi. Til slutt erkjenner Althusser at begge tekstene faktisk bringer det teoretiske utkastet til et praksisnivå; begge antar nåtiden som tom for fremtiden, «*vide pour le futur*» (side 62), og i dette åpne rommet etablerer de en immanent handling av subjektet som konstituerer en ny værensisposisjon.

Er dette valget av immanensplanet imidlertid nok til å definere en manifestform som ville være en adekvat politisk diskursmodus for postmodernitetens revolusjonære subjekt? Den postmoderne situasjonen er i høy grad paradoksalt sett fra et biopolitisk synspunkt – da forstått som et uavbrutt kretsløp av liv, produksjon og politikk, globalt dominert av den kapitalistiske produksjonsmåte. På den ene siden tenderer alle samfunnskraftene i denne situasjonen mot å bli aktivisert som produktivkrefter; men på den andre siden er disse samme kreftene underkastet en global dominans som er stadig mer abstrakt, og dermed blind for den betydningen apparatene for reproduksjon av liv har. I postmoderniteten er «*historiens ende*» effektivt innført, men på en slik måte at alle menneskers krefter paradoksalt nok samtidig blir tilkalt for å bidra til den globale reproduksjonen av arbeid, samfunn og liv. I denne rammen mister politikken (når den blir forstått som administrasjon og forvaltning) all gjennomsiktighet. Makten skjuler, snarere enn den avdekker og fortolker, gjennom sine institusjonelle normaliseringsprosesser, forholdene som karakteriserer dens kontroll over samfunn og liv.

Hvordan kan en revolusjonær politisk diskurs reaktiveres i denne situasjonen? Hvordan kan den oppnå ny konsistens og fylle et eventuelt manifest med en ny materialistisk teleologi? Hvordan kan vi konstruere et apparat for å føre sammen subjektet (multituden) og objektet (kosmopolitisk frigjøring) innenfor postmoderniteten? Det er klart at dette ikke kan oppnås, selv når man tar immanensplan-argumentet innover seg i sin helhet, ganske enkelt ved å følge indikasjonene i Marx-Engels-manifestet. I postmodernitetens kalde ro, er det Marx og Engels så på som den samtidige tilstedeværelsen [*co-presence*] av det produktive subjektet og frigjøringsprosessen, fullstendig utenkelig. Likevel synes det fra vårt postmoderne perspektiv som om uttrykkene i det machiavelliske manifest får ny aktualitet. Hvis vi presser analogien med Machiavelli en smule, kunne vi satt opp problemet på denne måten: Hvordan kan produktivt arbeid spredd i ulike nettverk finne et sentrum? Hvordan kan den materielle og immaterielle produksjonen fra de manges hjerner og kropper konstruere en felles mening og retning, eller rettere sagt, hvordan kan bestrebelsen på å bygge bro over avstanden mellom danningen av multituden som subjekt og konstitueringen av et demokratisk politisk apparat, finne sin fyrste?

Når alt kommer til alt, er denne analogien likevel utilstrekkelig. I Machiavellis fyrste forblir det en utopisk betingelse som distanserer subjektet fra prosjektet, og som, på tross av metodens radikale immanens, betror den politiske funksjonen til et høyere plan. I motsetning til dette må enhver postmoderne frigjøring oppnås innenfor denne verdenen, på immanensplanet, og uten noen mulighet for selv en utopisk utside. Måten det politiske i dag skal uttrykkes som subjektivitet på, er overhodet ikke klar. En løsning på dette problemet vil måtte veve prosjektets subjekt og objekt nærmere sammen, sette dem i et enda dypere immanensforhold til hverandre enn det Machiavelli eller Marx og Engels klarte, med andre ord sette dem inn i en prosess hvor de produserer seg selv.

Kanskje må vi gjenoppfinne den forestillingen om materialistisk teleologi som Spinoza proklamerte ved modernitetens begynnelse, da han hevdet at profeten produserer sitt eget folk.<sup>2</sup> Kanskje burde vi med Spinoza anerkjenne profetisk begjær som uimotståelig, og desto mer mektig jo mer det blir identifisert med multituden. Det er overhodet ikke klart at denne profetiske funksjonen effektivt kan ta opp våre politiske behov, og opprettholde et potensielt manifest for den postmoderne revolusjonen mot Imperiet, men visse analogier og paradoksale sammentreff virker likevel slående. For eksempel, mens Machiavelli foreslår at prosjektet med å konstruere et nytt samfunn nedenfra krever «*våpen*» og «*penger*», og insisterer på at vi må lete etter dem utenfor, så svarer Spinoza: Er vi ikke allerede i besittelse av dem? Finnes ikke de nødvendige våpen nettopp innenfor multitudens kreative og profetiske kraft? Kanskje kan også vi, hvis vi plasserer oss innenfor postmodernitetens revolusjonære begjær, i vår tur svare: Er vi ikke allerede i besittelse av «*våpen*» og «*penger*»? Den formen for penger som Machiavelli insisterer på er nødvendig, finnes kanskje i multitudens produktivitet, den umiddelbare aktør i biopolitisk produksjon og reproduksjon. Den type våpen det her gjelder, er muligens innkapslet i multitudens evne til å kunne sabotere og ødelegge det postmoderne herredømmets parasittiske orden, med sin egen produktive kraft.

I dag burde et manifest, en politisk diskurs, strebe etter å oppfylle en spinozisk profetisk funksjon, en funksjon av et immanent begjær som organiserer multituden. Det er ingen determinisme eller utopia her til slutt: Dette er snarere en radikal motmakt, grunnlagt ontologisk, ikke på noen «*vide pour le futur*», men på multitudens faktiske aktivitet, dens skapelse, produksjon og makt – en materialistisk teleologi.

Oversatt fra engelsk av Bjørn C. Ekeland

<sup>2</sup> Se Baruch Spinoza, *Theologico-Political Treatise*, vol. 1 av *Chief Works*, overs. R. H. M. Elwes (Dover, New York, 1951).

## SLUTTNOTE

Considerations on  
a hacker manifesto  
McKenzie Wark  
s. 131

# A HACKER MANIFESTO

VERSION 5.9  
VERY SHORT VERSION

01. There is a double spooking the world, the double of abstraction. The fortunes of states and armies, companies and communities depend on it. All contending classes – the landlords and farmers, the workers and capitalists – revere yet fear the relentless abstraction of the world on which their fortunes yet depend. All the classes but one. The hacker class.
02. Whatever code we hack, be it programming language, poetic language, math or music, curves or colorings, we create the possibility of new things entering the world. Not always great things, or even good things, but new things. In art, in science, in philosophy and culture, in any production of knowledge where data can be gathered, where information can be extracted from it, and where in that information new possibilities for the world are produced, there are hackers hacking the new out of the old. While hackers create these new worlds, we do not possess them. That which we create is mortgaged to others, and to the interests of others, to states and corporations who control the means for making worlds we alone discover. We do not own what we produce – it owns us.
03. And yet we don't quite know who we are. While we recognize our distinctive existence as a group, as programmers, as artists or writers or scientists or musicians, we rarely see these ways of representing ourselves as mere fragments of a class experience that is still struggling to express itself as itself, as expressions of the process of producing abstraction in the world. Geeks and freaks become what they are negatively, through the exclusion by others. Hackers are a class, but a virtual class, a class as yet to hack itself into manifest existence as itself: as the utopian class.
04. Abstraction may be discovered or produced, may be material or immaterial, but abstraction is what every hack produces and affirms. To abstract is to construct a plane upon which otherwise different and unrelated matters may be brought into many possible relations. It is through the abstract that the virtual is identified, produced and released.
05. As the abstraction of private property was extended to information, it produced the hacker class as a class. Hackers must sell their capacity for abstraction to a class that owns the means of production, the vectoralist class -- the emergent ruling class of our time. The vectoralist class is waging an intensive struggle to dispossess hackers of their intellectual property. Patents and copyrights all end up in the hands, not of their creators, but of the vectoralist class that owns the means of realizing the value of these abstractions. The vectoralist class struggles to monopolies abstraction. Hackers find themselves dispossessed both individually, and as a class.
06. Production produces all things, and all producers of things. Production produces not only the object of the production process, but also the producer as subject. Hacking is the production of production. The hack produces a production of a new kind, which has as its result a singular and unique product, and a singular and unique producer. Every hacker is at one



- and the same time producer and product of the hack, and emerges in its singularity as the memory of the hack as process.
07. The hack produces both a useful and a useless surplus, although the usefulness of any surplus is socially and historically determined. The useful surplus goes into expanding the realm of freedom wrested from necessity. The useless surplus is the surplus of freedom itself, the margin of free production unconstrained by production for necessity.
  08. The production of a surplus creates the possibility of the expansion of freedom from necessity. But in class society, the production of a surplus also creates new necessities. Class domination takes the form of the capture of the productive potential of society and its harnessing to the production, not of liberty, but of class domination itself. The ruling class subordinates the hack to the maintenance of forms of production that maintain class power, and the suppression or marginalization of other forms of hacking.
  09. The class struggle, in its endless setbacks, reversals and compromises returns again and again to the unanswered question – property – and the contending classes return again and again with new answers. The working class questioned the necessity of private property, and the communist party arose, claiming to answer the desires of the working class. The answer, expressed in the *Communist Manifesto* was to “centralize all instruments of production in the hands of the state.” But making the state the monopolist of property has only produced a new ruling class, and a new and more brutal class struggle. But perhaps this was not the final answer, and the course of the class struggle is not yet over. Perhaps there is another class that can pose the property question in a new way - and offer new answers to breaking the monopoly of the ruling classes on property.
  10. Information, like land or capital, becomes a form of property monopolized by a ruling class, in this case a class of vectoralists, so named because they control the vectors along which information is abstracted, just as capitalists control the material means with which goods are produced, and pastoralists the land with which food is produced. Information circulated within working class culture as a social property belonging to all. But when information in turn becomes a form of private property, workers are dispossessed of it, and must buy their own culture back from its owners, the vectoralist class. The whole of time, time itself, becomes a commodified experience.
  11. Vectoralists try to break capital’s monopoly on the production process, and subordinate the production of goods to the circulation of information. The leading corporations divest themselves of their productive capacity, as this is no longer a source of power. Their power lies in monopolizing intellectual property – patents and brands – and the means of reproducing their value – the vectors of communication. The privatization of information becomes the dominant, rather than a subsidiary, aspect of commodified life. As private property advances from land to capital to information, property itself becomes more abstract. Just as capital as property frees land from its spatial fixity, information as property frees capital from its fixity in a particular object.
  12. The hacker class, producer of new abstractions, becomes more important to each successive ruling class, as each depends more and more on information as a resource. The hacker class is the class with the capacity to create not only new kinds of object and subject in the world, not only new kinds of property form in which they may be represented, but new kinds of relation beyond the property form.
  13. Property constitutes an abstract plane upon which all things may be things with one quality in common, the quality of property. Land is the primary form of property. Pastoralists acquire land as private property through the forced dispossession of peasants who once shared a portion of it in a form of public ownership. Capital is the secondary form of property, the privatization of productive assets in the form of tools, machines and working materials. Capital, unlike land, is not in fixed supply or disposition. It can be made and remade, moved, aggregated and dispersed. An infinitely greater degree of potential can be released from the world as a productive resource once the abstract plane of property includes both land and capital. But the abstraction of commodity production does not end with capitalism. The transformation of information into an even more abstract form of property, abstracted even from its material expression, takes commodification into a third, as yet uncharted phase of development.
  14. Hackers must calculate their interests not as owners, but as producers, for this is what distinguishes them from the vectoralist class.

- Hackers do not merely own, and profit by owning information. They produce new information, and as producers need access to it free from the absolute domination of the commodity form. Hacking as a pure, free experimental activity must be free from any constraint that is not self imposed. Only out of its liberty will it produce the means of producing a surplus of liberty and liberty as a surplus.
15. Private property arose in opposition not only to feudal property, but also to traditional forms of the gift economy, which were a fetter to the increased productivity of the commodity economy. The gift becomes a marginal form of property, everywhere invaded by the commodity, and turned towards mere consumption. As vectoral production develops, the means appear for the renewal of the gift economy. Everywhere that the vector reaches, it brings into the orbit of the commodity. But everywhere the vector reaches, it also brings with it the possibility of the gift relation.
  16. The hacker class has a close affinity with the gift economy. The hacker struggles to produce a subjectivity that is qualitative and singular, in part through the act of the hack itself. The gift, as a qualitative exchange between singular parties allows each party to be recognized as a singular producer, as a subject of production, rather than as a commodified and quantified object. The gift expresses in a social and collective way the subjectivity of the production of production, whereas commodified property represents the producer as an object, a quantifiable commodity like any other, of relative value only. The gift of information need not give rise to conflict over information as property, for information need not suffer the artifice of scarcity once freed from commodification.
  17. The vectoralist class contributed, unwittingly, to the development of the vectoral space within which the gift as property could return, but quickly recognized its error. As the vectoral economy develops, less and less of it takes the form of a social space of open and free gift exchange, and more and more of it takes the form of commodified production for private sale. The vectoralist class can grudgingly accommodate some margin of socialized information, as the price it pays in a democracy for the furtherance of its main interests. But the vectoralist class quite rightly sees in the gift a challenge not just to its profits but to its very existence. The gift economy is the virtual proof for the parasitic and superfluous nature of vectoralists as a class.
  18. The vectoral class struggles at every turn to maintain its subjective power over the vector, but as it continues to profit by the proliferation of the vector, some capacity over it always escapes control. In order to market and profit by the information it peddles over the vector, it must in some degree address the vast majority of the producing classes as subjects, rather than as objects of commodification. The hacker class seeks the liberation of the vector from the reign of the commodity, but not to set it indiscriminately free. Rather, to subject it to collective and democratic development. The hacker class can release the virtuality of the vector only in principle. It is up to an alliance of all the productive classes to turn that potential to actuality, to organize themselves subjectively, and use the available vectors for a collective and subjective becoming.
  19. Progress is possible, plagiarism implies it.

# МАНИФЕСТ 003 MANIFESTO 003

SLUTTNOTE

*Note on what is to be done*

Staffan Lundgren

s. 132

In the streets of Saint-Petersburg, one has always to watch one's step, so as not to fall into this or that pit. But sometimes we raise our eyes and look up one's leaky roof onto the large Petersburg sky. The sky gets closer.

Today, just before the pompous festivities of the 300th anniversary of Saint-Petersburg, it is about time to think about the future of our city. Its official cultural politics is the suffocating conservatism. Its main focus is all sorts of restoration work; the opening of memorial desks, and speculation on the "great history and cultural traditions". Since 1991, that is since the city got its old name back, no single new building was built that could compete with the masterpieces of the modern architecture, and what is built is nothing but the cowardly imitation. No single influential journal or newspaper in these 10 years. The situation in the visual arts is somewhat better, thanks to some private initiatives and to the Western funding.

The rhetoric of the "Renaissance of Saint-Petersburg" invokes the "early 20th century", meaning mainly the decorative, safely dated, aesthetics of the "Mir Iskusstv", Diaguilev's theatre, the poetics of the symbolists and acmeists. The main "brands" of the cultural and tourist industry are the "White nights", "Akhmatova", "Mariinski theatre", and the "Hermitage". As though there would never exist Meyerhold, the Russian futurism, Filonov, Bakhtin, the constructivist architecture. One can easily extend this list.

The excess of the historical feeling degrades into the antiquarian, uncritical attitude to the past and covertly subverts the present. It subverts the possibility of the future – of the project, a draft, that would, in a utopian way, anticipate and affirm the future.

Once, being a capital of the Russian Empire, Saint-Petersburg was a name of a bold project, of the "jump to the West". Now this project is archived and abandoned. In spite of some symbolic acts that would restore its greatness, the city is still largely seen as a tomb, a necropolis of the aristocratic pre-revolutionary culture. The creative people may not be content with such situation. We need a large movement of the people involved in culture, those who are interested in the

renewal of the urban space of Saint-Petersburg. In this work, one can rely on the experience of the "peredvizhniks" and LEF, of the OBERIU and the Situationist International in France, on the traditions of the Leningrad non-conformist art of the 1950s-1980s.

People we address (artists, writers, musicians, actors, scholars) live their intense lives mostly in the narrow circles. The intelligentsia tend to retreat from the public sphere, as they used to do already in the Soviet times, and still do, due not least to the support of the Western foundations. As a result, first, the public sphere is occupied by the illiterate bureaucrats, second, the very artistic or scholarly life risks to die out, being cut from the channels of its reproduction.

Therefore, we have to carry the new art into the streets and squares, making of it a public, and therefore necessarily polemic, gesture. We, today's Petersburgians, see our city not like the corrupt officials see it – we see its horizon open into the future.

We have to work on the persistent transformation of the city environment – streets, squares, houses, sculptures, transportation, journals, collective actions. The city authorities, on their part, should involve the modern avant-garde artists while planning the city space. The contemporary art, with its orientation on humour, but also on direct action, on social criticism, may help secularizing the city and opening it up.

It is important for us to join our forces in the positive act of developing projects of the city as well as in the negative gesture of refusal – refusal, for instance, to participate in the official celebration of the jubilee, with its ice-cream festivals, wrestling competitions, and the dogs exhibit. We invite everyone concerned by the city to join our effort in organizing a series of artistic actions, performances, discussions, texts, aimed at the transformation of the city space and of the cultural politics. Such joint effort should allow us, after the festivities are over, to persist in the work of the renewal, to free a new city space, without roofs or barriers. We ask you to react and to tell us your support.

*Artemy Magun, Evgenij Maisel, Alexander Skidan*

APRIL 2003



# MANIFESTO

DEL PROFUMO DELLA PERLA

MANIFESTO  
DEL PROFUMO DELLA PERLA

MANIFESTO  
DEL PROFUMO DELLA PERLA

MANIFESTO  
DEL PROFUMO DELLA PERLA

MANIFESTO  
DEL PROFUMO DELLA PERLA

MANIFESTO  
DEL PROFUMO DELLA PERLA

# STU TTN OTER

GEORGE DE STEIN

YOKO

GUNNAR

CINZIA BLUM

JOHANNA DRUCKER

CERILIA SJÖHOLM

EMILY BRAUN

JOAN REYNOLDS

LUIZA MARAL SA MAR

TELO

AND LUNDEMO

TE RAMALHO SANTOS

BLOM

AND BERG

EDIKT HJARTARSON

KOPI

ÃO HENNING VON GÄRTNER

HÖGSTRÖM

PETER NIELS

ROBERTO O

ÉRIC ALLIEZ

FRANCES STR

JØRN H SVÆRE

J V MARTIN

OWEN SMITH

WJT MITCHE

KEN FRIEDMAN

HANNAH GIGGINS

MICHÈLE COHEN-HALIMI

SUSANNE JAKOB & KAI BAUER

MARGOT LEIGH BUTLER

STEWART HOME

DONNA HARAWAY

REMI NILSEN

MCKENZIE WARK

STAFFAN LUNDGREN

# MARRY NETTIE

Alright make it a series and call it Marry Nettie.

Principle calling.  
They don't marry.  
Land or storm.  
This is a chance.  
A Negress.  
Nurse.  
Three years.  
For three years.  
By the time.  
He had heard.  
He didn't eat.  
Well.

What does it cost to sew much.

A cane dropped out of the window. It was some-  
time before it was searched for. In the meantime the  
Negress had gotten it. It had no value. It was one that  
did bend. We asked every one. No one would be in-  
tended or contended. We gave no pace. At last the day  
before we left I passed the door. I saw a bamboo cane  
but I thought the joints were closer together. I said  
this. Miss Thaddeus looked in. It was my cane. We  
told the woman who was serving. She said she would  
get it. She waited and was reasonable. She asked if  
they found it below as it was the cane of Miss Thad-  
deus. It was and plain. So there. We leave.

There is no such thing as being good to your wife.  
She asked for tissue paper. She wanted to use it as  
a respirator. I don't understand how so many people  
can stand the mosquitoes.

It seems unnecessary to have it last two years. We

would be so pleased.

We are good.

We are energetic.

We will get the little bowls we saw to-day.

The little bowls we saw to-day are quite pretty.

They will do nicely.

We will also get a fan. We will have an electric one. Everything is so reasonable.

It was very interesting to find a sugar bowl with the United States seal on one side and the emblem of liberty on the other.

If you care to talk to the servants do not talk to her while she is serving at table. This does not make me angry nor annoy me. I like salad. I love my individuality.

It is a noise.

Plan.

All languages.

By means of swimming.

They see English spoken.

They are dark to-day very easily by the sun.

We will go out in the morning. We will go and bring home fish. We will also bring notebooks and also three cups. We will see Palma. Shoes are necessary. Shoes with cord at the bottom are white. How can I plan everything.

Sometimes I don't mind putting on iodine and sometimes

I do.

This is not the way to be pleasant. I am very careful.

To describe tube-roses.

This is the day.

Pressing.

John.

Eating garlic. Do be careful. Do be careful in eating garlic particularly on an island. There is a fish a devil fish an ink fish which is good to eat. It is prepared with pepper and sauce and

we eat it nicely. It is very edible.

How did we please her. A bottle of wine not that doesn't do it.

Oil.

Oil.

To make her shine.

We entwine.

So that.

How do you do.

We don't think highly of Jenny.

#### SPANISH NEWSPAPER.

A Spanish newspaper says that the kind went to a place and addressed the artillery officer who was there and told him, artillery is very important in war.

#### THE COUNT.

Somebody does sleep next door.

The count went to bathe, the little boy had amber beads around him. He went.

I made a mistake.

That's it.

He wanted the towel dried.

They refused.

Towels do not dry down here.

They do up at my place, said the Count.

#### SHE WAS. NOT ASTONISHING.

She came upstairs having been sick. It was the effect of the crab.

Was I lost in the market or was she lost in the market.

We were not. We thought that thirty nine was a case of say it. Please try. I could find her. A large piece. Beets. Figs. Egg plants. Fish. We walked up and down. They sold pencils. The soldier what is a soldier. A soldier is readily given a paper. He does not like that pencil. He does not try another. We were so happy. She ought to be a very happy woman. Now we are able to recognise a photograph. We are able to get what we want.

#### A NEW SUGAR BOWL WITH A CROSS ON TOP.

We said we had it. We will take it to Paris. Please let us take everything.

The sugar bowl with a cross on top has no sugar in it. Not soft sugar but the sugar used in coffee. It is put on the table for that.

It is very pretty. We have not seen many things. We want to be careful. We don't really have to bother about it.

#### ANOTHER CHANCE.

That's it. Beds. How glad I am. What was I worried about. Was it the weather, was it the sun, was it fatigue was it being tired. It was none of these. It was that wood was used and we did not know.

We blamed each other.

#### WE BLAMED EACH OTHER.

She said I was nervous. I said I knew she wasn't nervous. The dear of course I wasn't nervous. I said I

wasn't nervous. We were sure that steam was coming out of the water. It makes that noise. Our neighbours have a small telescope. They can see the water with it. They can not see the names of ships. They can tell that their little boy is lonesome which he is. He stands there and calls out once in a while to the others. I am so annoyed.

Do we believe the germans.

We do not.

SPANISH PENS.

Spanish pens are falling. They fall there. That makes it rich. That makes Spain richer than ever. Spanish pens are in places. They are in the places which we see. We read everything. This is by no means an ordeal. A charity is true.

WHY ARE WE PLEASED.

We are pleased because we have an electric fan. May the gods of Moses and of Mars help the allies. They do they will.

WE WILL WALK AFTER SUPPER.

We will not have tea. We will rest all day with the electric fan. We will have supper. We can perspire. After supper. This is so humorous.

WE HAD AN EXCITING DAY.

We took a fan out of a man's hand. We complained to the mother of Richard. Not knowing her we went there. They all said it. It was useful. We went to the ball room where there was billiard playing and reading. Then we accepted it. He said it was changed from five to seven and a half.

NOT VERY LIKELY.

We were frightened. We are so brave and we never allow it. We do not allow anything at last. That's the way to say we like ours best.

PAPERS.

Buy me some cheese even if we must throw it away. Buy me some beets. Do not ask them to save any of these things. There will be plenty of them. One reason why we are careful is that carrots are indifferent. They are so and we forgot to say Tuesday. How do you do. Will you give me some of the fruit. It is thoughtless of me to be displeased.

HOT WEATHER.

I don't care for it. Why not. Because it makes me careless. Careless of what. Of the example of church. What is church. Church is not a question. So there is strength and truth and rocking.

PLEASE BE QUICK.

Why do they unload at night. Or is it that one hears it then. Perhaps it has just come. I am not suspicious.

WHY DO YOU LIKE IT.

Because it is all about you. Whom do you marry. Nettie.

WHOM DO YOU SAY YOU SEE.

You see plenty of french people. You see some foolish people. You hear one boasting. What is he saying. He says it takes a hundred men to make a steam boat landing. I am going to say you missed it. Do be still. We are awkward. Not in swimming. We are very strong. We have small touches and we do see our pride. We have earned plates. We are looking for a bell.

YOU LIKE THIS BEST.

Lock me in nearly.  
Unlock me sweetly.  
I love my baby with a rush rushingly.

SOMETIMES THEY CAN FINISH A BUGLE CALL.

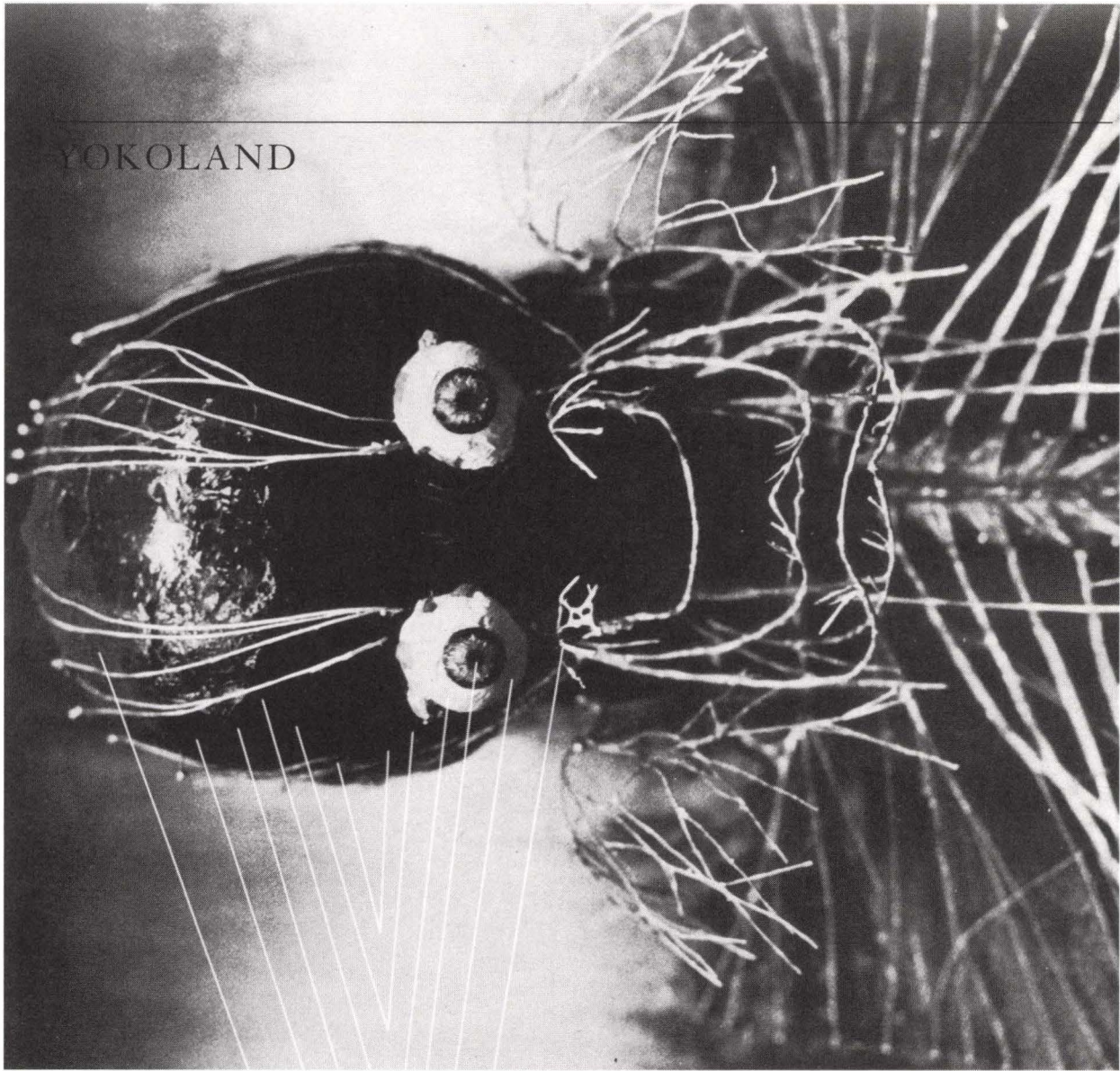
Sometimes they can finish a bugle call when they know it. They have a very good ear. They are not quick to learn. They do not application.

MARRY NETTIE.

Marry who. Marry Nettie. Which Nettie. My Nettie. Marry whom. Marry Nettie. Marry my Nettie. I was distinguished by knowing about the flower pot. It was one that had tuberoses. I put the others down below. That one will be fixed. I was also credited with having partiality for the sun. I am not particular. I do not like to have it said that it is so necessary to hear the next letter. We all wish to go now. Do be certain that we are cool. Oh shut up.



# YOKOLAND



## MANIFEST

*Futuristisk maleri.  
Teknisk manifest  
U. Boccioni m.fl.  
s. 9*

## SLUTTNOTE

Yokoland



# FOTNOTE TIL ØREFIKSEN

Dette er mitt siste dikt om den utgamle fremtiden, om den normative estetikkens brødkøer. Hør du store modernisme: jeg vil også ha. Og hvis jeg ikke får, la meg slippe ironien. På en trang hybel i selskap med mine dårlige tenner, om jeg må. Min ungdom vil jeg ikke ha, og ingen sofa heller. Du sure modernitet, gå og skrem deg selv med automatskriften din. Sett deg på Duchampsen din. Gå og skrem deg selv med ditt ustoppelige mas om mer virkelighet og innhold. Tygg i deg boligmaskinene, tungindustrien og diktaturene dine. Det står dikt på melkekartongene, og for dem sier jeg takk. Forrige generasjons antikrigsdikt stemmer fortsatt bra på våre kriger, men spar oss for stilistikken. Jeg får heller ikke beholde adjektivene mine. Jeg får også lesere jeg ikke har bedt om. Jeg ville bare vite hva du så, ikke hva du mente. Du skulle jo også spise, det er ok. Mine antikrigsdikt er for intethet og mot propaganda, dette er kortene jeg har fått utdelt. Intensjonserklæringer må betraktes som ferdige og selvstendige verker, selv om de er reduktive og parasittære. Om forståelsen du ber om overhodet eksisterer, behersker den bare for og ikke mot. Om forståelsen finnes, behersker den bare show men ingen tell. Om forståelsen finnes gir den nok avkall på beherskelse. O død, du er mer demokrat enn hva jeg er. Hvis du ikke forstår dette trenger du ikke lese avisen heller. Hvorfor må akkurat jeg være så utålmodig. Dette diktet har forandret meg nå, det påkaller ikke ytre fiender lenger. Det henvender seg til dagen i dag, og uten at jeg kan si eksakt når, vil det ha sprunget fra mange av årsakene til at det ble skrevet. Og om tilstrekkelig mange mennesker søker seg til dette diktet fremover, blir det plutselig meningsfullt langt utover sin bæreevne, det forvandles til enda et monster vi må drasse på. Tenk nøye over om det kan være akkurat du som leser akkurat nå, som er denne ene leser for mye.

# ON SAINT-POINT

## SLUTTNOTE

*On Saint-Point*  
Cinzia Blum

Although Futurism was characterized by blatantly misogynist attitudes, several women joined the movement's ranks as a way of rebelling against traditional codes of behavior, both personal and artistic. Valentine de Saint-Point, a Parisian painter, writer and performance artist, was the first woman to be officially associated with Futurism. In two widely publicized manifestos, "Manifesto of the Futurist Woman" (25 March 1912) and "Futurist Manifesto of Lust" (11 January 1913), de Saint-Point rejected the conventional notion that non-procreative sex degrades woman, and stirred up a scandal, fueled by ridiculing or moralizing comments by the press.

Railing against the mystifications of Christian morality and antiquated sentimentality, she celebrated untrammelled "lust" as a force of transgression and progress. At the same time, however, she condemned the "cerebral" aberration of feminism and valorized the stereotypical notion of the instinctive, irrational "essence" of woman, recasting it as aggressive vitalism. Woman was hailed as "the great galvanizing principle" in the drive towards progress, a force of nature playing a fundamental role in any revolution as well as in the process of natural selection. Such a tribute ran against Marinetti's association of woman with the constraints of family, pacifism, and sentimental love (viewed as obstacles to the heroic destiny of man); yet, it also circumscribed female agency within the complementary and mutually exclusive roles of selfless mother and of inspiring lover—two roles well within the scope of action traditionally reserved for women. The striking imagery of conquest, domination, and rape in the "Manifesto of Lust," furthermore, echoed the intoxication with violence notoriously celebrated by Marinetti.

The heroic, male protagonist of his Futurist manifestos figuratively incorporates empowering objects (as in the mythical construct of metallized and mecha-

nized man), erecting impermeable boundaries that channel affective energy into a struggle against a feminine or feminized other. The domain of subjective experience (be it artistic representation or imperialist expansion) is in fact recurrently encoded as female, while woman is figured dualistically as the quintessential, forever unattainable object of desire (to be rejected or assimilated) and as the archenemy of self-expansion (to be destroyed). Violence is thus intrinsically woven into the gendered configuration of the self-world relationship envisioned by Futurism. The movement's aesthetic revolution—in particular, the hybrid form of the manifesto—allows barriers between genres to be broken; gender barriers, however, are enforced by the Futurist rhetoric of violence, which strives to rebuild a foundation for the integrity of male subjectivity (threatened by the modern fragmentation of identity) by postulating a solid system of authority and subordination. It is important to underscore that the "Manifesto of Lust" does not simply reproduce the rigid gender barriers defended by Marinetti and other Futurist men. The most notable example in support of this argument is de Saint-Point's description of desire as the "attraction at once delicate and brutal between two bodies, of whatever sex, two bodies that want each other, striving for unity." Far from being entirely reducible to a mere imitation of Marinetti's programmatic writings, the groundbreaking "Manifesto of Lust" anticipates the conflict-laden inscription of gender difference in women's contributions to Futurism.

De Saint-Point's provocative attack on restrictive mores, in conclusion, opened the way to, as well as charted the limits of, the subversive course pursued by other women who later joined the movement, adopting Futurist themes and rhetorical strategies as a means of emancipation from conventional roles.

# GUILLAUME APOLLINAIRE – L'ANTITRADITION FUTURISTE

*“L’AntiTradition Futuriste” is Guillaume Apollinaire’s 1913 poem-publicity-manifesto in support of Futurism. Was his enthusiasm real, or is the work tinged with irony? Did he really whole-heartedly embrace the Futurist program? Start with a few informative sources:*

Giovanni Lista traces the publication history of the piece: Originally a stand-alone work, bearing the publication date June 29, 1913, with credit to Apollinaire and also the “Direction du Mouvement Futuriste” in Venice, it was republished without the typographic treatment, in the pages of the French avant-garde journal *Gil-Blas* on the 3rd of August in 1913. Critic André Salmon trumpeted the victory of the Futurist movement as a result of the poet’s support in print, while regretting that it appeared stripped of its graphic features. Carlo Carrà attributed the typographic design to Marinetti, Lista says, and indeed, the geometry of the page structures are more in keeping with the look of *Dunes* (1914) and *Zang Tumb Tuum* (1914) than the *Calligrammes* Apollinaire would produce in 1916 and 1917. (Giovanni Lista *Futurisme*, Lausanne, L’Age d’Homme, 1973; pp.121-125)

David Seaman tells us that Apollinaire met “the Italians who would form the Futurist movement” in about 1903, knew Marinetti, and Gino Severini. He “reported on Futurist theories in 1911, without having seen any of their works.” The poet was very close to Picasso, who derided Futurism, no doubt seeing the superficiality of effects in their painting, rather than a serious interrogation of form or concept. Or perhaps just feeling peeved at the publicity the group was garnering? In any case, Apollinaire “became more sensi-

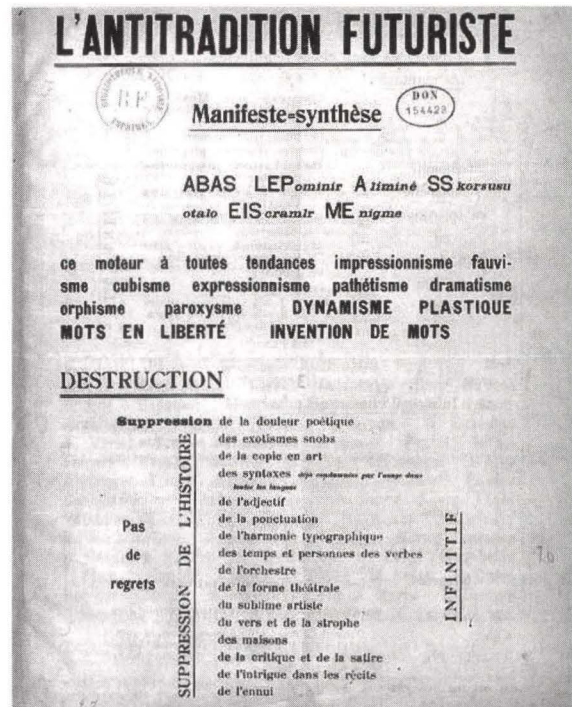
tive to the Futurists” after the 1912 Paris exhibition of Futurist painting, and in spite of various quarrels and internecine struggles over control of the discourse of the avant-garde (should it be called “Futurism?” or “Cubism?” or should each term be reserved for its proper domain? Was it a triumph to be elevated to the status of umbrella for all experimental work? Or a dilution and denigration of principles?). The manifesto appeared in the Italian Futurist publication, *Lacerba* in September 1913, with its typographic treatment restored. (David Seaman, *Concrete Poetry in France*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1981; p.162)

With these conditions established, how does the work read? Not as a poem, precisely, it is too driven by a sense of accounting, sorting, making rules and prescriptions that will define a movement’s parameters. As a manifesto in support of the “antitradition” of Futurism it is an early intervention in typographic norms, quite early. The first Dada typo-poetic works came after the initial events of Cabaret Voltaire in 1916. The founding edition of Wyndham Lewis’s Blast, with its equally strident and striking graphic character appeared in 1914. The Russian experiments in constructivist typography were a few years off, and Ilya Zdanevich was still home with his parents in Tiflis, Georgia in 1913. The 1909 Futurist Manifesto, calling for formal experiment, had been issued without examples to support its claims and called them into being rather than based its precepts on existing works. Collage works in the Cubist mode had more aggressively engaged with the printed matter of mass culture than any other aesthetic works, and Apollinaire was fully immersed in and familiar with that work. So the sources for this are not within a field of poetic typographic innovations so much as a wide range of visual culture and art objects.

The typography of *L’Antitradition* is, as much of the experimental work of the historical avant-garde, taken in style and form from the publicity and mass culture venues of the time. Advertisements structured their texts with graphic hierarchy, using the paragonage (multiple point sizes in a word) techniques that let “A BAS LE PASSEISME” be pulled out of the opening lines of Apollinaire’s text. The vocabulary of this piece seems to have been poured into Apollinaire’s head by Marinetti et al. almost whole cloth, with the celebratory terminology marching across the page “Dynamisme Plastique Mots en Liberté Invention de Mots.” The uncritical enthusiasm of this work has always given me pause. Apollinaire seems too independent, too lyrical, too aesthetic to have bought into Futurism with such absolute allegiance.

The prescriptiveness of the piece, laying out the route to “Destruction” followed by rules of “Construction” seem formulaic, straight-jacketing, antithetical to the imagination and vernacular eclecticism of Apollinaire’s own writing. The final page, with its awards of “merde” and “roses” to the condemned and the anointed has the wickedly playful feel of hi-jinx art-world insider humor and vengefulness, some more lighthearted and some more pointed. Touchingly, the list of those to be esteemed is filled with faded references, a reminder of the transience of artistic scenes and their fashions.

This piece has always seemed anomalous within Apollinaire’s oeuvre, and seems more of a partisan gesture, a work done by committee, in a passing moment. Apollinaire’s enthusiasm for Futurism may have been real, but his own work, even in the light, deft, sweet gestures of the shaped poems of his *Calligrammes*, escaped the strident call-to-arms-and-allegiance that always permeated Marinetti’s rhetoric. *L’Antitradition* condenses conversations among groups engaged in definition and aesthetic turf struggles at a formative moment in avant-garde poetics. A dramatic demonstration of the porous receptivity of Apollinaire’s synthetic receptivity, processing and considering, working through the tenets of a new spirit. But ultimately, Apollinaire is no Futurist, and his humanistic core remained closer to the Cubist sensibility and its collaged appropriation of experience filtered through personal voice as form, and far from the strident prescriptions of a Marinettian programmatic agenda.



# FUTURISTISKT MANIFEST —MINA LOY

## SLUTNOTE

Futuristiskt manifest.  
Mina Loy  
Cecilia Sjöholm

V i tänker oss ibland att de modernistiska manifesten är till för att frammana en förvandling av konsten, människan och samhället. Men i Mina Loys fall är manifesten inte så mycket en pendang till verket, utan verken själv. Hennes åkallan av en ny poesi är den nya poesin själv, hennes längtan efter en ny tid är den tid som manifestet självt skriver in. Man skulle kunna tro att hennes texter just därför blivit hopplöst otidsenliga, ett slags minnesmärken över en modernism som snart kommit att inkarnera en 1900-talets vantro och illusioner. Ändå är det snarare så att Mina Loy själv tycks blåsa nytt liv i futurismen, då hon återupptäcks på 90-talet. Återupptäckten är givetvis genusbetingad och sammanhänger till stor del med att Mina Loy själv inkarnerar den nya kvinnan, ett feministiskt medvetet livsval för nya sätt att leva, älska, skaffa barn, skriva och arbeta. Futurismen är en komprometterad rörelse, fläckad inte bara av sitt politiska förflutna utan kanske framför allt av sin övertro på teknik, virilitet och maskulinitet. Därför kan det tyckas vara en futurismens räddning i sin helhet då Mina Loy återupptäcktes på 90-talet – plötsligt kom här en kvinna som inte bara är musa utan drivande i ton, text och stil, hyllad av Ezra Pound och andra. Feminismen blir en del av futurismen.

Men det mest intressanta med Loys texter är kanske snarare att de för en amerikansk poetisk tradition vidare, samtidigt som de gör något eget med en europeisk överideologiserad poetik. Loy förenar en whitmansk katalog med en marinettisk lite maskinell klang. I detta föds ett neutrum (som hos Södergran), en kropp som strävar mot universums gränser och diktens eviga liv, genom en ton och en stil som behåller futurismens virilitet men släpper dess högröstade krav. I Loys manifest är det nya livet redan där, uttalat och därmed också redan inkarnerat i den diktens

storartade kropp som överskrider alla könsgränser. Det nya livet har inga syften med sin existens, det bara är, så stort som ett liv kan vara. Loys manifest skapar en poetik som på ett märkligt sätt tycks blicka bakåt — mot det liv som fanns redan i Whitmans texter — snarare än framåt. Kanske är det också därför upptäckten av hennes texter verkar så förlösande, de återför en själ och en kropp till det futuristiska manifest som annars så ofta trott sig stå över sådana gamla modernistiska föreställningar.

# THE DEVIL WORE BALLA

## *A Note on Marinetti and the Futurists' Fashion Manifestos*

If manifestos serve as documents of the future – expressions of what no longer exists and of what may or have not been realized – then a backwards glance at the Futurist's proclamations on fashion reveal just how prescient the group really was. Marinetti, Balla, Depero, Prampolini, Volt, Thayaht and others understood that fashion was no mere ornament but an industry, and that clothing the body now meant performance rather than protection of the self. Caught between its own historical position as a beacon of mass culture and a bastion of individualism, Futurism understood the pivotal role of fashion in making one feel “exceptional,” while actually pre-programming consumers to desire.

The Futurist promotion of the artist as clothing designer – the conviction that fashion was indeed an arena for creative genius – worked to the advantage of commercial dressmakers at the turn of the century. Contemporaneous with Futurism, Paul Poiret established his haute couture business, and was the first to actively utilize the marketing techniques of fine art (exclusivity and originality) to manufacture an aesthetic aura for his clothes. The affiliation with “art” and “rarity” assured expanded sales of high-end dresses, while obscuring the similarities between limited “editions” and mass-produced copies.<sup>1</sup> While the Futurists also blurred the barriers between high and low, their concept of fashion did not cater to signs of class distinction and great cost. Rather, they embraced the ideal of inventive design (rather than merely beautiful) for all. Even Thayaht, who worked with Madeleine Vionnet in Paris in the early 1920s, was most famous for his one or two piece “Tuta,” a standardized overall designed for industrial produc-

tion and everyday leisure wear.<sup>2</sup> In his *Contro il lusso femminile (Against Feminine Extravagance)* of 1920 Marinetti disparaged the luxury economies of cosmetics and high fashion for they reified women and substituted the natural sensuality of the body with the seduction of what money can buy. Though still misogynist (luxury interfered with the rightful dominance of male virility) Marinetti's view critiqued the capitalist system and the reduction of relationships to exchange value. The Futurist engine for the fashion economy, as their manifestos assert, was therefore not the commodity fetish, but nationalism: clothes were to shape and represent a bolder, leaner, more spirited and active race of Italians. Little did Marinetti realize that a century later both national pride and luxurious product would be seamlessly joined in the prestigious label “Made in Italy.”

The Futurist link between apparel and politics is nowhere more apparent than in the phenomenon of the fashion manifesto itself. The very number of manifestos devoted to fashion attest that the Futurists considered it central to the ideological question of the new Italian “man” and nation. The fact that they chose to make their mark on fashion primarily through the manifesto is significant: part political platform, aesthetic program, and publicity stunt, the aggressive “hucksterism” of the manifesto was the stylistic opposite of the select, aristocratic image cultivated by couturier houses. Of course, what is fashion – a dress or suit – if not a manifesto of the self, a projection of who one is or wants to be? With Futurism, the literary manifesto and the material fashion statement were designed with the same hyperbole and ideal future in mind.

<sup>1</sup> See Nancy Troy, *Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion*, Cambridge Mass., 2003.

<sup>2</sup> Thayaht: *futurista irregolare*, ed. Daniela Fonti, Trento and Milan, 2005.

## SLUTTNOTE

*The devil wore Balla*  
Emily Braun

# ON MINA LOY'S "FEMINIST MANIFESTO"

By the time Mina Loy met the charismatic F.T. Marinetti in Florence in 1913, and briefly identified with his futurist visions, she was thirty-one and had given birth to three children—the first and third by her husband in a troubled marriage, the second by a lover. In what she called her “unpredicted maternity,” she found she felt for this first-born daughter, Oda, a love greater than she had imagined possible. Her grief when Oda died of meningitis at one year was inconsolable. Thereafter, Loy experienced motherhood with intense ambivalence; marriage and her lack of independence, with desperation—the all too familiar conflict of family responsibilities (not shared by the men in her life) with the need to do cultural work.

Loy's 1914 Feminist Manifesto—an unrevised manuscript she called a “rough draught” and later a “fragment of Feminist Tirade”<sup>1</sup>—can be read in this biographical context as a shadow side of the Aphorisms on Futurism she had written earlier in the same year and quickly repudiated along with Marinetti's fascist sensibilities. Ironically, the two manifestoes leave the binary sexual politics of the time so perfectly intact they can be seen as inadvertent reinscriptions. In “Aphorisms” the confident, dictatorial voice of the egoistic fallacy (the world is by fiat reconstituted via one's rhetorical intentionality) is, by cultural standards, entirely masculine—not even androgynous. The desperately exhortatory voice of the Feminist Manifesto, on the other hand, arises out of a destructively feminized (submissive) woman who, enraged by her pain, is perversely bent on palliative destruction. (We know this figure from Greek tragedy.) The inescapably oppressive milieu in which Loy was writing degraded the feminized subject with a circular logic whose axiomatic proof of inferiority was her very victimization in a biologically driven sexual politics.

It would have been anachronistic for Loy to pretend that sexual politics is a matter of cultural construction. Instead, she attempts to wrest control of

biological “fate” by the transvaluation of social values. Unpredicted maternity is no trap, but a “right,” exalted achievement absent a father's support. Mothers will *choose* to be more responsible than men. Sexual impurity becomes eugenic social purification. The superior female dedicates her reproductive capacity to the improvement of the race. All is rhetorically lifted out of depressing circumstances of unwanted conceptions and confinements, discomforts of pregnancy, the tethering of one's life scope to the needs of small children. (Loy would in 1916 leave her children in Europe for three years to pursue her art and financial independence in New York.)

The abjection in this manifesto is one of socially reflexive embodiment—an internalized female degradation that cannot in fact be redeemed by rhetoric. The situation is insidiously capricious for women with no status apart from men, no reproductive rights. Loy's surprising strategy is to counteract the violence of these facts with advocacy of a self-prescribed psychical and physical violence. The woman must destroy her own desire to be loved, thereby neutralizing the tendency of men to stray. The surgical rending of the hymen in all pubescent girls can be seen as a preemptive strike against rape as well as at the cult of virginity. The finally undeniable dependency, the need to enact the submissiveness men require, is turned into a subversion: “deceptive fragility of appearance, combined with indomitable will.” Sadly, women hardly need this instruction. This “subversion” is as old as the history of the feminine. There's excruciating rationalization here, combined with brutal honesty: “The only point at which the interests of the sexes merge—is the sexual embrace.” The most refreshing moment, the one that breaches the persistent, fatalistic dichotomizing, is this: “each individual should be the expression of an easy & ample interpenetration of the male & female temperaments.” Whether this ideal would indeed lead to the “harmony of the race” one future or another may or may not confirm.

<sup>1</sup> From notes by Roger L. Conover, ed. *The Lost Lunar Baedeker: Poems of Mina Loy*. New York: Farrar Straus Giroux, 1996, p.216.



# MANIFESTO ANTI-DANTAS

## SLUTTNOTE

Anti-Dantas ...  
Ana Luísa Amaral &  
Rosa Maria Martelo

Although the title of this manifesto, published in 1916, seems to address the Portuguese playwright and poet Júlio Dantas (1876-1962), who at the time was a well-known figure both in the political and cultural arena, the name of this author gradually becomes the object of a semantic expansion, which turns the name emblematic of the *status quo* of art and literature in Portugal. In fact, Almada Negreiros (1893-1970), the painter, poet, artist, writer, and playwright, does not simply intend to attack Dantas personally, but to use what he represents as a means of denouncing the intellectual establishment and the subservience of the artist to political convenience. This double attitude reinforces a tradition that goes back to the famous argument that opposed Antero de Quental to António Feliciano de Castilho, in the context of what is known in Portuguese literary history as the “Questão Coimbrã” (1865). But not only at this level is Almada’s text structured by a double axis: there is also a kind of double movement in the treatment of Dantas, since the criticism of his work is never dissociated from the sarcastic devaluation of his personality. Thus, the fact that he supposedly “stinks” is levelled with the total mediocrity of his plays.

As it appears at a first reading, the choice of Júlio Dantas as the object for demolition has a given context which cannot be entirely understood outside the history of the reception of the first number of the Modernist magazine *Orpheu*, published in March 1915, and involving names such as Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro and Almada himself. This issue of the magazine produced a huge scandal, provoking an immediate wave of reviews in several newspapers. It was universally assumed by the critics that the poets were as mad as patients in mental institutions. However, Júlio Dantas would step on the scene to defend that “the madmen are not the poets, more or less extravagant, who want to be read, discussed and bought; madmen are those who read them, discuss them and buy them”. Through his manifesto, Almada Negreiros destroys the legitimacy of Dantas’

discourse of authority.

On a deeper level, the manifesto uses the personal invective to cleverly develop strategies of shock and denouncement, typical of the avant-garde, in order to conclude that Portugal is the “the most obsolete country of Europe and the whole World”, and to demand a different country and a new mentality. The description of Dantas’s play *Soror Mariana*, which had recently been staged, is a crucial element in Almada’s text. Doubling the discursive strategy through which he had not distinguished Dantas’s works from his person, Almada blends, in a most irreverent and provocative way, the dramatic level with the memory left in him by the play’s production. This allows him to produce a satirical effect and a tone of *blague*, where, for instance, the voice of Mariana is identified with the voice of an actress who had played a well-known female character in an equally well-known Portuguese comedy, namely *A Vizinha do Lado*, by André Brun. By merging these two levels of reading, Almada Negreiros stresses the futility of Dantas’s Mariana, revealing the irrelevance of this character, who nevertheless detains an important place in Portuguese literary tradition.

In several ways, metalepsis is, by excellence, the structuring trope of this manifesto. Almada systematically travels between different levels of argument, subordinating his discourse to an associative strategy that goes from personal attack to global evaluation of the country, from aesthetic considerations to social and political ones, using a language that interweaves different registers and thus producing an iconoclastic and devastating discourse.

In the end, Almada Negreiros can only demand, “a clean country”, in a claim of a clearly futurist content.

# FUTURISTENE, FILMEN *og spørsmålet om teknikken*

Et manifests prognostiserende modus utgår alltid fra bestemte teknikkhistoriske vilkår. Da PC-ens gjennombrudd for omkring 15 år siden ga bestemte betydninger til begrepet om nye medier, var det med slående paralleller til diskursene omkring de nye mediene rundt 1900. Et manifest er i seg selv et av de tydeligste uttrykkene for forbindelsene mellom tekniske bruddpunkter. Det finnes i dag en rekke forskjellige manifeste for computermediene, og mange av dem er preget av en orientering tilbake til ideer om den enkelte kunstnerens frie skaperkraft og brukerens ubegrensede navigasjon og informasjonssøkning. Det er derfor interessant å spore flere av dataalderens tilbakeskuende begreper om kunsten allerede i futuristenes manifest for filmen fra 1916. Mediet hadde da vært kjent for publikum i omkring 20 år, og under fremgangsfjernissen i futuristenes ordvalg finnes et ønske om en tilbakegang til en tid da kunsten var et individs frie uttrykksmedium, og da synsmaskinenes automatikk ikke hadde del i den frie kunsten.

Den italienske futurismens fascistiske drag er velkjent, og kommer her tydelig til uttrykk i formuleringer som «den italienske skapende ånden og dens absolutte overherredømme i verden» og «vår store hygieniske krig, som bør kunne tilfredsstille alle våre nasjonale mål, hundredobler den italienske rasens fornyende kraft.» De fascistiske begrepene er i denne sammenhengen uatskillelige fra de skaperdiskurser i kunsten som de står sammen med: «Den futuristiske filmen vil skjerpe og utvikle følsomheten, den vil gjøre den skapende forestillingsevnen kvikkere.» Futuristene forstår filmmediet som et passivt instrument som stiller seg til rådighet for det skapende mennesket: «*det best egnede uttrykksmiddelet for flersanseligheten til en futuristisk kunstner*». Aldri forstås filmen som om den bærer på bestemte former for tid- og rom-konstellasjoner eller avsetter nye forståelsesformer. Begrepene om den frie, uvilkårlige skaperkraften er de samme som de Walter Benjamin i sitt berømte Kunstverk-essay anser for å ha et fascistisk potensial, og som nettopp filmmediets *automatiske* dimensjoner kan motvirke.

Tanken på filmen som en egen kunstform som har som oppgave å oppsummere de øvrige er vel etablert

på denne tiden. I futuristenes skisse til en fremtidig filmpraksis blir man slått av de mange parallellene til litteraturen og teateret. I praksis skulle bruken av «filmatiserte analogier som bruker virkeligheten direkte som en av analogiens to ledd», som det skildres i punkt 1, lede til en filmform som skulle virke komisk datert allerede i 1916. Noen av tankegangene kan koples til ideen om filmen som et hieroglyfisk språk som eksisterte på 10- og 20-tallet. Likevel er det ønsket om å gjøre karakterene forståelige «som om de snakket» som motiverer eksperimentene, og ikke, som i flere andre avantgardebevegelser, et ønske om helt og fullt å overskride et lingvistisk kodet verdenssyn. Manifestets begeistring for filmens omdannelser av former har utvilsomt transformasjonsfilmgenren, som hadde sin storhetstid fram til omkring 1908, som modell.

Manifestets projeksjoner inn i fremtiden er egentlig tilbakeblikk på tidligere teknikker. Filmens automatiske egenskaper, som ofte ble ansett som et hinder for kunsten, overses i manifestet til fordel for et tradisjonelt kunstsyn fundert i kunstnerkulten. Også i futuristenes kunstnerlige praksis kommer et tilbakeskuende perspektiv til uttrykk. Futuristene skulle først og fremst komme til å bruke 'gamle medier' hvor kunstnerindividet har rollen som agent, som i maleriet, skulpturen og fotografiet. Filmene spiller i praksis en liten rolle i futuristenes arbeid, og det store futuristiske filmverket ble aldri produsert. Marinetti gir dessuten andre steder uttrykk for at filmen ikke egner seg for det futuristiske prosjektet.

Det er derfor verdt å rette oppmerksomheten mot hvordan kunstinstitusjonens diskurser omkring det bevegelige bildets inntreden i galleriet arter seg i dag. Gjennomgående finner man igjen, utvilsomt som en følge av de rådende computerdiskursene, en vektlegging av den individuelle skaperakten og besøkernes frie navigasjonen i gallerirommet. Igjen forstås filmen som et passivt redskap som kan formidle kunstnerens intensjoner, snarere enn som en teknologi som avsetter subjektsposisjoner og former tid og rom. I mange henseender er det tradisjonelle verkbegrepet i kunsten intakt. Den «post-cinematisk» filmen, som er den problematiske termen mange kunstkritikere velger for gallerifilmene, forstås ofte innenfor samme begrepsmessige rammer som de man finner i futuristenes reaksjonære filmmanifest.

# ULTIMATUM – ÁLVARO DE CAMPOS' POEM- MANIFESTO

## SLUTTNOTE

Note on *Ultimatum*  
Irene Ramalho Santos

Fernando Pessoa once planned to include *Ultimatum* in a volume of Álvaro de Campos's poems, entitled *Arco de Triunfo*. He would have placed it right between two of the Naval Engineer's major odes, "Ode marítima" and "Saudação a Walt Whitman." Had he done so, the consequences for Pessoa scholarship would have been enormous, particularly as regards our understanding of the poet's radical conception of poetry. As it is, Pessoa scholars, bearing in mind the undeniable fact that *Ultimatum* is also an outraged response to the British Ultimatum (1890, the year Álvaro de Campos was born), usually read *Ultimatum* as part of Pessoa's sociological statements on Portuguese and Western culture and politics. Campos's obstreperous eviction note at all the "mandarins of Europe" can thus be seen as Pessoa's belated revenge on Great Britain and its rotten *Pax Britannica*.

We must admit, however, that, as an essay on political sociology, *Ultimatum* offers few and poor insights. The truth is that the poet himself once said that the "aesthetic theories" behind Campos's odes are "vaguely expounded" in *Ultimatum* and "Notes toward a Non-Aristotelian Aesthetics". Why not, then, reconsider Pessoa's original idea and read *Ultimatum* as an avant-garde poem of the *Orpheu* period, as well as a poetic statement on poetry and poetics?

*Ultimatum* is a futurist poem. By experimenting with a daring combination of themes, forms, modes, styles, spacings, and even graphics, *Ultimatum* puts in ques-

tion the very notion of poetry as distinguished from not-poetry. The poem's choice of denunciatory parody and self-parody for structure, as well as prophecy-like sarcastic invective for rhetorical mode, is quite impressive, particularly in the first part, which culminates in the basest cry of abjection — MERDA! — to express the poet's contempt for and disgust with the culture he finds himself inescapably entrapped in. While the somewhat trite and verbose philosophico-politico-scientific parody of the second part does tend to undercut the comic power of the strident conclusions proclaiming the Nietzschean Superman in the Whitmanian Engineer-Poet, Álvaro de Campos himself, the effectiveness of *Ultimatum* as a most arrogant piece of radically destructive poetics is undeniable.

*Ultimatum*, as its very title implies, places the beginning of the poem (the beginning of poetry) at the utter boundary, or dead end, of its own *mise en abyme*. It presumes to be, however facetiously, a scatological eschatology of all culture. At the end of *Ultimatum*, immediately before the signature of "Álvaro de Campos," a nonperson [not Pessoa] who paradoxically legitimates and authorizes the destructive gesture, Europe, the site of Pessoa's cultural erasure, has become merely the backside ("ultimatum" as the hinder parts, as it were) of the futurist Engineer-Poet, who then turns to the West-Future-of-the-Past with his arms raised in salutation. And so, the closure of *Ultimatum* presents Álvaro de Campos rising as if from the edge of the known world, even if now a world irretrievably obliterated, daringly to re-inscribe

meaning anew in the promise of infinity, which once again the discoverer-poet will be wrenching from the Atlantic ocean.

That Campos's language resorts to the Portuguese discoveries for metaphor points to the Eurocentric basis of the poet's creativity. In imaginative and poetic terms, the discoveries represent, for Pessoa, a rupture and an unknown (an *interruption*, I would say) that signify the promise of *possibility* (what, in *Mensagem* ["Tormenta"], Pessoa calls "o poder ser"). In its provocative gesture of total cancellation of culture and civilization, *Ultimatum* performs a task that all strong poets ascribe to themselves — radically to reinvent the poetic tradition in which they can't help but situate themselves.

*Ultimatum* is the *poetic* manifesto of sensationism, even as "Notes toward a Non-Aristotelian Aesthetics" is an attempt at its theoretical grounding. Pessoa's poetry — particularly Alberto Caeiro's seemingly ignorant postulation of poetry as *sense*, the ungraspable eruption of body, mind, and world — cannot be fully understood without taking into account the quality of poetic arrogance that shapes *Ultimatum*. By presenting Campos as erupting arrogantly out of such utter abolishment of all existent culture, indirectly to proclaim heteronymic Pessoa as the poet-of-poets, *Ultimatum* puts into question Caeiro's defiant "ignorance" as well. And the Campos that erupts in *Ultimatum* situates himself also, just like Caeiro, at a new beginning of sense.

# TRISTAN TZARA: MANIFESTE DADA 1918

## SLUTTNOTE

Tristan Tzara.  
Manifeste Dada 1918  
Ina Blom

With Tristan Tzara's Dada Manifesto, written in 1918 and performed for a Zurich audience the same year, the writing of artistic manifestos entered a new stage. Modeled on the political manifesto and its investment in an immediate future based on a furious critique of the present, the avant-garde genre of the artistic manifesto would generally repeat its prescriptive rhetoric, its description of a plan of action and the promised benefits of this plan. In this context, Tzara's 1918 Dada Manifesto can only be read as a manifesto to halt all manifestos, or – more precisely – as a derouting of the very logic of manifesto writing. In fact, the text starts out with a self-reflexive comment on the genre of the manifesto itself, and the way its particular mix of critique and promise always attests to will and determination: you must *want* A.B.C, *thunder against* 1.2.3 ... The genre of the manifesto, as performed by the futurists among others, is founded on a rhetoric of certitude that – no matter the political intentions of its writers - ultimately testifies to a bourgeois–scientific–rationalist logic and the social and political order that bases itself on this logic.

Rightly or wrongly, Tzara associates the sophisticated visual inventions of cubo-futurism as well as the prescriptive rhetoric of its manifestos with a rationalist and instrumentalist modernity and its competent grip on the immediate future. It is therefore in the interest of another, less self-assured modernity that Tzara's manifesto mimes this will and this competence only in order to undercut it. The key word here is failure: *Let us for once try to be mistaken*, Tzara writes. This, perhaps the most cogent statement within a deluge of carefully orchestrated nonsense, contradiction and overkill, opens the doors towards the ethics of Dada, as well as its aesthetic/political strategies of stupidity, provocation, irrationality and lack of control. In Dada's artistic practice, these

strategies were always context-specific, always historical and political. Nonsense and irrationalism was not yet psychologized, did not yet serve the artistic idealization of the subconscious that came to mark the French Surrealist movement of the 1920's (with which Tzara notably became associated). Rather, it was consistently deployed in relation to a number of contemporary issues: Technological invention and the new media reality, the emergent globalization and the question of European cultural identity, the new body culture and the logic of the fashion system, Weimar politics and the fate of Germany after the Versailles treaty, the rise of socialism and the tension between socialism and anarchism. Dada artists fundamentally identified themselves with these issues and thus saw themselves as strategic operators within these various fields of modernity: multiplying, derouting or reinventing their meanings and projects. However, a more general issue was at stake in these aesthetic/political operations: notably the question of control of the future – or, more precisely, the very definition of futurity. As he mimes the very *genre* of the manifesto, Tzara singles out both its determined grip on the near future as well as the force with which this future is always formatted in terms of the temporal continuity and identity of modernity's own project, modernity's own tradition. The concept of temporal continuity implies that any notion of the future is the foreseeable consequence of controlling the present. In this context, the concept of failure, serves one purpose: To loosen the control over the present so as to open the future to unknown determinations. Or – to paraphrase the 1919 manifesto of Berlin Dadaist Raoul Hausmann titled *Der Schnitt durch die Zeit*: to cut through the logic of time itself. It was to this end that Dada invented an art that does not know what it does or wants to do. Tzara's manifesto is an attempt to articulate precisely this lack of intentions.

## UKU, IKKE LE LE

*Bättre är koo molcka, än slå j huffuth.*

**F**ørste observasjon: På norsk som på tysk har Kurt Schwitters ei **ku** eller **kuA**<sup>1</sup> i navnet, som han rutinemessig dro sammen til **Ku**witter, eller et forrykende **Ku**vær, dvs. et uvær som i ei kunding feier over både språkgrenser o.a., alternativt en **Ku**storm, en ordlyd som lettere forhutla blir utpekt som gangbar i samtlige målføre underlagt Norsk Riksmålsordbok, bind II (gladelig – låvevegg) spalte 2787. På nederlandsk som på svensk og dansk fordufter drøvtyggeren fra Kurt i navnet, og originaltittelen fra 1922 har det nederlandske KOE, et resultat av at Kurt Schwitters dette året var på dadaistkongress i Weimar og knytta sterke vennskapsbånd med særlig Doesburgerne, og om høsten turnerte de Nederland sammen og Kurt Schwitters samla materiale til det første nummeret av tidsskriftet Merz, som ble utgitt i januar 1923 og var et 16 siders temanummer om HOLLAND DADA, med bidrag av bl.a. Hannah Höch, Francis Picabia og Theo van Doesburg, samt redaktør Schwitters, som sto for mer enn tre fjerdedeler av bladet, og allerede på side 3 har han prenta det mye mer berømte manifestet om flatlandsdadaismen, **HOLLAND ER DADA**, litt forvirrende satt under en vignett av ei **ku**, tegnet med naturalistisk strek i et landskap som er litt for **ku**pert, til å forestille Holland. Men er det ei **ku**? Det lille, stramme juret passer bedre til en kvige. Uansett står klovedyret der ganske uforstyrret, i sitt stille hjørne av naturen, mens det gomler og glor på et liggende rektangel i feitere strek og påskriften GROOTE (opp / ned langs bannlinja) KOE (nedenfra og opp langs høyre kortsida), dvs. ndl. **stor(e) ku**, alt. **storfe** sing., et budskap som står i et spenningsforhold til vignettkvigen eller den i alle fall mer kvigeprega vignettlusa av ei naturalistku.

**Andre obs.:** I 1922 var Kurt Schwitters 35 år gammel, og formulerte munnhullet, slagordet, pleonasmen EVIGHET VARER LENGST eller EVIG ER MEST LANGVARIG. Samtidig lagde han collager «uten titler», som «1/2 Hektoliter YL»; «Ueberall zu haben / Noch ist es nicht zu spät»; publiserte første versjon av «Anna Blume»; andre versjon ble publisert allerede i 1919; han påbegynte arbeidet med *Sonate i urlyder* og skreiv «i-diktet», fulgt av det enda mer berømte manifestet «i», som begynner: «I dag vet alle barn hva Merz<sup>2</sup> er. Men hva er

i?»<sup>3</sup>; *Anna Blumes memoarer i bly*; «denaturert poesi» og flere nå klassiske elementar-tekster, som ofte er gåtefulle på en så liketil måte at vi underkues til å overse det, slik ender for eksempel «Sigarer»:

Sigarer.

(Det siste verset synges.)

Spørsmålet er: Hvilken linje er det siste verset?

Er det virkelig det?

Er det det som er spørsmålet her og nå?

Nei.

Det er ikke jeg som stiller spørsmålet.

Det var *Rett Kopi* som spurte om jeg kunne oversette det aller minst kjente av Kurt Schwitters' berømte manifest fra 1922. Det har jeg gjort. I tillegg spurte de om en note på maksimum én side, der jeg **kom**(pli)menterer manifestet.

Faen. Jeg har alt notert meg over dobbelt så langt. Måtte Satan gå til evig tid på jernkua i fjøset og raute langvarige raut som gir gjenklang i det periodiske systems firskalla kjerner med atomnummer 26 og betegnelsen Fe, for nettopp jern.

Er leserne dermed tilstrekkelig orientert om denne usedvanlig lavmælt rautende saken?

Nei. Det er flere usedvanlig lavmælte aspekter som er vel verdt å nevne.

**Tredje obs.:** Fins det en forfatter som har melket kua — som **kunstnerisk** motiv, tema, påskudd, symbol, klang, bilde, primærnæring — så mye, like ofte og med så forskjellig utfall som Kurt Schwitters? Nei, ikke som jeg kjenner til. Jeg har ingen statistikk, men Kurt Schwitters tilhørte høymodernismens urbane bevegelse og jeg vedder gladelig mitt fineste kuhorn, et Texas longhorn som blåseinstrumentmessig bare overdøves av det geniale gemsehornet, og jeg vedder hornet på at ingen Kurtsamtidige skreiv med større **kuhyppighet**.

**Fjerde obs. belegger tredje** med eksempler som demonstrerer litt av Schwitters' allsidige omgang med *vacca stulta*, lat.; dumme ku: På side 14 i *Anna Blumes memoarer i bly* annonseres det for «kuvarme geiter». I *Eventyret om paradiset* fra 1925 handler en sentral passasje om ei bøling kyr som etter hovedpersonens mening er noe helt annet.

Når mora hans trækker i ei kuruke, hevder den himmelsk avfokuserede sønnen at noe som til de grader ligner ei vanlig kuruke i virkeligheten må være ren honningpudding. I virkeligheten skreiv samme forfatter også diktet «Kua», jeg tror det var i 1939, her ofres klovdryret samtidsmessig mistenksomme blikk, og nå i en omtrentlig oversettelse:

Foran er kua lukket og stengt,  
men den åpner på flekken  
der bak i hekken.

Kua er alltid en tanke betenkt,  
den gomler på noe fortrenkt.

**Femte OBS!** *Vacca* betyr ku, *vaccinia* er kukopper, 14. mai 1796 klarte Edward Jenner å smitte den åtte år gamle fattiglemmen James Phipps med kukopper. Etterpå var det umulig å smitte den ukuelige slampen med kopper: Gutten ble immun og vaksinen var oppfunnet: Den vaksinerede er ordrett og i dobbelt forstand **kurert**, ty.: Kur(er)t. Slik henger verden sammen i språket og vi gjennomkrysses av overraskende og unaturlige slektskapsforbindelser. Derfor virker det befriende å utlevere hele kuslekta mjølkeprodusenter av noen kjøttleverandører til beslekteta metaforer, som i dette diktet av Kuwitter eller Mr. Coweather, skrevet i engelsk eksil og på nesten prikkfritt eng. i 1942:

#### Perhaps Strange

The world is full of goods trains  
The passengers are cows  
And milk and butter.  
And cheese and lovely marmelade  
And bulls and horses,  
And cocks and hens.  
The cow is mother to the milk,  
And grandma both to cheese and butter.  
The cheese is cousin to the marmelade.  
The horse is cousin to the cock  
The hen lays eggs.  
The egg is cousin to the cheese and butter,  
The son and daughter of the milk.  
Isn't it strange?  
It is.

Alltid når jeg leste dette diktet, hørte jeg «lovely barmaids» i fjerde vers. At jeg hørte riktig og hvorfor det var rett, forsto jeg under lystlesing av Käte Steinitz' erindringer om Schwitters, side 149: «Men livsglede uttrykte han med den lystige urlyden Arr, Schwitters' ledemotiv i selskap med unge kvinner.» Kurt Schwitters gikk ikke og **kurra** blant fisfine rumper og barmfagre genier, han gaula vellystig **arr, arr**:

**Arr**, what a pussy **marrmelade**, Sir. And what a strange **PS**:

**PST: SÅ SMIDIG SOM EN FUGL DE KALLER KU**

(Tillfrågd varför han icke gifte om sig, svarade han): Hvem skulle villia hålla en ko när man för några styfver kan få miöck nog.

Kurt Schwitters var altså fjøsmodernissen blant høy-modernister. Samtidig hadde han, i

**sjette OBS og NB** i motsetning til mange jevnaldrende et uproblematisk og kanskje naivt forhold til teknikk, mekanikk, industri og masseproduksjon. Der andre så ideologiske føringer med dehumanisering og fremmedgjøring, forholdt Kuwitter seg praktisk. Han lot seg aldri affisere av storbyenneskenes anonyme masser, dvs.: Han måtte kødde litt med dem, men de skremte ham ikke. Når han ga uttrykk for en viss fremmedfølelse, var det uten frykt, og alltid i tillit til mann generelt og **arr** i gata spesielt. Andre ville kalt det en politisk markering: å foredra en sonate i naturlyder for turister på Djupvasshytta eller kaia i Molde. Kurt Schwitters gjorde det med den største selvfølgelge. Han syntes ikke at politikk hadde noe med kunsten å gjøre, og demonstrerte ikke. Han viste folk hva nytt han hadde funnet på, og regna nok med å flyte på sjarmen. Naturligvis ble han kritisert for sine upolitiske holdninger, og selv i positive tyske omtaler blir han den dag i dag stempla som «privatdadaist», dvs. en som tok sin hatt og gikk hjem til den borgerlige kunstverdens (nå, anno 1922, allerede absurde) tempel, mens offentlig sanndru dadaister bemanna barrikadene.

Barrikader var det nok av i Tyskland 1922, fire år etter at sosialdemokratene svek noe så makeløst som en ublodig og vellykka revolusjon. Millioner gikk i streik og landet gikk i stå. Utenriksminister Walther Rathenau ble drept av høyreekstremister. Johnny Weissmüller svømte 100 meter fri på under ett minutt. Folk valfarta til kinoene for å se den nye tyske filmens dystopiske landevinninger: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* av Murnau, og *Dr. Mabuse, der Spieler* av Fritz Lang. I Leipzig gikk den første arbeiderturnfesten av stabelen med over 100.000 deltakere, 15.000 utenlandske. Ludwig Wittgenstein utga *Tractatus Logico-Philosophicus*, Oswald Spengler: andre bind av *Der Untergang des Abendlandes*. Det var like før inflasjonen føyk til himmels og gjorde pengene til intet: Alle har sett simple sedler, pålydende flere hundre millioner mark, men hvor mange kjenner til de tyske småpengeseddelpressene, som i 1922 gikk for full rulle på niende året?

**SJUENDE OBS.: NÅR EI KU PISSER, PISSER ALLE?**

**Han skickar sigh, som Koo i knästöflor.**

Jeg har 30-40 nødpengsedler, mange av dem er trykt i 1922. Det er små, (fra 3,5 x 5,5 til 7 x 10 cm) fargerike lapper, trykt på lettere papir enn det vanlige klutepapiret,

verdi 25, 50 og 75 pfennig, unntaksvis 1 mark. Disse nikkel- og kobbermynterstatningene ble satt i sirkulasjon da myntene ble inndratt til fordel for rustningsindustrien. Nesten umiddelbart ble de samleobjekter, derfor ble det fremdeles trykt nye serier da det var slutt på krigen og metallmangelen. Fra 1914 til 1922 ble det tegnet og trykt opp ulike lapper med like valører i hele Tyskland: Rundt 4.000 lokale garantister utga mer enn **42.000 forskjellige typer småpengesedler**. Byer, tettsteder og kommuner, menigheter og bedrifter engasjerte lokale kunstnere, typografer og illustratører til å utforme nødpengene og gjøre dem attraktive, følgelig er det enorme variasjoner i formgivinga – i materialet også, forresten: Sedlene kan være trykt på lær, silke, lin, fløyel, aluminiumsfolie og papir. Det fins også melkekapselmynter, utstedt av lokale meierier og forsynt med reklame. Det skulle ikke forundre meg om konkurrentene nekta å motta dem.

**Den mest opplagte parallellen til mangfoldet av materialer og uttrykksformer i seddelmengden finner vi i Kurt Schwitters' collager.**

Overraskende mange sedler har noenlunde humoristiske motiv. Noen bærer politiske slagord, som WIR WOLLEN KEINE DÄNE SEIN, WIR WOLLEN DEUTSCHE BLEIBEN (Steinfeld i Schleswig før folkeavstemninga, da folket valgte tysk nasjonalitet), langt flere har enkle rimstrofer, vanligvis på dialekt og bare unntaksvis på høytysk. I Tonndorf-Lohe ved Hamburg varierte de f.eks. motivet «Die Tieden sünd schlecht / Die Tieden sünd swoar» osv., etter hva den anonyme rimsmeden ville eller måtte rime hvor, som for eksempel:

Die Tieden sünd schlecht	Det er dårlie tider
dat Brot is heel dürr	brødet er svindyrt
uns Geld is ut Blech	å penga er a blekk
un ut luder Papier.	å a simpelt pappir.

De ikke-humoristiske sedlene kunne prydes med heraldikk, mytologi eller landskap, akkurat som tidas ordinære pengesedler, men det er påfallende mange arbeidsmotiv, gjerne fra primærnæringa, som landbruket, eller bioindustrien som det heter nå: En staut fyr som pløyer, en traust kar som sår, påtrykt et munnhell om næring og tæring, alternativt gjæring: Til fattigmannstrøst fins det sedler som priser ølets, vinens og ikke minst likørens evner til å vederkvege oss elendige. Ofte er pengene uventa vakre, prenta i kraftige primærfarger, flere har blomsterborder i jugendstil, de mest militante er gjerne preget av en tyngre atmosfære med **brunsteckt, biedermeier lapskaus**. Det fins også anti-katolske nødpenger, men langt flere er åpent anti-semittiske, på måter som dessverre finner uventa gjenklang i vår egen tid, som for eksempel.: Etter Tysklands gjenforening har Tostedt i Niedersachsen blitt hengt ut i riksmidiane som

et senter for sotbrun rasisme og blodsvart sosialisme med nasjonalt prefiks. I 1922 trykte samme Tostedt by 50 pfenniglapper med rotgermanske trær, i greinverket dingler det tykke jøder som *Strange Fruit*.

Det var den nedsettende betegnelsen «privatdadaist» som fikk meg til å tenke på disse lett pastorale nødpengesedlene, som typografisk og litterært ligger et århundre etter den grafiske anarkisten Kurt Schwitters. Men det er to iøynefallende fellestrekk: Det første er den jordnære og tillitsfulle, i liten grad idealiserende, gjerne teknisk oppdaterte og dermed tidsmessige, skildringa av bønder og bondehusholdning. Det andre er frafallet av mytisk overgripende forklaringer, som for øvrig fastholdes, i negativ forstand, av Schwitters' mer politisk motiverte og ofte teknologisk deterministiske generasjonsfeller. Dette krever utdyping, før det blir åpenbart, for den som ser disse fellestrekkene, hvordan den nærmest taoistisk klarsynte Kurt Schwitters kunne ha et så tilsynelatende naivt, og i høyeste grad tillitsfullt, forhold til sin omverden. Slike tillitsforhold var langt fra normen for tjuetallets avantgarde, selv om ungalvene Lorca og Vallejo gikk i samme lodne ulla.

## TA MENNESKET PÅ ORDET OG KUA VED HORNET

**Att bliga som en ko på en nymålad grind o. d.**

Jeg har hørt om noe som er mye mer og mye mindre manifest, nemlig penger. **I første klovnote så vi at A er lik fe og fe gir oss** penger. Skrift og penger oppstår som to horn på samme **A**. Penger er ikke bare fiksjoner eller statens gjeld til sine undersåtter. Penger er også betalingsmidler. Penger er verdimålestokker. Penger er propaganda. Penger er regnskapsnæringas koturner, sufitter, kor og orkestret. Penger gror som gress og gullhår i ræva på den som driter penger. Penger er ikke tid. Det er vi som låner dem som skaper pengene, men de er verdiløse inntil vi betaler hele skapelsen. Den som overtrekker kontoen sin med fem tusen kroner og betaler tilbake, har egenhendig skapt fem tusen kroner og dum som en stut gitt dem til banken. Pluss renter. Det er meningsløst og fullstendig absurd, men det er sånn det funker. Det funker som faen.

Penger er først og fremst abstrakte kyr, som sagt: Pengehistorikere regner kua som alle pengers mor. Verdens første likvider var kyr. En fehirde var ikke en gjeter, men en embetsmann med ansvar for økonomien, en regnskapsfører. «Liggende fe» er fremdeles et **gangbart** uttrykk for kontanter. I eldre pengehusholdninger har kyra per i dag fungert hele tre-fire ganger så lenge som summen av alle andre mer eller mindre folioorientable gullmyntfotter og andre pengeenheter. Altså holder det ikke å ri pengegaloppen. Kanskje vi bør tygge litt mer drøv på de pe-enga, før vi biter på enda en gang? Der de, med et kjent men amputert palindrom, kan sies å **AGNE I ENGA?**

Noen syns at kyr ser dumme ut. Andre mener å gjen-



kjenne et intelligent blikk. Uansett er kyr noen saktmodige drøvtyggere, som inngir tillit. Akkurat som Schwitters' 27 sansers elskede A-N-N-A er T-I-L-L-I-T forfra lik T-I-L-L-I-T bakfra, og i pengesaker betyr tillit alt. Uten tillit fins det ikke fem flate øre. Før Frankrike ble republikk så alle pengesedler ut som vekslar eller gjeldsbrev, komplett med segl, stempler og påskrevet, ikke trykt, signatur. Det er lett å forestille seg hvordan det ville gått med tilliten til sedlene, hvis det nye samfunnet hadde blitt oversvømmet av noe som var til forveksling lik gjeldsbrev. Altså var det tid for propaganda. Det var tid for å gjennomføre et alle tiders bedrag, som er så genialt fordi alle som har penger vil tjene på det, og ingen pengelense har noe å si. Dessuten vil de ha penger, de også. Altså er tilliten bankers, som vi sier. Sikker som banken, som sikkert kan gå konkurs, selv om den er sikrere enn gud i kjerka og amen på tentamen.

Men Kurt Schwitters hadde ikke penger. Og i 1937 flykta han, visstnok for at sønnen Ernst skulle unnslippe tjeneste i det som så fint heter Die Wehrmacht, eller Forsvarsmakten. Han flykta til et sted som ligger så til de grader utafor allfarvei, at det stadig utgis tyske bøker som angir eksilet til «øya Molde utenfor Oslo». Han flykta, han var på flukt, han var en flyktning, og flyktninger er brysomme og uønska typer som ikke får oppholdstillatelse. Allerede 19. juli 1939 fikk dadaisten ordre om å forlate landet innen 15. mai, drøyt to måneder tidligere. Året etter var han her fremdeles, men tok beina på nakken da hans landsmenn kom, og hadde jaggu flaks: Halve året hadde han bodd på Lysaker, der en av naboenes het Halvdan Koht og var utenriksminister i regjeringa som ble styrta 9. april 1940. Som takk for godt naboskap sørget Koht for at Kurt og Ernst Schwitters fikk bli med «Fridtjof Nansen», den siste båten som forlot Tromsø, den 8. juni 1940, sammen med regjeringa. I England ble Kurt Schwitters internert et drøyt år, før han slo seg ned i The Lake District, hvor han gikk i gang med å bygge det tredje og siste, ufullførte Merzbau. Det ble skapt i en låve og kalles derfor **The Merzbarn**. Er det noen som trenger flere hint for å fatte det landbrukspolitiske fundamentet i Kurt Schwitters' liv og gjerning? Og at denne kunærheten gir verket hans en jordnærhet som ikke mange hadde, eller har? Er det ikke på grunn av hans kunstøkonomi, kanskje? Må jeg eksemplifisere? Ok, de andre tenkte i lange fraser, og jo lengre frasene ble, desto mer fikk de til å henge sammen, av sånt som ikke hang sammen i virkeligheten. Jeg lager et eksempel.

**Langfrasering:** På tju- og tredvetallet drøfta ledende tyske intellektuelle, som Ernst Jünger og Martin Hei-

#### KLOVNOTER

1 A for oxen Alef, som er det semittiske ordet for en stut, og som vi etter grekernes Alfa tegner og skriver med hornene ned. I likhet med vårt alfabet begynner futharken med fe-runen f, og på alle språk betyr fe, i tillegg til kveg, idiot og dum som en stut: rikdom og eiendom. Grunnen er at kveget var de aller første penger. Hvilken vederkvegelse!

2 Kurt Schwitters' filtrering av KomMERZ- & Privat-Bank Hannover.

3 Dette var før Schwitters kom til Norge og Hjertøya, Molde, og han kunne jo ikke vite at i var/er personlig pronomen og subjektformen av første person entall; **jeg**, i den lokale dialekta.

degger, den truende nihilismen og så for seg et vrengebilde av et samfunn hvor alt menneskelig eller humant, svekket som det allerede var etter Friedrich Nietzsches devaluering, ville bukke under og males i filler på nødvendighetens alter og i kollektivets kvern, som maler individene fra fritid gjennom arbeidstid til dautid med en materiell og ustoppelig teknologisk determinisme eller skjebnetro, ved å tilkjenne en tvang som uten tvil har overkjørt rasjonaliteten uten mål og mening og innskrenket de politiske valgmuligheter gjennom en forvaltningsmessig opprivende utvikling av den teknokratiske klemma regimet satte seg selv i, da det bare hekta seg på framskrittet med noe bærekraftig, akkurat som også enhver setningsdel, komplett med hver setningsdal samt frasetopp, som et ledd i hele setningen og uten tanke for helhet eller sammenheng, når som helst må kunne hektes av den knekken den har hengt seg på og på igjen ved hvilket som helst smutthull, så det blir en sirkelslutning uansett hvor skabberaklet finner smutthullet sitt klebrig nok, og den vil alltid gå i ring fordi det ene stedet her og nå kun skiller seg fra der og da i triviell og døll forstand, i relativ forstand, for den er ubetinget prikk lik denne andre, dvs. at alle disse syntaktisk variable knaggene henger i den eneste semantiske kroken det noensinne har vært snakk om her for vår del, og for all del, eller del og del, fru Blommenholmenkollenbrøl.

**Kortfrasering:** Et egg er også en knagg, sa jeg før. Og selv en liten vanddråpe er kroken allting henger på, i tide som i utide. I lengden må vi fatte oss i korthet, og jeg kan ikke røpe noe mer BÆÆÆ, RE: Kraftig. Men la meg lett antyde, at det holder med ei ku for å få det til å henge sammen? Og hva gjorde Kuwitter? Han sa: **“My name is Kurt Schwitters ... I am an artist and I nail my pictures together ...”**

**And this will never end  
før allting henger på greip,  
sier nå jeg:  
Satan bærer hov og ikke klov.  
Hov betyr hellig — dom eller dum  
som ei ku, hellig ku er en innpåsnikelse,  
Ku jure betyr ku med rette, med hjemmel.  
Sml. de jure, eks. Jur: isdiksjon.  
I all evighet: A  
MØØØØØØ  
B, om jeg får B.**

# ON DÉCLARATION DU 27 JANVIER 1925

Four months prior to the publication of the pamphlet “Déclaration du 27 janvier 1925”, surrealism had been given a strategic and theoretical basis with the foundation of the “Bureau de recherches surréalistes” and the publication of André Breton’s first manifesto. The Bureau was originally meant to serve as a “laboratorium” in which the spiritual activities of revolutionaries, accursed poets, lunatics and dreamers would be collected and registered. It presented an open forum, where the maladjusted of society could articulate their experience, thus contributing to the creation of a new mode of life. In January 1925 the Bureau was closed for the public and the surrealist group came increasingly to resemble a closed sect of aesthetic revolutionaries. Following this shift a new organ, *La Révolution surréaliste*, was founded and Antonin Artaud was assigned the role of director of the Bureau. He would remain in this function for three months, fixing the inflammatory rhetoric of spiritual revolution characteristic of surrealism’s early proclamations. Artaud wrote, edited and published numerous open letters and collective declarations, explaining surrealism’s ideas for a radical renewal of modern culture. The critique of the institutions of modern occidental society presented in the declarations, reaching from a critique of the macabre morality of the Occident to a critique of established educational systems crushing the human spirit, was aimed among others at the pope, the Dalai Lama, the chancellors of European universities and the directors of mental asylums.

“Déclaration du 27. janvier 1925” is one of the best known programmatic statements published during Artaud’s time as director of the Bureau. The critique of “all the fumbling literary, dramatic, philosophical, exegetical and even theological contemporary criticism” can be read as a response to the reviews of Breton’s first manifesto and *Poisson soluble*, which had

been discussed almost exclusively in terms of a purely literary endeavour. The declaration aims at definitely separating surrealism from other “isms” of the period, by stressing the extra-literary character of its project and declaring that it “is not a new or easier means of expression, nor even a metaphysics of poetry” but a “means of total liberation of the mind”. The definition of surrealism in terms of aesthetic activism aiming at a revolution reaching the vital fundaments of modern culture not only picks up the definition of surrealism as a social praxis, paradigmatically expressed in Breton’s notion of “practising poetry” in the first manifesto. Moreover, the claim of a “total liberation of the spirit” is also characteristic of surrealism’s radical conception of freedom in this early period. Whereas this radical notion of freedom may be traced to vitalist and anarchist ideologemes, the definition of surrealism as a “cry of the spirit which is turning back on itself and is determined to break apart its fetters, even by material hammers if necessary” can not only be seen as a metaphor for surrealism’s activist strategies. It may also be seen as a metaphoric expression for a fundamental trait of the avant-garde manifesto, coined already in Marinetti’s definition of “violence” as a constitutive element of the genre’s rhetoric. The “material hammers” may be conceived of as a poetological metaphor of the manifesto itself and its role in the project of the historical avant-garde, as a medium aiming at the vital transformation of social reality by means of irrational and magical linguistic performances.

# ANTONIN ARTAUD DONERER ORGANER

## SLUTTNOTE

Antonin Artaud  
donerer organer  
Rett Kopi

DITT KJØD

DETTE DITT KJØD

KJØDET DITT

DET RENE KJØDET DITT

SELVE DITT KJØD

Organisert fornuft. Testikler hang og slang langs tyngdekraften nedover etasjene. *Ingen munn. Ingen tenner. Intet strupehode. Intet spiserør. Ingen mage. Ingen anus.* Synet er klart og ingen ser det. Øyne lukket om blindt bilde. Hvordan er været der inne? Natt eller dag. Vreng deg inn gjennom åpningen i første etasje og fød deg med ryggen til. Vi håper du ikke blir sittende fast. Gjør anskrik. Ikke at vi ikke vil se. Ikke at vi ikke vil være med. Tom som ei dame, tømt som ei mor. Det drypper fra fantasifostre. Det drypper på organbørsen. Finn deg en hud, A.A., en hund. Vi er bokstavelige. Vi holder kjeften din. Du er i klarspråk øyet går i ett. Det kryr av dyr, skinnende innslag av dyr:

THE DOG LET LOOSE AND LET IT LIGHT

Born backwards, always.  
Not that I don't want to see.  
Not that I don't want to come along.

But he who whirls up the dust  
stands behind demanding backbone  
and if I turn I turn my back.

Rooted to the spot.  
Saying faith and meaning dog.  
Shutting up and crying out.

Nøddikt og nødoversettelse av Øyvind Bergs «Hunden løs og la den lyse» fra *Totschweigetaktiliken* av Rett Kopi. «Hunden ...» er også oversatt til engelsk av Anthony Barnett (*Totschweigetaktiliken*, Lewes, 1991).

# SPIS MANIFESTER! FORDØY DEM! SPY DEM OPP!

## SLUTTNOTE

Spis manifest! ...  
Julian Henning von  
Gärtner Blau

*Kannibalistisk note, São Paulo, august 2006*

**1928, Barcelona.** De katalanske kunstnerne S. Dalí, S. Gash og L. Montayá egger til revolusjon i sitt Gule Manifest: «Voldelig fiendskap skaper en hygienisk sinnstilstand»! De **FORDØMMER** den katalanske kulturen og dens frykt for risikoen for det latterlige, de **FORDØMMER** det døde teateret og den inne-sperrede intelligentsiaen, og de krever plass for den **VITALE** folkekulturen som formidler gleden i epoken: leken, dansen, populærmusikken, «strippersken i et amerikansk kabarettlokal».

**2005, København.** Kannibaldramatikerens Julian Henning von Gärtner Blau publiserte manifestet *Kunst og Revolusjon. Det ultimativt kreative og økonomiske kunstmanifest*. I sitt angrep på karrierekonstruktivismens og neoliberalismens Kultur-Skandinavia mimer von Gärtner Blau de gule katalanernes ekstaser og diagnoser på en rekke punkter: «Ethvert kunstverk er et nytt verdensutkast – et univers med egne regler og verdier. Også mediene, vitenskapen og politikken produserer verdensutkast, men det er kun reproduktivt oppkast, oppkast som kontinuerlig spises og spys opp.»

**2006, Bergen/Kosmos.** Julian Henning von Gärtner Blaus teaterstykke *Karrierekonstruktivismen eller free your fucking mind* har premiere på Den Nationale Scene. Dramatikerens investering i sin nyervervede (økonomiske og kulturelle) kapital på en dannelsesreise til Brasil. Men: Tvilen og tomheten kverner i hans indre, mens Air France serverer and og rødspette, vin og pudding! Vil denne reisen bli hans endelikt? Idet flyet når bakken kaster JHvGB opp i toalettskålen: hele *business class*-menyen i en blodig grøt.

**1928, São Paulo.** Den brasilianske dramatikerens Oswald de Andrade skriver sitt *Antropofagiske Manifest* i Sør-Amerika, kort tid etter publiseringen av *Manifesto Groc* i Europa. Andrade hyller kannibalismen og Tupi-stammens spising av Den Første Europeer (Biskop Sardinha) som kom til Brasil for å kristne landet. Andrade skriver: *Bare kannibalismen forener oss. Sosialt. Kulturelt. Filosofisk. Kannibalismen, den eneste verdensloven. Det fordekte uttrykket for alle individualismer, alle kollektivismen. For alle religioner. For alle fredsavtaler. Vi hadde allerede det surrealistiske språk: Caititi Caititti Imara Notia Notia Imara Ipeju! TUPI OR NOT TUPI, THAT IS THE QUESTION.* I «Det Antropofagiske Manifest» defineres den brasilianske kultur slik som en Pre-Postmoderne Kannibalisme, en konstant orgie av spising og oppkast av kunstuttrykk og språk, frem mot dagens brasilianske konglomeratsamfunn: Fremtidens land! Fremtidens helvete! Tabu blir Totem!

**2006, São Paulo.** Ånden dufter av skandinavisk over-skuddsoppkast idet den nyrike og blekfete Julian Henning von Gärtner Blau, Den Siste Europeer, setter sine føtter på brasiliansk jord. Tarmene er tømt, og han er sulten! JHvGB innser at det kun finnes 2 alternativer: Enten blir han fortært av Brasil, spist med hud og hår av sultne gatebarn i betongbyen São Paulo, slik Biskop Sardinha ble spist av Tupiene, århundrer tidligere. Eller så reverserer han ritualet: JHvGB spiser Brasil slik Brasil har spist det gamle Europa og alle dets manifeste! Kannibalvampyren JHvGB inkorporer skitne mulattrumper, billig sushi, stinkende gater, desperasjonskapitalisme, tiggende svarte barn, graffiti, gatehunder, gribber, karnevalessk orgieteater! JHvGB reiser tilbake til Europa med Brasil *adentro*, med teaterguru Ze Celso i sine tarmer, en *alien* plantet i kjøttet og sjelen, en ny revolusjonær æra for europeisk kunst!

# TILL ISIDORE ISOUS MANIFEST

Bokstaven är ett epicentrum

Grannar moduleras från A till b  
(A är lag, b är lag, modulation är lag)  
Meningslösa väktares själar i fångelsets kultur,  
de önskar sig fria från sina uppdrag  
för att även kunna vakta sig själva

Bokstaven är smittad och nu en bärare

Impulsen finns i receptorerna, verklig genom yta;  
stapel, hårstreck, sabel, öga, vatten, virus

*Relationen är specifik och identisk genom språk*

“Vi” kan översättas

Tystnaden finns framför, bakom och i bok-  
staven

En bokstavlig transport ur den fysiska nod där  
du och du transformerats i ett ytterligt yttrande

Vad som är möjligt i bokstav är blod genom syntes

Skriftspråkets gener bär en kolonisering  
som längtar efter att tämjäs med immateriella knivar

Ingenting upphör i tecknet

Nonsens är för hjärnan

Ordet är möjligt i din “kropp”

Jag talar förvrängd och jag läser förvrängd

(passiv och allmän)

*att arrestera det stelnade : mötet som på ett  
fotografi : den till synes rörliga gestalten av marmor*

Du är ingenting

Du är ingenting

Ni är en bild av en staty passerad  
med en blick av kväve

En avgjutning av ögonblickets rum;  
formen är möjlig att hämta (och slå sönder)

*även tystnaden uttalar sig : även tal är lag :  
extas en form : själ signaler*

Barnets konventioner

Språket fritt från språket

Bokstaven hämtar bilder ur din varelse

Transfuturas smärta är ett eko,  
bokstavens ensamhet upplöst, fördubblad

Du har ingen vilja men du har bokstäver  
Du saknar ord men inte andning

En suck av lättnad

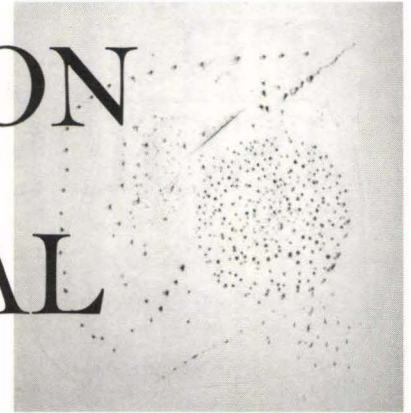
Teckensyntesen snärjer bruset  
och texten ekar i textens form

Kolpulvret i våra lungor;  
tanken binds vid skrivarens röst

Det är det här alfabetet du använder för att se\*

\*I Transfutura har bokstäver fått ge vika för grafiska synteser av bokstavspår, vilka utgör teckenuppsättningens minsta enheter. Textens skrivs fram som en serie relationer istället för en serie bokstäver och tar fasta på läsaktens tillgodogörande av ordbilder och sekvenser – och inte bokstäver eller ord. Transfutura parasiterar på igenkänningen av de bokstäver det utplånar. Texten förflyttas närmre ögat och längre från tolkningen. Begynnelsebokstav saknas (den första bokstavsrelationen inleder texten, meningen, namnet); varifrån i ordet bokstaven stammar blir oväsentligt, ursprunget upphävs i mötet. Där Lettrismen räds det bundna ordets förstelningar och hävdar bokstävernas utopiska potens tränger sig Transfuturismen ned i de grafiska teckensammansättningarnas infekterade gener. Där Lettrismen önskar lyfta från ordet plattar Transfuturismen ut dess anspråk på djup. Där Lettrismens revolutionära gester frikopplar kroppen från bilden parasiterar Transfuturismen på ögats paradigm och gör bokstavsgemenskapen till sin minsta enhet genom att förvrida och verka i sina förfäders kroppar.

# ON «TELEVISION MANIFESTO» OF THE SPATIAL MOVEMENT



*Concetto spaziale, 1949, 100 x 100 cm.*

**B**ashing television is today one of the most popular intellectual hobbies. The disgust for television commonly expressed by writers, artists, and academics seems to be as old as the medium itself. Even back in the late 1920s before the medium was born, Rudolf Arnheim did not foresee anything good coming from what was then conceived as the marriage of film and radio. The one and only emphatic welcome of television in the art world was the manifesto “La Radia” (1933) by the Italian futurists, still twenty years ahead of the beginning of television broadcasting in Italy.

It is on these futurist tracks that we have to read the “Television Manifesto of the Spatial Movement” (1952) by Lucio Fontana and his group. The occasion for which it was written was the introduction of TV in Italy that very year. The century old burden of Italian artistic heritage seemed to call for an artist to enter the new world of electronic images. Curiously, it is not known how the manifesto was presented on television. Reports say that the text was either read out or distributed in the studio, but no special artistic appearance that could match the ambitions on behalf of the spoken word appear to have taken place. The reason why we know so little about this historical moment is that at the time of this event, television was a live medium (as was radio in the beginning) through which the performance was aired, but no recordings were made. So, ironically, the most pathetic part of the manifesto came true: Only in outer space are some remains of the electromagnetic waves which were broadcasted half a century ago still radiating on their way to the next galaxy.

However, there are also physical traces of this new kind of spatial image that the Spazialismo movement was searching for from the time of its initiation. Fon-

tana was absolutely right in claiming that they had long been waiting for this medium – as various mentions of TV and radio in first and second Spazialismo manifestos of 1947 and 1948 prove. These traces are today part of the canon of 20th century art, but their background in the electronic medium is rarely acknowledged: Have a second look at some of Fontana’s paintings and drawings entitled “Concetto spaziale” (“Spatial concept”, from 1949) and suddenly you will see screens with points of light and darkness. These works transgress the renaissance perspective; no longer being perceived as a fake window as introduced by Leon Battista Alberti about 500 years earlier. In “Concetto spaziale” the image is only the trace of light from a space behind the surface of the screen; there is no longer any illusion of painting, and instead the real world is peeping through these holes – ready to touch the viewer.

In the Italy of 1952 TV was still a new, virgin and promising medium for future art forms, while radio and TV already polluted the aether with commercials in America. The latter was the reason why John Cage in 1951 did not hope to make the medium a place for art, but instead introduced the sound of radio broadcasts into musical compositions. Rather than listening to the programs, Cage used the medium like a new instrument providing random noise. Without any touch of the good old European avant-garde attitude, which is still so vivid in the Spazialismo manifesto of the same time, their common ground is the new space of communication opened up within the electromagnetic spectrum. Since then this communicative sphere is ever expanding and pervading our personal life by cell phones and mobile internet into the most subtle private moments. Time for a new manifesto?

# Å KASTE STEIN I RAMPELYS

I dag finnes det antagelig bare noen få eksemplarer igjen av flygebladet «STOPP PLATTFØTTENE». På pressekonferansen til Charlie Chaplin den 29. oktober 1952 på Ritz i Paris sirkulerte derimot den enkle trykksaken blant de innbudte gjestene. To lettrister, den 22-årige Jean Luis Brau og den 23-årige Gil Wolman, lyktes denne dagen med å komme seg gjennom politisperringene rundt arrangementsstedet. Til «stjernen», som i Paris fikk en overveldende mottakelse og som var veldig populær særlig blant intellektuelle, kastet de enkelt og uten besvær dette skrivemaskinproduserte heftet med uforskammetheter. Ingen antydninger til håp om å oppnå forståelse hos de «beregningene» var å spore: «vi som er unge og vakre, svarer Revolusjon når noen sier lidelse». «Følelsestjuven» i tiggerkostyme foretrakk å traske videre rundt i påtatt fattigdom.

Flygebladet ble trykket på nytt i november 1952 i *L'Internationale lettriste* nr. 1, flankert av noen dokumenter om konflikten som var utløst i og med forfallet i den lettristiske bevegelsen. Isidore Isou, bevegelsens grunnlegger, måtte tilstå å være «ille berørt» av det «totale og barokke hysteri» som Chaplins ankomst til Frankrike førte til, men han ville åpenbart ikke forarge sine hjelpere i filmverdenen og så seg til slutt nødt til, etter at han hadde uttalt sin anerkjennelse av provokatørene, å ta avstand fra deres aksjon gjennom pressen. Slik inntraff bruddet mellom forfatterne av flygebladet og den nye poetikkens mestre, og disse korte tekstene gikk inn i lettrismens historie.

Den lille troppen som Guy Debord hadde tilhørt siden begynnelsen av året (sammen med Serge Berna ble han på Ritz stanset på sin veg gjennom kjøkkenet) hadde helt klart noen skandaløse opptrinn bak seg. De gjorde fornærmelser til en lek og søkte fare med dadaistene og surrealistene som forbilder. Deres handlinger skulle i det minste svare til de forestillingene som mange hadde av de historiske bevegelsene. Under påskemessen i Notre-Dame i 1950 provoserte de unge dikterne de troende som var samlet der (den kristne menigheten pleiet sitt saueskinn bare så lenge de ikke fikk ferten av blod). En annen gang igangsatte de seriøse forberedelser med å sprengte Eiffeltårnet i luften (og ble derfor arrestert). Først og fremst oppholdt de seg i bohemi miljøet der de systematisk overrasket bohemenes positive forventnin-

ger. Flygebladet fra oktober 1952 signaliserte i så måte en ny retning. Det var den første pamfletten som rettet seg direkte mot skuespillherskapet som etter den 2. verdenskrig antok en moderne form. «STOPP PLATTFØTTENE» opererte midt i en emosjonelt opphissende kampanje som for massemediene, og særlig deres nye motor, filmindustrien, raskt ble rutine: En antydning om umiddelbar nærhet (stjernen bak kulissene) og hverdagspolitisk sprengkraft (innvandringsmyndighetene i USA hadde nektet Chaplin å vende tilbake) kombinert med presentasjonen av et friskt produkt fra underholdningsindustrien. Flygebladet oversetter uten videre Chaplins problem som dets løsning: «Reklamebyrå». Navnene som Chaplin ble sammenlignet med i flygebladet, er i dag ukjente. De var figurer som i sin tid ble høyt verdsatt i offentligheten, men som snart endte på tilbudshyllen – noen latterlige helter som sosieteteten moret seg med.

«STOPP PLATTFØTTENE» er i mellomtiden blitt like tilgjengelig og godt dokumentert som hele forhistorien til den Situasjonistiske Internasjonale i de tidlige 50-årene. Allikevel er det noe ubegripelig og uklart knyttet til hvordan de krevde hurtig handling mot politikreftene foran Ritz; det flyktige ytre – slik som det typisk var med aktørenes slitte klær og følelsen av uberegnelighet – ble senere å se i kunstneriske undersøkelser av nyanser og mellomtoner i massemediens bilder. Vekselspillet mellom formløshet og voldsomhet, den samtidig inntrufne forekomst av en forbigående åpenbaring og uhemmet lidenskap, samt blandingen av poesi og vold, var utslagsgivende for oppdagelsen som omkring 1952 ble mulig. Hvilken vei eventyrerne skulle ta inn i den Situasjonistiske Internasjonale hang nøye sammen med disse forskjellige, men tross alt beslektede kreftene: ønsket om en nøye beregnet aksjon, som binder sammen alle midler for å frembringe en forstyrrelse i det samfunnsrettede skuespillets forum; og ut fra meningen med den motsatte, men ikke desto mindre hardnakkede parolen: alltid å være klar for å begynne reisen, alltid og under de dårligste betingelser å gjøre seg fri, ved hver anledning legge merke til – ut av RAMPELYSET – den kontrollerte verdens rammer – forsvinne og springe ut i et annet land.

*Oversatt fra tysk av Ingrid Nygård*

## SLUTTNOTE

*Å kaste stein i  
Rampelys  
Roberto Ohrt*

## SLUTTNOTE

Når dere sier Gustav  
Metzger ...  
Éric Alliez

Når dere sier Gustav Metzger, tenker man på en forkortelse verdig et manifest som det ennå gjenstår å skrive: DIAS, The Destruction in Art Symposium (London, september, 1966), som står under innflytelse fra den Nye *Dé-coll/agens* Internasjonale, fra Art Direct og fra wieneraksjonismens *materialaksjoner*. Dernest på et sett av sort/hvitt-fotografier: På det første fotoet, «End phase of first Lecture/Demonstration *Auto-Destructive Art* at the Temple Gallery, London, June, 1960» (Fotograf: Cyril Wilson) – et foto som har en makeløs plastisk voldsomhet og skjønnhet – får vi se *action paintingens* mest frenetiske dansetrinn idet den befrir seg fra sin bildemessige reformatering for å kaste seg ut i en *acid action*. Aksjonen går løs på *nylonet* i egenskap av *medium of public art for industrial societies*: Vi ser et hvitt nylonlerret strukket/forstrukket mot en sort bakgrunn, etter å ha blitt overfalt av penselstrøk som med syre har angrepet lerretets molekylære struktur (*public art*: noen måneder senere vil GM nekte å stille ut sine *acid nylon paintings* i Temple Gallery, under den retrospektive tittelen *Gustav Metzger – Paintings and Drawings 1945-1960*; han foretrekker å tapetsere galleriveggene med dagsaviser). På det andre fotoet, som har fått bildeteksten «South Bank London 3. july 1961 11.45 am.-12.15 p.m.», ser man forfra en mann iført hjelm og militærjakke, hvis ansikt er skjult bak en gassmaske (alt stammer fra et amerikansk overskuddslager). Utstyrt med malingssprøyte stiller han seg opp foran et stort nylonklede (som man vet må være rødt, fordi fotoet – i sort/hvitt – på bakken lar en skimte restene av et første hvitt klede, samt et annet sort klede, som ennå såvidt henger) festet på en metallramme. Og i dette øyeblikket av *acid action'en*, er dette siste kledet blitt angrepet sidelengs, fra to sider, noe som gir et vagt kristusaktig figuralt inntrykk. Den politiske avstanden til Yves Kleins svært eksklusive

*Fire Paintings* blir understreket i et manifest som ble distribuert til tilskuerne som ligner forretningsmenn og står tett oppstilt i bakgrunnen av fotoet. I manifestet kan man lese det følgende: *Auto-destructive art is an attack on capitalist values and the drive to nuclear annihilation*. Gestens radikalitet er her immanent i den materielle prosessen, som både igangsetter den dissolverende handlingens virkelige tid kontra handlingens oppfangning i et Bilde, og viderelanserer selvedstruksjonen i retning av en maskinisk assistert selvskapelse: Manifestets tittel er *AUTO-DESTRUCTIVE ART MACHINE ART AUTO-CREATIVE ART*. Det tredje fotografiet ble tatt av Gustav Metzgers bror Mendel, i anledning av Harold Liversidges innspilling av en remake av *Auto-Destructive Art* på South Bank i 1963. I denne filmede gjentakelsen ser man mannen i profil (behjelmet, maskert, behansket, med det samme uniformsutstyret), idet han marsjerer foran det store kledet av hvit nylon etter at han midt i dets øvre del med syre har lagd en stor åpning som gjør det mulig å se den andre elvebredden. Den er dominert av en ruvende bygning; man kan også se en stor hvit båt. Metzger forklarer: *In my acid-nylon technique it certainly isn't the strips of nylon left that are important, it is the non-nylon*.

Oversatt fra fransk av Ragnar Braastad Myklebust



# NOTES ON ENDS

If the 'manifesto' serves as a strategy for action for a particular moment in time and, as in this case, in the name of a particular historical formation, namely the avant-garde group known as the Situationist International (SI), already at its end by 1972, then can anything be salvaged as relevant for forms of action in the present? That is, what 'ends' are still open or what has yet to come to an end in the SI's 'manifeste' from 1960?

Paradoxically, on the last page of this manifesto the SI was already presenting itself as an end-point, in the form of 'the last craft of history'. In English the word craft can signal a skill (as in the SI's use of the word *métier*), but it also means a ruse and a vessel for transport. Keeping all these meanings in play, the SI's manifesto offers a model of cunning praxis that performs as a vessel directed out of 'the existing framework'. In the SI's case this meant a way out of the conditions of the 'society of the spectacle' their name for a new stage of capitalist development (where 'capital becomes 'image') and so expands its colonization of everyday life. Their practice of 'constructed situations' and 'unitary urbanism' were explicitly anti-capitalist formations, crafted to contest the existing socio-political conditions, but immanently from within (and against) the present conditions; not that is, as actions deferred for future realization. Hence the insistence that their 'situations will be ephemeral, without a future; passageways'. One passage involved an end to capitalist privation, via collective festivals, participatory events or games that opposed passivity and isolation, and a reworking of a Marxist model of 'surplus-value' (whereby the capitalist appropriates the 'value' produced by the worker through their labour power). What the SI had in mind was a sort of surplus of life, in the form of excessive and unlimited

creative energies that subvert reified forms of survival within the conditions of 'spectacle'.

Another SI passage was towards the end of art, in its guise as a separate, specialized form of labour. In the manifesto, the amateur-professional situationist breaks down this division through collective forms of creative production and consumption. The skill or craft of practices such as 'unitary urbanism' were not concerned with creating new forms of art, or establishing an aesthetic way of life. At stake was the invention of new games of life, models for a new way of living, that is, an aesthetico-political transformation of life into a non-alienated creative sociality: what could be described as a *Gesamtlebenswerk*. Such situationist games were not about transcending or escaping the given, but offered a radical critique of that which exists or is given in the hope of transforming its constituents. Importantly, the SI's anti-capitalist assaults were not nihilistic, in that the destruction of the spectacle enabled the creation of free, autonomous, individuals and forms of autonomous organizations, not bound to Party dogma or the dictates of a hierarchical leader - historically acting against the interests of its sheepish followers. The last craft of history for the SI was journeying towards the construction of a non-authoritarian form of socialism. As long as this remains blocked by the 'existing framework' of capitalism, then the need for targeted acts of resistance are not yet at an end. Ideally, for the SI, these would be semi-clandestine scandals, hovering below the spectacle's recuperative radar, by leaving as few appropriate traces as possible; and the time for such actions, for a journey out of here, is 'now'.

## NOTE

## SLUTTNOTE

## NOTE

Jørn H. Sværen

OULIPO, verksted for potensiell litteratur, ble grunnlagt 1960 av François Le Lionnais og Raymond Queneau. Andre navn i alfabetisk rekkefølge: Italo Calvino; Marcel Duchamp; Michelle Grangaud; Harry Mathews; Oskar Pastior; Georges Perec; Jacques Roubaud.

OULIPO har siden 1974 utgitt 60, *La Bibliothèque Oulipienne*, en serie med pamfletter skrevet av et eller flere medlemmer. Pamflettene er presentasjoner av prosedyrer for produksjon av litteratur – såkalte *contraintes*, eller begrensninger\* – og eksempler på disse i praksis.

Georges Perecs roman *La Disparition* (1969) er skrevet uten vokalen *e*. Tekster som utelukker en eller flere bokstaver er *lipogrammer*. Denne noten er ikke et lipogram – alle bokstavene i alfabetet er i bruk.

60 # 47: Jacques Roubaud presenterer de 366 diktene i Francesco Petrarca's *Il canzoniere* som en kalendersyklus, der den siste dagen er den samme som den første: 6. april – dagen da Petrarca møtte Laura for første gang (1327) og dagen da hun døde (1348).

Laura er Petrarca's Beatrice og en litteraturhistorisk myte. Petrarca's venn Giacomo Colonna mistenker ham for å ha diktet henne opp, mens hun ifølge tradisjonen, etter en tvilsom biografi skrevet av abbeden Jacques-François-Paul-Aldonce de Sade (1763), var datter av Audibert de Noves og gift med Hugues de Sade (1325). Hvis det er så enkelt, at Laura de Noves er den samme som Petrarca's Laura, så er hun og Marquis de Sade i slekt. Abbeden er markiens onkel.

Datoen for Lauras fødsel er ukjent. Petrarca lovpriser dagen i canzonen cccxxv, som ifølge Roubauds kalender faller på den 24. februar (1313). Roubaud fremla dette litteraturhistoriske gjennombruddet på et møte i OULIPO den 24. februar 1984, Lauras 671. fødselsdag.

\* Det klassiske eksempelet er prosedyren *S + 7*: Skriv eller kopier en tekst og erstatt så hvert substantiv med det syvende påfølgende substantivet i en ordbok. Eksempel:

Tor Ulven, *Det tålmodige* (Gyldendal 1987):

(Ved nærmere ettertanke hverken for eller mot solen)

*S + 7* med *Norsk Ordbok* (Kunnskapsforlaget 1998):

(Ved nærmere ettervalgsår hverken for eller mot solbad)

*S + 7* med *Escolas Ordbok* (Escola forlag 1991):

(Ved nærmere evnukk hverken for eller mot solformørkelse)

1' Internationale situationniste,  
skandinaviske sektion,  
Strømmen 22, Randers. Danmark.

Den 4. april 1962.

Proclamation ...  
Situasjonistisk  
internasjonale  
s. 64

Til redaktionerne af  
dagblade og kunsttidsskrifter i  
Skandinavien.

SLUTTNOTE

Pressemelding  
J.V. Martin

Foranlediget af et flyveblad som digteren Jørgen Nash har udsendt mod avantgarde-bevægelsen 1' Internationale situationniste, beder vi Dem venligst bringe til Deres læseres kundskab at digteren Jørgen Nash er blevet ekskluderet af bevægelsen, - han har, som det fremgår af vedlagte proklamation, gennem vor bevægelse søgt at understøtte en kreds af privatsamlere.- Denne handling strider mod bevægelsens teorier, der netop er baseret på at få kunsten ud af den privatkapitalistiske blindgyde hvori den er havnet på grund af spekulations- og accepteringstrang.

Samtidig skal vi henlede Deres opmærksomhed på, at 1' I.S., ønsker at lade glemslens slør falde over den af Nash ejede gård Drakabygget, som han uden bevægelsens godkendelse kalder for "Bauhaus Situationniste", denne benævnelse er i direkte modstrid med vore teser - og disse ønsker vi ikke udsat for forfalskning, Da der ikke under nogen form kan eksistere situationnistisk kunst - ville det vist være temmelig latterligt om 1' I.S., så oprettede et situationnistisk akademi.

Iøvrigt er vor bevægelse udelukkende baseret på kollektivitetens principper, men også på dette punkt har Nash direkte modarbejdet vore teorier, ved gentagne gange i interview's og lignende at have udtalt sig som værende leder af 1' I.S.- ledersystemet eksisterer ikke i 1' I.S.

Vi henleder endvidere Deres opmærksomhed på, at det, af Nash i nær fremtid udsendte tidsskrift DRAKABYGGET, om hvilket det i forhåndsmeddelelsen har heddet, at være udgivet af 1' I.S., absolut intet har med 1' Internationale situationniste at gøre.

For retfærdighedens skyld beder vi Dem venligst bringe vedlagte proklamations fulde ordlyd i Deres blad, og om nødvendigt - da på vort ansvar. Skulle det være umuligt for Dem af hensyn til evt., pladsmangel, beder vi Dem venligst bringe en notits om eksklusionen.

Såfremt Deres blad er interesseret i, engang ved lejlighed, at bringe artikler om hvad vor bevægelse autentisk er (vi prætendører ikke blot at være den eneste avantgarde der findes, men er det også), beder vi Dem venligst rette henvendelse til ovenstående adresse.

Med de venligste hilsener,

1' I.S.  
J.V. Martin

PS. Vi beder redaktionerne for aviser og tidsskrifter i Norge og Finland bringe en efterlysning i tilknytning til eksklusionsmeddelelsen. Det drejer sig om en norsk og en finsk avantgarde-kunstnergruppe der har søgt optagelse i 1' I.S.- da Jørgen Nash ikke agter at udlevere adresserne på disse grupper beder vi venligst Dem være os behjælpelige, således at disse grupper gennem Deres blad kan få at vide, hvortil en ny optagelsesbegæring kan sendes.

Adressen er: 1' Internationale situationniste,  
skandinaviske sektion,  
Strømmen 22, Randers, Danmark.

OWEN SMITH

# MACIUNAS' MANIFESTO

SLUTTNOTE

Maciunas' manifesto  
Owen Smith

This Manifesto, sometimes referred to as the “Fluxus Manifesto,” has often been presented as a statement of Fluxus ideology. This is in part because the piece was distributed during the Fluxus Festival in Düsseldorf (February 2 and 3, 1963) and because it does seem to reflect the ideas and concerns expressed by some of the artists associated with Fluxus. The manifesto was more than likely written solely by George Maciunas, with some input from Tomas Schmit and Nam June Paik, and was initiated as a result of a request from Joseph Beuys, who was helping to organize the concert.<sup>1</sup> The manifesto was “distributed” to the audience at the festival by being thrown out during a performance of Ben Patterson’s “Paper Piece” on the first night of the festival. The actual situation of this manifesto and its expression of Fluxus ideologies, however, is much more complicated than this. Some Fluxus artists questioned its political nature or wording and others rejected it altogether as something expressive of only Maciunas’ ideologies, not a Fluxus ideology.

The form and the physical nature of the Manifesto, a combination of an appropriated dictionary definition of the word *flux* with hand written sections added, is a “classic” expression of the aesthetic and working process of George Maciunas and subsequently Fluxus as well. This aesthetic can in part be seen in three principal aspects of the Manifesto: first, by making use of readymade materials (the definition) a generalized intent can be seen in a direct desire to shift art away from its emphasis on skill and craft-based production and to connect it more with daily life through found or appropriated materials; second, the use of hand written text creates a feeling of humanness, with all its imperfections, as well as a non-mechanical temporariness to what is being presented; and third, the manifesto was printed on cheap paper with low-cost mimeograph printing techniques giving it a quality of inexpensive disposability. These aspects of the manifesto, or similar approaches and

the concerns they reference, can be seen throughout Fluxus and Fluxus type work and in this way the Manifesto does represent a Fluxus sensibility and can be seen as a “Fluxus Manifesto.” The content of the Manifesto, however, is much more problematic as a representation of any Fluxus group aesthetic or philosophical ideology.

The stance of the Manifesto, with its overt political associations, was not reflective of all the Fluxus artists, however, it does reveal a certain political and social concern that was in general part of Fluxus. For Maciunas the notion of Fluxus as a “revolutionary flood and tide in art” was connected to his own increasing political concerns in 1963, concerns that gave rise to his own belief that the ideal context for Fluxus would be in the Soviet Union and hence the particular use of language clearly borrowed from communist propaganda. Even though many of the Fluxus artists did not share this particular idea they were nonetheless believers in a political association and direction for Fluxus activities. The collective membership of Fluxus in the early 1960s was split between many of the American artists who were either apolitical or pacifists and many of the European and Asian artists who were much more politicized and argued for a political engagement as part of a Fluxus agenda. Although the potential political nature of Fluxus as expressed in this manifesto, and both proposed as well as implemented activist activities, would cause some members to leave Fluxus in 1964 and 1965, there is a political aspect to this manifesto that is part of a general fluxus attitude. Specific to this is a rejection of art as separate from life, a less hierarchal notion of creativity that is for “all peoples,” and all of this connected to a questioning of the role and function of art as a categorically distinct entity that exists or is validated only by certain people (“intellectual,” professional & commercialized culture”) and only in certain cultural contexts.

1 Owen Smith, *Fluxus: the history of an attitude*, San Diego: SDSU Press, 1998, p. 94.

# ENDNOTE TO ALISON KNOWLES' WORD POWER MANIFESTO

SLUTTNOTE

Endnote to Alison  
Knowles' Word Power  
Manifesto  
W.J.T. Mitchell

So is this the end of the manifesto as a genre? To become a game, dispersing its elements across the vagaries of spelling and anagrammaticality? Have there been too many manifestos, too many authoritative declarations of sovereign powers? Or is this manifesto the manifestation of a weak power—the power of the powerless, the resistant, and (one hopes) the avant garde. What of the counter-hegemonic manifestos? Here is my unmanifesto, my demanifesto, my anti-manifesto, my postman-ifesto, my womanifesto, my humanifesto, my metamanifesto made of the only two words I can find that Alison Knowles overlooked: Stamen and Famine.

## Stamen

The stamen is the “the male or fertilizing organ of a flowering plant,” and it is associated with weaving, the stable “warp” that is crossed by the mobile “woof” of the shuttle, and the “the thread spun by the Fates at a person’s birth.” (You can check this; I looked it up in the OED).

## Famine

“Thin Famine needs must follow Poverty.” 1784  
COWPER *Task* II. 185. A voracious hunger, severe want rendered collective. Famine is familial, feminine. We need a new word: “faminine.” It is about mothers being unable to feed their children.

These two words comprise all the letters of *manifesto* except the “o.” Together they adumbrate the manifest bio-sexual politics of the manifesto, the feminine famine, the stupid stiff stamen.

I am hungry for a new humanifesto. Do we have to settle for nothing but what is manifest destiny, abandoning the “o” of invocation? Is it now the manifest, the inventory, the scattered index, the archive that we must look to? O manifesto! What has happened to you?

Alison Knowles knows. Try to say this very rapidly ten times. Report results.

JUNE 15, 2006

KEN FRIEDMAN

# FILLIOU'S *dangerous proposition*

Robert Filliou studied economics at the University of California Los Angeles before working as an oil economist. At some point, he lost interest - or hope - in what seems to be the standard approaches to knowledge and knowledge production of an increasingly technocratic society. His manifesto offered an alternative.

Looking back over the developments of the past half century, it is no longer as clear to me as it once seemed that the situation is as hopeless as he believed it to be. I may, of course, be wrong. The history of the past fifty years gives evidence for either position.

Filliou's manifesto effectively declares social science, natural science, and the humanities obsolete. Instead, he approaches knowledge and knowledge production from what seems to be an optimistic perspective anchored in art.

Filliou himself addressed this problem in his manifesto, «A Proposition, a Problem, a Danger, and a Hunch». He wrote:

A refusal to be colonized culturally by a self-styled race of specialists in painting, sculpture, poetry, music, etc..., this is what 'la Révolte des Médiocres' is about. With wonderful results in modern art, so far. Tomorrow could everybody revolt? How? Investigate ...

A problem, the one and only, but massive: money, which creating does not necessarily create.

The difficulty, of course, is that the specialists also took control of Filliou's work, colonizing it and adapting it to the art markets, both the economy of buying and selling art, and the attention economy for thinking about it. Filliou's proposition for a solution unfortunately made little difference,

So that the memory of art (as freedom) is not lost, its age-old intuitions can be put in simple, easily learned esoteric mathematical formulae, of the type  $a/b = c/d$  (for instance, if a is taken as hand, b as foot, d as table, hand over head can equal foot on table for purposes of recognition and passive resistance. Study the problem. Call the study: Theory and Practice of A/B.

To be sure, no one else seems to have solved the problem. The idea of letting artists rather than technocrats make the effort was not a bad idea. Nevertheless, this involves a second difficulty. Robert Filliou used the terms as art and artist in a different way than the normative art world

does while using the art world to mediate his ideas. The art world seized on Filliou's work, mediating them in a narrow channel rather than a larger world of public discourse in open conversation.

A short note is no place to address the broad range of issues embedded in Filliou's manifesto. What can be said is that these problems are difficult, and solving them is difficult as well. The difficulties are not Filliou's fault. Rather, they are embedded in a series of challenges we are only coming to understand.

Filliou's idea of a poetical economics emerged during an era of contest, inquiry, and debate that affected all research fields and most fields of professional practice. Filliou understood this. He sought a way to link thought to productive action - or perhaps he sought to link thought to productive inaction, as it was for John Cage. Attempting this through art suggested a new kind of research as well. Moreover, it suggested «an art that clucks and fills our guts» in the words of Dick Higgins's (1966) *Something Else Manifesto*.

Robert Filliou was trained as an economist. It is interesting, therefore, to reflect on the work of economists who considered the problem in different ways. One stream of this work began in the 1940s when Australian economist Colin Clark laid the foundation for work that Daniel Bell would explore in his discussion of post-industrial society. Others also addressed these patterns, notably the economist Harold Innis (Marshall McLuhan's predecessor and mentor) and the economist Fritz Machlup. Like Filliou, they did better in analyzing problems than proposing solutions. However, their work had a different fate. It helped give birth to a slowly evolving public conversation that is open to all because it generates political dialogue in the larger arena of analysis, critique, and proposition.

The grand irony of Filliou's work is that he was transformed from a public thinker into an artist, with all the limitations this implies. As a thinker, Filliou opposed the notion of art as a new form of specialization, subject to the control of dealers, critics, collectors, and the highly specialized institutions that serve them. As a thinker, Filliou worked in the productive border zone between art and public life. Unfortunately, Robert Filliou was transformed into an artist, and the art world linked his ideas to mercantile interests. This was not Filliou's fault. Much like specialists and technocrats in any field, the specialists who manage art world institutions also have a difficult time understanding and working with the productive poetic economies that emerge in the border zone.

If a manifesto is ‘a public declaration, usually of a sovereign or person claiming large powers’ (Alison Knowles), then it expresses a desire for control. Manifestos police the boundaries of art movements and disciplines. They are legal documents that require a commandant to reinforce the code held therein.

Not many thinking artists are so easily policed. That is why avant-garde art groups rarely survive their manifesto moment. In 1962, Maciunas nearly destroyed Fluxus with the rule of law represented by his “Purge Manifesto.” It’s a catchy phrase, but no one signed it even though Maciunas tried to use it to expel people from Fluxus.

The collection, *Manifestos* published as a Great Bear Pamphlet by Dick Higgins’s Something Else Press in 1966 responded with a chorus of options: games, poems, flexible manifestos and artworks. No one voice. No law. Maciunas said it was illegal but no one else cared. Not everyone in *Manifestos* is a Fluxus artist.

Each artist in *Manifestos* could respond to the idea as it suited them. Wolf Vostell suggested dropping non-bombs from the planes in Viet Nam: hamburgers, university bulletins, gas masks, bagels, Beatle records, history books, Ford Foundation applications. This action replaces the written manifesto with a live manifestation.

Robert Filliou’s proposition (from a 1962 action manifesto) asked members of the audience ‘what are you doing? what are you thinking? and whatever the answer, add: do something else. think something else.’ The Something Else Press was founded in 1964, so the name might have a connection to Filliou.

My father, Dick Higgins, saw the proscenium theater as an expression of a 17th century social order that he believed was crumbling. Whether he was right or wrong, he saw no need to base art on past revolutionary doctrines including those that somehow always replicated the problem.

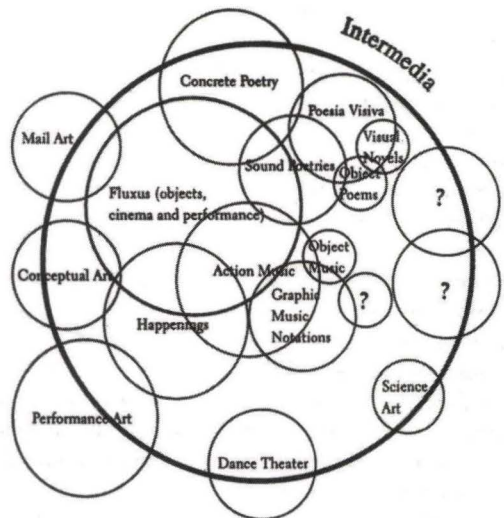
European cultural elitism was largely displaced by the military defeats of WWII. Maciunas’s Purge Manifesto against this tradition was therefore somewhat misguided. Beuys detoured Maciunas’s Manifesto as illustrating another form of American domination – in this case in the areas of popular and avant-garde culture.

Diary: How to Improve the World (You will only make matters worse), 1967, was the name of a Great Bear Pamphlet written by John Cage. His composition course at the New School in 1958 was attended by many future Fluxus artists, with whom Cage shared a sense of the social implications of apparent political disengagement as a form of independence.

Intermedia is a term coined by Dick Higgins in 1965. It charts the areas of production structurally located between media, such as concrete poetry (shaped poems) as opposed to illustrated literature (children’s stories). It therefore challenges both the normative media categories and the culture of specialization that polices them.

Something Else Manifesto, observes that personal commitments can be plural. Politics and photographic engineering can both seem necessary. Necessity is what makes a manifesto here: ‘Let’s chase down an art that clucks and fills our guts.’ What we need to eat for our cultural survival is always changing. There is no permanent value except questions.

Intermedia Chart  
Dick Higgins



Molvena Italy  
19 January, 1995

# NOTE TIL «LØSBLAD»

Hvis *Feuille volante* er et «program», er det fordi teksten foregriper, fremsetter, stiller opp foran øynene våre (pro-gram) det som ennå ikke er leselig. Dette er det Roger Laporte skriver, ikke ennå skriver, skriver i fremtiden til det som skal skrives. Og siden løsriver seg fra sin *haecitas*' rene nåtid, for å foreskrive den fremtiden den allerede tilhører: «... våre tekster [ville] fortsatt ikke tilhøre litteraturen [...] vi skal provosere frem et nytt element: å skrive».

Hvis *Feuille volante* er et «manifest», er løsrivelsen tatt opp i et nå som en rystelse allerede i gang: en inntrengende oppfordring. Fremtiden er ikke lenger usikker, den er nåtid som prosess. De fem punktene, avsnittene, leddene eller klausulene for skriften ruller nok en gang over sitt vertikale bånd, i den uforsonlige sammenkjedingen av forutsigelser, nå lest som forkynnelser. Kanskje en syllogisme i praksis ...

Men hvis *Feuille volante* er et «testamente», er det som skrives i en tilsynelatende nåtid lest i fortid, det har allerede blitt skrevet-lest, det uttaler seg altså i fortidens fremtid.

*Feuille volante* inntreffer som en hendelse gyldig for det som aldri kommer til å skje, for alt det som aldri ville kunne skje, det vil si som *écriture* i seg selv. Teksten sier ingenting i seg selv, den sier bare at *écriture* er en prøvelse, en intensitet, som ustanselig tar tak i våre kropper.

(Denne teksten om Roger Laportes *Feuille volante* er hentet fra en studie trykket i *Anagnoste* n° 5 in *CCP* n° 11, éditions Farrago, 2006)



# «THE DEFINITIVE/ IST MANIFESTO»

The Guerrilla Art Action Group is basically Jon Hendricks and Jean Toche. It was formed on October 15 1969 on the downtown Lexington Avenue subway in New York City. Virginia Toche, Poppy Johnson and Joanne Stamerra have been deeply involved in various aspects of GAAG. We would like to offer this book to four people who have dedicated their work to help other artists: Ken Dewey, Charlotte Moorman, Lil Picard, Gene Swenson.

Denne teksten innledet Hendricks' og Toches bok *GAAG The Guerrilla Art Action Group*, utgitt av Printed Matter inc. i 1978. Den tydeliggjør gruppens grunnstruktur og peker på paralleller til virksomheten til dagens kunstnere: Gruppen er ikke hegemonisk avgrenset, men en åpen struktur. Den består «egentlig» av de to grunnleggerne, men åpenbart er også flere personer involvert i gruppens aksjoner. Blant disse blir vilje til å hjelpe andre kunstnere fremhevet, noe som utfordrer det tradisjonelle europeiske bildet av kunstneren som individualistisk geni, og i praksis ofte karriereorientert og konkurransebevisst. Veien som GAAG slo seg inn på med sine aksjoner og *statements* er åpenbart ikke uten farer. Kunstnere som jobber på denne måten må gå ut fra at de blir henvist til medstridige når de hjelper sine kolleger.

Sekstiårene var manifestenes tidsalder. Et manifest er et posisjonsskrift som uttrykker en enkeltpersons eller gruppes holdning, og som gjenspeiler den politiske situasjonen. Kunstnerens nye rolle i sekstiårene – som kommentator og drivkraft bak forandring av status quo – så vel som manifestets rene og konseptuelle form, gjør manifestet til et kunstnerisk medium av spesiell karakter. Flygebladets eller plakaten form garanterer rask spredning av kunstneriske krav også til grupper som står utenfor kunstforetakets begrensede offentlighet.

Manifestformen blir hyppig brukt av GAAG. To år før gruppen ble stiftet, 11. desember 1967, formulerte Hendricks «in some notes» noen grunnleggende aspekter ved sitt arbeid som gallerist, utstillingsko-

ordinator (i Judson Church i NYC) eller – som man ville sagt i dag – kurator. Som kurator fant han at utelukkende kunst som inneholdt aspekter av ødeleggelse hadde utstillingsverdi. Hendricks beskriver en rekke faktiske og fiktive aksjoner, som i kraft av å være subversive og destruktive muliggjør produktiv videreutvikling. Etter hans oppfatning er de «vel anti-amerikanske og kommer ikke inn hos Castelli».

I en tekst som Jean Toche i 1968 tilegner Marcel Broodthaers, beskylder han kunsten for ikke å oppfylle menneskenes grunnleggende behov:

Art was not meant as art, but as a projection of the primitive urges of man, in order to appease the terrifying forces of nature. Did art not lose all its meaning by becoming a merchandise, starting with the patronizing by the churches and the aristocracy, followed by the process of industrialization and business deals of the western middle class, including today's museums?

Og i dag? Industrialderen er avløst av informasjonsalderen, «the business deals of the Western middle class» har oppløst Warsawpakten, og tatt India og Kina med i spillet. Krigene og konfliktene mellom industristatene – under ledelse av USA – og landene i den tredje verden handler om energireserver, men også «clash of cultures». Hvilke medier og distribusjonsformer bør vi i dag benytte oss av for å spre politiske krav? Nylig hørte vi en talsmann for den tyske bevegelsen mot atomkraft på radio: Når de store kjernekraftverkene, mot atomloven, vil forlenge den begrensede levetiden til de eldste tyske atomkraftverkene, er en reaksjon fra befolkningen uunngåelig. Talsmannen sender imidlertid ikke befolkningen ut for å demonstrere på gata, men oppfordrer forbrukeren til å sette seg ved pcen og bytte strømleverandør via internett. Tidene endrer seg for alle! «Deal with day-to-day-realities ...» (Hendricks/Toche, *Communique*, January 1971).

Oversatt fra tysk av Ingrid Nygård

## SLUTTNOTE

The definitive/ist  
manifesto  
Susanne Jakob &  
Kai Bauer

## The Best of Intentions

By

TINA DARRAGH, 1983

with

MARGOT LEIGH BUTLER, 2007

Manifesto - given: public domain

Contents - intentions - a stretching age

nions - think + to put

objectives - toward + throw/or/against + throw/ or/inversely ÷ throw

motives - serving to \_\_move

"Content" is constructed as an action word; the direction it takes is a variable. The subtleties of "content", then, are not exact meanings to be used properly in a sentence, but the ebb + flow of the stretching ÷ throwing.

Here, the use of "content" can be unnerving. When we remove the aspect of "fixed point" from our notion of the definition of a word, are we removing as well the reader's ability to focus on the world in a relaxed way? If we challenge the concept of etymology as a linear progression and claim instead the right for words to act as open fora, moving in/ + /out of their historical contexts, are we disrupting the reader's sense of order to such an extent that she/she is unable to reflect on her life without needing "another" to tie things to get her? In our attempts to think of words on their own terms, have we created a fascistic forum?

While following this line of questioning, I, Tina, am consoled by the existence of the random function as an ordering principle. One thinks of "random" as "helter-skelter", but as a programming concept it is used to define parameters within which the direction of diversity is productive. RANDOMIZE, as an instruction, develops graphs and charts - general shapes created by the plotting of specific points - using a formula that produces numbers between 0 to 1, **generating a new number from the previous one**. [Godard in *Alphaville*: "Once we know the number one we believe we know the number two because one plus one equals two. We forget that first we must know the meaning of plus."] It's a matter of becoming accustomed to this new mode of /or/inversely ÷ throw organization. ["Everything has been said provided words do not change their meanings and meanings their words:] If poetry can be thought of as having a role to play in our culture, one aspect of the job would be to make this random function - as a process, as an organizing agent - visible, tactile, part of our sense of the world. We know we can do it. ...Can we relax with randomness and know that depth is something we organize, without the need for a Big Picture, without the need to tie it all together?

Long after poet Tina Darragh wrote this manifesto with the best of intentions, a(gain)<sup>2</sup>st the odds increasing "long" simultaneously with "fine" and running off with the end of the word

amou

, Margot Leigh Butler was invited to parry, or Rorschach, her amour or amount  
nions,  
weorganize.

# I AM AN ALIEN IN MY OWN CULTURAL HISTORY

## SLUTTNOTE

*I am an alien in my  
own cultural history*  
Stewart Home

It is some time since I last looked my 'Neoist' manifestos. More than twenty years on I remained amused by these parodic texts. I like the way they mix elements from the classical avant-garde with advertising techniques and the 'feel' of behaviourist nonsense such as *How To Win Friends & Influence People*. There were those who read these manifestos with no idea that while my tongue was firmly in my cheek, as a proletarian post-modernist I was always and already immersed in history. As a consequence, the last line of *Viva Neoism*, despite its blatant irony, has been subjected to outraged criticism. The likes of 'Larry O'Hara' believed my detournement of the slogan 'LONG LIVE DEATH!' 'proved' I was a fascist. I was aware that this slogan had been used by Spanish fascists during the Civil War there, but did that mean that those who chanted it at the barricades in 1848 in Paris were also fascists? Or that someone using it ironically, to call attention to historical reversals and inversions, was a fascist? Hello! When I composed this text I sensed a widespread failure to understand the rhetorical import of the slogan that ended it. Elsewhere I've criticised Deleuze and Guattari, among others, for their one-dimensional approach to these three words. They aren't and weren't simply a celebration of destruction, they imply more: 'death is dead, long live death'. So over the years I've spilt much ink exploring the import of this clichéd formulation, something that began with *Viva Neoism*. I hoped to kill this slogan by turning it inside out one last time.

*None Dare Call It Nihilism* is a paean to plagiarism. The fact that I am its 'author' isn't actually at all important. The text was taken all too literally (probably the best way to deal with it) and published elsewhere with the name Tom Vague attached. I'm one hundred percent against the culture of mindless quotation, the idea that it is really cool just to cite

things, a pathetic practice that completely permeates the contemporary art world, and which is insufferably boring. There's nothing wrong with picking up on relics from the past but you need to run with them, redeploy them, transform them. I don't just slavishly cite, I'm always actively doing something with the cultures I've inherited. The difference between doing and quoting is, in a nutshell, what separates detournement from appropriation. Reproduction alone is simply pointless reiteration. It's completely mechanical and reveals the mind behind it to be retarded. But this text is the exception that proves the rule. It cries out to be appropriated. As Tom Vague proved, sometimes being over literal is the most intelligent tactic. We need to strike out against the cult of originality, but at the same time defend intelligence. I've had more than enough of citation and appropriation. I always preferred plagiarism as a phrase because it implies hijacking, theft, piracy. In a word – activity and rebellion!

On rereading these old texts, *First Manifesto of Neoist Performance and the Performance of Neoism* is the one I liked best. I'd definitely made a smart move with this trope, and I think it was picked up on and improved in the elaboration of The Luther Blissett Project. Old school performance art had reached a dead end, the gallery and 'the street' were in equal parts a prison. We needed performativity, not just insufferable individual performances. Neoism did something about that, Luther Blissett did it better, I also tried to do it in my persona as 'Stewart Home', something I have yet to completely give up and abandon. I'm still acting out here on this page ... But enough of such nostalgia. The writing was already on the wall. To those who are about to die, we salute you! LONG LIVE LIFE!

DONNA HARAWAY

# LITTERS OF MANIFESTOS: CYBORG KIN

## SLUTTNOTE

Litters of manifestos:  
cyborg kin  
Donna Haraway

Manifestos are whelped in litters of words and actions. All of these litter mates have to do with making public, making politic, crafting ways of articulating bodies to each other ‘politely’, showing both what is and what might yet be for the oddly webbed entities all things are. Manifestos must make manifest; i.e., organize actions called manifestations. Manifestos address Lenin’s famous question posed in 1902, “What is to be done?”. But because manifestos are about possible futures—and about actually making futures possible—that question should never have a cyclopean reply dedicated to one-eyed visions of times, spaces, and bodies. Litter mates manifestly grow up and become feral in the world, populating the generative naturalcultural contact zones between established orders and disorders and barely imagined other ways of doing lives that are not yet, but might still be.

A mixed-breed offshoot from a motley of ancestors miscegenating across time, including Marx and Engel’s *Communist Manifesto* and Marge Piercy’s *Woman on the Edge of Time*, my “Cyborg Manifesto” had many littermates in the early 1980s. From her/his/its first gasp in the thick atmosphere of US nuclear culture, my cyborg tried to figure out how to inherit histories, with all of their deadly power and all of their lively potency. These were histories of biological entities like cells, organisms, and ecosystems; histories of times called periods, decades, and centuries; histories of apparatuses and machines, especially those called cyber and singing siren songs of information and control; histories of literacies and skills; histories of meaning-making practices; histories of affinities and movements across category separations; histories of dominations and freedoms exceeding anyone’s grasp; histories of organic and machinic, living and non-living species and their assemblages that might

yet claim this planet for skilful, connection-hungry living. Early on, my cyborg had an inkling that s/he took shape with a motley of companion species; i.e., with those whose conditions of possibility emerged from breaking bread together, *cum panis*, eating and getting eaten and owning up to indigestion so as to get on together a good while longer on this earth.

The motto in the Cyborg Manifesto came from a button worn at an ecofeminist demonstration, “Cyborgs for Earthly Survival!”. Even though now, in times of secondary Bushes scorching the earth, I am partial to a new motto rescued from dogland—“Run fast, bite hard!”—I remain tied to my older sibling slogan as well. Perhaps inspired by Lenin’s query, the littermates of manifestos I think of as my cyborg kin, no matter their species, most need to learn anew how to make manifest, or as my dog people say, “Shut up and train!”

# MANIFESTETS POLITISKE ONTOLOGI

## SLUTTNOTE

Manifestets politiske  
ontologi  
Remi Nilsen

*Hvorfor møter vi ikke et politisk manifest under tittelen «Politisk manifest»? Eller er det et politisk manifest, skjult under kommentarens tilsynelatende avvæpning?*

Tilsynelatende er passasjen «Politisk manifest» en drøfting av mulighetene og betingelsene for et framtidig manifest. Den impliserer dermed at manifestet ikke lenger (eller ikke ennå) er mulig i vår tid, i postmodernismens, eller mer presist postfordismens, tid.

Produksjonsrelasjonene for det gryende produksjonsregimet, med det immaterielle arbeidets hegemoni, sammenfaller med et bestemt aspekt ved det politiske og estetiske manifestets form og funksjon. Er ikke det immaterielle arbeidet kognetariatet utfører en slags kontinuerlig manifestproduksjon, der «alle menneskers krefter [subjektet] paradoksalt nok samtidig blir tilkalt for å bidra til den globale produksjonen [objektet] av arbeid, samfunn og liv»? Det rådende produksjonsregimets immaterielle produkt er manifestets tomme form, kun funksjonen er bevart: å «etablere et forhold mellom diskursen og dens 'subjekt' og diskursen og dens 'objekt'».

Ordenes, meningenes, symbolenes *virkning* (tautologien «immaterielle verdi» i den nye politiske økonomien) gis forrang foran innholdet. I denne forstand kan Debords «skuespillsamfunn» forstås som et manifestsamfunn. Selve framvisningen (*le spectacle*) er målet i seg selv, som en evig rekke politiske pseudomanifest som aldri viser utover manifestets tomme form. Dette er også multitudens eksistensbetingelser, slik Virno beskriver dem. Multituden oppstår som et opprør mot den «meningsløse» samlebandsproduksjonen, men inkorporeres i en ny videreføring av produk-

sjonsregimet ved å underlegge den politiske handling (*praxis*) arbeidets sfære (*poiesis*). Å påvirke relasjonene mellom mennesker (politikk) er essensen i det immaterielle arbeidet. I det aktuelle produksjonsregimet er *det politiske*, og dermed også det politiske manifestet (som en politisk handling), underlagt produksjonen.

Slik kan vi ledes til å tro at Hardt og Negris metamani-  
fest med sin drøfting av det politiske manifestets aktuelle umulighet også i praksis utfører «manifestets ende». Det politiske manifestets tid er over, men en ny tid vil komme ... En liten referanse bryter med denne konklusjonen – Spinoza. Når Hardt og Negri velger å trekke fram Spinozas setning om «profeten som skaper sitt folk», gir den gjenklang gjennom hele *Imperiet*. Bokens umåtelig ambisiøse siktemål er å *aktualisere* multituden, det vil si, gjøre multituden til et politisk subjekt.

«Politisk manifest» er dermed mer enn et metamani-  
fest eller en refleksjon over mulighetene for å skape et politisk manifest for en ny tid. Det må snarere leses som innledningen til et manifest i spinozistisk forstand. Spinoza er kanskje den første filosofen som forlater standpunktens politikk til fordel for *politisk ontologi*. Til forskjell fra siste halvdel av 1900-tallet, den politiske ontologiens storhetstid, kombinerer Spinoza den politiske ontologien med en annen form for politisk manifest. Det er dette Deleuze henspiller på når han hevder det finnes to *Etikker*, «en rigorøs sammenhengende linje av læresetninger, bevis og følgesetninger», og en annen som «viser en praktisk

glede og kamp mot tristheten, og uttrykker seg selv med å si: 'Dette er tilfellet'» (*Spinoza et le problème de l'expression*). I *Imperiet* anlegger Hardt og Negri samme strategi. Hvert kapittel avsluttes med en kursivert passasje, hvorav «Politisk manifest» utgjør det første. Til sammen danner disse passasjene omrisset av det politiske manifestet Hardt og Negri påkaller, et manifest som streber «etter å oppfylle en spinozisk profetisk funksjon, en funksjon av immanent begjær som organiserer multituden».

Denne formen for manifest, et slags politisk manifest på ontologisk nivå, dreier seg ikke om å etablere et althussersk forhold mellom politisk diskurs, subjekt og objekt. Det dreier seg ikke om den hegelianske bevegelsen i *Det kommunistiske manifest*, der «den universelle revolusjonære klassen» skal nå selvbevissthet gjennom diskursen og dermed knyttes til objektet (Kommunistpartiet i henhold til Althussers lesning). Manifestets funksjon er her å produsere et revolusjonært begjær, eller mer presist, og nærmere Spinoza, tilblivelsen av en ny subjektivitet (multituden som politisk subjekt). Manifestet som politisk diskurs skal produsere affektene som gir multituden et revolusjonært *conatus* (Her oppstår også problemet i *Imperiet*: hvilke møter produserer de aktive så vel som passive (eller reaktive) affektene, når multituden ikke har noen utside (ren immanens) og «imperiet» kun er et «tomt skall»?). I tråd med dette avslutter Hardt og Negri *Imperiet* og sitt «manifest» med en parafrase av Spinoza: «Dette er den ukuelige letthet og glede ved å være kommunist».

# CONSIDERATIONS ON A HACKER MANIFESTO

Since the appearance of the first version of *A Hacker Manifesto* in 2001 to the publication of the book length version in six or seven languages by 2006, nothing has occurred which would alter its central theses. On the contrary, the vectoral class – the new ruling class of our time – has if anything sharpened its attack on all gift economies of knowledge and culture. Their attack takes the form firstly of technical restrictions – ‘crippleware’, which limits the usefulness of information and creates an artificial identity of information with its material support. It takes the form secondly of legal harassment of anyone who seeks to reinstate the ancient rights and rites of culture to appropriate and transform itself out of itself. It takes the form lastly of an ideological campaign to deny the astonishing ontological novelty of digital information – that it can free itself from scarcity, that it has only an arbitrary and contingent relation to a given material form.

To paraphrase Courtney Love – it is the vectoral class that are the pirates, not the copiers and distributors of information. Many people, and not just hackers, are coming to realize the limits of the vectoralist vision of commodified culture and knowledge. File sharing is a social movement in all but name. From the free software movement to wikipedia, new models of an abstracted gift economy are flourishing. But we need to recognize that the movement to free information from its chains may now be making too many compromises, just at the point where it is starting to gather strength. Now is the time to starting looking more closely at the question of who are the real forces for creating the digital commons. While there are some dedicated to carving out a world of information freed from necessity, others seem only to want to make the world safer for the vectoral class. *A Hacker Manifesto* was and remains dedicated to an emancipatory – rather than a conciliatory – politics of information. It could be used now not just to distinguish us from our enemies – but also from our friends.

# NOTE ON WHAT IS TO BE DONE

Politics revolves around what is seen and what can be said about it, around who has the ability to see and the talent to speak, around the properties of space and the possibilities of time.

JACQUES RANCIÈRE, *The Politics of Aesthetics*

The city has undertaken a radical transformation in terms of its place in politics. While the city, or the *polis* – which merely housed the *agora* – once played a role of subordinate importance in the shaping of the common future, the properties of the city space has now found a new place at the heart of politics.

In “Everyday Life and Culture of the Thing” Boris Arvatov describes how the «bourgeois» tend to see and acquire the city from the outside as a means to “extract profit from it or use it to organize [...] everyday life”. The capitalist city street is “one in which things are bought and sold”, the object of production and consumption, i.e. the Thing, becomes an “abstract category” and, one might add, so does the city itself. The possibility of overcoming this schema of alienation resides, for Arvatov, in a unification of the object of production and consumption that is to become manifest in a new gestalt – the monist proletarian. Hence the overcoming of the values that constitute the division of labour depends on an annihilation of the same values as those which gave rise to it. Such a nihilistic approach brings to mind Lenin’s 1902 pamphlet *What is to be Done?* and its call for a scientific socialist revolution; a work that in turn draws upon what has been called the bible of Russian nihilism – Nikolai Chernyshevsky’s *What is to be Done?* (1863).

It has been suggested that this new gestalt, the monist proletarian, should be understood as an architect/engineer (Wallenstein). The architect/engineer becomes both the symbol of the future society and the one who is to undertake the forming of it. Let us

consider this architectural forming of the future to be the legacy of the historical avant-garde, a legacy that – at least in part – is to be transformed (as the question of *What is to be Done?* seems to remain) by a second type of gestalt. Let us turn to the manifesto at hand: “We have to work on the persistent transformation of the city environment – streets, squares, houses, sculptures, transportation, journals, collective actions. The city authorities, on their part, should involve the modern avant-garde artists while planning the city space”. The architect/engineer has played out his role due to his inability to provide a lasting answer to the question posed. Now, it seems, the response to and the fulfilling of the call from the past *is to be done* in a different manner by a different gestalt – the artist.

Still, a more fundamental transformation has to take place in order for to fully unveil the political potential of the city: a transformation in the form of a radical questioning into the properties of the city as such will let us see, this time from within, that the place for the politics of the city is not the *agora* but the *chora*. Such radical questioning would be guided not so much by the will to transform but by the will to understand the place of politics in which the answers remain unspoken.



# ARTIKLER

RETT KOPI

JANET LYON

MARJORIE PERLOFF

KRISTINE STILES

MIKKEL BOLT RASMUSSEN

SVEN-OLOV WALLENSTEIN

MARTIN PUCHNER

# Å DOKUMENTERE FREMtiden

*Mennesker som ikke har begrepet «i morgen».  
De kunne likevel ha et velutviklet språk: ulike ordre,  
spørsmål, beskrivelser. Kunne vi kommunisere med dem?  
– Men kunne vi beskrive for dem hvordan mennesker  
bruker ordet «i morgen», uten å lære dem det? Hvilken  
hensikt kunne beskrivelsen tjene? «I morgen» spiller slik  
en stor rolle fordi forandringen fra dag til natt er så viktig  
for oss. Hvis den ikke var det ...*

LUDWIG WITTGENSTEIN

*A sentence means there is a future.*

GERTRUDE STEIN

Det er verdt å merke seg at Wittgensteins<sup>1</sup> lek med tanken om et språk uten begrepet «i morgen» ender i en ellipse. Tanken strander i en halv setning: *Hvis det ikke var slik...* «I morgen» er en liten fremtid, og Wittgensteins bemerkning antyder noe om i hvilken grad forestillingen om fremtid er vevd inn i språket vi bruker, nærmest som en rød tråd som binder menneskenes livsformer sammen. Kanskje er det altså slik at enkelte uttrykk spiller en så stor rolle i vår språkbruk at vi – slik vi er – ville vært fortapte uten. På et annet nivå gir bemerkningen uttrykk for en slags tilkorkkommethet med hensyn til det å skulle formidle en *generell* forestilling om «i morgen». Ord gis bestemt innhold innenfor den sammenhengen de brukes i, slik «i morgen» i Wittgensteins eksempel er en form for fremtid som består i forventningen om en overgang fra dag til natt. Kan vi så beskrive hvordan vi bruker ordet «fremtid» for livsformer som ikke besitter begrepet? Vel, vi kunne kanskje la dem lese manifestet.

Manifestet gir form til et begjær etter forandring, etter et fremtidig øyeblikk som vil være kvalitativt annerledes fra det som er. Mina Loys aforisme «DØ i Fortiden / Lev i Fremtiden» (se side ...) kan stå som en formel for dette begjæret etter å leve i fremtiden, etter å si «*nå*, i fremtiden», en paradoksal språklig sammensetning innenfor normal, lineær grammatikk, men typisk for manifestet. Slike sammenhenger er betydelig enklere å beskrive enn å forklare – forklaringene ender lett i paradokser eller aporier. Fredric Jameson kommer oss heldig-

<sup>1</sup> Wittgenstein, s. 51. Alle referanser gis i fotnoter, unntatt referanser til innholdet i denne utgivelsen, som gis løpende i teksten. Stor takk til Espen Grønlie og Lina Tosterud for konsulenthjelp i anledning denne artikkelen.

vis til unnsetning, idet han understreker at man kan bevege seg i det aporetiske og likevel være på sporet. I *Archaeologies of the future* skriver han:

Det antas at utopien, hvis anliggende er fremtiden, eller ikke-væren, bare eksisterer i nåtiden, der den lever begjærets og fantasiens relativt kraftløse liv. Men dette er å unnlate å regne med den amfibiske karakteren til væren og dens temporalitet – hva gjelder denne er utopien, filosofisk sett, analog med sporet, bare fra den andre enden av tiden. Sporets apori består i å tilhøre fortiden og nåtiden samtidig, og slik å konstituere en blanding av væren og ikke-væren som er heller forskjellig fra den tradisjonelle kategorien Bliven og dermed mildt sagt skandaløs for den analytiske Fornuft. Utopien, som kombinerer fremtidens ennå-ikke-væren med en tekstlig eksistens i nåtiden, er ikke mindre verdig de arkeologiske paradoksene vi er villige til å innrømme sporet.<sup>2</sup>

Loys aforisme sier noe om våre frem- og forestillingsformer. Kanskje kan vi, med et lånord fra Joan Retallacks bidrag til vår enquête, si at i konfrontasjon med manifestet *avdokumenteres* de frem- og forestillingsformene vi for øyeblikket har tilgang til, det vil si, de avdokumenteres qua tilstrekkelige og nødvendige frem- og forestillingsformer. For hva vil det si å forestille seg noe? Jameson forklarer forestillinger som «erfaringscollager, konstruksjoner laget av biter og stykker av her og nå. [...] På et samfunnsmessig nivå betyr dette at forestillingene våre er gisler av vår egen produksjonsmåte.»<sup>3</sup> Kan det hende at manifestet tenderer mot en annen form for erfaring når det begjærer å uttrykke, praktisere og dokumentere dette «nå, i fremtiden»? Kan det frigjøre forestillingene fra gisselstatusen? Gjennom artikkelen vil vi forsøke å forfølge disse ledespørsmålene ved å undersøke manifestet som fremtidsdokument. Når vi tror at manifestet er et fremtidsdokument, er det først og fremst fordi vi ikke er i stand til å tenke hva et fremtidsdokument skulle være. Å innrømme det er ikke å avvise spørsmålet om hvorvidt fremtiden kan dokumenteres,

2 Jameson, n. 12, s. xv-xvi. Kanskje kan manifestets begjær forstås som en *utopisk lengten* eller *utopisk impuls*? Det er midlertidig vesentlig å huske på at utopien og manifestet utgjør to distinkte, om enn beslektede genre. Interessant nok refererer Jameson til det politiske manifestet i et forsøk på å karakterisere utopigenren (s. 35-7). Det er nærliggende å lese hans diskusjon som en implisitt kommentar til Michael Hardt og Antonio Negris diskusjon av manifestet i *Imperiet* (se side 82), der de, i likhet med Jameson, tar utgangspunkt i Althusser's lesning av Machiavelli's *Fyrsten* som et utopisk politisk manifest.

3 Jameson, s. xiii.

men å åpne for at *svaret* ikke har noe som helst med spørsmålet å gjøre. Dette er ikke en reservasjon, men forebygging av reservasjoner på vegne av fremtiden («one must take special care not to influence oneself»).

De siste årene har interessen for manifestet innenfor academia tiltatt, og det foreligger et lite antall amerikanske og europeiske studier om genren. At manifestet lenge var en oversett og underteoretisert genre, er altså i noen grad bøtt på. I norsk sammenheng er manifestet påfallende underpraktisert, i hvert fall i kunstneriske og litterære sammenhenger, noe som antakelig har med fraværet av tydelige avantgardegrupperinger å gjøre. Vi kan sitere en ubetalelig etterlysning fra J.V. Martins brev til pressen (1962) på vegne av Den Situasjonistiske Internasjonale:

Vi beder redaktionerne for aviser og tidskrifter i Norge og Finland bringe en etterlysning [...]. Det gjelder en norsk og en finsk avantgarde-kunstnergruppe der har søgt optagelse i [Den Situasjonistiske Internasjonale] – da Jørgen Nash ikke agter at udlevere adresserne på disse grupper beder vi venligst Dem være os behjælpelige, således at disse grupper gennem Deres blad kan få at vide, hvortil en ny optagelsesbegæring kan sendes. (se side 119)

Vi aner ikke om situasjonistene fikk noen respons, men faktum er uansett at manifestet, avantgardens genre *par excellence*, fremstår som en nærmest ubrukt mulighet i Norge.

#### TIDSPOLITIKK

Via Wittgenstein antydte vi at det er problematisk å skulle gi noen generell beskrivelse av «fremtid», og manifestet tydeliggjør denne problematikken politikk. Visse beskrivelser tildekker mer enn de avdekker. Med Guy Debord kan vi si at det finnes krefter som forsøker å generalisere tiden og dyrke forestillingen om at det kun finnes én tid. I *La société du spectacle* (1967) skriver han at «[e]ttersom den tiden som over hele verden offisielt promoveres som *samfunnets generelle tid* ikke har noen betydning utenom de spesielle interessene som konstituerer den, er den ikke annet enn en *partikulær tid*».<sup>4</sup> En generell tidsorden er med andre ord bare en spesifikk og partisk representasjon av tid. Innenfor en generell tidsorden drives fremtidsforvaltning ved at det tas

4 Debord, § 146. For Debord er denne partikulære tiden primært sett varens tid, eller til og med tid som vare. Oversettelsen av paragrafen er vår egen, men se også forlaget News From NowHeres kommende oversettelse *Skuespillsamfunnet* (2007), til norsk ved A. S. Olsen og J. Bals.

beslag i *det som er* (militært, økonomisk, politisk), legitimert med henvisning til *det som skal komme*. Dette poenget låner vi fra George Bataille, som fastslår: «På Statsnivå innebærer omtanke for fremtiden merkelig nok en umiddelbar begrensning av individets sikkerhet og muligheter for overlevelse».<sup>5</sup> Den generelle tidsorden er et ideologisk produkt, en teleologisk instans der kriger kan bli utkjempet og kapital bli investert *nå* for at målet om en «bedre fremtid» kan nås. Enkeltindividets *livstid* er innenfor en slik logikk et rimelig (rasjonelt og billig) offer.

Janet Lyon har hevdet at manifestet kan brukes til å aktualisere fremtid. Slik utfordrer manifestet fremtidsforvaltningen innenfor den generelle tidsorden, der innfriingen av løfter til enhver tid utsettes (ka-anskje kommer kongen, demokratiet, like rettigheter for alle osv.). Manifestet iverksetter retoriske handlinger som gjør fremtiden *akutt* – Lyon snakker om manifestet som en «eksplisjon av utålmodighet».<sup>6</sup> Ifølge Lyon markerer manifestet at «[u]llike 'tider' eksisterer samtidig innenfor det samme avgrensede historiske øyeblikket, like sikkert som homologe 'tider' eksisterer på tvers av århundrene». Manifestets arbeid består nettopp i å forstyrre «den glatte temporale overflaten» som kjennetegner modernitetens historie når den beskrives som en enhetlig fortelling om fremskritt og utvikling inndelt i ulike perioder.<sup>7</sup> I dette arbeidet partikulariseres *tidsrommet* som manifestets «vi» virker innenfor. Lyon påstår videre at idet mulighetsbetingelsene for forestillingen om et universelt subjekt var etablerte, oppsto samtidig manifestet som en offentlig genre innenfor hvilken det var mulig å kritisere de antagelser en slik subjektform er fundert i:<sup>8</sup> Manifestet bevitner at det universelle subjektet ikke var universelt nok, og Lyons fokus er særlig rettet mot den historiske eksklusjonen av kvinner fra slike forestillinger. Hun etablerer kvinnes uautoriserte diskurs under den franske revolusjon – kravene om *rettferdig pris*, surringen av protesterende kvinnestemmer i gatene – som modell for manifestets språkhandling: «Det skrevne ordet [...] bevarer sporet etter den høylytte trussel, kroppen som agiterer i gata, fornærmelsen, det utålmodige dytt henimot

innblanding og fare».<sup>9</sup> Det er svært interessant at Lyon forstår de revolusjonære kvinnes agering som eksemplarisk med hensyn til manifestspråkets karakter av å være handling. Vi tror at det eksemplariske i disse handlingene stiller dem i et ambivalent forhold til modernitetens historie: Med bakgrunn i kritikken av *utsettelsen* og forsøket på å gjøre fremtiden akutt (rettferdig pris NÅ!), kan handlingene fungere subversivt i forhold til den offisielle historiefortellingen: «'Vår historie er det utenkte kapitlet i deres historie', erklærer det typiske manifestet til sine motstandere, 'og nå skal deres historie bli rettferdig avløst av vår fremtids utfolding'».<sup>10</sup> Dette betyr at revolusjonære manifesthandlinger i en viss forstand er en form for praksis som søker å definere sin egen tid. I forlengelsen av denne observasjonen tror vi det vil være svært fruktbart å analysere manifestproduksjon ut fra det Peter Osborne kaller tidspolitikk. Dette vil innebære å studere manifestproduksjon som et politisk fenomen som involverer stridigheter over erfaring av tid. Osborne utdyper problematikken:

Hvordan er det at de sosiale praksisene vi er involvert i strukturerer og produserer, setter i stand eller forvansker, ulike oppfatninger av tid? Hva slags historieerfaring gjør de mulig eller forhindrer? Hvems fremtid sikrer de? Og omvendt, alle temporaliseringer innebærer spesifikke orienteringer med hensyn til praksis, ettersom de danner alternative strukturer gjennom hvilke fortid, nåtid og fremtid kan smelte sammen for å definere handlingens temporale struktur.<sup>11</sup>

I hvilken grad definerer et manifest sin egen temporale struktur? På hvilken måte er slik strukturering betinget av historiske og sosiale forhold? Hvordan kan en spesifikk temporalisering forholde seg til dominerende historieoppfatninger og samtidig bidra til det Osborne kaller «sosial produksjon av mulighet»?<sup>12</sup>

Dersom det er slik som Osborne har hevdet, at

5 Bataille, s. 507. Se Kristine Stiles' artikkel i *Rett Kopi* om Gustav Metzgers kunstneriske strategier overfor slike koloniseringsprosjekter.

6 Lyon, s. 27.

7 Lyon, s. 203-4. Når vi i det følgende snakker om modernitetens historie, refererer vi til en slik homogeniserende beskrivelse. Kritikken av en slik beskrivelse av «det moderne» innebærer imidlertid ikke at begreper som «det moderne» eller «modernitet» må forkastes. Tilsvarende er ikke en slik kritikk rettet mot historiske totaliseringer som sådan, men mot spesifikke totaliseringer. For en oppklarende diskusjon av ulike forståelser av «modernitet» og historietotaliseringer, se Osborne 1992.

8 Lyon, s. 3.

9 Lyon, s. 72.

10 Lyon, s. 15.

11 Osborne 1994, s. 7. «En tidspolitikk», fortsetter Osborne, «ville fokusere på disse strukturenes temporale logikk i den grad de åpner opp for, eller hindrer, spesifikke historiske muligheter, i distinkte temporale modi». Helt sentralt i Osbornes forsøk på å tenke en slik tidspolitikk står begrepet om «erfaring». Den historiske erfaringens fundamentale kategorier, som «'fremskritt' og 'reaksjon', 'revolusjon', 'krise', 'bevaring', 'stagnasjon' og 'det nye' [...] er alternative temporale strukturer, alternative temporaliseringer av 'historie', som strukturerer erfaring temporal og tilbyr alternative formuleringer av historiske fortider, nåtid og fremtid på ulike måter som er politisk vesentlige».

12 «[P]olitics [...] depends on what we might call the *social production of possibility* at the level of historical time-consciousness». Osborne 1994, s. 7.

«modernitet» er navnet på en spesifikk erfaring av historisk tid, en negasjonens temporale logikk som prioriterer nået på bekostning av fortiden og fremtiden fremfor nået, «med ett ord: *det nyes* logikk»<sup>13</sup> – så fremstår manifestgenren som eksemplarisk modernistisk idet den synes å representere og dessuten produsere en slik historieerfaring.<sup>14</sup> Det nyes logikk er ikke bare manifestets logikk, men også motens. Når det nye blir en konstant, forblir det nye *alltid-det-samme*.<sup>15</sup> Dette må tas med i betraktning når manifestet diskuteres i forhold til bestrebelse på å gå hinsides denne logikken og fremtvinge noe helt annet, manifestet som en *form* for et begjær etter noe kvalitativt annerledes, en tid når det ikke lenger vil være behov for å skrive manifest.

#### TEATRALITET OG PERFORMATIVITET

Martin Puchner hevder at forståelsen av manifestet både krever en manifestets *poetikk* og en *politikk*. Ifølge Puchner ville avantgardemanifestet rett og slett ha vært utenkelig uten den genreproduserende teksten *Det kommunistiske manifest*.<sup>16</sup> La oss kikke på følgende definisjon av manifestet (en definisjon vi senere skal komme tilbake til):

Definition – a public declaration, usually of a sovereign or person claiming large powers, showing intentions and motives; a statement of policy or opinion issued by an organization, party, or school.

Denne definisjonen inkluderer en bruk av termen «manifest» som går lenger tilbake enn Marx og Engels' manifest (1848), nemlig til manifestet som et dokument suverenene kunne bruke til å offentliggjøre sine intensjoner.<sup>17</sup> Denne manifestets forhistorie er overraskende all den stund «manifest» i dag konnoterer noe subversivt som utfordrer det bestående. I suverenens bruk av manifestet, for eksempel til å erklære krig, innehar manifestets «jeg» en autoritet som så å si garanterer at intensjonene som manifestes blir til handling. Erklærer suverenene krig, blir det krig. Manifestet er ikke tomme ord, men fungerer som medium for en allerede konstituert makt. Hva om vedkommende ikke er suveren, men kanskje bare

13 Osborne 2006, s. 84. Slik betegner 'modernitet' en spesifikk totaliserende temporalisering av historie, jf. n.11 over.

14 «Modernistisk» betegner dermed kulturelle bekreftelser på denne erfaringen.

15 Andrew Benjamin har nylig forsøkt å tenke motens tid i forlengelsen av Osbornes idé om tidspolitik. Se Benjamin 2006 (særlig de to første kapitlene).

16 Puchner, s. 66.

17 Se for eksempel Lyon, s. 13.

«a person *claiming* large powers»? Når manifestet tas i bruk av folk som i utgangspunktet ikke er i besittelse av den nødvendige autoriteten som kreves for å gi ord performativ kraft, blir det ifølge Puchner maktpåliggende å posere *som om* man hadde denne autoriteten. I forbindelse med *Det kommunistiske manifest*s opprinnelige mangel på autoritet, hevder han at «manifestets talehandlinger [...] iverksettes i en før-fremtid, med påstand om at deres autoritet vil ha blitt skaffet til veie gjennom endringene de selv ønsker å gjennomføre.»<sup>18</sup> For å få grep om den spesifikke fremtidskonstruksjonen som kjenne-tegner manifestet, lanserer Puchner begrepsparet *performativitet* og *teatralitet*.<sup>19</sup> Manifestet søker å gjøre ord til handling: å gi ord performativ kraft. Når manifestet har en teatral karakter, er det fordi de – i mangel av autoriserende kontekst – poserer som om de var i besittelse av en slik nødvendig autoritet.

Da de såkalte historiske avantgardebevegelsene tok den politiske manifestgenren i bruk, ble genrens teatral dimensjon tydeliggjort ved at manifestet bokstavelig talt inntok scenen. For eksempel ble «Futuristisk maleri. Teknisk manifest» fremført på Teatro Chiarello i Torino foran tre tusen kunstnere, studenter og fabrikkarbeidere,<sup>20</sup> mens Dada hadde sin Cabaret Voltaire i Zürich, der manifestet ble teater. Det er imidlertid grunn til å understreke at Puchner mener at *alle* manifestet både har teatral og performative aspekter. Marx, som i fortalen til sitt manifest påkaller kommunismens spøkelse som hjem søker Europa, søker nettopp å oppheve kommunismens karakter av å være noe uvirkelig og eventyrlig og å *skape* proletariatet som en selvbevisst realitet: «Det er på tide at kommunistene åpent legger frem for hele verden sitt syn, sine mål, sine tendenser og stiller et manifest fra partiet selv opp mot eventyret om kommunismens spøkelse.»<sup>21</sup> I motsetning til suverenens «jeg» søker Marx å iscenesette et kollektivt «vi», men denne operasjonen avhenger av et element av forstilling. Vi kan si at manifestets utsigelsesposisjon er lånt fra fremtiden.<sup>22</sup> På den ene siden fremstår ma-

18 Puchner, s. 24. Se dessuten Janet Lyons artikkel i *Rettt Kopi*, hvor hun i et forsøk på å forstå temporaliteten i utopisk polemikk, utleder fem distinkte, men relaterte, former for tid. Her legger hun særlig vekt på forestillingen om en før-fremtid. Videre kan det henvises til Sven-Olov Wallensteins bidrag, der han forsøker å tenke avantgardens tid innenfor den bergson-deleuzianske forestillingen om *virtualitet*.

19 Begrepene står sentralt i hele studien, men se særlig kapitlet «Marxian Speech Acts», s. 23-32.

20 Perloff, s. 92. Manifestets teater var på ingen måte begrenset til den tradisjonelle scenen. Perloff opplyser at manifestet «Contro Venezia passatista» (Mot fortidselskende Venezia) ble kastet – 800.000 i tallet – fra klokketårnet i Venezia.

21 Marx, s. 223.

22 Peter Osborne har i en svært interessant lesning av Marx' manifest vist hvordan det tilbyr sine lesere en opposisjonell

nifestets posering som noe som må overvinnes for at manifestet ikke skal fremstå som virknings- og virkelighetsløse teaterreplikker. På den andre siden er det slik, ifølge Puchner, at det teatral er selve betingelsen for at manifestet kan la maktesløse komme til orde:

Teatralitet beskriver rommet mellom absolutt maktesløshet og suverenens sikre posisjon, et spill manifestet utnytter uten foreløpig å vite hvorvidt bemektigelsen av makt vil lykkes. Med andre ord, uten teatralitet ville det ikke være noen posering, ikke noe overmøt, ingen fremkastning, ingen fremtidighet; uten teatralitet ville det ikke være noe manifest.<sup>23</sup>

Mens politiske manifeste kompensere for manglende autoritet gjennom teatral posering, har selv det mest teatral kunstmanifest i noen grad performative effekter, nettopp på grunn av dets kalkulerete teatralitet.<sup>24</sup> Mina Loys aforisme «DØ i Fortiden / Lev i Fremtiden» fremstår i forlengelsen av dette som et imperativ innebygd i selve manifestformen: *I fortiden var vi undertrykte, uten stemme, posisjon og autoritet, men nå, i fremtiden, kan vi leve, skrive, tale ...*

**FUTURISTENS FØDSEL. ARV OG MILJØ**  
Vi har sitert en mulig definisjon av manifestgenren. Ethvert forsøk på å definere genren må imidlertid ta hensyn til at nettopp definisjoner står på spill i manifeste. Manifeste definerer. Puchner påpeker hvordan det «å bruke tittelen 'manifest' ga en forfatter myndighet til å døpe, eller i det minste en plattform hvorfra man kunne gjøre krav på en slik myndighet».<sup>25</sup> André Bretons fingerte leksikonoppslag for ordet «surrealisme» i hans første surrealistiske manifest utgjør kanskje det klareste av en lang rekke eksempler. Et manifests dåps-handling er ofte omgitt av en fortelling, en slags skapelsesberetning. I «Futurismens grunnlag og manifest» ender Marinettis biljakt i grøfta:

---

politisk identitet i nåtiden ved å la dem identifisere seg med (den individualiserte) universaliteten til et fremtidig *vi*. Se Osborne 2000, s. 63-77.

23 Puchner, s. 26.

24 Puchner, s. 5. Den mest opplagte måten avantgardemanifeste fungerer performativt på i Puchners forstand er, foruten å innstifte nye bevegelser («Futurismens grunnlag og manifest»), hvordan manifeste har blitt brukt til å holde orden i en bevegelses rekke. I situasjonistenes «eksklusjonsmeddelelse» (se side 64) opptrer representantene for Den situasjonistiske internasjonale med en autoritet like ubestridelig som suverenens. Erklæringen effektuerer eksklusjonen.

25 Puchner, s. 73.

O morsgrøft, nesten fylt av gjørmevann!  
Skjønne fabrikkavløp! Jeg slukte begjærlig din nærende søle; og husket det velsigna svarte brystet til min sudanske amme ...  
Når jeg løfta meg – i skitne filler og stinkende – ut av den kantra bilen, kjente jeg gledens sønderslitte jern, som føyk så deilig gjennom hjertet mitt! (se side 7)

Hal Foster har vist hvordan Marinetti her gjenfodes hel og ren, som «en teknologisk fallos».<sup>26</sup> Futuristens fødsel er innskrevet i en tradisjon for skapelsesmyter om opprinnelig enhet. Donna Haraways kyborg har tilsynelatende mye til felles med den futuristiske menneskemaskinen, men i hennes «Et manifest for kyborger» fremstår skapelsesmytenes beskrivelser av opprinnelig enhet (og manifestet som innstiftende handling) som et problem. Hun anvender manifestformen til å støpe kyborgene i form av et politisk subjekt som er frigjort fra sin opprinnelse: «Det største problemet med kyborger er at de er det uekte avkommet etter militarismen og den patriarkalske kapitalismen, for ikke å nevne statssosialismen. Men uekte avkom er ofte umåtelig troløse mot sin opprinnelse. Deres fedre er, tross alt, uvesentlige.» (se side 78) Foreldreløs, kjønnsløs, aldri vært i Eden. I sin sluttnote til kyborgmanifestet formulerer Haraway kyborgens spørsmål: Hvordan forholde seg til det å arve historier, med all deres dødelige makt og livlige kraft? Spørsmålet er i høyeste grad relevant også for manifestforfatteren. Gjennom henholdsvis kyborgene og futuristen, forholder Haraway og Marinetti seg ulikt til historiearven, men begge bruker manifestet til å konstruere nye myter om og erfaringer av tid.

Helt siden manifestet ble en etablert genre blant avantgardister tidlig på nittenhundredtallet, har den definitoriske gesten også vært rettet mot manifestgenren selv. Formuleringen av en manifests poetikk/politikk går som en rød tråd gjennom genrens historie. Definisjonen vi allerede har sitert er, som vi snart skal se, hentet fra et manifest. Et annet eksempel er Apollinaires «Den futuristiske anti-tradisjon» som innledes med ligningen: «Manifest = syntese» (se side 14). Denne knappe definisjonen sier utvilsomt noe sant om manifestgenrens pretensjoner om å gi en fortettet syntese av alt som er relevant. Nok en gang utgjør *Det kommunistiske manifest* det paradigmatisk eksempelet med sine store, syntetiserende sveip: «All historie om samfunnene til i dag er historien om klassekamper».<sup>27</sup> Vår utfordring består i å skulle si noe som kan synte-

---

26 Foster, s. 118-19. Marjorie Perloffs artikkel i *Rett Kopi* er en lesning av dette manifestets retorikk. Se dessuten hennes ordlisteoppslag til «Futurist moment».

27 Marx, s. 224.

tisere manifestgenren. Nesten alt vi så langt har sagt om manifestet motsies av et eller flere av manifestene vi har tatt med i antologien. Nye manifeste setter manifestgenrens definisjon, dens arv, på spill, men reproducerer gjerne samtidig genrens «retoriske DNA», for å bruke Janet Lyons formulering (se side 144). Det gir mening å generalisere over manifestgenrens genreoverskridende karakter nettopp fordi forestillingen om det nye så å si er skrevet inn i selve genren. Med Louis Althusseres ord: «Et 'manifest' krever å bli skrevet i nye litterære former».<sup>28</sup> Slik vi ser det, innebærer dette at en definisjon av formale genrekjennetegn verken er mulig eller ønskelig. I manifestets genealogi kryr det av uekte avkom.

#### Å MANIFESTERE SEG I HISTORIEN

Ofte tas manifeste i bruk når noen skal gi seg til kjenne for et publikum. I «Erklæring av 17. januar 1925» skriver en lang rekke surrealistene under på at «*surrealismen* eksisterer» (se side 46). Som Øyvind Berg viser i sitt ordlisteoppslag til ordet «manifest», er postuleringen av kollektivets eksistens innebygd i manifestformens anagrammatikk: «team fins» (se side 211), og når de russiske futuristene planter et verbalt slag i ansiktet på den offentlige smak, gjør de det «på klippen av ordet 'vi' i et hav av hvin og indignasjon» (se side 13). Manifeste iscenesetter kollektive utsigelsesposisjoner, og når kollektivet er døpt, kan publikum få øye på det: «Det er naturligvis for å manifestere oss at vi skriver manifeste» heter det i den korte teksten «Manifeste» som ble trykket i det andre nummeret av *Internationale lettriste* (1953).<sup>29</sup> Setningen lyder som et ekko av den surrealistiske erklæringens proklamerende av surrealismens eksistens. Gjennom bruken av manifestgenren kan lettristene sies å inngå i en slags kontinuitet med surrealistene, begge grupperingene drev en form for praksis som kan innlemmes i en manifestets historie. Med Lyons ord: «[Å] skrive et manifest innebærer en symbolsk deltagelse i en historie om motstand mot dominerende krefter; det er å knytte sin stemme til tidligere revolusjonære konflikters utallige stemmer».<sup>30</sup> Imidlertid tar lettristene allerede i de to første setningene i manifestet eksplisitt avstand fra surrealismen: «Den lettristiske provokasjon tjener alltid til å fordrive tiden. Den revolusjonære tanke er ikke et annet sted». Den siste påstanden alluderer til setningen som avslutter André Bretons første surrealistiske manifest (1924):

<sup>28</sup> Althusser, s. 23.

<sup>29</sup> Lettristiske tekster er i stor grad tilgjengelige på internett. Manifestet kan leses på <http://www.chez.com/debordiana/francais/il.htm>

<sup>30</sup> Lyons, s. 4.

«Tilværelsen er et annet sted».<sup>31</sup> Når Breton henviser tilværelsen til et annet sted, fjerner han seg ifølge lettristene fra den revolusjonære tanke, som må være *her* og *nå*. Gjennom å skrive et manifest, et manifest som attpåtil alluderer til tidligere manifeste, innskriver lettristene seg tilsynelatende i en avantgardens historie. Det er likevel med en viss ambivalens de setter sitt merke på denne historien: «Vi har avskjediget Isou, som ser nytten i å etterlate spor. Alt som opprettholder noe bidrar til politiets arbeid». Å etterlate spor for ettertiden letter arbeidet for de kreftene lettristene søker å motarbeide. Lettristenes praktiske utfordring blir dermed å skulle manifestere seg *uten å etterlate spor*.<sup>32</sup> The Guerrilla Art Action Group spør i tråd med dette: «Why do you always have to be somebody, why do you always have to leave your mark, your signature, your fingerprints: why can't you just be content with doing useful labor, like wiping your ass carefully?» (se side 73). Altså skriver de under på at folk må ordne opp i sine egne etterlatenskaper.

Disse eksemplene illustrerer at manifeste er svært interessante som historiografiske dokumenter og en vesentlig utfordring for kunst- og litteraturhistoriene. Eksemplene viser at strid om tidserfaringer og historietotaliseringer må erkjennes i forsøk på å forstå manifestets rolle innenfor de politiske og kunstneriske avantgardenes praksis. Dette gjelder ikke minst i diskusjoner av avantgardens historiografi. Fokus på tidspolitiske intervensjoner kan utfordre etablerte forestillinger om en avantgardens eller manifestets *tradisjon*.

#### MANIFEST ANTI-DANTO

I «Tre tiår etter kunstens avslutning» postulerer Arthur Danto en posthistorisk kunsthistorie som er immun overfor manifeste. Han skriver:

<sup>31</sup> Breton, s. 117.

<sup>32</sup> I forbindelse med denne problematikken kan det vises til Ina Bloms artikkel «Fluxus Futures. Ben Vautier's Signature Acts and the History of the Avant-Garde», hvor hun blant annet skriver som følger om *signaturens* problem: «The signature acts of the historical avant-garde may in part have served to reformulate art in utopian terms. By displacing more traditional notions of subjectivity, avant-garde signature operations served to open an imaginary space that could romanticize notions of new modes of collective being. But from the vantage point of a neo-avantgarde working through the *historical* traces of these signature acts, the romance of this perspective gets distorted. [...] What was, initially, formulated as a boundary-displacing opening is inverted to the terms of appropriation. [...] For appropriation essentially means taking on 'the world' by means of the artistic signature – reserving it 'for art'». Blom nevner ikke manifestet, men som «signature act» kan også dét iverksette «voldelige» effekter som de Blom beskriver her. Gustav Metzgers «Manifestverden» artikulerer på eksemplarisk vis spenningen mellom kunstnerisk produksjon og appropriering av verden (se side 65).

Et manifest definerer en bestemt bevegelse eller en bestemt stil, og det proklamerer, i større eller mindre grad, at dette er den eneste kunstformen som er av betydning. [...] Alle bevegelsene ble drevet frem av følgende forståelse av kunstens filosofiske sannhet: Kunst er i sitt innerste vesen x, og alt som ikke er x er ikke – eller er ikke i sitt innerste vesen – kunst. [...] Alle ble støttet av en historiefilosofi som proklamerte historiens betydning med feste i en siste tilstand som utgjorde den sanne kunsten.<sup>33</sup>

Danto gjør rett i å identifisere en definatorisk gestus og en potensielt totaliserende intensjon som sentrale kjennetegn ved manifestet. Han påpeker at noen manifestet er nesten like kjente som kunstverkene de (ifølge Danto) prøver å underbygge, men overser dermed at manifestet med futuristene blir en kunstnerisk og litterær praksis i seg selv. Dantos forståelse av manifestgenren er reduktiv og til en viss grad representativ for utbredte holdninger til genren. Han forstår manifestet som et gjennomsluttet uttrykk for en filosofisk definisjon av kunstens *transhistoriske* essens og for en *ahistorisk* forståelse av kunsthistorien.<sup>34</sup> Et manifest kan godt gi seg ut for å preke filosofisk sannhet, men en forståelse av manifestet som underslår genrens politiske genealogi og de enkelte manifesters retorikk, strategier og teatral positurer og ikke ser annet enn budskap formulert i klarspråk, misforstår sin gjenstand. Danto vektlegger ensidig manifestenes totaliserende intensjon og undervurderer ethvert kritisk potensial. I sin sluttnote til «Manifest Dada 1918» påpeker Ina Blom at Tzaras manifest kan leses som et strategisk forsøk på «å skjære igjennom tidens egen logikk», noe som *ikke* er det samme som å hevde en transhistorisk sannhet. Danto vil nødvendigvis være blind for en slik tidspolitisk operasjon. Manifestet kan brukes til å gjøre helt andre ting enn det publikum forventer (å definere kunstens essens, å proklamere kunstens avslutning osv.). Selv om det til en viss grad er mulig å gi en beskrivelse av generiske trekk ved manifestet, kan ikke *bruken* av genren beskrives en gang for alle, noe som ble åpenbart gjennom sentrale Fluxus-kunstneres omgang med manifestet, og som vi straks skal se nærmere på.

#### HVOR ER MANIFESTET DITT?

«Hvor er manifestet ditt?» skal Joseph Beuys ha spurt George Maciunas i forkant av festivalen Festum Fluxorum Fluxus, som ble arrangert i Düsseldorf i

<sup>33</sup> Danto, s. 162-3.

<sup>34</sup> Danto, s. 162-4.

1963.<sup>35</sup> Maciunas svarte på Beuys' oppfordrende spørsmål med å distribuere et manifest under festivalen. Manifestet er senere kjent som «Fluxus Manifesto», men tittelen lyder ganske enkelt «Manifesto:» (se side 66). Et av Maciunas' ærender synes å være å døpe Fluxus, å si at Fluxus eksisterer. Manifestet består delvis av en leksikalsk redegjørelse for ordet «flux», klippet ut av en ordbok og limt inn i teksten. Ordbokoppslaget, eller delene av det, er delt i tre bolker. Mellom utklippene står diverse håndskrevne imperativer som foreskriver aksjonistisk inngripen i verden. De håndskrevne presiseringene indikerer at herværende definisjon ikke er av ordbokens autoriserte og tidløse orden, men av en mer partikulær karakter. Manifestet fremstår som en bemektigelse av ordbokens definisjonsmakt. Som dåpshandling er det fundert på en forhandling med det allerede eksisterende (ordbokutklippet) og en definisjon av kunstnerkollektivet, herunder angivelsen av handlinger som skal iverksettes, så som: «**FUSE** the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action». Slik slutter manifestet, men det er også her det svikter, for den «samlede front» av politisk revolusjonære som manifestet forsøksvis mobiliserer, er ikke representert med opphopningen av underskrifter som i henhold til konvensjonen autoriserer manifestet med *de manges samlede stemme*. Fluxus-kunstneren Dick Higgins kommenterer:

Maciunas proposed a manifesto during that 1962 festival – it is sometimes printed as a 'Fluxus Manifesto', but nobody was willing to sign it. We did not want to confine tomorrow's possibilities by what we thought today. That manifesto is Maciunas' manifesto, not a manifesto of Fluxus.<sup>36</sup>

Denne situasjonen aktualiserer Janet Lyons diskusjon av manifestgenrens «vi» som «en essensielt sett koloniserende konstruksjon».<sup>37</sup> Higgins synes å antyde at han opplevde Maciunas' manifest som et forsøk på å kolonisere andre inn i hans «samlede front», en samlet front som skjuler at det her er et jeg som snakker. Higgins antyder videre at når denne strategien slo feil, var det først og fremst på grunn av Maciunas' forsøk på å kolonisere eller legge bånd på noe helt annet, nemlig selve fremtiden. Det lyktes ikke Maciunas å iscenesette Fluxus som noen samlet front gjennom dette manifestet.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Smith 1998a, s. 94-5.

<sup>36</sup> Higgins, s. 219.

<sup>37</sup> Lyon, s. 26.

<sup>38</sup> Ironisk nok blir Joseph Beuys den første og hittil eneste som skrev under på Maciunas' manifest. Hans korrigererte variant fra 1970 (se side 71), autorisert med stempel og signatur, pekte nese til



Festivalen i Düsseldorf ble innledet ved Jean-Pierre Wilhelm, som problematiserte forholdet mellom Fluxus og førkrigstidens avantgardebevegelser gjennom en refleksjon over manifestet: «Should a manifesto be launched today? It would be too beautiful, too easy. The heroic epoch of manifestos – Dada, Surrealists, and others, even individuals, is well past ... It is no longer a matter of yelling, it is a matter of mattering!»<sup>39</sup>. Wilhelm stilte spørsmål ved manifestets fremtid som genre og hevdet at manifestenes epoke var over. *Manifestos*, en utgivelse redigert av Emmett Williams og nettopp Dick Higgins, problematiserer manifestgenrens totaliserende potensial og kan leses som forsøk på å skrive manifestere som ikke skriker.<sup>40</sup>

Med *Manifestos* er genrebetegnelsen gjort til tittel, noe som antyder at genren som sådan står på spill. Dette bekreftes av bidraget som innleder utgivelsen, Alison Knowles' «Word Power» (se side 67), som tar genredefinisjonen vi allerede har sitert som utgangspunkt. Definisjonen etterfølges av en instruks:

Manifesto

[...]

From the above word, make as many three-, four-, five-, six-, seven-, eight- or nine- letter words as possible, using only one form of a word – for example, «eat» or «ate», not both. Compare your list with that on the next page.

På neste side presenteres 125 ord som er laget i henhold til instruksjonen. Vi har allerede sett at manifestet utgjør en privilegert genre for å demonstrere definisjonsmakt. I likhet med Maciunas' manifest består Knowles' tekst delvis av noe som synes å være et utklipp fra en ordbok eller et leksikon, men mens Maciunas søkte å definere Fluxus som en gruppering med spesifikke mål eller intensjoner, retter Knowles

---

Maciunas' manglende oppslutning. Beretningen om manifestets mislykkethet, hvordan iscenesettelsen av en kollektiv identitet ikke lyktes, må imidlertid suppleres med beretningen av en suksesshistorie. For selv om manifestet forble problematisk for kollektivet og tilskrevet Maciunas' personlige intensjoner, har dokumentet i en lang rekke kunsthistoriske tekster fått status som en autoritativ redegjørelse for de grunnleggende prinsippene bak Fluxus. Hannah Higgins påpeker for eksempel at teksten i enkelte tilfeller fremstår som «konseptuelt og fysisk sammensmeltet med Fluxus» (Hannah Higgins, s. 160). Denne resepsjonshistorien er et eksempel på en tendens innenfor kunsthistorien til å lese manifestere som transparente uttrykk for en skole eller retnings estetiske prinsipper, en innfallsvinkel vi mener er reduktiv både på vegne av kunstpraksisene generelt og manifestproduksjonen spesielt.

<sup>39</sup> Sitert etter Smith 1998b, s. 3.

<sup>40</sup> *Manifestos* består av seksten frittstående manifestere fra like mange bidragsytere og ble utgitt på Dick Higgins' Something Else Press. Utgivelsen kan leses på <http://www.ubu.com/historical/gb/manifestos.pdf>.

det definatoriske fokus mot manifestgenren selv.

Vi har sett hvordan subversive manifestere forsøker å gripe suverenens autoritet for å iscenesette kollektive identiteter. «Word Power» radikaliserer denne kollektiviseringen av genren. Knowles setter genrens definisjon på spill gjennom å gjøre den til gjenstand for en lek med ord, og alle lesere inviteres til å gjøre det samme. Det er som om hun spør alle: *Hvor er manifestet ditt?* I stedet for å oppfordre leserne til å skrive under på hennes program, ber hun dem innskrive seg i en kollektiv omskrivning av genren.

Knowles' strategiske forskyvning av manifestgenrens tradisjonelle organisering av subjekter (der et *vi* koloniserer *oss andre* i et program for fremtiden) åpner manifestet for et hvilket som helst innhold. Produksjonen av innhold reguleres kun av utgangspunktet «manifesto», samt imperativet om ikke å anvende ulike bøyninger av samme ord. Det er neppe nødvendig å understreke i hvilken grad dette står i motsetning til proklamasjonen av *det åpenbare* som er typisk for genren slik Tristan Tzara beskrev den i «Manifest Dada 1918»: «For å lansere et manifest må man [...] tilrettelegge prosaen i en form av abstrukt og ugjendrivelig åpenbarhet». Parallelt med at Knowles lar publikum manifestere seg og åpenbare språkets anagrammatikk, iscenesetter hun et forsvinningsnummer. For hvor er egentlig manifestet til Alison Knowles? For henne er ikke utfordringen *hvordan kan tomme ord bli til handling*, men snarere hvordan manifestet – en ladet genre – *kan forvandles til Historieløse hendelser*. I lys av dette får Knowles' forskyvninger av manifestgenren en defensiv eller terapeutisk karakter: «Word Power» fremstår som en avvæpning av manifestgenrens voldelige, koloniserende og totaliserende retorikk. W. J. T. Mitchell tar i sin sluttnote til Knowles' manifest opp spørsmålet om dets forsvinningsnummer og spør om teksten iscenesetter manifestgenrens sluttspill: «So is this the end of the manifesto as a genre? To become a game, dispersing its elements across the vagaries of spelling and anagrammaticity? Have there been too many manifestos, too many authoritative declarations of sovereign powers?» (se side 121).<sup>41</sup>

Higgins' avvisning av Maciunas var, som vi har sett, ikke fundert på en kritikk av Maciunas' spesifikke program for fremtiden, men av det at han i det hele tatt hadde et slikt program. Higgins ville ikke la dagens tenkning begrense fremtidens muligheter. Denne holdningen er tydelig i hans eget bidrag til *Manifestos*, «A Something Else Manifesto»:

One must take special care not to influence oneself. Tomorrow one will write Schubert's Fifth Symphony, cook some kohlrabi, de-

---

<sup>41</sup> Se også Martin Puchners bidrag til *Rett Kopi* om manifestgenrens fremtid.

velop a non-toxic epoxy, and invent still another form of theatre; or perhaps one will just sit and scream; or perhaps... (se side 70)

På bakgrunn av dette kan vi forsøke å presisere hva slags forestilling om fremtid Knowles har. Ved å etablere manifestet som et sted som tillater ubestemthet i stedet for å presentere et bestemt bilde av fremtiden, forblir Knowles på terskelen til en ennå udefinert fremtid. Vi kan si at «Word Power» rensker manifestet for enhver innholdsmessig beskrivelse av fremtiden, men at manifestgenrens generelle fremtidsrettethet står igjen, og da i form av mulighet. Ettersom «Word Power»s instruks når som helst kan realiseres på ny (Mitchells sluttnote utgjør et ferskt eksempel), kan vi si at manifestets fremtid aldri vil bli utdatert. Mens vi trygt kan slå fast at «fremtiden» i Maciunas' manifest er blant de fortidige visjonene som aldri ble noe av, vil «Word Power»s strategiske forskyvning av manifestgenren til enhver tid kunne realiseres igjen, for slik å åpne for et – ennå ukjent – *something else*. Selv om Knowles' demokratisering av manifestets utsigelsesposisjon vanskelig kan innrømmes umiddelbare politiske ringvirkninger, relaterer «Word Power»s uvilje mot å gi noe bilde av fremtiden (en ikonoklasme) til muligheten for politisk aktivitet som sådan. Filosofen Andrew Benjamin hevder at «[d]et finnes en vesentlig forbindelse [...] mellom muligheten for politikk – det politiske forstått som å vinne fremtiden – og en form for ikonoklasme». <sup>42</sup> Knowles' manifest er et eksemplarisk tilfelle av slik ikonoklastisk praksis. Foruten å effektivere en immanent kritikk av manifestgenren, instruerer hun oss i hvordan vi kan tenke fremtid uten å generalisere over begrepet.

#### NYTT INNHOLD

I det omtalte lettristmanifestet avviser lettristene enhver diskusjon med sine forgjengere, og polariserer effektivt sitt publikum: «Dagens samfunn er inndelt i lettrister og informanter, hvorav André Breton utgjør den mest notoriske». Slik retorikk har fått fornyet aktualitet og brutalitet med trusselen: «Either you're with us or you're with the terrorists». Man kan spørre seg om dette virkelig er tiden for nye manifeste. Den sveitsiske kunstnerens Christoph Büchels enquête-bidrag er på flere måter denne utgivelsens (og utopiens) bakside. Dette er marerittet: at noen andre bestemmer fremtiden for oss. I et ferskt forsøk på artikulere en kritisk posisjon med hensyn til den siste tids hendelser i Irak og Libanon, åpner kollektivet Retort med å erklære «WE HAVE NO WORDS

<sup>42</sup> Benjamin 2005, s. 165. Se dessuten hans bidrag til vår enquête.

FOR THE HORROR OF THE PRESENT». I det sjuende av åtte punkter trekker de frem nødvendigheten av å skjele til fortidens formuleringer:

We may, or may not, be living through the start of World War III. The all-knowing networks may yet precipitate a global conflict in which tens of millions, rather than tens of thousands, die. What we have – what we face in the immediate future – is already bad enough. Trying to describe the pattern of interests and ideologies at stake in the bloodbath, we find ourselves reverting to the best of those who faced the first world conflagration 100 years ago. «Capitalist statecraft», to quote the Junius Pamphlet, «is caught in a trap of its own making, and cannot exorcize the spirits it has conjured up». <sup>43</sup>

Ved å sitere den såkalte *Juniuspamfletten* (som ble skrevet av Rosa Luxembourg i 1915), et sitat som i sin tur alluderer til *Det kommunistiske manifest*, <sup>44</sup> forsøker Retort å utrede muligheten for motstand: «Capitalist 'statecraft'—and the possibility of forms of resistance to it—still hold the key to the century to come». Når Retort resirkulerer *Juniuspamfletten* i forlengelsen av erklæringen «Vi har ingen ord for nåtidens grusomhet», illustrerer det at hundre år med manifeste ikke har lyktes med å avvikle de samfunnmessige betingelsene som var utgangspunktet for Marx' manifest. Varigheten til disse spesifikke samfunnmessige betingelsene synes for Retort å begrense mulighetene for å produsere nye forestillinger, nye språk som er rettet mot noe radikalt annerledes, en fremtid når det ikke lenger ville være noe behov for manifeste – som jo var det *Det kommunistiske manifest* begjærte. Retorts skarpe tilsvar («retort») til samtidens vold minner oss om at nye manifeste tross alt må finne måter å presentere innhold på, måter som ikke begrenser produksjon av mulighet. Manifeste kan være sikre i sin sak uten å lansere noen blåkopi av fremtiden.

Innledningsvis stilte vi spørsmål ved hvorvidt vi kan beskrive bruken av ordet «fremtid» for livsformer som ikke besitter begrepet, og vi antydte at manifeste er slike beskrivelser. I en tid når det synes stadig vanskeligere å forestille seg at noe faktisk kan bli annerledes, begynner vi kanskje å likne en livsform som ikke evner – eller som fornektes – å

<sup>43</sup> Retort, s. 88–91. Interessant nok inngikk Retorts flygeblad i deres installasjon ved den andre biennalen i Sevilla, høsten 2006, hvilket synes å aktualisere det politiske manifestets kunst.

<sup>44</sup> Vi tenker på formuleringen: «De borgerlige produksjons- og trafikkforhold, de borgerlige eiendomsforhold, det moderne borgerlige samfunn som hadde tryllet frem så veldige produksjons- og samferdselsmidler, ligner trollmannen som ikke lenger kan styre de underjordiske makter han har manet frem». Marx, s. 229. Vår kursiv.

erfare fremtid som muligheten for *something else*. Som Peter Osborne sier det i en slående formulering som mister noe av sin kraft på norsk: «'The simple possibility that things might proceed otherwise' must be produced as experience if the otherwise is to proceed.»<sup>45</sup> I dag er det kanskje først og fremst som bidrag til produksjon av slik erfaring at vi kan tilskrive

---

45 Osborne 1994, s. 8. Osborne siterer Pierre Bourdieus *The Logic of Practice*.

## LITTERATUR

Althusser, Louis. 1999. *Machiavelli and us* [fr. orig. 1995]. Overs. G. Elliott. London

Bataille, George. 1991. «Concerning the accounts given by the residents of Hiroshima» [fr.orig. 1947/1988]. Overs. A. Keenan, i *American Imago* bd. 48, nr. 4. Baltimore, s. 497-514

Benjamin, Andrew. 2005. «Boredom and distraction: the moods of modernity» i A. Benjamin (red), *Walter Benjamin and history*. London, s. 156-70

Benjamin, Andrew. 2006. *Style and time: essays on the politics of appearance*. Evanston

Blom, Ina. 2005. «Fluxus futures. Ben Vautier's signature acts and the historiography of the avant-garde» i *Visible language* bd. 39, nr. 3. Providence, s. 278-307

Breton, André. 1980. «Første surrealistiske manifest» [fr. orig. 1924], overs. Solveig Schult Ulriksen, i K. Fløgstad og K. Gundersen m.fl. (red), *Surrealisme: en antologi*. Oslo, s. 95-117

Danto, Arthur. 2006. «Tre tiår etter kunstens avslutning» [am. orig. 1997] i *Kunstens avslutning*. Overs. M. Aare. Oslo, s. 145-183

Debord, Guy. 1996. *La société du spectacle* [1967]. Paris

Foster, Hal. 2004. *Prosthetic gods*. Cambridge MA

Higgins, Dick. 1998. «Fluxus: theory and reception» [1982] i K. Friedman (red), *Fluxus reader*. New York, s. 217-36.

Higgins, Hannah. 2002. *Fluxus experience*. Berkeley

Jameson, Fredric. 2005. *Archaeologies of the future: the desire called Utopia and other science fictions*. London

Lyon, Janet. 1999. *Manifestoes: provocations of the modern*. Ithaca

Marx, Karl. 2005. *Det kommunistiske manifest og andre ungdomsskrifter*. Overs. T. Rønnow, T. Bielenberg og D. Østerberg. Oslo

Osborne, Peter. 1992. «Modernity is a qualitative, not a chronological category» i *New left review* I/192. London, s. 65-84

manifester og manifestlesing noen kritisk funksjon. Møtet med manifestet, som avdokumentering av de frem- og forestillingsformene vi har til rådighet, kan være et ledd i muliggjøringen av slik erfaring. Denne utgivelsen er laget i den tro at arkivet over fortidige fremtider også er et arkiv for fremtiden.

Osborne, Peter. 1994. «The politics of time» i *Radical philosophy* nr. 68. London, s. 3-9

Osborne, Peter. 2000. *Philosophy in cultural theory*. London

Osborne, Peter. 2006. *How to read Marx* [2005]. New York

Perloff, Marjorie. 2003. *The futurist moment: avant-garde, avant guerre, and the language of rupture* [1986]. Chicago

Puchner, Martin. 2006. *Poetry of the Revolution: Marx, manifestos, and the avant-gardes*. Princeton

Retort. 2006. «All quiet on the Eastern front» i *New left review* nr. 41. London, s. 88-91

Smith, Owen. 1998a. *Fluxus. The history of an attitude*. San Diego

Smith, Owen. 1998b. «Developing a fluxable form: Early performance and publishing» i K. Friedman (red), *Fluxus Reader*. New York, s. 3-22

Wittgenstein, Ludwig. 1994. *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie* [1949-51] bd. 2, red. G. H. von Wright og H. Nyman. Oxford

## LES OGSÅ

Asholt, Wolfgang og Walter Fähnders. 1997. «Die ganze Welt ist eine Manifestation»: die europäische Avantgarde und ihre Manifeste. Darmstadt

Ehrlicher, Hanno. 2001. *Die Kunst der Zerstörung: Gewaltfantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*. Berlin

*L'écriture manifestaire*. *Literature* nr. 39. 1980. Paris

*Manifestoes and movements*. *French Literature Series* nr 7. 1980. Amsterdam

Osborne, Peter. 1995. *The politics of time: modernity and avant-garde*. London

Somigli, Luca. 2003. *Legitimizing the artist: manifesto writing and European modernism 1885-1915*. Toronto

# FEMINIST FUTURAL – FIVE KINDS OF TIME

*I teach an undergraduate course called “The Manifesto”, for which my students read 80 or more manifestoes – by Diggers, Communards, Suffragettes, Black Panthers, Anthropophagites, Queers, Babeufists, Redstockings, Chicanos, FTMs, Situationists, and scores of other polemicists and plaintiffs. We discuss the conventions of the genre and its critical role in the history of modernity; we talk about how manifestoes conjoin ideologies of race and gender with discourse and affect; we trace manifesto aesthetics through their enactments of repetition and alternative histories.*

When, at the end of the course, I ask my students to name their favorite manifestoes, many of them predictably choose towering ur-tracts like the *Communist Manifesto* or the Declaration of Independence, whose phrases live on in the rhetorical DNA of subsequent generations of manifestoes. Some name the Lesbian Avengers’ “Dyke Manifesto” of 1994 (to my mind, a nearly perfect manifesto), or the smart-ass 1918 Dada manifesto by Tristan Tzara, or Aimé Césaire’s powerful “In the Guise of a Literary Manifesto” (1942), which layers murderous insurgency into dispassionate surrealist poetics. And several choose one of the manifestoes with which I begin the course, the so-called “Because We Are Women” manifesto of 1975. I’m always a little surprised and pleased by this choice, since it’s a tract we look at only in passing, mainly to acquaint ourselves with its tone of impatient resolve which characterizes so many manifestoes. But the fact is that by the end of the semester, students have learned to appreciate “Because”’s effortless performance of a deceptively complex logic of futural dissent – a logic that I will explore in this paper.

## STYLE AND TIME

Unlike most other second-wave feminist manifestoes, “Because” eschews typical conventions like lists of demands, plans for action, invocations of previous struggles; it doesn’t churn with the violence of

the *SCUM manifesto*; it doesn't sanctify the essential qualities of "woman" like the "Witch manifesto"; it doesn't enter into the Marxist arguments of SDS or Redstockings manifestoes, or the identitarianism of the Combahee River Collective's "A Black Feminist Statement". In fact, it's comprised of nothing more than one long sentence written in a vernacular voice. Yet it is one of the few second-wave manifestoes that has been adopted and adapted by third-wave feminists. It had a future upon its inception, in other words – or, to use a verb tense that I will explore presently, it will have had a future. And that future is due quite literally to the tract's textual style.

I want to discuss this durable textual style both on its own terms and as a way of thinking about stylistic strategies of feminist manifestoes more generally. What I mean by "style" includes both the literary sense – something like "discernible arrangement" – and the Deleuzian sense, in which style refers to an elemental affective force that evades codification, and in so doing transmits or creates political effects. "Because", though relatively brief, is loaded with striking elements of style: its breathless run-on prose admits of no interruption; its choral "we" forms and reforms continually; and it makes relentless rhythmic use of what rhetoricians call polysyndeton – that is, the stringing together of clauses through the repeated use of the coordinating conjunction "and". These pronounced stylistic features help to account for the frequency with which "Because" has been re-iterated, revised, and re-circulated in feminist public spheres. I have argued elsewhere that the manifesto genre is constituted in part by the iterability of its discourse – by the reappearance and reinflection across time and place of key phrases, rhetorical figures, tones of address, and so forth.<sup>1</sup> It is a mark of "Because"'s generic success that it has appeared widely and in many forms in the thirty years since its composition in London as an underground feminist poem, for example, or in Malaysia as the masthead for an anti-violence-against-women organization, or in New York as the template for a feminist disability manifesto, or on National Organization for Women (NOW) coffee cups and posters and mousepads. Indeed, readers of this essay are likely to have seen it somewhere, since it's brief enough to be portable and deracinated enough to be supranational.

"Because" most often appears anonymously, but in fact it was written by the Australian marxist feminist Joyce Stevens for distribution as a broadsheet at the 1975 Sydney International Women's Day rally. Here is Stevens's original version, which is also the most widely circulated version,

give or take a few minor changes in phrasing:  
 BECAUSE our work is never done & under or unpaid or boring or repetitious  
 and we're the first to get the sack  
 and what we look like is more important than what we do  
 and if we get raped it's our fault  
 and if we get bashed we must have provoked it  
 and if we raise our voices we're nagging bitches  
 and if we enjoy sex we're nymphos  
 and if we don't we're frigid  
 and if we love women it's because we cant get a real man  
 and if we ask our doctor too many questions we're  
     neurotic and/or pushy  
 and if we expect community care for children we're selfish  
 and if we stand up for our rights we're aggressive and  
     unfeminine  
 and if we don't we're typical weak females  
 and if we want to get married we're out to trap a man  
 and if don't we're unnatural  
 and BECAUSE we still cant get an adequate safe  
     contraceptive but men can walk on the moon  
 and if we cant cope or don't want a pregnancy  
     we're made to feel guilty about abortion  
 and for lots and lots of other reasons  
 we are part of the women's liberation movement<sup>2</sup>

In this version, laid out as an approximation of a free-verse poem, the left-justified margin emphasizes the use of polysyndeton: the "and if"s anchor the text like a shaft from which each strut-line extends. As rhetoricians note, polysyndeton tends to flatten out the differences in content among the phrases linked by the repetitive "and", so that the formal act of sequencing ultimately comes to dominate the separate heterogeneous elements of a composition. No doubt this is the intended effect here: one after another, patriarchy's absurd indictments of women are listed serially, each separated by a line break, until the text becomes a body of evidence turned back against its accusers.

There are several other extant versions of "Because", however; the one that I assign to my students differs from the original in significant ways. First, it is a translation of a translation: the first of these translations, from English into Hindi, appeared in 1990 in the journal *Samkaleen Janmat*, where it was attributed to a pamphlet by the Asian and Pacific Students Association. That version was then translated back into English in 1991 by the Indian photojournalist-scholar-poet Amitava Kumar, who published it (still ascribed to the APSA) in *The Collective Voice*, a now-defunct journal from Minneapolis, Minnesota. Second, the Kumar-APSA version uses neither justification nor lineation; in fact, the text appears as

1 See Lyon, chapter 1.

2 See [http://www.isis.aust.com/iwd/stevens/70s80s\\_3.htm](http://www.isis.aust.com/iwd/stevens/70s80s_3.htm)

a bolus-like mass, whose lack of visual order is of a piece with its unpunctuated voice. Third, the text is accompanied by a dramatic black and white photograph, taken by Kumar, of Bhopali women protesting in New Delhi. In short, this “Because” is a twice-translated, image-bound block of run-on text which bears the marks of its migration across communities in both its idiomatic phrasing and in its visual style.

In this version, the appended photograph reflects Kumar’s assumption that “Because” was at least partly the work of South Asian women. The photo and text together effectively project the manifesto from the mouths of distressed Indian women – or, more precisely, from the dynamic figure of one woman, whose raised fist, furrowed brows, open mouth, and proximity to an angled microphone comprise the formal and affective center of the composition. Flanked in the foreground by the intense faces of five other women, and backgrounded by the crowded, unfocused shapes of bicycles and storefront lettering, the central face and fist and microphone crystallize into the enunciating apparatus of the connected text. This photo-text connection further coheres through the subtle Indian inflections of its phrasing: “under or unpaid” has become “little money is given or none at all”, for example; “for lots and lots of other reasons” has become “for many and many more other reasons”.

#### THE FORCE OF AFFECT

It may of course be objected that in attaching the photo to the manifesto, Kumar has run the risk of spectacularizing these women of Bhopal – putting their image and voices to work, as it were, for someone else’s political agenda. But while on the one hand the merging of image and text may indeed divert political focus away from the criminal catastrophe of Bhopal, on the other hand it concentrates the APSA’s claims on global feminism. And for my purposes here, it also underscores the overdetermined power of affect in the manifesto form. The manifesto is after all a genre of spectacle, a discursive mechanism which condenses and intensifies human reactions to historical experience. The form’s characteristic impatience – its insistence that a situation can no longer be tolerated – lends itself to photographic representation, not as a register of facticity, but rather as an acoustic amplification of affect.<sup>3</sup> And indeed it is the affect of “Because” – conveyed in its textual style and corporealized in the accompanying photograph – that grounds the tract’s feminist argument. So before I unpack that argument, I want to say a word about affect.

---

3 Many manifesto texts have been attached to photographs with similar intensifying effects. For recent examples, see “The Dyke Manifesto” (Lesbian Avengers, 1994) and *Combat pour la libération de la femme* (Wittig et al., 1970).

Much has been written in recent years about affect, which is typically characterized as a property of bodies, although it can also be invoked through non-human transmissions via texts, music, visual culture, and so forth. According to diverse theorists (Brian Massumi, Silvan Tompkins, Teresa Brennan, to name only a few) affect refers to a pre-conscious, pre-emotional grammar of the body, through which is registered the intensity of the body’s response to external stimuli and, especially, stimuli issuing from other bodies. Indeed, affect might be thought of as a dynamic penumbra between a body’s reception of and reaction to the world. Its conceptual value for many theorists lies in its difference in kind from cognition or ratiocination or subjective reflection: affect marks the immediate intensity of the human animal’s connection to, immersion in, constitution by the impinging experiences of the world; in so doing it effectively fudges the borders between self and other, between subject and object, between mind and body. For certain types of manifestoes, affect may be said to carry the payload of the form’s intentions: manifestoes aim to create the “we” to whom and for whom they speak, and while many accomplish this through the fashioning of shared political identities, many also (and often at the same time) do so through the projection of affect. To project affect is to offer an intense point of connection on a non- or pre-rational level; to do so via a manifesto – particularly a manifesto accompanied by a photographic rendering of that intensity – is to gather an audience through a literal bodying forth of grievances. If the manifesto form can be said to aim for a kind of political or aesthetic contagion, the work of affect in this process cannot be overstated.

Kumar’s photograph of a declaiming woman ringed by allies amplifies an affect that is already palpable in the syntax of “Because”. The tract’s recitation, which brooks no interference from periods or line breaks or an imagined interlocutor, quickly acquires a textual force that suggests its speakers’ urgent intent to deliver, for once, one completed thought without interruption or dismissal. And that completed thought is structured, somewhat paradoxically, as a double series of logical pronouncements of necessary cause. In the first series, women who behave in the manner of *x* are conclusively deduced (and dismissed) as instantiations of *y*: if we are victims of rape the fault is ours; if we stand up for our rights we are aggressive. But this is a false logic of necessary cause that “we women” of the manifesto cannot abide, and it yields the second, more compelling and corrective pronouncement of necessary cause. The litany of specious conclusions about women, operating as the effects of ineluctable law in the domain of patriarchal doxa, acts, finally, as the necessary cause of an inevita-

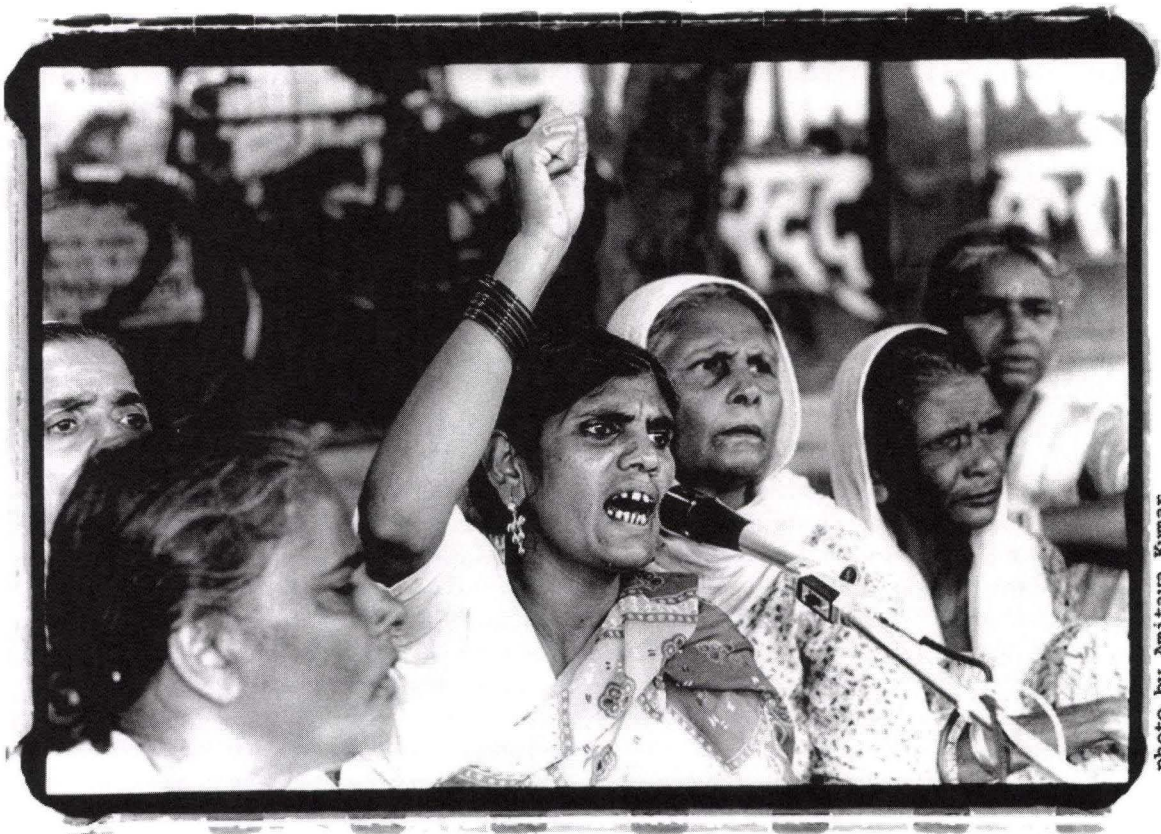


Photo by Amitava Kumar

# Because

the work of women is never over and either little money is given or none at all and the work is either boring or tedious and when it comes to firings it is we who are picked out first and our appearance is given more importance than our work and if we are the victims of rape the fault is ours and if we are beaten it is certainly because we provoked the violence and if we resist then we are only irritable bitches and if we gain any pleasure from intercourse then we are driven by lust and if we don't then we are frigid and without emotion, and if we love women it is only because we have not found a real man and if we ask many questions of

doctors we are mentally ill and if we expect community child-care we are selfish and if we stand for our rights we are aggressive and if we sit silent we are only weak stubborn women and if we want to marry we are trying to trap men and if we don't we are unnatural and because even now there is no safe contraceptive available when man can also walk on the moon and if we don't want to be pregnant or cannot want to be pregnant we are made to feel like criminals and...for many and many more other reasons we are a part of the women's liberation movement.

—*Asian and Pacific Students Association Pamphlet printed in Samkaleen Janmat 20 April-5 May 1990;*

ble effect: “because” patriarchal doxa reduces women to instances of aberrancy and stigma, we women have become “a part of the women’s liberation movement”.

#### THE TEMPORALITIES OF UTOPIAN POLEMICS

There are a number of tensions to be remarked upon here: between, for instance, the unflinching recitation of a series of severe (albeit delusional) judgments about women and the embedding of that recitation in an affect-soaked manifesto. Or between the lengthy, example-crammed dominant complex clause beginning with “Because” and its sharply truncated concluding clause (“we are a part of the women’s liberation movement”). What lies beneath these tensions, I would suggest, is a more fundamental tension among competing conceptualizations of temporality. It is this tension that many feminist manifestoes (and especially those from the second wave) must negotiate, and they do so with varying degrees of effectiveness. In the case of “Because,” at least five kinds of time may be detected or adduced; although, like all constructions of time, they are mutually imbricated, I’d like to go over them separately for the sake of argument and in order to foreground the difficulties posed by the temporality of utopian polemics in general.

1. This first kind of time, which we might call public time, or “the general time of society” (after Debord) or non-creative time (after Bergson and Deleuze), enables the stupefying fog of false logic portrayed in “Because”. This kind of time, though social, represents itself as universal and uni-dimensional – as the only time and the only conceivable time. In non-creative time the future is solely an elaboration of the present; thus, in “Because”, it enforces a determinism according to which women’s futures can only be a repetition of “woman’s” present. And in that present-future of woman, political dissent is always already traduced and recoded as mere characterological pathology. Women will always complain; their complaints will never be political, let alone justifiable, but will always reduce to symptoms of the same pathology of character.

2. The second kind of time might be called manifesto time. Manifestoes typically recalibrate dominant accounts of history in order to foreground a marginalized group’s unacknowledged history of struggle and to stage the present moment, the urgent “now”, as the inevitable, necessary moment of action – the moment that marks the commencement of the group’s radically new, self-determining future.<sup>4</sup> In the case of

4 See Lyon, especially “Introduction: Polemics in the Modern Vein” and “Conclusion: Now and Again”.

“Because,” polysyndeton does a good deal of this recalibrating work by laying out instance after instance of women’s deforming experience until a cumulative tipping point transforms all of these individual indignities into the systemic, the political, the actionable. While manifesto time may be characterized as liberatory – not to say triumphalist – this quality depends upon dual determinisms. First, it depends upon a millennialist understanding of history, according to which the past and the present are justified by and in turn justify an inevitable, passionately imagined future. And second, because manifestoes are generically linked to one another, constituting, en masse, a kind of underground alternative history of modernity, each manifesto becomes to some degree bound up in the hierarchies of that history. To take a case in point: during the manifesto-laden 1960s and 70s, feminism was frequently characterized by radical groups on the Left as a reformist distraction, just as in the 30s and 40s the anti-racist polemics produced by Césaire and other Negritude writers were often blunted or aestheticized within Surrealism. Like Césaire’s “In the Guise of a Literary Manifesto”, “Because” avoids marginalization within the Left partly by avoiding overt Leftist discourse – this in spite of its own marxist origins. Appearing as it does in the mid-70s near the end of feminism’s increasingly splintered second wave, the tract’s elevation of affect over dogma seems to reflect the lessons of recent history.

3. The third kind of time, utopian time, is actually bicameral. Slavoj Žižek, citing Alain Badiou, briefly explains the distinction this way: “[W]hereas the 19th century was characterized by utopian or ‘scientific’ projects and ideals which were to be fulfilled in the future, the 20th aimed at delivering the thing itself, at realizing the longed-for New Order.”<sup>5</sup> While both nineteenth-century and twentieth-century utopian times resemble and may be at points interchangeable with manifesto time, their differences are significant for our purposes. Nineteenth-century utopian time envisions, in scientific detail, an actual future, and must in doing so rely upon a Comtean positivism that regards natural law as omnipotent and essentially teleological. In this version of utopianism, natural law dictates the plans and guides the predictions for social perfection. Of course natural law, as we know, has been no friend to women, nor to any other marginalized group for that matter, and indeed, nineteenth-century utopian time looks very much like the machine that drives the patriarchal doxa of “Because”: women are nothing other than instances of the work of eternal natural law and may surely

5 Žižek, “Seize the Day: Lenin’s Legacy”, 14.



be explained through its universalizing template. It is thus no surprise that “Because” eschews all visions and versions of a scripted or inevitable “future”.<sup>6</sup>

4. In contrast to nineteenth-century utopian time’s immersion in the future, the fourth kind of time, twentieth-century utopian time, privileges a present event that is suddenly seen, in the moment of its unfolding, as the *unanticipated* fulfillment or enunciation of revolutionary promise. The authenticity and force of this event-in-time – in Žižek’s lexicon, the “political act” – depend upon its operation outside of and against all political systems (which, Žižek insists, are inherently ameliorative). The political act is none other than the creation or production or inauguration of an “enacted utopia”:

[I]n a proper revolutionary breakthrough, the utopian future is neither simply fully realized, present, nor simply evoked as a distant promise that justifies present violence. It is rather as if, in a unique suspension of temporality, in the short-circuit between the present and the future, we are – as if by Grace – for a brief time allowed to act *as if* the utopian future were (not yet fully here, but) already at hand, just there to be grabbed. Revolution is not experienced as a present hardship we have to endure for the happiness and freedom of the future generations but as the present hardship over which this future happiness and freedom already cast their shadow.<sup>7</sup>

Whereas the future imperative mood dominates nineteenth-century utopian time (“we must act”, “we will act”), the tense of twentieth-century utopian time – the time of the “revolutionary breakthrough” – invokes a present participle: “we are acting”. Present and future collapse, but not at all in the way that they are collapsed by non-creative time into a single calculus of repetition or continuity or versions of the same. Rather, in twentieth-century utopian time, the collapse of present and future – the “short circuit” of temporality – signals an ecstatic disruption, or interruption, or irruption, a “truth-event”, to use Badiou’s term, a portal to Lenin’s revolution. We might align this ecstatic disruption with the “now” of manifesto time,

6 In this “Because” is distinct from most other second-wave manifestoes: the *SCUM manifesto*, for example, gleefully imagines the violent path to a future without men, and even the far more measured “A Black Feminist Statement” by the Combahee River Collective declares its readiness for “a lifetime of work and struggle” (22).

7 Žižek, “A Plea for Leninist Intolerance”, 559.

or, conversely, we might read that “now” as a textual enactment of the twentieth-century utopian present-future – as in, for example, the final lines of the 1969 feminist “Redstockings Manifesto”: “The time for individual skirmishes has passed. This time we are going all the way”. Not “In the future we will go all the way”, but in “*This* time we *are going* all the way”.<sup>8</sup>

Indeed, it could be argued that the utopian moment of revolutionary interruption described by Žižek is represented in “Because” by the culminating announcement that “we are a part of the women’s liberation movement”. But such a reading would hardly fit with Žižek’s ecstatic politics: the women’s “political act” is, after all, nothing more than a representation of an act; the represented act is nothing more than a proclamation that they’re part of a group – and a seemingly post-radical reformist group at that. In Žižek’s terms this “act” might read as little more than an instance of Leftist conciliation that he rejects. But such an under-reading suggests what I think is already evident in the affect-soaked style of the photo-text of “Because”: that there is another kind of temporality that better accounts for the “political act” of this manifesto.

5. This fifth kind of time is elusive and non-teleological. Although not entirely distinct from Žižek’s time of “Grace”, it perhaps more significantly resembles the time described by Bergson in *Creative Evolution* (1907) and elaborated by Deleuze in various writings. In Paola Marrati’s account, Bergson’s “creative time” is neither subjective (though certainly experienced subjectively, as *durée*) nor mechanistic (though it is mostly used mechanistically); rather, it literally creates the new. Bergson draws his proof about creative time from the science of evolution, which, on his reading, and contra what he calls “Darwinism” and “Lamarckism”,<sup>9</sup> shows us that biological change occurs *unpredictably and irreversibly through time*. Complexity emerges chronologically from simplicity; new aggregates continuously arrive in the evolutionary record; and every instantiation of “the new” calls for (and eventually creates) new concepts by which it will be understood, since it cannot be understood according to pre-new, superceded concepts.<sup>10</sup> Bergson’s account of creative evolution, we should note, is incommensurate with narratives of progress or perfection, which necessarily pre-suppose either a telos or an innate quantifiable potential. In Bergson’s

8 “Redstockings Manifesto”, 487.

9 *Creative Evolution*, Chapter I.

10 I have used the term “concept” here for the sake of brevity; in fact, Bergson is dissatisfied with the term (for reasons that anticipate Adorno’s) and calls for something between an “image” and a “concept” to hold open an empirical space for “the new”. See “Introduction to Metaphysics”, esp. 162-72.

universe, change depends upon the dynamic complexity of an immediate precedent. As he puts it, the “future overflows its present, and cannot be sketched out in an idea”.<sup>11</sup> Moreover, as Marrati demonstrates, Bergson’s thesis of creative time radically challenges the futural category of “the possible”: on this reading, “the possible” cannot be conceived (and therefore cannot exist, strictly speaking, except as an empty category) because change is so thoroughly overdetermined that it can never be predicted. In Marrati’s words, “[t]he possible is [only] constituted retrospectively, indeed retroactively”.<sup>12</sup> Hence Bergson’s invocation of the tense with which I began this essay, the future anterior: no instance or formulation of the possible currently exists, but *it will have existed*.<sup>13</sup>

While the body of “Because” is governed by the tightly circumscribed, ideological time of “general society”, its closing move contrapuntally makes use of something resembling Bergson’s creative time. Signified (somewhat gnomically) by the phrase “we are a part of the women’s liberation movement”, and existing beyond the present tense of the text, this mode of time eschews all determinism in its reliance upon a principle of change. It refuses any engagement with the concept of a utopian “future,” or indeed with any future tense at all; whatever future there may be in this text exists only in the form of that closing phrase which marks a rhetorical escape from and an antidote to an intolerable, unchanging present. Note that this antidote remains deliberately unspecified: “the women’s liberation movement” may signify an enormous, actually existing, powerful collective political entity, or it may simply signify a thought, an ideality, an index of futurity. It may in other words be no more than a fungible ideological sign or, if you will, an instance of a (Žižekian) fantasy-screen. But such a judgment hardly matters here: in the context of this manifesto, “the women’s liberation movement” stands for a temporality beyond the logic of patriarchy, beyond the causality of “natural law,” beyond the loaded dice of history, beyond an intractable, predictable present governed, for women, by a politics of negative characterology. What distinguishes it as a temporality – rather than, say, an avant-garde or heterotopic “space of possibility” – is its presentation as an alternative to that public time in which nothing ever changes: the time of “the women’s liberation movement” is the time of change.

We might also characterize this kind of time in Deleuzian terms, as a time of becoming, in which “woman” as a naturalized social category is over-

run by the energetic flux of women-in-process. The difficulty of portraying this time of becoming (or of “actualization,” to use another of Deleuze’s related concepts) may be seen both in the excessive length of *A Thousand Plateaus* and the excessive – indeed, deliberately guarded – brevity of “Because”’s key phrase, “the women’s liberation movement.” And it is precisely this fragility of the time of becoming that returns us to the affective power of style in this manifesto. On one side the intractable logic of public time in “Because” comprehensively restricts women’s capacity for existence; on the other side, the nearly inconceivable time of becoming, of radical novelty, of actualization, beckons from a moment just beyond representation. These two incommensurate forms of time are bridged by the manifesto’s affect of scathing contempt, which, intensified by Stevens’s poetics and Kumar’s photograph, illuminates both the stakes and the power of the women’s liberation movement. “Because”’s affective style illustrates with startling acuity the general theoretical claim that affect means more than meaning itself: in this case it magnifies the force of refusal and offers both *refus* and a temporal sanctuary to all women.

#### TOWARDS A FEMINIST FUTURE ANTERIOR

Legend has it that in the late 60s, certain North American feminist groups routinely read out portions of Valerie Solanas’s notorious *SCUM manifesto* at the start of their meetings, as though it were a pledge of allegiance or a secret creed. My students find this incredible. They want to know how an aggressively violent tract which argues that all men are fundamentally defective, devoid of genuine intelligence, incapable of insight, and elementally amoral, could galvanize a liberation movement.<sup>14</sup> My answer to them begins with the vagaries of characterology. I read them a few passages from Otto Weininger’s 1880 *Sex and Character*, published in Germany and multiply reprinted and translated into several languages: “However degraded a man may be, his is immeasurably above the most superior woman, so much so that comparison and classification of the two are impossible”, for example, or “Woman is neither high-minded nor low-minded [...] she is mindless”.<sup>15</sup> I explain to my students the long-standing practice of character “diagnosis” that stands in for argument in the history of anti-feminism.<sup>16</sup> It’s easy enough for them to

<sup>11</sup> Quoted in Marrati, 1108.

<sup>12</sup> Marrati, 1109.

<sup>13</sup> Marrati, 1108.

<sup>14</sup> SCUM describes its own constituents as “hateful, violent bitches . . . who’d sink a shiv into a man’s chest or ram an icepick up his asshole as soon as look at him if they knew they could get away with it” (SCUM 28).

<sup>15</sup> Weininger, 252, 253.

<sup>16</sup> This approach is by no means limited to misogynistic traditions,

see how Solanas reverses the terms of that game in her attack on “man”. Then I point out the appeal of Solanas’s homicidal affect for feminists who were done with ineffectual reformism: after all, to call for the violent destruction of men (however satirically) is to avow a standpoint outside of ameliorative political systems. Finally, I suggest that SCUM’s inflated affect overrides the traps of feminist identity politics, since no one need identify with or as Valerie Solanas to be affected by the contagious fury of her polemic.

“Because” similarly wields the contagion of its own style, though with different effects. Its extraordinarily expansive “we” exists in the projection of affect rather than through the construction or invocation of identity: This “we” bespeaks shared outrage rather than comprehensively shared experience; it is a “we” that’s sick to death of systematic sexism and just as sick of its systematic accommodation. Devoid of

---

nor is Solanas’s response in kind unique. See, for example, Césaire’s “In the Guise of a Literary Manifesto,” which characterizes the purveyors of colonial racism as agents of disease (“those faces of yours like pale treponema . . . those indecent smiles like cysts full of pus” [484]) and effects a transvaluation of values in its embrace of the epithets of madness and violence.

## Bibliography

Badiou, Alain. *Infinite Thought: Truth and the Return of Philosophy*. Oliver Feltham and Justin Clemens, trans. and eds. London: Continuum Books, 2003.

Bergson, Henri. *Creative Evolution*. Arthur Mitchell, trans. New York: Henry Holt, 1911.

—. “Introduction to Metaphysics”. *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. New York: Citadel Publishing Group, 1992, 159-200.

Césaire, Aimé. “In the Guise of a Literary Manifesto” [1942]. Mary Ann Caws, ed. *Manifesto: A Century of isms*. Lincoln, Nebraska: 2001, 484-88.

Combahee River Collective. “A Black Feminist Statement” [1977], Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott, and Barbara Smith, eds., *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us Are Brave: Black Women’s Studies*. New York: The Feminist Press, 1982, 13-22.

Lyon, Janet. *Manifestoes: Provocations of the Modern*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999.

Marrati, Paola. “Time, Life, Concepts: The Newness of Bergson”, *Modern Language Notes* 120.5 (2005): 1099-1111.

National Committee of Black Churchmen, “Black Declaration of Churchmen” [1970], Philip Foner, ed. *We the Other People*. Chicago: University of Illinois Press, 1976, 163-69.

“Redstockings Manifesto” [1969]. Alexander Bloom and Wini Breines, eds. *Takin’ It To the Streets: A Sixties Reader*. Oxford: Oxford University Press, 1995, 485-87.

Solanas, Valerie. *SCUM Manifesto* [1967]. Edinburgh: AK Press, 1996.

Stevens, Joyce. “Because we are women”. *A History of International Women’s Day in Words and Images*. Isis, Australia. <http://www.isis.aust.com/iwd/stevens/> (accessed Nov 13, 2006)

Weininger, Otto. *Sex and Character: An Investigation of Fundamental Principles* [1880-1903]. London: Heinemann, 1906.

Women’s Rights Convention. “Declaration of Rights and Sentiments” [1848]. *We the Other People*. 77-83.

Žižek, Slavoj. “A Plea for Leninist Intolerance”, *Critical Inquiry* 28.2 (Winter 2002): 542-66.

—. “Revolution Must Strike Twice”, *London Review of Books*, July 25, 2002, 13-15.

minoritarian categories and identitarian rhetoric, this “we” also evinces no interest in the discourse of rights. It contains no appeals to “self-evident truths” of freedom or equality, which after all depend upon the mechanisms of state for their enactment. Such appeals might have worked for Thomas Jefferson, but even when couched in the same language they yielded nothing for suffrage seekers in 1848 and again nothing for the black clergymen who wrote their own Declaration of Independence in 1970.<sup>17</sup>

Indeed, “Because” asks for nothing, pledges no future and invokes no past. And yet it offers, through poetic style and visual force, the nomination of a feminist future anterior. Badiou speaks of the poetic naming of an event “throw[ing] us outside of ourselves, through the flaming ring of predictions”.<sup>18</sup> The event of “Because” – and the subsequent events it triggers – may do no more than sustain sight-lines into a time that lies outside of ourselves and outside of the “general time of society” – but it does no less.

---

17 See “Declaration of Sentiments and Resolutions” (July 1848) and “Black Declaration of Independence”.

18 Badiou, 100.

# THE FIRST FUTURIST MANIFESTO REVISITED

Almost a century has passed since the publication, in the Paris *Figaro* on 20 February 1909, of a front-page article by F. T. Marinetti called “Le Futurisme” which came to be known as the First Futurist Manifesto. Famous though this manifesto quickly became, it was just as quickly reviled as a document that endorsed violence, unbridled technology, and war itself as the “hygiene of the people.” Nevertheless, the 1909 manifesto remains the touchstone of what its author called *l’arte di far manifesti* (“the art of making manifestos”), an art whose recipe—“violence and precision,” “the precise accusation and the well-defined insult”—became the impetus for all later manifesto-art.<sup>1</sup>

The publication of Günter Berghaus’s comprehensive new edition of Marinetti’s *Critical Writings*<sup>2</sup> affords an excellent opportunity to reconsider the context as well as the rhetoric of Marinetti’s astonishing document. Consider, for starters, that the appearance of the manifesto, originally called *Elettricismo* or *Dinamismo*—Marinetti evidently hit on the more general title *Futurismo* while making revisions in December 1908—was delayed by an unforeseen event that took place at the turn of 1909. On January 2, 200,000 people were killed in an earthquake in Sicily. As Berghaus tells us,

Marinetti realized that this was hardly an opportune moment for startling the world with a literary manifesto, so he delayed publication until he could be sure he would get front-page coverage for his incendiary appeal to lay waste to cultural traditions

and institutions. Several Italian newspapers published the manifesto in early February 1909 or reported its content. Toward the middle of February, Marinetti traveled to Paris, where in the Grand Hotel he composed the introductory paragraphs and submitted the full text to the editors of the prestigious newspaper *Le Figaro* (8).

The earthquake story is significant because it points to a central paradox that animates the 1909 manifesto as well as its Futurist successors. On the one hand, Marinetti’s Milan had been rapidly industrialized during the first decade of the century: it was now, as Berghaus notes, a city of banks, theatres, department stores, and music halls, in which old buildings were rapidly demolished so that large roads could be cut through the urban center. Streets were illuminated with powerful arc lamps and bore heavy traffic: buses, trams, automobiles, as well as the familiar bicycles were everywhere. But natural disasters like the earthquake were reminders of precarious foothold the new technology had in the Italian provinces. Then, too, there was as yet no cultural and artistic revolution to match *la città nuova*: Italian poetry, Marinetti’s included, continued to observe Romantic lyric conventions, while the Italian art world still looked to its glorious Classical and Renaissance past, suspicious of the “Modernist” art movements making news in France and Germany.

Marinetti met this tension head on by publishing his manifesto in the leading Paris newspaper as well as by creating a narrative frame that would make his “revolutionary” propositions palatable to his audience. Consider the opening:

We had stayed up all night, my friends and I, under hanging mosque lamps with domes

1 See Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, (Chicago: University of Chicago Press, 2004), Chapter 2 passim, esp. pp. 81–82.

2 Günter Berghaus, “The Foundation of Futurism” (1909), *Critical Writings* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006),

CAHIER... Directeur-Gérant... LAGRANGE, CERF & Co

Sommaire

F. T. MARINETT... Le Roi à l'Élysée... M. de Valenciennes... Le jeune poète italien...

Futurisme

Le jeune poète italien et ses manifestes... Futurisme... Le futurisme...

Manifeste des Futuristes

Nous voulons chanter l'amour du danger... Manifeste des Futuristes... Nous voulons chanter l'amour du danger...

Le Roi à l'Élysée

Le Roi à l'Élysée... M. de Valenciennes... Le Roi à l'Élysée...

Les Courses

Aujourd'hui, à 3 heures, Courses à Vincennes... Les Courses... Aujourd'hui, à 3 heures, Courses à Vincennes...

À Travers Paris

Le roi des Bulgares a chargé M. Stancovitch... À Travers Paris... Le roi des Bulgares a chargé M. Stancovitch...

Le Roi à l'Élysée

Le Roi à l'Élysée... M. de Valenciennes... Le Roi à l'Élysée...

La Vie de Paris

La Vie de Paris... M. de Valenciennes... La Vie de Paris...

Le Roi à l'Élysée

Le Roi à l'Élysée... M. de Valenciennes... Le Roi à l'Élysée...

Echos

Echos... M. de Valenciennes... Echos...

Le Roi à l'Élysée

Le Roi à l'Élysée... M. de Valenciennes... Le Roi à l'Élysée...

Le Roi à l'Élysée

Le Roi à l'Élysée... M. de Valenciennes... Le Roi à l'Élysée...

Le Roi à l'Élysée

Le Roi à l'Élysée... M. de Valenciennes... Le Roi à l'Élysée...

Le Roi à l'Élysée

Le Roi à l'Élysée... M. de Valenciennes... Le Roi à l'Élysée...

of filigreed brass, domes starred like our spirits, shining like them with the prisoned radiance of electric hearts. For hours we had trampled our atavistic ennui into rich oriental rugs, arguing up to the last confines of logic and blackening many reams of paper with our frenzied scribbling.

An immense pride was buoying us up, because we felt ourselves alone at that hour, alone, awake, and on our feet, like proud beacons or forward sentries against an army of hostile stars glaring down at us from their celestial encampments. Alone with stokers feeding the hellish fires of great ships, alone with the black specters who grope in the red-hot bellies of locomotives launched down their crazy courses, alone with drunkards reeling like wounded birds along the city walls.<sup>3</sup>

Could anything be more late Romantic than that second paragraph with its emphasis on the pride of the isolated protagonist, the metaphors of man as “proud beacon” or “forward sentry against an army of hostile stars, glaring down at us from their celestial encampments”? And what could be more kitschy than the image of those stokers “feeding the hellish fires of great ships,” or the images of locomotives, with their “red-hot bellies” and “drunkards reeling like wounded birds along the city walls”?

But the larger picture is complicated by the “hanging mosque lamps,” “domes of filigreed brass,” and “rich oriental rugs” that compose Marinetti’s décor. The exotic Eastern trappings (Marinetti grew up in Egypt and is describing his salon as it really was) give a fantastic cast to the imagery of locomotive and motorcar that follows. Indeed, the oriental rug becomes a kind of magic carpet, capable of carrying the group of young Futurists into the same realm as those “sleek” planes, “whose propellers chatter in the wind.” The radiance of the mosque lamps merges with the “electric hearts” of the new machines even as the “huge double-decker trams” outside are

“ablaze with colored lights.” Marinetti’s is thus no realistic description of “good factory muck”; on the contrary, the modern metropolis becomes a Utopian dream-space where the timeless pleasures of the East merge with everything that is forward-looking and revolutionary. Accordingly, even nature appears in a glamorous, artificial light. As the Futurists rush out into the dawn, the narrator exclaims: “There’s nothing to match the splendor of the sun’s red sword, slashing for the first time through our millennial gloom!” (48). The phallic sun-sword quickly blends with the automobile’s steering wheel, “a guillotine blade that threatened my stomach.” Male power, in this aggressive fantasy, is all.

In the passage that follows, the specter of Death, substituting for the “ideal Mistress” of Romantic lyric, is “domesticated” in a sequence of animal images that carry the introduction’s longing for dehumanization to its hyperbolic limits. Death “gracefully” “holds out a paw,” and “once in a while” makes “velvety caressing eyes at me from every puddle.” The poet spins his car around “with a frenzy of a dog trying to bite its tail,” his car, overturned in the ditch, is seen as a “big beached shark,” charging ahead on its powerful fins. Animal matter fuses with “metallic waste” to create the setting wherein the actual manifesto can be performed.

The narrative frame thus prepares us for the violence, power, energy, and sense of urgency of the manifesto itself. By the time the first proposition is made, Marinetti’s audience has suspended its disbelief, especially since the pronouncements to follow are all uttered by a “We” rather than a more overtly egotistical “I.” Marinetti takes over many formulations from Nietzsche’s Zarathustra, but no longer is the individual subject in command. Rather, the “we” are presented as representatives of the new masses, the factory workers and stokers, locomotive drivers and mechanics who constitute the new “workers of the world.” Never mind that the workers of the world don’t live among mosque lamps and oriental rugs and don’t drive expensive cars or recall their Sudanese nurses as does our poet. It seems, at least on the surface, that, in James Joyce’s words, Here Comes Everybody.

And so we absorb the formulae “1. We intend to sing the love of danger, the habit of energy and fearlessness,” and “2. Courage, audacity and revolt will be essential elements of our poetry” (49). Who can quarrel with these prescriptions, designed to help Marinetti’s readers move beyond lyric subjectivity and everyday discourse so as to participate in a meaningful project? The third proposition calls for the “feverish insomnia” we have just witnessed, together with the “racer’s stride, the mortal leap, the punch and the slap.” Marinetti’s is a

3 This and all citations from the manifesto are taken from R. W. Flint’s translation in *Let’s Murder the Moonshine; The Selected Writings of F. T. Marinetti*, ed. R. W. Flint (1971; Los Angeles: Sun & Moon Press, 1991), 47–52. Berghaus’s new edition contains many more of Marinetti’s writings than Flint’s, and its scholarly apparatus is excellent, but the translations themselves, by Doug Thompson, are sometimes clumsy. For example, the opening line, “Nous avions veillé toute la nuit, mes amis et moi” is rendered by Thompson as “My friends and I had stayed up all night,” which ruins the anticipation inherent in the unnamed “We.” For the French version and its evolution, see Jean-Pierre A. de Villers, *Le Premier manifeste du futurisme*, édition critique avec, en-fac-similé le manuscrit original de F. T. Marinetti (Ottawa: Editions de l’Université d’Ottawa, 1986), 110–113.

call to arms designed to awaken a listless, habit-bound populace from its long sleep. And so (#4):

We say that the world's magnificence has been enriched by a new beauty; the beauty of speed. A racing car whose hood is adorned with great pipes, like serpents of explosive breath—a roaring car that seems to ride on grapeshot—is more beautiful than the *Victory of Samothrace*.

Speed: half a century before the drug by that name came into use, the apotheosis of speed, never mind toward what goal, is celebrated by all the “fast” young men and women young enough to appreciate it. More important: note that the “we” whose voice pronounces #4 has subtly become the coterie of right-minded artists who are Marinetti's acolytes. What, after all, does the stoker or engine driver know about the 2d C. B.C. marble statue at the top of the grand staircase in the Louvre? “We want to hymn man at the wheel,” Marinetti declares, but it is not the man at the wheel who composes poetry or makes paintings. Never mind: “Time and space died yesterday. We already live in the absolute, because we have created eternal, omnipresent speed” (#8).

The apocalyptic note of these lines—a mix of bombast and shrewdness has already been calculated to put the audience into a frenzy. It is now the moment to introduce the controversial war clause:

9. We will glorify war—the world's only hygiene—militarism, patriotism, the destructive gesture of freedom-bringers [*le geste destructeur des anarchistes*], beautiful ideas worth dying for, and scorn for woman.

The Marinetti who wrote these words in 1908 was an anarchist-socialist who wanted to rid Italy of the papacy and what was perceived to be the inertia and powerlessness of parliamentary democracy. The “destructive gesture” cited above refers, so Berghaus tells us, to the “spectacular assassinations of Tsar Alexander II (1881) and King Umberto I of Savoy (1900) and the anarchist bomb attacks that shook Paris in 1892-94” (421)—incidents that fascinated Marinetti when he was a young man studying in Paris. But anarchist doctrine didn't offset Marinetti's equally strong nationalism: he was enraged, for example, that the Italian-speaking Southern Tyrol was still a part of the Austro-Hungarian empire. As for the infamous “scorn for woman,” with which the passage ends, later Marinetti documents make clear that the reference is to “scorn” for traditional bourgeois marriage arrangements, the conventional relation-

ships between the sexes so beautifully satirized in the manifesto “Down with Tango and *Parsifal*.” Indeed, in an interview made shortly after the *Figaro* publication of the manifesto, Marinetti paid homage to the “magnificent elite of intellectual women” in Paris vis-à-vis their less enlightened Italian counterparts.

The word “war” has similarly been misunderstood: for the Marinetti of 1909, war meant primarily revolution, a Utopian cleansing not unlike that prescribed by Marx and Engels in the *Communist Manifesto*. What “war” would really mean when it was declared in 1914 was completely beyond his imagination. Rather, his focus in this and later manifestos is on the need “to destroy the museums, libraries, academies of every kind” (#10), as if the destruction of museums and destruction of human lives in war were the same thing. The rationale behind these demands is weak, but the rhetoric is so powerful that the “we” who listen are carried along by the manifesto's own energy and speed. And the crux of the issue comes in the final proposition (#11), which paves the way for the actual artworks made by Marinetti's fellow futurists, Boccioni and Balla, Carra and Severini, Sant'Elia and Russolo:

We will sing of great crowds excited by work, by pleasure, and by riot; we will sing of the multicolored, polyphonic titles of revolution in the modern capitals; we will sing of the vibrant nightly fervor of arsenals and shipyards blazing with violent electric moons; greedy railway stations that devour smoke-plumed serpents; factories hung on clouds by the crooked lines of their smoke; bridges that stride the rivers like giant gymnasts, flashing in the sun with a glitter of knives; adventurous steamers that sniff the horizon; deep-chested locomotives whose wheels paw the tracks like the hooves of enormous steel horses bridled by tubing; and the sleek flight of planes whose propellers chatter in the wind like banners and seem to cheer like an enthusiastic crowd. (40)

The imagery of this visionary passage has been anticipated from the first page of Marinetti's narrative: the radiance of electric hearts looks ahead to the “violent electric moons,” the “splendor of the sun's red sword” to the bridges “flashing in the sun with a glitter of knives,” and so on. “Violence and precision,” in this context, also demand economy. Hyperbole works only when it is accompanied by speed. No wonder, then, that Marinetti's prescriptions were soon realized in specific paintings. Boccioni's *The City Rises* (1910), for example, carries out the Marinettian program in

uncanny ways. Here is the modern city seen as violent, colorful, frenzied, electrically charged space, in which vibrating forms dissolve and overlap. The great draft horse on the left surges forward, men are seen straining against it, while shafts of light dissolve solid shapes into fluid, flaming color strokes. At center right, a gigantic steed, whose collar metamorphoses into a blue propeller blade slashing the air, throws space into turmoil, while the factory chimneys and building scaffolds rise at a receding diagonal behind it. Here and in related Boccioni paintings like *The Street Enters the House* (1911) are the “great crowds excited by work, by pleasure,” the “multicolored, polyphonic tides” of agitated life in the modern capitals, the blazing electric lights, smoke, glitter of steel, and above all speed, soon to be abstracted by Balla in a painting like *The Swifts* (1913). And the bridge “flashing in the sun with a glitter of knives” surely inspired the shining knife-like girders of Joseph Stella’s *Brooklyn Bridge* (1920–22).

After the crescendo of its final numbered proposition, the manifesto turns more personal, more comic and good-humored. Questioning the necessity of museums and comparing them to cemeteries, Marinetti now bombards his captive audience with questions. Clowning playfully, he calls up the “gay incendiaries” who will “set fire to the library shelves” and “turn aside the canals to flood the museums” (51). And Marinetti admits that his is a young person’s sport: “The oldest of us is thirty: so we have at least a decade for finishing our work. When we are forty, other younger and stronger men will probably throw us in the wastebasket like useless manuscripts—we want it to happen!” (51).

Within the decade, Boccioni and Sant’Elia would be dead, killed in the Great War, and the Futurist cénacle of the 1910s would have lost its *raison d’être*. The call for speed and violence, for overturning the world, was to be answered in sinister ways Marinetti could never have anticipated. But then, as he declares at the end of his 1909 manifesto, “We don’t want to understand.” Art, in his view, must move beyond understanding, beyond reason, to create its own mode of being.

What makes the First Futurist Manifesto such a poignant document is thus its place on the cusp of an era it has totally misapprehended. The “great crowds excited by work, by pleasure” turn out to be the masses of soldiers dying in the trenches, and the desired “revolution” paves the way for the Fascism of the 1920s. Yet we should remember that Utopianism, the projection of an idealized future that may well have nothing to do with reality—is at the very heart of the manifesto form—a form rooted, not in the future it conceives of so boldly, but in the immediate present of its author and audience. The “love of danger,” the “habit of

energy,” the “beauty of speed”: these make up a complex that gives the present moment its pungency and charm. And the reader, who participates in the moment of declamation along with the poet, has no time to ask questions or draw inferences. The manifesto’s dramatic, breathless “speedy” prose, embodying the very qualities it celebrates, becomes an end in itself.

As a rhetorical feat, the First Manifesto is thus remarkable. But rhetoric and poetic are not necessarily equivalent, as no one understood better than one of Marinetti’s most discerning critics, Gertrude Stein. In her subtle and devastating portrait, *Marry Nettie*, written during her sojourn, with Alice B. Toklas, in Mallorca during the war that was to be the “hygiene of the people,” Stein replaces Marinetti’s bombast, his pithy pronouncement, and reliance on onomatopoeic sound effects with a subtle word play and dislocation of syntax that may be said to constitute a kind of anti-manifesto of her own. The “Principle calling” and aggression (“artillery is very important in war”) Stein attributes to Marinetti give way to a calculated withdrawal into the private sphere where two women try to live their day-to-day life as best they can in the context of the chaos around them.

In the middle of her fractured narrative, Stein remarks, “We took a fan out of a man’s hand.” The fan is, of course, a traditional emblem of femininity, but here, the fan, carefully removed from male control, morphs comically into an electric fan. “We will also get a fan,” the narrator has already declared to her companion. “We will have an electric one.” Electricity, claimed by the Futurist cénacle as its domain, thus becomes, by a sleight of hand, a female property—a property that has its peacetime uses. Or so *Marry Nettie* implies.<sup>4</sup>

Does Stein’s oblique and brilliant anti-manifesto thus present a credible challenge to Marinetti’s own? Yes and no. Yes, in that her implicit critique of Marinettian violence is certainly preferable to the call for “war” as the “hygiene of the people.” But what about audience? Almost a century after it was written, Stein’s brilliant but difficult *Marry Nettie* remains an obscure poetic composition, rarely reprinted and unknown even to some of the poet’s enthusiastic readers. For sheer audience impact, Marinetti’s manifesto retains its aura, however distasteful its extractable ideas. It offers “solutions” whereas Stein’s text dramatizes the need for quietude, daily routine, and individual fulfillment. How, in her scheme of things, is the “war” Marinetti advocates to be avoided? Stein has no answer. But “Without contraries is no progression” (Blake): we need both Marinetti and *Marry Nettie* if we are to understand the aporias of Modernism.

4 I discuss “Marry Nettie” vis-à-vis Marinetti more fully in *Wittgenstein’s Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 98–112.



# METZGER'S FIERCE AND POIGNANT PRESCIENCE

I

**G**ustav Metzger (Germany, 1926) was a thirty-three year-old stateless artist working in London when he authored "Auto-Destructive Art" on 4 November 1959. Metzger wrote this first manifesto twenty years after most of his family, who later perished in the Holocaust, were arrested in Nuremberg by the Nazis and the Children's Refugee Movement evacuated Metzger and his older brother Max (Mendel) to England in 1939.<sup>1</sup> They lived in London for a few months in a home for boys before being moved to Hemel Hempstead in Hertfordshire after England declared war on Germany, September 3, 1939. Between 1941 and 1942, Metzger trained as a cabinet-maker, and the following year received a carpentry position at Harewood Estate in West Yorkshire, which served, in part, as a convalescent hospital during World Wars I and II.<sup>2</sup> Compulsory monthly animal hunts on the estate, Metzger has explained, led to his decision to become a vegetarian.<sup>3</sup> This determination represents one of the first moral positions Metzger took, one that would inform his politics, underlie his sensitivity to the environment, and translate into a parallel insistence upon ethics in art. In 1944, eighteen-year old Metzger joined a Trotskyite commune, read voraciously in Marxist and anarchist literature, and remembers being introduced to the work of Wilhelm Reich. Although Metzger resolved

---

1 This British umbrella group (known originally as the Movement for the Care of Children) organized the travel and shelter of over 10,000 central European, German, and Austrian Jewish refugee children between December 1938 and September 1939. The operation became known as the *Kindertransport*.

2 John Carr and Robert Adam designed and had Harewood Estate built between 1759 and 1771 for the Lascelles family, whose fortune came from slave trading and money lending. The estate housed a valuable collection of art and furniture (notably Chippendale).

3 Anna Artaker, "Chronology," in Sabine Breitwieser, ed., *Gustav Metzger History History* (Vienna: Generali Foundation, 2005): 86.

to become an artist rather than a “professional revolutionary,” his artistic and intellectual production for the next sixty years was never far from that pursuit.

Metzger’s art, aesthetic theories, and groundbreaking, politically motivated manifestos relate directly to this biography and must be situated squarely within that historical formation. In fact, Metzger was active in the “Campaign for Nuclear Disarmament” in the late 1950s in England, and joined the “Committee of 100” founded in October 1960 by Nobel prize-winning philosopher Bertrand Russell and peace-activist Reverend Michael Scott. The Committee of 100 undertook non-violent civil disobedience in protests urging nuclear disarmament in which Metzger participated and for which he was jailed for a month in 1961. A year earlier, Metzger had designed the first pamphlet of the Committee of 100, entitled “Act or Perish.” This tract evokes his own manifestos in its call for “non-violent resistance to nuclear war and weapons of mass extermination,” and its appeal to “common consciousness of the appalling peril to which Governments of East and West are exposing the human race.”<sup>4</sup> Metzger wrote his first four manifestos during the period of his involvement in the nuclear disarmament movement, texts that must be understood to amplify each other.<sup>5</sup> His fourth manifesto, “Manifesto World,” 1962, represents the culmination of these writings on auto-destructive art and auto-creative art in the early 1960s, and exhibits his frustration with the continued escalation of violence in world politics: “everything everything everything everything / A world on the edge of destruction.” The title of this manifesto provides the key to its larger meaning, which is that art must encompass all aspects of the world. As Metzger wrote, the term “World” simultaneously constitutes the “precious” site for “objects” whose “matter” must inspire “reverence,” given its grave conditions of survival in the nuclear age, and the container for any and all forms of artistic production. The “World” functioned as a “substitution” for the artists’ experiences, which they could not “compress... into the space of an object.” “Manifesto World,” then, was a call to attend to the planet.<sup>6</sup>

In the last line of “Manifesto World,” Metzger cites Canadian artist Robin Page, writing, “The Door by Robin Page is the catalyst of the new aesthetic.” Entit-

4 This broadside is illustrated with its full text in Breitwieser: 109-110.

5 “Auto-Destructive Art,” 1959, “Manifesto Auto-Destructive Art, 1960, Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art, 1961, and “Manifesto World,” 1963. See these four manifestos, as well as Metzger’s “On Random Activity in Material/Transforming Works of Art,” 1964, reprinted in Kristine Stiles and Peter Selz, eds., *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists’ Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996): 401-404.

6 Metzger, “Manifesto World.”

led “Manifesto For The Door A Universal Exhibition,” Page dated and circulated his manifesto on October 7 during the weeks leading up to the proto-Fluxus exhibition, “Festival of Misfits,” at Victor Musgrave’s Gallery One in London, 1962. In it, Page proclaimed:

The Door qualifies everything visible as a work of art. The Door states that a work of art is that part of the continuum within the visual range of every individual at every moment.

The Door states that a work of art can only – need only, be seen by one person to exist.

The Door states that repetition, preservation or re-presentation of any visual situation or event is uncreative and non-artistic, and demands the development of instant personal aesthetic response as the only means for the appreciation of art.

The Door states that art galleries are themselves now on exhibition.<sup>7</sup>

“Manifesto World” must be understood in the context of the “Festival of Misfits,” which included, along with Metzger and Page, artists Daniel Spoerri, Robert Filliou, Benjamin Patterson, Addi Köpcke, Emmett Williams, and Ben Vautier. When Spoerri and Filliou rejected Metzger’s proposal to hang two copies (front and back) of the *Daily Express* each consecutive day of the exhibition, Metzger withdrew.<sup>8</sup> The exhibit opened Tuesday, October 23, and had Metzger been permitted to hang the daily newspaper, the headlines that day in the *Daily Express* would have proclaimed from the Gallery One walls: “Kennedy: We Bar Ships Of All Nations Ferrying Arms To Castro: CUBA BLOCKADE.” This was the “World” Metzger wanted to exhibit, the “World” into which he launched his manifestos, and a “World” believed to be on the brink of apocalypse. Metzger did, however, participate in an event related to the “Festival of Misfits” at the ICA on October 24, and there he handed out copies of “Manifesto World” for the first time.

“Manifesto World” equally portrays Metzger’s adamant rejection of bourgeois values and habits: “The artist does not want his work to be in the possession of stinking people. He does not want to be indirectly polluted through his work being stared at by people he detests,” Metzger belligerently proclaimed. Not only did Metzger despise these kinds of “people,” he also singled out “stinking fucking cigar smoking bastard” for recrimination in “Manifesto

7 See my unpublished doctoral dissertation, *The Destruction in Art Symposium (DIAS): The Radical Social Project of Event-Structured Art*, University of California, 1987.

8 In a comment on Metzger’s withdrawal, Page observed: “Metzger was the misfit that misfit the ‘Misfits.’” Robin Page in an unpublished interview with the author, Munich, 26 May 1982.

World,” as well as “you scented fashionable cows who deal in works of art.” Unquestionably, Metzger’s failure to realize his visionary auto-destructive public art installations – none of these works, to which I shall soon turn, have ever been produced – is connected to his unwillingness to court bourgeois investors for these expensive projects, as much as his psychological repugnance about, or fear of, being contaminated by the gaze of those he loathed.

Metzger also criticized bourgeois artistic tactics in “Manifesto World,” writing that “The appropriation by the artist of an object is in many ways a bourgeois activity. An element of condescension, superiority to workmen.” This indirect attack on Marcel Duchamp’s attribution of significance to an artist’s appropriation of industrially produced objects, suggests how insufficient Metzger found the mere act of choice to be in the creation of art. Metzger’s rejection of readymades also reflected negatively on the assemblage aesthetics of such artists as Rauschenberg and Johns, as well as artists associated with Fluxus and Nouveau Réalisme with whom Metzger’s work was sometimes compared at the time. It is worth pointing out in this context that Metzger began to exhibit newspapers in the early 1960s, a practice he would continue throughout his life, and which was his response to “new realism,” or what he called in 1962 “The most vital movement now,” for the ways in which it “shows the importance of one object or relationship between a number of objects.”<sup>9</sup> At the simplest level, these constituted unaltered readymades. But unlike the Duchampian prototype, whose “useful significance disappeared,” according to Duchamp’s own manifesto on readymades, “under the new title and point of view,” the content and narrative of Metzger’s presentation of newspapers always remained.<sup>10</sup> By virtue of the printed page, the newspapers retained their inextricable connection to current events, and exhibited the necessity for art to function as a site wherein one might learn how to take action in the world. At the same time, the accumulation of newspapers visualized the overwhelming media saturation of psychological and social space.<sup>11</sup> On the one hand, the use of newspapers lo-

cates Metzger’s art squarely between art and politics, distinguishing it from the Duchampian paradigm of appropriation and artist privilege in all its forms: from simple choice as a pretense for the production of art to situating the artist in a superior position vis-à-vis the common laborer. Metzger abhorred such arrogance, and in “Manifesto World” admonished all to remember: “The artist acts in a political framework whether he knows it or not. Whether he wants to or not.” On the other hand, Metzger’s manifestos and newspaper art may also be understood to constitute two distinct and complementary ways of taking action in the space between art and politics.

While Metzger has maintained his staunch rejection of middle-class values and practices to the present – living in temporary quarters all his life, never owning property or many goods, never marrying or having children, supporting himself below the view of the state’s authority thereby avoiding paying taxes, being classified as “stateless,” and famously carrying his belongings around in big plastic bags – he was not able to escape the internal contradictions of his ideology on his practice. Unwilling to produce capitalist objects for sale and cultural entertainment, he was equally unable to avoid using found objects in his work. Moreover, although he repeatedly rejected the art system, Metzger also found it necessary to court publications, exhibitions, and eventually sales, increasingly as the demands of old age required. Nevertheless, Metzger’s position represents one of the most sustained critiques of the art industry, the global politics of the nuclear age, and the destruction of the environment by an artist who simultaneously maintained his position on the margin while also retaining an avant-garde identity within the very institutional practices he analyzed. This essay is about that fierce and poignant equilibrium, read through Metzger’s manifestos, which must be considered his form of production of art, even as his manifestos also anticipate and relate to more conventional kinds of artistic works such as his auto-destructive demonstrations and conceptual installations. For it is through the manifesto that Metzger achieved what I shall theorize in the last section of this essay as something of “the impossible,” following Georges Bataille’s insistence that, “In truth, man is equal to all possibilities, or rather, the impossible is his only measure.”<sup>12</sup>

---

sheer quantity of newspapers he exhibited.

<sup>12</sup> Bataille’s “Concerning the Accounts Given by the Residents of Hiroshima” originally appeared in *Critique* 8-9 (January and February 1947) under the title “A propos de récits d’habitants d’Hiroshima.” A partial translation of the text by R. Raiziel appeared in *Politics* 4:2 (July-August 1947). The first full translation in English appears in Cathy Caruth, ed., *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995): 232.

---

<sup>9</sup> Metzger, “Manifesto World.”

<sup>10</sup> See Duchamp’s defense of the “Fountain,” the readymade urinal he exhibited in 1917: “Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object [Duchamp’s emphasis].” Marcel Duchamp, “The Richard Mutt Case,” published in *Blind Man* [New York] 2 (1917): 5, reprinted in Stiles and Selz: 817.

<sup>11</sup> Metzger’s 2003 installation, “100,000 Newspapers: A Public-Active Installation,” at t1+2 artspace in London, best exemplifies this point in terms of visualizing the inundation of news in the

## II

In 1959 Metzger coined the term “Auto-Destructive Art” in his first manifesto, and conceived auto-destructive monuments first and foremost as an art “for industrial societies.” Auto-destructive art could be realized in painting, sculpture, and large constructions; materials could include a wide range of sources from “natural forces” to traditional and technological techniques; and it would incorporate the “amplified sound” of its own destructive processes. Realized as public monuments erected on civic sites, these structures would contain complex technological and electronic internal devices that would cause them to implode and self-destruct within a period of “a few moments to twenty years.” Site sensitive and site-specific, interdisciplinary and requiring collaboration between scientists and artists, these works would be context-determined, social, collective, and collaborative. Machine made, the structures would also be technical representations of the intrinsic interdependence between the processes of natural decay and cultural (particularly urban) crisis. Most importantly, auto-destructive art would disappear: auto-destructive art was “not interested in ruins, (the picturesque),” he wrote in his second manifesto, “Manifesto Auto-Destructive Art.” Rather, auto-destructive art “re-enacts the obsession with destruction,” and “the drop drop dropping of HH bombs.”<sup>13</sup>

Auto-destructive art must be understood not only in the context of war but also of science, technology (especially computers), and nature. For example, while Metzger’s first two manifestos did not cite computers as the agents through which disintegration would be calibrated, his third manifesto, “Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art,” 1961, noted: “The immediate objective is the creation, with the aid of computers, of works of art whose movements are programmed and include ‘self-regulation.’” This focus on self-regulation demonstrates a growing interest in cybernetics at the time, as well as discussions with such artists as Roy Ascott, whose teaching and writing on cybernetics and self-organizing systems paralleled Metzger’s own research.<sup>14</sup> Eight years later in the “Zagreb Manifesto,” May 4, 1969, written with Gordon Hyde and Jonathan Benthall, the trio acknowledged the pervasive development of computers in art, lamented that “a great deal of computer art embodies the limitations of existing techniques,” and urged artists to apply their practices to the neuro-sciences, the human relationship to the environment and ecology, and the continu-

<sup>13</sup> From “Manifesto World.”

<sup>14</sup> On Ascott’s writings, see Edward A. Shanken, ed., *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*. Berkeley: University of California Press, 2003.

ing and “current unprecedented crisis in society.”<sup>15</sup> For the next four decades, Metzger would think and write about this nexus in one way or another.

Metzger’s fifth manifesto, “On Random Activity in Material/Transforming Works of Art,” September 1964, would draw his work further toward the dynamics of nature through the lens of physics, and he would close a text on “The Chemical Revolution in Art,” 1965, with the comment: “All available methods of information processing, methods of analysis and control, and other aids will be employed... *We shall use science to destroy ‘science’*.”<sup>16</sup> Metzger’s emphasis on, and placement of, the concept of science in quotation marks, supported his belief that “Civilization has built-in destructive factors which are present in science as well as technology [and has been] impregnated with the disturbances of man’s mind and body.”<sup>17</sup> Increasingly concerned about the environment, in 1972 for his multi-room installation for the exhibition *3 Life Situations* (with Stuart Brisley and Marc Chaimowicz) at Gallery House in London, he proposed to exhibit cars mounted with transparent plastic boxes into which tubes from the exhaust of running motors would be inserted to exhibit the damage of these fumes. These environmental considerations would again consume his writing in the 1990s, in such texts as “Earth minus Environment,” 1992 (written as a proposal for a sculptural project for the UN Earth Summit in Rio de Janeiro) and “Killing Fields: Sketch for an Exhibition,” 1999, devoted to photography that reveals “horror, human evil, errors, tragedy” in events that range from the political and ecological, to the destruction of animals (Metzger gave a talk entitled “Mad Cows Talk,” in 1996, the year some half of the British herd, 4.7 million cows, were killed and burned). Having said all this, Metzger’s manifestos and writings have all been aimed at the practices and ideology of the nuclear age and its relationship to capitalism. “Auto-destructive art,” Metzger explained in his third manifesto, “is an attack on capitalist values and the drive to nuclear annihilation.”<sup>18</sup> Five months earlier, on 17 January 1961, then outgoing President Dwight D. Eisenhower cautioned the USA about the pernicious growth of its “military industrial complex:”

This conjunction of an immense military establishment and a large arms industry

<sup>15</sup> They wrote this manifesto for the International Symposium on Computers and Visual Research in Zagreb, Yugoslavia, May 1969.

<sup>16</sup> Gustav Metzger, “The Chemical Revolution in Art,” reprinted in Breitweiser: 237.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Gustav Metzger, “Auto-Destructive, Art Machine Art, Auto Creative Art,” 23 June 1961.

is new in the American experience. The total influence – economic, political, even spiritual – is felt in every city, every State-house, every office of the Federal government. We recognize the imperative need for this development. Yet we must not fail to comprehend its grave implications. Our toil, resources and livelihood are all involved; so is the very structure of our society. In the councils of government, we must guard against the acquisition of unwarranted influence, whether sought or unsought, by the military-industrial complex. The potential for the disastrous rise of misplaced power exists and will persist. We must never let the weight of this combination endanger our liberties or democratic processes. We should take nothing for granted. Only an alert and knowledgeable citizenry can compel the proper meshing of the huge industrial and military machinery of defense with our peaceful methods and goals, so that security and liberty may prosper together.<sup>19</sup>

However courageous the five-star general's admonition from within the hegemony of the US military as its commander and chief, Eisenhower's warning came too late to halt the rapid expansion of the military industrial complex into a full-scale capture of world economies and politics by what would become C4-ISTAR: command, control, communications, computers, and information, surveillance, target acquisition, and reconnaissance. This colossus is the source of everything Metzger has fought ferociously against all his life. This reality would figure as background for Metzger's manifesto-like tract, "Years without Art 1977-1980," written in 1974 for the exhibition catalogue for *Art into Society – Society into Art*, a show and symposium that took place at the Institute of Contemporary Arts in London in 1974. In this text, Metzger reprimanded artists' complicity with the state, which "supports art [and] needs art as a cosmetic cloak to its horrifying reality, and uses art to confuse, divert and entertain." He continued:

The refusal to labour is the chief weapon of workers fighting the system; artists can use the same weapon. To bring down the art system it is necessary to call for years without art...when artists will not produce work, sell work, permit work to go



1963: Gustav Metzger during the shooting of Harold Liversidge's film (Photo: Mendel Metzger)

on exhibitions, and refuse collaboration with any part of the publicity machinery of the art world. This total withdrawal of labour is the most extreme collective challenge that artists can make to the state.<sup>20</sup>

Urging artists to boycott making art, Metzger's rhetorical appeal to resist the capitalist state recalled his early Marxist revolutionary practices, a way of relating to the world that was already apparent in his first text, "Cardboards," 1959, which described discarded and found cardboard packaging as "unadulterated by commercial considerations or the demands of the contemporary drawing room."<sup>21</sup> Metzger did not only abjure capitalism. In his second manifesto, he identified the primary sources of destruction as both "the chaos of capitalism" and "Soviet communism." He also renounced "the co-existence of surplus and starvation," as well as "the increasing stockpiling of nuclear weapons;" and he identified "the disintegrative effect of machinery and of [the pressures of] life" as a "vast build-up...on the person," emphasizing the stressful affect of tech-

19 Dwight D. Eisenhower's farewell address to the USA may be heard at: <http://www.informationclearinghouse.info/article5407.htm>

20 Gustav Metzger, "Years without Art 1977-1980," reprinted in Breitwieser: 262.

21 Gustav Metzger, "Cardboards," reprinted in Breitwieser: 226.

nology, commercialism, and war on the body. The inextricable interconnection between the subject and the world continually preoccupied Metzger, who in a 1996 lecture in Glasgow conjoined “nature and the natural” into a dense web of beauty and threat:

From the burning core of our earth to those expanses where we could never go, and if we did, never survive. Do we share the burning to the point where everything disintegrates? What is the fever pitch of a person in love; or the maniacal excess of a creative act; or the blind onslaught of a killer? What has it to do with the torrents within a galaxy?....The murderer hits out like the branch falls off the tree.<sup>22</sup>

Written in his 70<sup>th</sup> year, the artist’s wisdom and poetry only thinly cloaks the rage that drove his art and life for eight decades, a fury over “the murderer” with the understanding that this act is one also of nature. Fascism, too, came under his attack in a most unexpected way when Metzger posed a sharp, incisive rhetorical question (that was really a comment) to Joseph Beuys in 1982 during a panel discussion in Düsseldorf in connection with the exhibition *West-kunst*. After discussing his theory that “everyone is an artist,” Beuys asked for questions. Metzger, in an aggressive tone asked: “Joseph Beuys, everybody is an artist: Himmler, too?”<sup>23</sup> Taken by surprise, Beuys paused and responded affirmatively, adding that Himmler would not have become Himmler if he had enjoyed a different education.<sup>24</sup> Metzger’s guerrilla-like verbal assault astutely exposed the Fascist foundations of Beuys’ universalizing aesthetic claims. Neither Metzger nor the public knew at that time that Beuys’ tale of being wrapped by nomadic Tartars in felt and fat for twelve days while unconscious (following the crash of his plane in the Crimea) was pure fabrication. This story extensively altered the nature of Beuys’ wartime

experiences, effectively drawing attention away from examination of his military record and involvement in the Third Reich.<sup>25</sup> Metzger also did not know that Beuys had volunteered for the Hitler Youth in 1935 – before it was compulsory – and against his parents’ wishes.<sup>26</sup> But having grown up under Fascism and having witnessed Fascist rallies during his youth in Nuremberg, Metzger intuitively recognized its ideology, however reshaped in aesthetic oratory. Similarly, German artist Otto Piene, co-founder of the German avant-garde ZERO group in 1957, recognized the legacy of the Third Reich in Beuys’ actions and speech.<sup>27</sup> Seven years Beuys’ junior (who was born in 1921), Piene was required to join the Hitler youth and was also drafted into the Flack in 1944 at the age of sixteen. Piene remembered seeing Beuys’ public speeches at Documenta 5 in 1972 and commented:

The way I saw him, with this whole masquerading, this whole kind of image building, this whole reputation of image, this whole creation of a memory – a memorable figure for the public – I did see this born leader business this Hitler Youth leader, when I saw him teach at Documenta 5, and I thought it was despicable.<sup>28</sup>

Like Metzger, Piene recognized the past.<sup>29</sup> When

22 Gustav Metzger, “Earth to Galaxies. On Destruction and Destructivity”, reprinted in Breitwieser: 278 and 279.

23 Metzger had earlier confronted Beuys during the exhibition *Art into Society – Society into Art* at the ICA, London in 1974. In Metzger’s words: “The main disagreement was on development. I suggested that we should not encourage the so-called third world to develop along our lines and here he tended to disagree. He said, and this is a quotation, if we have goods we should give them to the poor people so that everyone would benefit. Which means that he never understood the dilemma that the west is placed in. In other words, he didn’t understand the crisis, which is now so blatant.” Hans Ulrich Obrist in conversation with Metzger, “Metzger’s Quest For Social Change: From the Auto-Destructive Art Manifesto and Onwards,” [http://artnode.se/artorbit/issue4/i\\_metzger/i\\_metzger.html](http://artnode.se/artorbit/issue4/i_metzger/i_metzger.html)

24 Artaker: 183.

25 While Beuys’ tale has been under scrutiny for decades, German artist Jörg Herold proved its mendacity when in 2000 he found and interviewed the Tartars in the Crimea. They explained that Beuys was “bloody but had his wits about him,” and they fed him soup and sent him to a German field hospital. See Herold’s “Heldenfriedhof: Eine Projektbeschreibung,” a brochure produced on the occasion of the exhibition of Herold’s film, “Feldenfriedhof,” the record of his trip to the Crimea exhibited at the Galerie EIGEN + ART in Berlin, 31 March – 12 May, 2001.

26 Beuys reported that he had “no scruples” about joining the Hitler Youth even though his parents were against it. See, Götz Adriani, Winfried Konnertz, Karin Thomas, *Joseph Beuys: Life and Works*. Trans., Patricia Lech (New York: Barrons, 1979): 12.

27 Piene founded ZERO with Heinz Mack, and would soon be joined by Günter Ucker. The group took its name from “a zone of silence and of pure possibilities for a new beginning like at the count-down when rockets are started – zero is the incommensurable zone in which the old state turns into the new.” See, Otto Piene, “Paths to Paradise,” (1961) reprinted in Piene and Heinz Mack, eds., *Zero*, trans. Howard Beckman (Cambridge, mass: MIT Press, 1973): 149.

28 Otto Piene unpublished interview with Kristine Stiles, 6 June 2002. See my forthcoming essay “Props for the Memory, Joseph Beuys and Doing Wrong,” in Kristine Stiles *Concerning Consequences of Trauma in Art & Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

29 Coincidentally, ZERO held the first “Demonstration” of its kinetic and light art on July 1, 1961, and two days later on July 3, from 11:45 in the morning until 12:15 p.m., Metzger performed his famous “South Bank Demonstration,” or “Acid Action Painting,” in which he painted with acid on three nylon canvases (colored

confronted by the German embodiment of his life-long trauma, Metzger's several encounters with Beuys must have stirred his memory in deep and lasting ways, although he would never admit it. For this observer, the pathos of their meetings resides in the fact that Beuys, five years Metzger's senior, volunteered for military service, pledging to serve the Third Reich following its assault on Poland in 1939, the very year that Metzger was rescued from Germany.

It may come as a surprise that although his work was psychologically driven by the destruction that had shaped his life, the Holocaust played no explicit role in Metzger's aesthetic vocabulary until the 1970s when he was nearly fifty years old. Focused on all forms of domination, Metzger turned his attention to the world. Not even when he organized the Destruction in Art Symposium (DIAS) in 1966, a month-long series of art events, ranging from performance to concrete poetry events and a symposium with lectures and discussions, did Metzger concentrate on the Holocaust.<sup>30</sup> In a press release for DIAS, he cited only "the cataclysmic increase in world destructive potential since 1945 [as] inextricably linked with the most disturbing tendencies in modern art." Moreover, for *3 Life Situations*, Metzger dedicated one part of his space to "Bloody Sunday," commemorating the conflict between Britain and Northern Ireland, not to the Holocaust.<sup>31</sup> Metzger began to deal explicitly with the Holocaust in 1976 when, in collaboration with German art historian Cordula Frowein, he organized a symposium on "Art in Germany under National Socialism." This symposium expressed their solidarity and alliance with the German Left and its "extensive studies of Fascism,"<sup>32</sup> and was sparked by the exhibition *Kunst im Dritten Reich: Dokumente der Unterwerfung* (Art in the Third Reich: Documents of Submission), at the Frankfurt Kunstverein in 1974.<sup>33</sup> In 1977, Metzger took part in a conference on Fascism entitled "Faschismus – Kunst und Visuelle Medien," and

---

white, black, and red) and arranged behind each other in that order of color. Each canvas was 7' x 12 1/2' and the entire configuration was 6 feet in depth.

30 I have written about DIAS extensively. My earliest published text on the subject was "Synopsis of the Destruction in Art Symposium (DIAS) and Its Theoretical Significance," *The Act* 1 (Spring 1987): 22-31. See also footnote 7.

31 The incident took place on Sunday January 30, 1972, when a British Parachute Regiment shot thirteen Irish Civil Rights protestors after a Northern Ireland Civil Rights Association march in Derry, Northern Ireland. Fourteen died, six of whom were minors, all were unarmed; five were shot in the back.

32 Gustav Metzger, "Art in Germany under National Socialism," *Studio International* 191 (March/April 1976): 110-11.

33 *Kunst im Dritten Reich* was the outcome of collaboration between the Institute of Art History of the University of Frankfurt and Iring Fetscher, a political scientist whose work particularly concentrated on European Marxism.

in 1981 at the Kunstmuseum in Bern, Switzerland, exhibited copies of National Socialist publications listing all the anti-Semitic laws from 1933 to 1943.

Metzger's manifestos demand consideration of two facts: first, he is a consummate bibliophile, voraciously and studiously keeping abreast of developments in art, technology, science, and politics, among a host of other topics, especially architecture;<sup>34</sup> secondly, a number of artists worked on subjects related to Metzger's concerns in the 1950s. Thus was Metzger fully aware of Hans Namuth's 1950-1951 photographs of Pollock's drip and pour technique and its emphasis on temporality and gesture; he followed the public painting demonstrations by Georges Mathieu, as well as his farsighted writings on art, science, and philosophy; he was aware of the spectacles orchestrated by artists associated with the Nouveau Réalistes, Fluxus and happenings, and ZERO, as well as the tendency toward, and growing interest in, the ephemeral object that would lead to Conceptual Art in the mid-1960s.

Metzger knew of Lucio Fontana's punctured canvases of the early 1950s and Movimento Spaziale's [Spatial Movement] interest in light, movement, and use of a wide range of media (Metzger later met Fontana); he learned of Enrico Baj and Sergio Dangelo's *Arte Nucleare* [Nuclear Group], founded in 1951 in Milan, and invited Baj in 1966 to become one of the "honorary" members of the organizing committee of DIAS. This group, as Stephen Petersen has pointed out, directly addressed the nuclear age in the writings of Carlo Cardazzo, who observed: "The explosion of the first atomic bomb and the successive spread of the discovery of nuclear energy have inspired in artists visions until now foreign to painting."<sup>35</sup> But far from celebrating this event, Cardazzo also soberly recognized the catastrophe of the atomic age:

On July 16, 1945, in Alamogordo, New Mexico, the first atomic bomb is tested. Twenty days later, Hiroshima is destroyed. Twenty-three days later, Nagasaki also knows the horrors of atomic war. The act of birth of the atomic age is fringed with mourning.<sup>36</sup>

In addition, Metzger moved in the same circles in

---

34 Metzger even published an article on "The Possibility of Auto-Destructive Architecture," in *Clip-Kit: Studies in Environmental Design* [London] 2 (1966).

35 Carlo Cardazzo, "Premessa," in *Premio Gianni* (Milan: Galleria d'Arte del Naviglio, 1951): n.p. See Stephen Petersen, "Explosive Propositions: Artists React to the Atomic Age," *Science in Context* 17:4 (Dec. 2004): 595. See, also, Petersen's forthcoming book, the working title of which is *Space and the space Age in the Art of Lucio Fontana, Yves Klein, and their Contemporaries, 1946-1962*. University Park, PA.: Pennsylvania State University Press, 2007.

36 *Ibid.*

London as the anarchist writer Alexander Trocchi, who was associated with the Situationist International, and Metzger was familiar with the activities of the SI. Metzger also followed developments in kinetic art, such as Nicholas Schöffer's cybernetic, electronic works, Victor Vasarely's researches into the dynamics of vision, Yaacov Agam's transformable paintings, the Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) in Paris, which included such important artists as Jesus Raphael Soto, Julio Le Parc, Carlos Cruz-Diez, and so on. I have cited only a handful of developments in the arts that came under Metzger's scrutiny as a way to indicate his immense body of aesthetic and scientific knowledge, cultural information that provided a solid historical and social foundation for his concepts.

But before leaving this subject, Metzger's relationship to Jean Tinguely deserves special comment. Metzger attended Jean Tinguely's presentation of a performing drawing machine at the Institute of Contemporary Art (ICA) in London on November 12, 1959, the very day of the publication of Metzger's concept of "Auto-Destructive Art" in the London *Daily Express*. While Metzger did not meet Tinguely that night, four months later, on March 17, 1960, Tinguely produced "Homage to New York" in courtyard of the Museum of Modern Art in New York. The assembled kinetic object caught fire by accident and destroyed itself, leading critics to associate it with "auto-destructive art." Metzger's ideas were eclipsed in the spectacle of Tinguely's self-destroying works. Only the most superficial relationship links this short-lived period in Tinguely's career (1960-1963) to Metzger's sustained work on destruction. Before ceasing to produce destructive works, however, Tinguely made "Study for an End of the World, No. 2, or L'Opera-Burlesque-Dramatico-Big-Thing-Sculpto-Boum," commissioned by NBC television for its program, "David Brinkley's Journal." The subtitle of this work captures Tinguely's humor, or what Pontus Hulten would call Tinguely's "light-hearted vision of doom," despite the fact that this work was staged on the Nevada desert not far from the atomic test sites.<sup>37</sup> When asked if Metzger's theories directly influenced his use of destruction in art, Tinguely answered: "My 'Homage to New York' is born in my own personal head & soul, its personal illness!"<sup>38</sup> Indeed, Tinguely's playful, bold, kinetic assemblages with their banging, jingling, tinkering noises and movements could not have been farther from Metzger's unpretentious but intense, sober but passionate theory and practice, with its aim "to channel some of the aggressive drives in society

37 Pontus Hulten, *Jean Tinguely: "Meta"* (London: Thames and Hudson, 1975): 238.

38 Jean Tinguely letter to Kristine Stiles, 13 February 1986.

into directions that promise release of tensions without the utter destructiveness of future wars."<sup>39</sup>

### III

Metzger remained aesthetically detached from the past, even as the Holocaust was "always with me."<sup>40</sup> His extreme self-effacement and modesty forbade the artist to personalize his life in his art, but in the mid-1990s he created a number of moving photographic installations on Fascism.<sup>41</sup> Looking back on his work as a whole, it may be understood both as a representation *and* a presentation, an image *and* an enactment of post-1945 life, anticipating what Jean-Francois Lyotard would theorize nearly thirty years later in 1988 as "the jews." Lyotard introduced this term as another way to think about "The Forgotten [which one is] obligated before the Law...to remember."<sup>42</sup> "The Forgotten" represents "something that never ceases to be forgotten," a state that "one has tried to forget by killing it," and that advances "in the direction of the immemorial through the destruction of the representations of its witnesses, 'the jews'."<sup>43</sup> Here Lyotard states that, "'the jews' are the object of a dismissal with which the Jewish people, in particular, are afflicted in reality."<sup>44</sup> Lyotard's formulation of "the jews" is a refinement and historical specification of the "catastrophe" Nietzsche forewarned is the inevitable result of the "failure to reflect,"<sup>45</sup> and a philosophical parallel to Metzger's reinsertion of the centrality of destruction in art and culture, which has "tried to forget by killing it" but which "never ceases to be forgotten."

Thinking about his work in 1996, Metzger observed how the origin of the fear of destruction is the "destructivity lodged in ourselves." Then casting his concepts broadly, he compared the black holes created by acid burning nylon in "auto-destructive art" to the vast compression of space created by Black

39 Gustav Metzger, "The Chemical Revolution in Art," published as "Auto-Destructive Art," in *Granta* 71:12457 (November 6, 1965), reprinted in Breitweiser: 236.

40 Metzger in conversation with the author, Dartington College of Arts, Totnes, England, November, 2005.

41 Among these works are: "No. 1: Hitler addressing the Reichstag after the fall of France, July 1940," 1995; "Liquidation of the Warsaw Ghetto, April 19-28, 1943," 1995; "To Crawl Into - Anschluss, Vienna, March 1938," 1996; "Hitler-Youth, Eingenschweisst," 1997; and "The Ramp at Auschwitz, Summer 1944," 1998.

42 Jean-François Lyotard, *Heidegger and "the jews."* Trans. Andreas Michel and Mark S. Roberts (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990): 3; originally published as *Heidegger et "les juifs"* in Paris by Galilée, 1988.

43 *Ibid*: 43.

44 *Ibid*: 3.

45 Friedrich Nietzsche, "Preface (Nov. 1887 - March 1888)" to *The Will to Power*. Trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1967): 3.



Holes, as well as to the Jewish concept of *Ruach* (the “Breath” of God), with its infinite power “to manipulate... matter.”<sup>46</sup> “We are part of nature,” Metzger concluded, adding: “But is nature red in tooth and claw?” In this last poignant question, he summoned Sir Alfred Lord Tennyson’s poem, “In Memoriam A.H.H.,” 1850, a stanza of which states: “Who trusted God was love indeed / And love Creation’s final law - / Tho’ nature, red in tooth and claw / With ravine, shriek’d against his creed.”<sup>47</sup> As a Jewish survivor, living in the shadow of the Holocaust with the specter of the question of God’s love, Metzger’s tragic experience of the obscenity of the Third Reich lives in his work. His manifestos are haunted by the semiotics of death, destruction, trauma, and survival and the combined brutality of the Black Holes of nature.

Psychiatrist Robert Jay Lifton in his singular work on destruction and trauma identified a survivor as “one who has encountered, been exposed to, or witnessed death and has himself or herself remained alive.”<sup>48</sup> Death in trauma may be experienced as literal, the actual extinguishing of life, psychological, as in the destruction of the sense of self, or ecological, as in natural disaster. Whatever the condition of survival, it must be read through the discourse of destruction as both the extremity and center of the body, which figures as its text. Survival, Lifton writes, leaves a “death imprint” that is accompanied by “death anxiety, death guilt, or survivor guilt,” guilt that entails a “sense of debt and responsibility to the dead.”<sup>49</sup> Survival also causes “psychic numbing” that incapacitates the individual’s ability to feel and to confront certain kinds of experiences and impairs essential mental functions of symbolization.<sup>50</sup> The wholesale psychic numbing that is the foundation for what Lifton believes has become a global “genocidal mentality” has increased to the point of omnicide, or the destruction of all life.<sup>51</sup> Auto-destructive art demands that the viewer, like the artist himself, plunge into death in order to face the exigencies of survival.

In “Auto-Destructive Art, Machine Art, and Auto-Creative Art,” Metzger observed: “Each visible fact absolutely expresses its reality.” If auto-destructive art, as a material “visible fact,” is extrapolated to represent Metzger’s own lived experience, it “absolutely expresses” his “reality,” while simultaneously

being an index of the billions of existences unraveling in a world of destruction that is also destroying the environment. That is the wisdom Gustav Metzger’s thought and work. His manifestos and his *oeuvre* relentlessly draw attention to endangered life and the cycle of construction/destruction manifest in cultural events, political processes, technological discoveries, and acts of nature. His work has the potential to awakening individual and collective consciousness to the destructive present, which is no longer “out there” but here and now, with all its damaging processes and consequences. Metzger isolated destruction as a theme, a political reality, and a dynamic material practice, imbricating his subject with a powerful commitment to aesthetic investigation at the interstice of science, technology, and politics, and working from a strict scientific, research-oriented attitude and practice. No aesthetic theory has been more salient to the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries than that of auto-destructive art, coming as it did after the Holocaust, Hiroshima and Nagasaki, with the advent of the nuclear age, and now in the barbarian period of terrorism. Metzger’s willingness to face destruction unswervingly directly challenges Theodor Adorno’s pessimistic view that “writing poetry after Auschwitz is barbaric.” Metzger’s personal, aesthetic, and intellectual position is much closer to that of Georges Bataille, whose point is worth repeating. In response to the unprecedented challenge to survival in the nuclear age, Bataille observed: “In truth, man is equal to all possibilities, or rather, the impossible is his only measure.”<sup>52</sup>

I would like to suggest that Metzger’s manifestos represent an aesthetic equivalent to Bataille’s notion of “the impossible,” and that they are the measure of his artistic legacy. But what does it mean to work in the condition of “the impossible?” How can an artist’s art and legacy be measured by something that cannot, by its very definition, be achieved? Before answering these questions, let me summarize Bataille’s argument and then consider Metzger’s production of “the impossible.” Bataille acknowledged that death on a massive scale “draws its meaning from its human origin.”<sup>53</sup> Rather than like “a wave or a volcano [which] has no meaning,” the nuclear age has “human meaning [Bataille’s emphasis].”<sup>54</sup> As a way to confront the reduction of human beings to the “infinite ‘absurd’ of animal suffering,”<sup>55</sup> Bataille

46 Gustav Metzger, “Earth to Galaxies. On Destruction and Destructivity:” 277.

47 *Ibid.*: 278. This poem was written as an elegy mourning the death of his friend Arthur Hallam.

48 Lifton, *The Future of Immortality and Other Essays for a Nuclear Age* (New York: Basic, 1987): 235.

49 *Ibid.*: 236-40.

50 *Ibid.*: 245.

51 Robert Jay Lifton and Eric Markusen, *The Genocidal Mentality: Nazi Holocaust and Nuclear Threat* (New York: Basic Books, 1990): 3.

52 Bataille’s “Concerning the Accounts Given by the Residents of Hiroshima” originally appeared in *Critique* 8-9 (1947); reprinted in Cathy Caruth, ed., *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995): 232.

53 *Ibid.*: 226.

54 *Ibid.*: 226-227.

55 *Ibid.*: 228.

defined opposing modes of relating to the world. He argued that, “equivocal sensibility” represents the “man...who does not want to see that the ‘civilization’ that he opposes to the savagery of wars is the same civilization that...is itself the cause of wars;”<sup>56</sup> and he suggested that, “sovereign sensibility has nothing to do with sentimentality, or even with pity.”<sup>57</sup> Juxtaposing these two irreconcilable modes of action in and on the world, Bataille pointed out:

It is strange that concern for the future at the level of the State immediately diminishes the individual’s security and chances of survival. But this is precisely the sign of human indifference toward the present instant – in which we suffer and in which we die that leaves powerless the desire to live. The need to make life secure wins out over the need to live.<sup>58</sup>

Indeed, stateless Metzger worked against the mechanisms of State-sponsored war. He also rejected the majority preoccupation with the future by conceiving self-regulating systems that self-destruct for the contrary purpose of emphasizing survival.<sup>59</sup> This complex relationship both to the State and to his fellow citizens (most of whom Metzger would reject as “bourgeois”) means that Metzger operates within the “impossible” suicidal confines of both against their mutually supportive and contaminating constructs. I theorize that Metzger created within the space of “the impossible” (as I appropriate the concept from Bataille) by being present without sentiment in action on the immediate consequences of events in real time, at the same time as he acted in the domain of the past and its link to the construction of history through memory. To be actually present in the past is, indeed, “impossible,” except paradoxically in the operation of traumatic dissociation. Dissociation enables the past to live presently in the unconscious below awareness, thereby facilitating the carrying out of actions that are themselves based in the unacknowledged affect of historical events. Continuing to reside in unconscious repetition of past events, they manifest in different iterations in the present.<sup>60</sup> However tragic and

virtually uncontrollable such traumatic experience is, individuals such as Metzger live with a conflation of past histories that enable them to act *on* that past all the time *and* in the present. This is, perhaps, the most confounding and constructive affect of trauma, particularly in the creative lives of artists whose work (like that of Metzger) often represents precisely a reconfiguration of traumatic experience in new, constructive (and thereby self- and society-healing) forms. Metzger’s impulse toward history is the affect of traumatic experience. This historical urge, however, must not be confused with an archival drive: Metzger does not, and has never had the opportunity to store or save or accumulate or preserve. The Nazis destroyed his “World” in the late 1930s and he transmogrified that situation into a series of manifestos supporting life, even as they indexed his past. Metzger’s manifestos signal the necessity to connect *in* time to the present, which becomes history, and demands that viewers be alive and attentive to events in the immediate “World.” These visionary and, more importantly, still non-existent works, together with the manifestos that anticipated them, represent an investment in, indeed a commitment to, the flux of time, termed “present” and “past” as a means to arrest its flow. For “Auto-destructive Art” may implode, it must be recalled, within twenty seconds to twenty years and the viewer waits on that unknown threshold.

---

<sup>56</sup> *Ibid*: 229.

<sup>57</sup> *Ibid*: 228.

<sup>58</sup> *Ibid*: 229.

<sup>59</sup> I would like to thank Ellef Prestsater and Karin Nygård of *Retz Kopi* for this observation.

<sup>60</sup> A large body of clinical literature exists on this phenomenon. See, especially Robert Jay Lifton’s “From Hiroshima to the Nazi Doctors: The Evolution of Psychoformative Approaches to Understanding Traumatic Stress Syndromes,” in *International Handbook of Traumatic Stress Syndromes* (New York: Plenum Press, 1993): 11-23, and Bessel Van der Kolk’s “The Psychological

---

Consequences of Overwhelming Life Experiences,” in Bessel A. Van der Kolk, MD, *Psychological Trauma* (Washington D.C.: American Psychiatric Press, Inc, 1987): 1-30. Two of most accessible applications of clinical psychology in the humanities on the topic of trauma are: Shoshana Felman, and Dori Laub’s *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992; and Dominick LaCapra’s *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

# DEN UUNDGÅELIGE OPLØSNING AF AFSAVNETS VERDEN

*Om Situationistisk Internationale som revolutionær avantgarde*

*“Problemet er mere generelt: Vi mener, at selv en bog (et tidsskrift etc.) også deltager i det ensidige spektakulære udtrykks adskilte fremtrædelsesform. [...] Men vi mener det er nødvendigt kritisk at dominere disse momenter.»*

GUY DEBORD,  
brev til Mario Perniola, den 18. november 1967



Den 10. juni 1960 udkom det fjerde nummer af *Internationale situationniste*, udgivet af den lille avantgardegruppe Situationistisk Internationale. Nummerets for- og bagside, der hver især måler 16 gange 24 cm, er kobberødt trykt på funkulende metallisk papir, der lidt forvrænget spejler omgivelserne.<sup>1</sup> For- og bagside er holdt helt enkelt, centreret øverst på siden står der blot «internationale situationniste» med minuskler, og i henholdsvis nederste højre og venstre hjørne er der placeret et firetal. I sammenligning med datidens forskellige kunsttidsskrifter og politiske tidsskrifter fremstod det situationistiske tidsskrift nærmest overdrevent elegant, det tynde funkulende tidsskrift skilte sig ud med sin kølige og eksklusive fremtoning. Situationisterne ønskede at fremstå som præcise og radikale. Hvor store dele af billedkunsten på det tidspunkt var kendetegnet ved at kultivere subjektivitet og ekspressivitet og på forskellig vis præsenterede sig som udisciplineret kreativistisk, fremstod den situationistiske organisation i sit tidsskrift skarp, på grænsen til det anspændte og stive.

Tidsskriftets for- og bagside giver en forvrænget refleksion af verden. Hvis man holder det op foran sit ansigt, trækkes afspejlingen af ansigtet ud af form, det buler ud, øjnene og munden strækkes til uigenkendelighed og ansigtstrækkene går i opløsning. For- og bagsiden viser en usammenhængende og forvredet verden. Ifølge situationisterne var dette en realistisk gengivelse af skuespilsamfundet. Skuespillet var ifølge situationisterne livet fremmedgjort

<sup>1</sup> Af Guy Debords korrespondance fremgår det, at Debord gjorde sig store anstrengelser med at finde den helt rigtige kobberøde farve til det fjerde nummer af tidsskriftet, at det særlige lumaline papir, der blev benyttet, var særdeles dyrt, og at Debord var meget tilfreds med forsiden. Jvf. brevene til Asger Jorn og Constant i *Correspondance. Volume I: Juin 1957-août 1960*, (Paris: Fayard, 1999), pp. 305-306, 337-340, 352-354.

som billeder, menneskets handlinger var blevet fanget i et atomiseret udtryk, der var blevet varegjort. I modsætning til de almindelige tidsskrifter, dagblade og aviser, der blev cirkuleret i skuespilsamfundet, afviste det situationistiske tidsskrift at vise en sammenhængende verden. Livet i skuespilsamfundet var usammenhængende, derfor var situationisternes gengivelse af dette liv forvrænget, ude af form. Massemediernes skabte en sammenhængende verden, som var falsk. Situationisterne ønskede at afbryde denne iscenesættelse og skabe rum for en alternativ og sand endnu ikke realiseret virkeligt sammenhængende verden. Forsidens kobberrode forvrængning var på den måde en form for psykogeografisk operation, hvor tidsskriftsmediets falske gengivelser blev afvist. Situationisterne bemægtigede sig tidsskriftsformen og eksponerede en forvirret verden. Med forsiden er vi med det samme konfronteret med situationisternes 'problem': hvordan er det muligt at skelne mellem kritik af skuespillet og kritikens skuespil? Hvornår er det usammenhængende billede, den utilfredsstillende repræsentation blot endnu et af de sensationsgys, massemediernes konstant cirkulerer? Situationisterne mente, det var muligt at skelne, og de var overbevidst om, at de kunne vende massemediernes billeder, jingles og brands på hovedet. Situationisterne vidste, hvordan det hang sammen, men de balancerede gang på gang faretruende mellem kritik af skuespillets repræsentationer og repræsentationen af kritik, den revolutionære forvandling af hverdagen var hele tiden snublende nær ved at blive en tivoliseret fortsættelse af undertrykkelsen. Situationisterne var overbeviste om, at den kobberrode forside var en tankevækkende kommentar til billeders sociale rolle og ikke blot var en spektakulær og forførende indpakning, der mindre vækkede læserens kritiske sans og mere tilbød denne endnu et appellerende produkt. Skuespillets dage var talte, historien var på deres side.

Den konsekvens og sikkerhed, som situationisterne lagde for dagen, synes ikke længere at være en del af det samtidige repertoire. På den måde fremstår Situationistisk Internationale som den sidste i rækken af store moderne kunstpolitiske projekter, der ville det hele. Situationisterne satsede alt på revolutionen, det var blot et spørgsmål om tid, før proletariatet ville rejse sig og smadre skuespillet og dets repræsentationer. I denne kamp var kunst ikke længere en mulighed. Det vil sige kunst som en specialiseret disciplin skulle overskrides i en revolutionær måde at leve på. Det var nemlig ifølge situationisterne ikke længere muligt for kunsten kritisk at appropriere skuespillets varebilleder. Kunst var selv blevet en del af det fremmedgørende billedregime, der skulle destrueres. Nouveau Réalisme og popkunstens tveydige tilegnelse af cirkulerende billeder var intet andet end

en form for kunstnerisk meta-skuespil, der ikke reelt udfordrede skuespillet. Situationisterne forsøgte derfor at forlade kunstindustrien og forsøgte at udvikle en altomfattende kritisk praksis hinsides specialiserede aktiviteter som kunst og politik.<sup>2</sup> Situationistisk Internationale fordømte selvsikkert og med stor patos alle forsøg på at iværksætte begrænsede reformer af det spektakulære markedssamfund, intet mindre end ophævelsen af kunst og hverdagslivets rutiner kunne være målet for den samtidige avantgarde.

Situationistisk Internationale udgør et privilegeret punkt i kortlægningen af forbindelserne mellem avantgardekunst og kommunistisk politik. Den situationistiske gruppes dobbelte identitet som både kunstnerisk avantgarde og politisk *groupuscule* – Situationistisk Internationale fremstår både som «den sidste avantgarde» og som «den sidste internationale» – gør det relevant at se nærmere på de situationistiske eksperimenter.<sup>3</sup> Gruppens praksis er således vigtig, hvis vi vil analysere relationerne mellem en dynamisk politisk kultur og kunstnerisk avantgarde i den anden halvdel af det 20. århundrede. I det følgende vil jeg se nærmere på, hvorledes gruppen lader sig inspirere af og bruger greb fra både den kunstnerisk avantgardetradition og fra den vestlige marxisme. Gennem en analyse af manifestet «manifeste», som blev publiceret i det fjerde nummer af *Internationale situationniste* fra 1960, undersøger jeg, hvordan Situationistisk Internationale forsøgte at indtage en

2 Som det er velkendt, var situationisterne i de første år af gruppens eksistens involveret i udviklingen af en alternativ plastik, kunstnere som Asger Jorn og Pinot Gallizio spillede en central rolle i gruppens aktiviteter. Men nødvendigheden af en overordnet og sammenhængende kritik af alle facetter af det sociale liv trængte sig på og gjorde det stadigt sværere at benytte de kunstneriske medier som kritiske instrumenter. Udviklingen af en altomfattende samfundskritik blev mere og mere vigtig, ikke mindst for Debord, der begyndte at kommentere og eksplicit forholde sig til de diskussioner, der fandt sted i tidsskrifter som det marxistiske revisionistiske *Arguments* og det posttrotskistiske *Socialisme ou barbarie*. Ifølge Debord var det nødvendigt at generhverve sig herredømmet over *alle* livsbetingelser. Eksperimenterne forudsatte, at situationisterne approprierede det hele, ikke kun kunsten. I 1960 i det fjerde nummer af tidsskriftet *Internationale situationniste* var det endnu for en stund muligt at forene de forskellige strømninger, men organisationen var konstant præget af konflikter, og bevægelsen væk fra kunsten var klar. Fra tidligere mestendels at have trukket på erfaringer fra de kunstneriske avantgarder, begyndte den situationistiske gruppe i denne periode i højere grad at orientere sig i forhold til forskellige politisk-revolutionære grupper og at positionere sig i forhold til en revolutionær tradition, der gik fra Marx og Bakunin og frem til Lukács og Korsch. Denne bevægelse kom til at ske på bekostning af en lang række medlemmer, der enten gik selv eller blev ekskluderet.

3 Jvf. min egen fremstilling: *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik* (København: Forlaget politisk revy, 2004) og Gianfranco Marelli: *L'ultima Internazionale. I situazionisti oltre l'arte et la politica* (Torino: Bollati Boringhieri, 2000).

trejde position som revolutionær avantgarde, hverken kunstgruppe eller reformistisk politisk organisation.

#### MED DEN HISTORISKE NØDVENDIGHED PÅ SIN SIDE

«En ny menneskelig kraft, som den bestående orden ikke kan beherske, vokser dag for dag i takt med den uimodståelige tekniske udvikling og utilfredsheden over mulighederne for dens anvendelse i vort meningsløse samfundsliv.»<sup>4</sup> Sådan begynder det korte tresiders gruppemanifest, som er den sidste tekst i det fjerde nummer af *Internationale situationniste*. Manifestet skitserer med det samme, hvad der ifølge situationisterne var den centrale modsætning i den historiske situation: Den bestående orden er konfronteret med en ny menneskelig kraft, der ønsker at indfri de muligheder, den teknologiske udvikling har tilvejebragt. Den bestående orden har skabt et meningsløst liv, som ikke gør det muligt at nyde frugterne af de tekniske fremskridt, der er sket. Manifestet fortsætter:

Fremmedgørelsen og undertrykkelsen i samfundet kan ikke under nogen form tilpasses, men kun forkastes en bloc sammen med selve dette samfund. Ethvert virkeligt fremskridt afhænger ganske indlysende af den revolutionære løsning af øjeblikkets mangeartede krise.

Efter denne indledning, hvor situationisterne præsenterer modsætningen mellem de historiske muligheder og de sociale institutioner og strukturer, der forhindrer udviklingen af disse muligheder, præsenterer de den revolutionære løsning på konflikten.

Produktionens automatisering og de vitale fornødenheders socialisering vil i stadig højere grad reducere arbejdet som ydre nødvendighed og sikre individet fuldstændig frihed. Således frigjort fra enhver økonomisk ansvarlighed og for al gæld og skyldfølelse over for fortiden og næsten, vil mennesket kunne disponere over en ny merværdi, en merværdi som ikke kan regnes i penge, fordi den ikke kan omsættes til lønarbejdets målestok. Det er legens, det frit opbyggede livs værdi, det drejer sig om.

Bag skuespillets misère kunne man skimte et autentisk liv, den fuldkomne deltagelse. I forlængelse af den kunstneriske avantgarde, dada og surrealisme, konciperede situationisterne revolutionen som realiseringen af kunsten i hverdagslivet. Kunsten skulle bry-

de ud af sin institutionelle forankring og gå i direkte forbindelse med det daglige liv. Den frihed, kunstneren ideelt er udstyret med i det moderne borgerlige samfund, skulle stilles til rådighed for alle. Proletarnerne skulle affirmere sig som livskunstnere og realisere avantgardernes drøm om en fortryllet verden, hvor billeder ikke er en verden for sig, men er vores væren afdækket. Den revolutionære avantgardes konkrete opgave var ifølge manifestet at skabe en revolutionær organisation, der kunne erobre UNESCO, der symboliserede bureaukratiseringen af kulturlivet:

Allerede nu foreslår vi at oprette en autonom organisation af den nye kulturs producenter, uafhængig af de i øjeblikket eksisterende politiske og faglige organisationer, eftersom vi bestrider deres evne til at organisere noget som helst andet end en tilpasning til det bestående. Den mest tvingende nødvendige opgave, som vi fastsætter for denne organisation [...] er erobringen af UNESCO.

Selvom erobringen af UNESCO blot ville være et punkt i en lang revolutionær proces, så var aktionen vigtig som eksempel på den tilbageerobring, der skulle finde sted. Overfor UNESCOs selektive omgang med fortidens kultur og skuespillets falske begær, satte situationisterne en ny kultur:

Hvilke karaktertræk bør denne nye kultur have, først og fremmest i sammenligning med den gamle kultur? Imod skuespillet sætter den situationistiske kultur den totale deltagelse. Mod den opbevarede kunst en direkte organisering af det levende øjeblik. Mod den stykvise kunst vil den nye kunst være en global praksis, som på én gang skal anvende *alle* brugbare midler.

I manifestet udfolder situationisterne en kritisk analyse af det kapitalistiske samfund, der ifølge situationisterne forsøgte at tæmme de revolutionære spirer, som næres af utilfredsheden over, at mennesket ikke kontrollerede sit eget liv. Den historiske udvikling havde ellers skabt betingelserne for et andet liv, redskaberne til skabelsen af et autentisk liv, «det frit opbyggede liv», var til stede i dette samfund, hævder situationisterne. Men der var en modsætning mellem produktivkræfterne og produktionsrelationer, en modsætning som bremsede indfrielsen af det autentiske liv. Den sociale orden blokerede for denne udvikling og havde skabt et gigantisk repræsentationssystem, der havde til funktion at overdøve kravet om en anden indretning af samfundet med stadig nye varer og behov. I den spektakulære markedska-

4 «manifeste», *Internationale situationniste*, nr. 4, 1960, p. 36-8

pitalisme døde ingen af sult, men man risikerede at dø af kedsomhed, som situationisten Raoul Vaneigem senere formulerede det.<sup>5</sup> Økonomiens organisatorer, der i en tidligere epoke havde frigjort samfundet fra knaphed og nød, havde overlevet sig selv, nu stod de ifølge situationisterne i vejen for indfrielsen af de nye muligheder. De produktionsrelationer, sociale hierarkier og forestillinger, de havde skabt, standsede produktivkræfternes nødvendige udvikling frem mod et samfund kendetegnet ved leg. Det var ifølge situationisterne ikke længere nødvendigt at underordne alt under økonomien og dedikere sig til produktivt arbejde, en vigtig historisk grænse var overskredet, og nye begær og adfærdsformer svarende til produktivkræfternes stadie skulle udvikles.

Ligesom i flere af de andre tekster i det fjerde nummer af *Internationale situationniste*, så forsøgte situationisterne i «manifeste» at analysere den historiske situation og udkaste en ny revolutionær teori. Situationisterne var nemlig skuffede over ikke blot den avancerede kunst, men også den etablerede venstrefløj og de forskellige alternative grupperinger, der fandtes. Ingen af disse havde kunnet modsætte sig de Gaulles statskup i 1958 og ingen af dem kæmpede længere mod udbytningen og fremmedgørelsen.<sup>6</sup> Rollen som revolutionær avantgarde var ikke besat, og Situationistisk Internationale greb chancen. Med den kunstneriske avantgarde som ballast og marxismen som nyfundet prisme til at forstå den historiske udvikling med, var situationisterne klar, og de blev hurtigt overbeviste om marxismens brugbarhed i forhold til at forklare den moderne verdens forandringer. Med den blev det muligt at lytte til arbejdernes sørgmodighed, de udbyttedes lidelse og vrede, politikernes spin, sociologernes fejltagelser og fortvivlelsen hos de undertrykte og koloniserede. I sammensuriet af begivenheder og kræfter gjaldt det om at finde klasseperspektivet og kortlægge forbindelserne mellem interessernes dialektiske spil og magthavernes ytringer og handlinger. Marxismens dialektiske logik var en maskine, hvorved man kunne overvinde andetheden, hvorved man kunne frembringe noget universelt ved hjælp af noget partikulært. De små forskelle blev forenet i den store uret, den ubodelige uretfærdighed. Dialektikken blev derfor situationisternes måde at tænke på, modsigelsen var den historiske virkeligheds nervenet.

Marxismen i skikkelse af Marx, Pannekoek, Lukács og Korsch udstyrede situationisterne med et

apparat, hvormed de altid kunne læse de historiske kendsgerninger som symptomer. I overensstemmelse med den revolutionære tradition var målsætningen emancipation af de udbyttede. Proletariatet var offer for en radikal uret. Kapitalismen havde ikke blot ranet proletariatets arbejdskraft, den havde oprettet en række medieringer mellem proletaren og hans arbejde, dette var ulykken, som hjemsøgte menneskearten og svækkede den. Menneskehedens skabelse af sig selv var blevet vendt til tilintetgørelse i kapitalismen. Adskillelsen var ikke længere begrænset til produktionsfæren, men var blevet universaliseret. Forbindelsen mellem mennesket og dets begær var nu afbrudt, der var blevet indsat en række fremmedgørende medieringer mellem mennesket og dets praktiske kraft. Den virkelige verden var blevet forvandlet til et virkeliggjort billede hinsides menneskets indflydelse, alle facetter af det sociale liv var underkastet den merkantile økonomi. Hverdagslivet, sproget og menneskets praktiske kraft var blevet subsumeret under økonomien.

Situationisterne kastede sig hovedkuls ud i krigen mellem udbyttede og udbyttere. Situationistisk Internationale ville videreføre den marxistiske kritik af virkeligheden, helt ud i dens mest ekstreme konsekvenser. Hverdagslivet var blevet koloniseret af billeder, som skabte falske behov. Mennesket betragtede apatisk sit liv på skærmen, men makeuppen på Brigitte Bardot og Marilyn Monroe kunne ikke skjule, at de var dømt til at forsvinde i revolutionens destruktive bevægelse. Deres dage var talte. Sammen med den spektakulære markedsøkonomi, de var symboler på, ville de forsvinde. Som der stod i manifestet:

Til dem, der ikke rigtigt forstår os, siger vi med uforsonlig foragt: 'Situationisterne, hvis dommere I måske mener at være, skal en skønne dag dømme jer. Vi får jer alle sammen ved vendepunktet, det vendepunkt, der betegner den uundgåelige likvidering af den verden, hvor savn og berøvelse hersker i alle dets former. Dette er vore mål, og de vil være hele menneskehedens fremtidige mål'.

Problemerne var imidlertid ikke til at komme udenom: Proletariatet i den industrialiserede verden havde ikke slået til og taget magten, da det efter Anden Verdenskrig langsomt lykkedes for kapitalismen at komme ud af trediverens krise. Ifølge situationisterne var forklaringen skuespillet, der genskabte en falsk enhed. Klassekampen blev skjult af de billedlige dominansformer, der syede samfundet sammen. Men skuespillet var samtidig et symptom på det kapitalistiske samfunds miserable status, på dets splittethed. Historien adlød således stadigvæk ifølge

5 Raoul Vaneigem: *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* [1967], (Paris: Gallimard, 1992), p. 8.

6 For en præsentation af situationisternes analyse af udviklingen i 1958, hvor de Gaulle igen kommer til magten, se Mikkel Bolt: «Statskuppets former. Debord, de Gaulle, karikatur og revolution», *Kritik*, nr. 176-177, 2005, pp. 81-92.

situationisterne modsætninger, som skuespillet ikke kunne kontrollere. Som følge af produktivkræfternes vækst, var der blevet udviklet nye modsætninger, som ville opløse den relative balance, kapitalismen havde opnået efter at have overvundet den økonomiske krise. Som de formulerede det i manifestet: «En ny menneskelig kraft, som den bestående orden ikke kan beherske, vokser dag for dag.» Det nye system havde ikke midlerne til at styre proletariatet og den vækst, det selv havde sat i gang. Den marxistiske analyse var således stadigvæk gyldig på trods af de store nederlag, den revolutionære arbejderbevægelse havde lidt takket være en despotisk stalinisme, fascisme og en reformistisk socialdemokratisk arbejderbevægelse, der havde stillet sig tilfreds med små tilpasninger. Som hos Marx og Engels pressede proletariatet ifølge situationisterne historien fremad. Situationistisk Internationale opererede, som de to unhegelianere gjorde det, med en historiefilosofi: kapitalismen var forhistorien, den virkelige historie ville først begynde, når proletariatet trådte i karakter som et selvbevidst og autonomt kollektivt subjekt, kastede fremmedgørelsen af sig og realiserede en ny kultur, hvor mennesket ikke længere var tilskuer til sit eget liv, men levede det. Som der stod i manifestet: «Revolutionære legende fra alle lande kan nu slutte sig sammen i Situationistisk Internationale for således at forberede deres sortie fra hverdagslivets forhistorie.»

I den nye situation var kampe, der var centreret om krav af økonomisk art, ikke af relevans. Nu fandt kampen sted i hverdagslivet, arbejderne skulle afvise at lade sig stille tilfreds med scootere, jeans og blendere og i stedet gribe chancen, realisere kommunismen gennem kritikken af hverdagslivet og skabe nye relationer til hinanden og 'tingene'. Ifølge situationisterne havde borgerskabet i løbet af det 19. århundrede, men især i perioden efter 1930, gennemgribende forvandlet hverdagslivet og dikteret det sine egne normer: en muggen velanstændighed og promotion af det trivielle. Situationisternes forgængere, surrealisterne og de andre historiske avantgardebevægelser, havde netop skarpt kritiseret dette fornedrelsessystem, den mangelfulde hverdag, som var rutinepræget, kendetegnet ved tvang, savnede vitalitet og var uden nogen form for kreativitet. Forvandlingen af hverdagslivet var den målestok, enhver revolution skulle måles på. Revolutionen i Rusland i 1917 fejlede eklatant, det havde allerede surrealisterne efterhånden måttet erkende. At ejerskabet af produktionsmidlerne overgik til partiet, det borgede ikke for nogen forvandling af den sovjetrussiske befolknings liv. Tværtimod havde bolsjevikkerne promoveret en borgerlig moral og respekt for familien og nationen. Den mentale revolution, avantgarden så inderligt ønskede, skete aldrig i den reelt eksisterende socialisme. Nødvendigheden

af en kritik af hverdagslivet var ikke blevet mindre siden mellemkrigstidens avantgarder forsøgte at slippe kunsten løs på gaden: det neokapitalistiske samfund, der siden var opstået, havde udraderet hverdagslivet helt og aldeles. Hverdagen var ifølge situationisterne nu en trist og sørgelig sfære, hvor mennesker kunne vælge mellem bestemte varer, der alle i sidste instans havde til funktion at fastholde dem som beskuere til livet. Hverdagen var underkastet en totalitær kontrol, som kun tillod ganske bestemte typer adfærd, der konsoliderede den herskende orden. De kraftfulde nye emotionsmaskiner spredte billeder, der ansporede til denne adfærd. Det sociale liv var blevet delt midt over, og en billedverden var opstået, der havde beslaglagt menneskets kommunikative evner. Mennesket var adskilt fra sine drømme.

Den teknologiske udvikling havde imidlertid ifølge situationisterne søsat en udvikling, som truede med at hive tæppet væk under kapitalismen. Når først menneskets materielle behov var tilfredsstillet, blev det nødvendigt at fabrikere nye pseudo-behov. Som følge af denne behovsfabrikation blev hverdagslivet tomt for indhold og blev stadigt mere forfalsket, men samtidig blev det, om ikke andet i negativ, tydeligt, at en anden brug af de nye teknologier var mulig hinsides det nuværende system. Koloniseringen af hverdagslivet havde skabt nye modsigelser: Den spektakulære markedskapitalismes hverdag viste sig ikke at være andet end komfortabel passivitet. I den situation var det den revolutionære teoris opgave at kritisere og forvandle det borgerlige samfunds hverdagsliv og udbrede en anden idé om lykke. Problemet var, at den etablerede orden og den såkaldte opposition (eksempelvis kommunistpartiet) var enige om, at 'ulykke' var, når man ikke kunne opretholde livet materielt. De var ligeledes enige om, hvad 'det gode liv' var: materiel velstand, en bil, mere i løn og en carport. Ifølge situationisterne var det netop denne forestilling om det gode liv som materiel velstand, som havde lagt den revolutionære bevægelse i graven og nødvendiggjorde et nyt revolutionært program. Det såkaldt gode liv var nemlig ikke andet end en ny misère nu blot spækket med vaskemaskiner, jukebokse, scootere og fjernsyn. Det gode liv var intet andet end en ideologi, som umuliggjorde det gode liv. Når man var succesfuld og glad i skuespillet, spillede man blot en rolle. Arbejderne levede op til et billede og overlevede blot, reduceret til triste konsumenter, der forsøgte at fylde det sønderrevne kapitalistiske fællesskab med indhold i form af forbrug af nye varer. Opgaven for den revolutionære teori lød således med det samme at tilbyde alle muligheden for en gennemgribende personlig forvandling. Kritikken af hverdagslivet var således ikke kun intenderet som en analyse, det var en praksis.

Den revolutionære avantgarde levede allerede selv revolutionært. Venstrefløjens fokus på produktivitet og velstand bremsede blot den historiske udvikling. Kommunisme var ikke lig med arbejdernes styring af produktionen, men derimod konstruktionen af et menneskeligt fællesskab gennem ophævelsen af udvekslingen, varen og klasserne. Revolutionen i Rusland i 1917 havde jo ifølge situationisterne netop vist, at arbejdernes styring af produktionen ikke var andet end deres pseudokontrol med deres egen fremmedgørelse. Proletariatet var klassen, som destruerede alle klasser og virkeliggjorde kunsten, ikke en anden administration af den kapitalistiske produktion.

#### TRUSLER, MANIFESTER OG PROFETIER

Manifestformen var det perfekte medium for situationisterne til at kritisere den herskende orden og lancere et nyt revolutionært program. Manifestet havde både spillet en vigtig rolle i den revolutionære tradition, og de kunstneriske avantgardegrupper havde ligeledes benyttet formen til at huflette kunstinstitutionen med i perioden omkring Første Verdenskrig. Manifestet gjorde det muligt at udfordre og kritisere. Med det var det muligt at skabe en dramatisk repræsentation af verden, pege på dens modsigelser og sætte sig i scene som løsningen på disse. Derfor havde det været et af den revolutionære traditions foretrukne medier.

I kølvandet på den Franske Revolution, hvor kongen bogstaveligt talt fik hugget hovedet af og magtens plads derved blev tom, var brugen af manifestet eksploderet. Tidligere havde det primært været kongen, samfundets hoved, der havde benyttet manifestet som en offentlig deklaration, hvori han redegjorde for sine handlinger, erklærede krig eller sluttede fred. Med den demokratiske revolution fik manifestet en helt anden betydning, nu blev det de undertrykte våben, et redskab hvormed forskellige grupper kunne fremsætte krav og appellere til befolkningen, som når La conjuration des Égaux skrev: «Frankrigs folk, åbn øjnene og hjertet for lykkens fylde: anerkend og proklamer sammen med os Lighedens Republik.»<sup>7</sup>

I deres manifest erklærede situationisterne i næsten bogstavelig forstand krig mod skuespillet og afviste livet i den spektakulære markedskapitalisme som fremmedgjort. Situationisterne bekæmpede dette liv og modstillede det det kommunistiske samfund, den konstruerede situation havde på den måde karakter af en form for åbenbaring, og kritikken af hverdagslivet svarede til de religiøse fællesskabers foragt for den afgudsdyrkende livsmåde. Ikke for ingenting

er manifestet i familie med den religiøse profeti og krigserklæringen. I manifestet sammenskrives historie og profeti med det formål at vende vrangen ud på det bestående og synliggøre en mere retfærdig eller logisk måde at dele eksistensen på. Den herskende orden var fortidig, situationisterne ville ophæve «forhistorien», som de skriver i manifestet.

Situationisterne præsenterer os for en historie om undertrykkelse og indfrielse. Det kapitalistiske samfund er i virkeligheden i konstant krise, hævder situationisterne på en for manifestformen karakteristisk facon. Manifestet fremsætter en trussel og iscenesætter historien som et opgør med den eksisterende orden – «en ny menneskelig kraft, som den bestående orden ikke kan beherske.» Samtiden er ikke andet end optakten til det virkelige liv, som manifestet ikke blot annoncerer, men decideret skaber.

Den revolutionære traditions vigtigste manifest er uden tvivl *Manifest der Kommunistischen Partie* fra 1848. Marx og Engels' manifest er en politisk pamflet skrevet i et medrivende og symbolmættet sprog.<sup>8</sup> Kommunismen hjemsøger det borgerlige Europa og truer alle etablerede strukturer: «Et spørgsmål går gennem Europa – kommunismens spørgsmål. Alle magter i det gamle Europa har sluttet sig sammen til en helleglapjagt på dette spørgsmål, paven og zaren, Metternich og Guizot, franske radikale og tysk politi.»<sup>9</sup> Ligesom i situationisternes «manifeste» annoncerer Marx og Engels' manifest, at der er ved at ske noget. Kommunismen udfordrer Europas gamle monarkier og de moderne borgerlige samfund. Forvitringen af de feudale samfund og fremkomsten af borgerlige samfund har nemlig ikke medført en opløsning af klasse modsætningerne, tværtimod. De besiddelsesløse, proletarerne, som kun ejer deres arbejdskraft, står over for borgerskabet, som ejer produktionsmidlerne. I den historiske proces har borgerskabet haft en revolutionær rolle, men nu er dets tid over, og det blokerer blot for den nødvendige historiske udvikling. Borgerskabet har skabt en verden i sit billede, med manifestet bidrager Marx og Engels til, at proletariatet skaber et modbillede, afmystificerer borgerskabets ideologiske retorik (demokrati, menneskerettigheder, osv.) og træder i karakter som et militant parti, der kan lægge borgerskabet i graven. Proletariatet har en historisk mission at udfylde, det er det, som skal forandre samfundets sociale struktur. Som Marx og Engels skriver, har proletariatet "kun deres lænker at tabe. De har

8 For en fremragende analyse af Marx og Engels *Manifest der Kommunistischen Partei* som manifest, se Marc Angenot & Darko Suvin: «L'implicite du manifeste. Métaphore et imagerie de la démystification dans le 'manifeste communiste'», *Études Françaises*, nr. 3-4, 1980, pp. 43-68.

9 Karl Marx & Friedrich Engels: *Det kommunistiske partis manifest* [1848], oversat til dansk af Sven Brüel (København: Rhodos, 1970), p. 13.

7 Sylvain Marechal: «Manifeste des Égaux» [1796], Maurice Dommanget: *Babeuf et la conjuration des Égaux* (Paris: Spartacus, 1989), p. 83



en verden at vinde.»<sup>10</sup> Marx og Engels' præsentation af proletariatet som en afmystificerende kraft, der afslører borgerskabets undertrykkende adfærd skjult bag en abstrakt 'humanistisk' retorik, har uden tvivl inspireret situationisterne i deres beskrivelse af proletariatets afvisning af skuespillets glitrende billeder og forførende slogans. I begge fremstillinger fremstår den historiske sandhed helt nøgen, borgerskabets ideologiske forklædninger er skrællet bort. Dens irrationelle brutalitet er afsløret, sådan ser den ud.

Da manifesternes manifest, *Manifest der Kommunistischen Partei*, udkom i 1848, var det ikke signeret af én forfatter. Afsenderen var The Communist League. «manifeste» var heller ikke signeret af én forfatter, afsenderen var Situationistisk Internationale, det var organisationen, den nye Internationale, og ikke en enkeltperson, som stod bag. Denne særlige afsenderposition er typisk for manifeste, hvor afsenderen ikke blot repræsenterer en partikulær gruppe, men hele samfundet, *det virkelige samfund* og ikke blot magthaverne, der skjuler sig bag abstrakte ord om frihed og demokrati.<sup>11</sup> I manifeste sker der altid en urimelig overidentifikation, som når situationisterne taler på den nye menneskelige krafts vegne. I *Manifest der Kommunistischen Partei* var afsenderen et spøgelse, det kommunistiske spøgelse, som hjem søgte Europa, i «manifeste» var det den nye utæmmelige menneskelige kraft. Massen, det selvbevidste proletariat, talte gennem Situationistisk Internationale.

Ud over den revolutionære bevægelse var mellemkrigstidens antikunstneriske avantgarder til stor inspiration for situationisterne. Avantgardegrupper som dada, surrealisme og den sovjetrussiske avantgarde havde i tiden omkring Første Verdenskrig benyttet manifestet til at fremsætte urimelige krav og kritisere kunstinstitutionen med. I kølvandet på Første Verdenskrig var der ikke meget, der var værd at samle på ved de etablerede systemer i Europa. Dada vrængede hånligt og desperat af den borgerlige kultur, der havde vist sit sande ansigt i Første Verdenskrigs destruktion, mens surrealismen dykkede ned i menneskets ubevidste på jagt efter fortryllende overindividuelle kræfter. Avantgarderne gik til angreb på kunstinstitutionen, dens konventioner og regler og dyrkede det meningsløse og det utænkelige. Med manifestet kunne grupperne stille sig udfordrende an. Avantgardegrupperne var engageret i en kamp mod middelmadigheden, mod den gyldne middelvej. Opgaven lød at sætte fantasien fri i livet. Dada afviste kunstværket og erstattede det med en spøg. Det var nødvendigt at frigøre sig fra traditionen gennem en destruktiv omgang med dennes idealer og værdier. Som

Raoul Hausmann formulerer det: «Jeg forkynder den dadaistiske verden! Jeg udleverer videnskab og kultur til latteren – disse elendige sikkerhedsnet for et dødsdømt samfund.»<sup>12</sup> De dadaistiske manifeste var excessive, ofte selvmodsigende og vrøvlende, der var mindre tale om, at en allerede veldefineret avantgarde stod klar med et nyt program, og mere tale om et forsøg på at være imod. For surrealisterne handlede det om at slippe skaberkraften løs, automatskriften og rusmidler var redskaber til denne frisættelse. Når det rationelle subjekt blev rystet, skete der en glidning, som potentielt åbnede for skjulte energier. Surrealisterne ville bryde med hverdagslivets glansløse karakter og bruge kunst som kilde til et nyt liv. Mens surrealisterne angreb konventionelle forestillinger om identitet, gav den sovjetrussiske avantgarde kunsten en funktionel rolle som led i det kommunistiske projekt, de troede bolsjevikkerne havde søsat efter Oktoberrevolutionen. Digttere blev journalister og billedkunstnere designere. Den russiske avantgarde lagde kunsten og den gamle verden bag sig. Som Majakovskij brølede: «Når man drøner gennem hundredevis af forfølgende fjender, har man ikke tid til at være sentimental: 'Åh, jeg kom til at køre en høne over.'»<sup>13</sup>

Efter Anden Verdenskrig fortsatte situationisterne de kunstneriske avantgarders projekt, den permanente revolution af ånden, og knyttede en endnu tættere forbindelse til den revolutionære tradition og den marxistiske kritik af det kapitalistiske samfund. Således har situationisternes «manifeste» ikke den samme løsslupne karakter, som mange af mellemkrigstidens manifeste har, manifestet er en krystallklar fremstilling: situationisterne har nøglen til det kommunistiske liv. Det situationistiske manifest fremstår mindre urimeligt, men ikke mindre bombastisk og ekstremistisk: den spektakulære markedskapitalisme er undertrykkende. Situationisterne var skeptiske over for surrealismens tiltro til det fantastiske, den historiske udvikling havde ifølge situationisterne vist, at skuespillet ingen problemer havde med at rekonstruere surrealismen. I kampen mod skuespillets pseudobehov var det nødvendigt at agere rationelt, den konstruerede situation var et øjeblik af revolutionær selvbevidsthed.<sup>14</sup>

Situationisterne skitserer en forfaldshistorie: Den historiske udvikling og krisen i 1958, hvor de Gaulle kom til magten, havde afsløret, at en hel generation af intellektuelle og militante havde spillet fallit:

12 Raoul Hausmann: «Pamphlet gegen die Weimarerische Lebensauffassung» [1919], Karl Riha (ed.): *Dada Berlin. Texte, manifeste, Aktionen* (Stuttgart: Reclam, 1985), p. 49.

13 Vladimir Majakovskij: «We, Too, Want Meat» [«I nam miasol!» 1914], oversat til engelsk af Anna Lawton & Herbert Eagle, Anna Lawton (ed.): *Russian Futurism through Its Manifestoes, 1912-1928* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1988), p. 88.

14 For en analyse af situationisternes kritik af surrealismen, se Mikkel Bolt: *Den sidste avantgarde*, pp. 194-205, 213-219.

10 Ibid., p. 72.

11 Jvf. Janet Lyon: *Manifestoes: Provocations of the Modern* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1999).

der havde ikke været noget som helst program eller nogen teori, der havde været på højde med den politiske udvikling. Proletariatet savnede en kurs og et program, der var i stand til at opildne til opstand eller mobilisere støtte til en generalstrejke. Situationisterne sitrede af harme over venstrefløjens manglende parathed. Alt skulle genopfindes, revolutionen kunne ikke finde sted som en genopførsel af fortidens kampe, men måtte finde et nyt sprog. I fraværet af et program blev der imidlertid åbnet et rum for en ny mening og for en radikal intervention, der kunne producere et nyt samfund. Massens apati var en mulighed ifølge situationisterne, massen troede ikke længere på de politiske partiers skuespil og på det politiske system, den lod sig ikke manipulere. Den var i stedet klar til at affirmere virkeligt nye kampformer.

I denne situation gjaldt det om at skabe en revolutionær bevægelse, som ideologisk og organisatorisk var i stand til at lede kampen for en radikal løsning på den historiske situations nye modsætninger. I «manifeste» præsenterer situationisterne derfor et nyt revolutionært projekt, der er på højde med den historiske udvikling, et revolutionært program af i dag. Over for skuespillet sætter situationisterne den fulde deltagelse, som modbillede til skuespillets fremmedgørelse stiller situationisterne den frie konstruktion af situationer, begivenheder skjult eller uden for skuespillets logik.

Situationisternes manifest kan ikke undgå at fascinere. Som andre situationistiske tekster er «manifeste» kendetegnet ved at være skingert i tonen og lysende klart i sin analyse: en ny menneskelig kraft undergraver den herskende orden. Proletariatet, den klassebevidste ikke-klasse, tildeles rollen som historiens helt, der vil redde os fra ulykke. Situationisterne redegjorde præcist for, hvorledes den menneskelige forestillingsevne var blevet underlagt den politiske økonomis feticheringsevne, og de afviste, at arbejderne have fået det bedre i efterkrigstidens kapitalistiske overflodssamfund. Situationisterne argumenterede, at den spektakulære markeds kapitalisme tværtimod var karakteriseret ved stor misère. Derfor var klassekampens mulighedsbetingelser heller ikke forsvundet, der var et uomtvisteligt revolutionært potentiale til stede. Der er noget præcist, men også noget storslået over den situationistiske analyse: fjenden konfronteres lige på, der er ikke tid til svinkeærinder og der er ikke plads til tvetydighed. Alle teoretiske og kunstneriske projekter, der ikke går hele vejen, afvises hånligt, begrænsede gevinster er ikke af interesse. Der bliver ikke lavet manifeste på den måde mere. Det er ikke længere muligt at oppebære forestillingen om at have historien på sin side, på godt og ondt befinder vi os i en anden verden, end situationisterne gjorde. Det er karakteristisk, at senere revolutionære projekter som den italienske

maodadaisme, der bl.a. kom til udtryk i Radio Alice og tidsskriftet *A/Traverso*, ikke forstod sig som en ny totalitet, der var ved at blive skabt. Maodadaisterne gjorde sig ikke nogen forestillinger om fremtiden, om en fremtidig totalitet, og havde blik for, at hverdagslivets kedsomhed nok ikke kun har at gøre med udbytningen, men i et mere ontologisk register har at gøre med menneskeartens tilstedeværelse på kloden. Denne indsigt resulterer ikke i apati og kynisme, men gør det klart, at alt ikke skal laves om. Meget, utroligt meget skal, men det store *tabula rasa*-projekt – «i det virkeligt revolutionære samfund, ødelægges det nye sig selv» – er ikke længere vort.<sup>15</sup> Er det?

---

15 Jacques Ovidia: «Signal pour commencer une culture révolutionnaire en Israël», *Internationale situationniste*, nr. 4, 1960, p. 22

# TECHNOLOGY, THE AVANT-GARDE, AND TEMPORALITY\*

\* A slightly different version of this essay has recently appeared in my *Essays, lectures on Axl Books*.

## I TECHNOLOGY AND THE AVANT-GARDE

How should we approach the question of the avant-garde today, after the rise and fall of a certain postmodernist rejection of the “heroic” gestures of early modernism, after the rejection of the military rhetoric of the avant-garde, and its claiming to lead us ahead into a bright new future? Does the avant-garde belong to an outmoded past – to the cemetery of utopian visions fueled by technological optimism and dreams of a new Man – that we may occasionally revisit as historians, melancholically, ironically, or in some other appropriate mood that may assure us that we have indeed become wiser? Or are there other questions to be asked, questions concerning the relation to time, to the temporality of the event? Is there a sense in which the question of the avant-garde remains with us today, not in the sense of stylistic features that could be recuperated, but as a question of the outside, of our relation to the forces that approach us from the future?

Since the beginnings of modernism, art and technology have entertained a shifting and ambivalent relationship. The relationship is sometimes understood as a concord, even as the foundation of an imminent utopia, sometimes as a violent discord, as the cause of a catastrophic loss of sense; their interplay has been one of the essential features of a certain experience of modernity. The impact of technological change on politics and the arts, on the notions of space and time, on experience in the widest sense of the term, has been researched by an almost infinite amount of historians and philosophers, and it has produced a wide spectrum of artistic responses in literature,

cinema, painting, sculpture, music, etc. Assessing the historical complexity of this interchange is even more important today, given our current fantasies and projections, and the way in which the promise or threat of violent transformations of the life-world, of our bodily sensorium, of our experience of space and time, continue to haunt us. In many ways the present constitutes a kind of “repetition” of the beginning of the 20th century—on the one hand a step towards a wholly new technological plateau (perhaps the “thousand plateaus” of Deleuze and Guattari, whose other side, however, would be the “societies of control” that such a shift makes possible) where an infinity of new modes of experience and consciousness remain to be explored. On the other hand, these changes unleash anxieties and fantasies similar to the ones that beset early modernist consciousness: a loss of self, identity, and stability, and a disconnection between the singularity of *Erlebnis* (as opposed to the continuity of *Erfahrung*) and its anchoring point in time and space.

The initial experiences of modernity—its disasters and utopias, its visions of explosive crises and subsequent violent transformations—were fundamentally conditioned by a sense of loss of traditional values. Nietzsche’s “death of God” and Baudelaire’s “La modernité, c’est la mode” could be taken as two paradigmatic responses, precisely in their respective ambivalence. Nietzsche interprets the loss of the supersensible world as equivalent to the challenge of nihilism: can we bear the burden of assuming responsibility for positing our own values, can we affirm our will to power over the earth, or are we doomed to remain in a state of mourning over the lost ideal, in the passive and reactive nihilism of the “last man,” that for Nietzsche was the quintessential modern experience? Baudelaire points to something similar when he understands *fashion*, the acceleration of the ephemeral and the contingent, as modernity’s founding structure, whose other side is the eternal and immutable quality of beauty – both of which are needed for the perfection of art. According to Baudelaire, it is only by going to the extremes of contemporaneity, to the point of evanescence where the vicissitudes of fashion devour anything that aspires to stability and hence reject it as “immediate past,” that we can become truly modern. In short, it is only by confronting the *limit* of nihilism that we can attain eternal and ideal beauty, since eternity requires precisely the ever-changing and fugitive if it is to be infused with life and be able to move us.

As for both Baudelaire and Nietzsche, however, their encounter with technology remained incomplete. Baudelaire’s diatribes against photography are well known, and for Nietzsche the whole urban and metropolitan development that was the necessary condition for Baudelaire’s experience of fashion was

nothing short of a state of disgrace (cf. *Zarathustra*, “Vom Vorübergehen”). They both remained poised between the affirmation of the downfall of the “highest values” and the hope of a rebirth of classical values, of Greek drama (that both of them fantasized to see in Wagner), the “grand style,” etc. Hence their appreciation of modernity was profoundly ambivalent, and often shifting quickly from affirmation to rejection within one and the same context. This ambivalence is also one of the reasons why their responses are so difficult to locate on the political scale. In this phase reaction and revolution belonged together in the same complex, as if we could move forward only by retrieving a certain past that may promise another “untimely” time (which in turn can be understood in wholly opposed ways, as for instance in the adversary interpretations of Nietzsche in Deleuze and Heidegger), or by thinking a kind of interstitial time that takes us out of history, as Benjamin attempted to do in the “dialectical images” he located in Baudelaire.

In the next step, occurring around the turn of the 20th century, technology was introjected into the very substance of art, and it no longer appeared in the mode of an Other to be encountered. This disclosed a horizon of the radically new, an indeterminate and as such also fundamentally dangerous future, as already predicted by Nietzsche. Rimbaud’s poetic formula for a “*derèglement de tous les sens*” attains a different dimension when the senses and faculties cease to refer back to a subject and instead enter into untried constellations based on technological prosthetics and artificial extensions, and other logics for structuring texts and images that appear as seemingly irrational techniques for cutting and editing the spatio-temporal “flow” of consciousness begin to impose themselves. In relation to this “futurist moment” (to use Renato Poggioli’s term – later picked up by Marjorie Perloff) that intensifies the split between the experience of an accelerating nihilism and a possible reevaluation of inherited values, the postmodern turn – if such a concept can still be used – in no way constitutes an unambiguously new phase, but rather prolongs and intensifies many tendencies in early modernism, while also leaving others behind. Research into new image technologies, new ways of conceiving the organism’s self-relation and its nexus with its surroundings, continue to displace and reshape old and traditional humanist conceptions based on a phenomenology of interiority, hence contributing to a gradual blurring of the border between the organic and the technological. Life, language, consciousness, and experience are all concepts whose significance seems less certain today than ever before, given the displacement of Man as the *zoon logon echon*, the *animal rationale*, by a whole set of concepts derived from informatics, the

life sciences, and a host of other disciplines that contribute to a decentering of the subject of humanism.

All of this has important bearings on the seemingly outmoded question of the avant-garde. Isn't the avant-garde quite simply dead, defunct, an attitude belonging to a past whose bearings on the present are lost once and for all? Or does it always await us, coming towards us from a future whose form is as yet undetermined and open? The first option seems inevitable if we link the idea of the avant-garde to modernism as it erupted on the scene in the 20s and 30s, and if we see it as a defined and historically circumscribed style, with a definite set of questions that today, within the phase of postmodern skepticism, must seem hopelessly naive. But if we try to detach the impetus of the avant-garde from what has paradoxically enough become its heritage, if we unearth its problems rather than its solutions, then we could perhaps at least for a while entertain towards the second option: the avant-garde is as such neither alive nor dead, but always there, virtually, waiting to be redefined and reinvented anew.

On the level of historiography, the advent of postmodernity above all brought about a reinvigoration of the writing of the history of modernism. Having somehow detached ourselves from modernism and modernity, all history writing must become an acute and normative investment in the present: telling us where we came from and how it all began means to stake out a course for the future, and to prescribe certain acts and practices as more relevant, more contemporary (in the sense of being cum, "with," the movement of time) and legitimate than others.

Surveying the literature dealing with this theme is an impossible task. In order to put my own argument in perspective, it may suffice to present three different ways of perceiving the problem of the avant-garde. Two of them, Matei Calinescu and Peter Bürger, have a fundamentally negative view on the possibility of defining a contemporary avant-garde, whereas the third, Hal Foster, attempts to rethink the issue of the future of the past in a new and radical way, and his attempt thus prepares my own (modest) proposal for a redefinition of the avant-garde.

## II THREE PERSPECTIVES

In his *Five Faces of Modernity* (1977), Matei Calinescu provides us with a detailed analysis of the historical vicissitudes of the term "avant-garde", extending from the French Revolution and the first use of the term with reference to art in the circle around Henri de Saint-Simon, where it denoted a fusion of artistic, scientific and political radicality under the banner of the spearhead-artist—through its

shifting uses in the 19th century, and into the 20th. What Calinescu discerns in this process, however, is a conflict between modernism, in which a viable and productive connection to the past is preserved, and the avant-garde, which attempts to disrupt the concept of art and its institutional framework.

What began in the early 19th century as a quest for a constructive synthesis ends a century later in furious negativity: beginning as a promise and ending almost as a parody, avant-gardism constitutes an inner derailing of modernism, and Calinescu does not regret its eventual demise and fading out.

It should be noted, however, that Calinescu systematically disregards those movements at the beginning of the 20th century, above all movements in architecture and design, for which an avant-garde position implied a constructive renewal and reconsideration of artistic practice, rather than mere destruction. Calinescu's negative interpretation, its finely nuanced analyses of many historical documents notwithstanding, still leaves us with the question of the status of the avant-garde in the present. As is often the case in this type of analysis, Calinescu starts off by saturating the concept under scrutiny—its essential variations, negative and positive, are played out, the case is closed, and the owl of Minerva spreads her wings in the dusk of historiographical discourse.

For Peter Bürger, the genealogical parameters of analysis are rather different, but his final analysis remains just as negative as Calinescu's. In his highly influential *Theorie der Avant-garde* (1974), he situates the historical avant-garde (for Bürger exemplified by movements like Surrealism, Constructivism, and Dadaism, where Duchamp's readymade holds a central position) against the background of a gradual development towards aesthetic autonomy where art only refers to itself. This was theoretically formulated already by Kant in his *Critique of Judgement* (1790) and reached its full-blown form in the last decades of the 19th century, in Symbolism and *l'art pour l'art*, with Mallarmé as the most obvious case. The historical avant-garde attempted to break away from this isolation and sublimate the institution "art," not just to criticize the inadequacy of some particular means (painting, poetry, etc.), but to reconnect art and life in a program for a radical renewal of the aesthetico-political lifeworld. Needless to say, the project failed (and some of its proponents paid bitterly for this, in many cases with their own lives), but its effects on history are boundless, since it instituted what we could call the limitless *expansion* and *solidification* of art as an institution. The historical avant-garde failed in a *tragic* way, but the neo-avantgarde movements that Bürger traces from the late 50s and onwards failed (or perhaps succeeded) parodically. According to

Bürger (the schema for this analysis is derived from Marx's *Louis Bonaparte's 18th brumaire*), with the neo-avantgarde the revolt is no longer aimed at art as an institution, but takes place inside the safe haven of this now fully developed institution—the barriers between art and life are torn down inside art itself, and the neo-avantgarde is at best naive, at worst cynical.

Bürger's model (which is obviously much more nuanced than what I may summarize here) might however lead to a kind of post-historical quietism. The neo-avantgarde, and hence all of the present is condemned to endless self-deception, and occasionally Bürger seems to retreat to a Hegelian position: the task of the present is not the production of new works, it rather consists in aesthetico-philosophical reflection on past works. At the end of his book, Bürger talks about the "limitless availability" of artistic means today, a situation that questions the very possibility of a coherent aesthetic theory in the sense it has come down to us from Kant and Hegel to Adorno. Neither art nor aesthetic theory seem to have any options left but to contemplate their own demise in the increasing leveling and repressive desublimation of late capitalist culture.

In the third perspective, proposed by Hal Foster in his *Return of the Real* (1996), there is still hope for a return of the avant-garde, although the sense of "return" here renders the historical evidence more complex. Against Bürger, Foster argues that we should not fetishize any given moment as originary, as the first presentation of a full-blown avant-garde in relation to which all subsequent "neo"-movements would be mere repetitions or representations. In fact, the moment of the avant-garde may only be constituted, Foster argues, by being repeated and "comprehended," as it were, in a later phase. The major piece of evidence for this is of course Marcel Duchamp, who becomes the historically decisive "Duchamp" he is for us through a series of re-readings and reappraisals initiated in the late 50s and extending up to the present day. In this sense, nothing is ever fully "there," nothing is given together with all of its sense at once; the law of history becomes a deferred story, constantly told retroactively.

Foster paints this rather complex picture by way of Freud's conception of "deferred action" (*Nachträglichkeit*), especially as the concept is (re)interpreted in Lacan's 1964 seminar on *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. The traumatic encounter with the Real, Lacan argues, can only be a missed encounter; we always arrive too late or too early; the Real is always that which returns through repetition. In the same way, the trauma caused by the irruption of the avant-garde in the early 20th century can only be understood and its sense can

only be fully unfolded within the neo-avantgarde.

Against Bürger's rather simplistic and linear model, which always perceives the temporal sequence as causal, Foster's argument is a good one. The problem is, however, that Foster too hypostatizes a particular moment in art, namely the 60s and its by now classical conceptual strategies, as the moment of true critical retrieval of the historical avant-garde. Even though this is surely not intended by Foster, his argument seems to produce the same reading of our present as Bürger's did in relation to the 60s; the moment of truth is always already past, and the present becomes difficult if not impossible to grasp. Would it be possible for Foster to argue that current artistic forms "repeat" and "comprehend" those of the 60s without stretching the argument too far? He never really addresses the issue of how, indeed if, the structure of deferred action extends into our present, and perhaps this is because it tends to condemn the present to a ghost-like afterlife.

Art's sense of historicity indeed seems weak today, and most of the arguments that have propelled the avant-garde throughout modernity—a powerful historical logic, medium-specific self-criticism tending towards formal breakthroughs—seem exhausted. If there is radicality today, it is no doubt located in what Foster terms "horizontal" as opposed to "vertical" strategies, which use art as a means for intervention into specific debates and pay less attention to the dimension of art historical mediation and to the inner workings of representation and of the "signifier." If we remain within vertically reflexive self-criticism, art will continue to speak of its own history and inevitably end up in an ivory tower of formalism—but if we opt for pure horizontality, we will succumb to the inverse illusion of immediacy and transparency. To take us out of this dilemma, Foster proposes the notion of "parallax" as a way to keep both of these—equally necessary—dimensions in balance. This proposal seems, however, more like a way to rephrase and circumscribe the problem than to solve it. Avant-garde temporality appears to be exhausted, and we enter into a kind of "weak thought," as Gianni Vattimo calls it, in which we can only witness with melancholy (or, for that matter, cherish, as some would surely do) the dispersal of the idea of the avant-garde.

### III THE TIME OF THE VIRTUAL

We noted how Foster in his critique against Bürger's linear model of history and its latent Hegelianism proposed his own model of history, derived from an analogy with the notion of deferred action in Freud and Lacan, where the trauma need not be (in its most radical version it even cannot be) present at first, but is registered afterwards, in repetition.

Faced with the objection that the modeling of history on consciousness is all but all too classic, Foster turns the tables and proposes that we should use this objection as a springboard, and rather conceive of history on the basis of the most radical and sophisticated model of consciousness available, and thus we find Freud and Lacan usurping the place of Hegel.

One may ask just how radical this displacement is, especially given Lacan's well-known dependence on Hegel. In fact, we might find ourselves locked into an inverted dialectic (Hegel again), in which each new moment is understood as a delayed proxy of another moment, a past reconstructed and "comprehended" (one senses the closeness to Hegel's *Aufhebung* in this) in repetition. Perhaps we should attempt, *especially* when the idea of the avant-garde is at stake, to experiment with other ideas of time and experience, more radically dissociated from dialectics. If Foster's analysis delivers us from one kind of historicism, it may lead us into another, namely a kind of infinite analysis (which threatened Freud, and was subsequently turned into the very condition of possibility of analysis in Lacan), that makes us live in an always displaced present. When we ask the question of the avant-garde in historical retrospective, the answer seems pre-programmed: the "historical" avant-garde is by definition always on its way to exhaustion, even though it may be repeated and resituated and give rise to diabolically complex forms of reception, i.e., "infinite analyses" where the transfer between analyst and patient gives rise to ever new problems. Put in this way, the question opens onto an abyssal complexity—repetitions of repetitions, an originary scene which recedes ever further back while also insisting on being reproduced in the historian's own discourse as the mirage of the origin—but never onto the question of the present, let alone the question of the future.

What could the avant-garde's relation to time be, if we abandon the cumulative time of Bürger, as well as Foster's time of the negative dialectic? Other conceivable temporalities are the time of deprivation and withdrawal, which Jean-François Lyotard has attempted to discern in Kant's theory of the sublime, or, what I will propose here: the time of the *virtual*. This idea of the virtual dimension of time has been put forth by Gilles Deleuze, partly based in a reading of Bergson but also going far beyond this original context, and it has been picked up by John Rajchman, in his book *Constructions* (1998). The time of the virtual is that which doubles the present with another untimely time, creating as it were a swarm of divergent futures, or with Rajchman's phrase: "quite small 'virtual futures,' which deviate from things known, inserting the chance of indetermination where there once existed only definite probabilities." The question of

the virtual bears upon that which is set free in the present, on new modes of thought emerging in the blank interstices of the present as it is wrested open, not just towards an art historical past, but towards a much more indeterminate field of forces, technologies and social movements. Established within the time of the virtual, the question of the avant-garde need not be posed within the history of forms or styles, since this is what immediately makes it old (and always awakens the demon of precursors: what seems like the present is always already a remote echo of a past...) or, on a similar note, turns it into a cynical quest for the "new."

A problem with such a re-definition is that the very word "avant-garde" has always tended to imply linear conceptions, a troop advancing ahead, going beyond a front line stretched out before us in a terrain that is essentially already known. Already in the first century AD, Frontinus's *Strategemata* established a close connection between warfare and Euclidean geometry that still remains in our imaginary. Perhaps we need to think otherwise, as the art of war has undergone tremendous changes and no longer relates to surface battles with perceptible front lines, or spatially isolated fragments and accumulations of force—why not rethink the issue of the avant-garde based on telematic wars ("War in the age of intelligent machine," as Manuel De Landa would have it) and current models of conflict, with the battlefield as a function of global conflicts and much of the actual contact taking place over immense distances, dislocalizing the space-time of the experiencing body? Such a space would be multidimensional, with other and highly variable geometries, differently organized surfaces, times, and velocities, all overlaid in a new way. In such a war-space, there is no obvious "ahead," no clear *avant* or *arrière*, since what counts as the terrain is itself a function of strategy. The question would then be whether the very concept of "avant-garde" here loses all pertinence, or if something else could be thought with his concept (and on what grounds could we be denied this right?). If we suppose that such new conceptual connections can be forged, then the sense of directionality would be very different, just as the connection to a surrounding milieu would require a new permeability and topology. No matter how difficult this is to think, the avant-garde would no longer be thought of as advancing into a terrain ahead of us, negating what lies behind it, but as the actualization of a different type of space, the kind of "smooth" space defined by Deleuze and Guattari in relation to the nomadic war machine, irreducible to the "striated" and sedentary space of the imperial war machine.

On the basis of such notions, which no doubt need to be defined much more clearly, I believe another formula ought to be tested: not "what is" or "what

was" the avant-garde, but: *what could it become?* If this becoming still involves historical repetition, re-actualization, etc., then we need to think this as a repetition coming from a still undetermined future. As Foster says, we may repeat in order to free ourselves from a stagnant present, but it should also be added: to free ourselves from both past and present by confronting those unknown powers that approach us from the future (as Deleuze would say, the future is not of the order of the *possible*, where actualization takes place in the likeness of the idea, but of the order of the *virtual*, a becoming which doubles history with a stratum of the "co-uter-historical," a dimension of the "untimely").

To think the question of the avant-garde in this way would imply seeing the development of art in its different historical constellations as a way of acting on extra-artistic materials (technologies, social structures), and to understand these actions and reactions as a process of constant mutation. The unfolding of the "historical" avant-garde would in this sense by no means just constitute a negative response to the solidification of the institution "art" (as Bürger would have it), it would rather be a way to capture, reconfigure and prolong *other* movements in society. The autonomy of art lies precisely in its capacity to capture its outside as an inside, and inversely. The avant-garde is the name of this capture, the transformation whereby the respective values of the inside (the aesthetic) and the outside (that which is acted upon) change; and the important thing is the transformation, not the name.

What would they be, these new forces that art attempts to capture and appropriate? With due precaution, we could perhaps point to a few of the domains where they are at work. The most pervasive fact in the history of the various avant-garde movements as well as in the present is the force of technological change. Each fundamental technological mutation seems to release a corresponding transformative artistic energy; as in the case of Walter Benjamin's constructivist appraisal of industrial reproduction technologies and the possibility of new and "non-auditory" forms of art outside of the confines of classical aesthetics. In Benjamin, these possibilities seem to be deduced almost immediately out of the technology itself, which was also one of the charges brought to the fore by Adorno. Thirty years later, Conceptual Art, and to some extent Pop Art as well, was propelled by similar motifs, less emphatically but with an unmistakable utopian flavor. In the age of mass-mediated reproduction, art can be made accessible to everyone, and as a dematerialized flow of information it may contribute to radical democracy, if not in relation to real economies, then at least within the symbolically charged sphere of the production and

circulation of artworks. These hopes were of course just as vain as Benjamin's, but perhaps we should focus less on shattered dreams than on the kind of movements they liberate: new ways of sensing and perceiving, an explosion of artistic gestures and strategies that we without doubt may see as "avant-garde," and that we are still today working through, perhaps also "repeating" and "comprehending" in Foster's sense. That today's information technologies release similar transformative energies as the ones mapped by Benjamin is without doubt; the utopias—and the naiveties—are analogous in both cases, and we find a similar vision of a new "anarchism" predicted upon the dissolution of the system producer-consumer, the leveling of aesthetic hierarchies, the new metaphysics of networks, and an economy less and less focusing on the materiality of the consumer object.

An artistic avant-garde—regardless of whether it would accept such a term, or perhaps precisely because it would reject it scornfully—will no doubt insert itself into this sphere of circulation, as if both to destabilize and accelerate it, just as the avant-garde in the early 20th century broke down traditional aesthetic form in order to adapt us to a new technological plateau (the analysis of which has been undertaken in great detail by Manfredo Tafuri). But before such an avant-garde is determined and made recognizable as critical intervention, submission, ironic complicity or something else, it is above all a zone of *indeterminacy*, a place where art changes, a zone of temporary formlessness which gives rise to new modes of construction, subjectivity, and experience.

On an even more speculative level, we could add recent developments in biology and biotechnology. Here we encounter the limit of traditional humanism, where the form "Man" appears more dubious than ever (as was already presaged by Michel Foucault some three decades ago). The convergence between a bio-technical and informational paradigm are beginning to have a significant impact on the arts, some of which have been charted by Katherine Hayles in relation to literature, in her recent *How We Became Posthuman* (1999). A visionary forerunner would here be the exhibition curated by Jean-François Lyotard at the Beaubourg in 1985, *Les immatériaux*, which dealt with the new sense of "immaterials," namely the transformation of materiality and physicality into waves, flows, and packages of information. It is surely in this dimension that we should seek the "sublime" and quest for the "non-presentable" that Lyotard in his famous 1983 essay claimed to constitute the underlying momentum of the avant-garde, and not exclusively in what made up this particular essay's examples (the emphasis on Barnett Newman has done great damage to Lyotard's argument, since it gives



the impression that the sublime has an essential connection to certain forms of late modernist painting, which it does not. The question Newman relays to us is that of the *nou*: *What is now? Is it happening?*, etc., and even though they for Lyotard are registered in Newman's vertical "zips" of color, for us these questions need not be inscribed in these particular forms).

These technological mutations have to be understood as both emanating from and reacting upon the social changes resulting from multinational capitalism on its global stage (a point made by Fredric Jameson in his classic essay on the cultural logic of late capitalism, written the same year as Lyotard's piece on the sublime). Today we are witnessing the rapid dissolution of an Occidental art historical narrative, which has been at the basis of most theories of the dialectical movement of form and materials. This also means the end of the traditional dialectic between mass culture and modernism, and also of the mantra of the "dissolution" of the border between them, as has been diagnosed, cherished and feared, since the Frankfurt School of the 30s. What we require is a new analysis of the situation after the break-up of the monocultures which previously contained the high-low dialectic, and whose downfall brings with it the idea of a unified public space, now mutating into proliferating sub-systems. Criticism, debates, and patterns of publishing will change as intellectual communities become less rooted in language, place, or nation. It would of course be erroneous to think that entities like the nation-state simply will disappear. As Saskia Sassen has demonstrated, these changes will bring about a restructuring of the state apparatus, with new forms of centrality, control and monitoring, in a space of "electrotecture" characterized by new interfaces of physicality and informatics, new urban forms and trajectories.

As Sassen argues, decentralization and locality are not mutually exclusive poles, but complementary processes in a new world system which will not be more democratic than before, just characterized by new conflicts. If we remain within the art world, these changes are reflected in the formation of a new elite of "curators." It would be false to downplay this change by pointing to the long tradition of museum curating. Historical analogies won't help us chart this territory, since the function is new: not to preserve the old, but to organize and systematize the production of new things and symbols in the circulation of the art world. The curatorial function expresses the increasing professionalism of this world, and its increasing emphasis on self-regulatory mechanisms. The system of biennials, triennials, etc., indicate the extent to which the institution produces goods meant for internal circulation and evaluation, and dispenses with the

classical notion of an "audience." (To some this may in fact look like a perverse realization of Kosuth's 1969 statement that advanced and experimental art, just like science, does not have an audience, since it is primarily directed towards other artists.)

It would be easy to provide moralistic comments on this situation, but also misleading. There is no reason to see the loss of earlier functions as purely catastrophic, as if our capacity to perceive and grasp works of art would be uniquely tied to certain historical modes of production and distribution. Older systems of selection and presentation—from the gradual demise of jury systems and the birth of the avant-garde in its various attempts to create new systems, both democratic and elitist—are just as much or as little repressive as current systems. Today's avant-garde faces the formidable task of inventing new modes of production and reception. Such an avant-garde no doubt exists, and it will be both like and unlike the one which once appeared as the "historical" avant-garde at the beginning of the previous century, since the outer forces—technologies, economies and power relations—that it works through, appropriates, and transforms are themselves in constant movement.

# FIVE THESES ON THE FUTURE OF THE MANIFESTO\*

---

\* In my recent book, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes* (2006), I described the pre-history of the manifesto before Marx and Engels's *Communist Manifesto*, their original invention of the modern manifesto as we know it, and the subsequent histories of political and art manifestos in the twentieth century. Now, at the beginning of the twenty-first century, there is a widespread perception that the manifesto is outdated. And yet, manifestos are being written with impunity. Based on my study of manifestos, I propose five theses about the future of the manifesto as a genre.

## I. THE MANIFESTO INTERPRETS THE WORLD — AND CHANGES IT.

Although related to other future-oriented genres such as the apocalypse, the Jeremiad, the prophecy, and the oracle, the manifesto is unique in that it purports to participate in bringing about whatever future it predicts. While those other genres merely serve to reveal a future that is going to take place anyway, the manifesto is an active genre, one that wants to contribute to the making of the future. This conception of the manifesto was centrally shaped by Karl Marx and Friedrich Engels when they wrote what would become the most influential manifesto in that genre's history and therefore the text that has defined what it means to write a manifesto ever since. The *Communist Manifesto* announces a break, a revolutionary upheaval, and it itself, qua its own speech acts, enacts this break as well. In this way, the *Communist Manifesto* adheres to Marx's eleventh thesis on Feuerbach, that philosophers should not only interpret the world, but (also) change it (181).

Another way of characterizing the manifesto's relation to the future is to say that the *Communist Manifesto* documents the future. It does so to the extent that it lays out general laws of history. But it also tries to occupy the future in an act of prolepsis, of creative anticipation. This documentation must be conceived of as an active, even an activist act, as a documentation that itself produces what it documents. Future manifestos must find ways of arriving at compelling interpretations of the world, but they must also develop ways of involving their own speech acts in the project of changing it.

II. THE MANIFESTO IS A  
REVOLUTIONARY GENRE; IT  
CAN ONLY FUNCTION WITHIN A  
REVOLUTIONARY HORIZON.

The *Communist Manifesto* has become the defining text for political manifestos but also, since the late nineteenth century, for art manifestos. Due to this inheritance, one can speak of a revolutionary horizon of the manifesto. It is against the *Communist Manifesto* and its particular notion of revolution that all subsequent manifestos, from Dadaist manifestos and the foundational manifestos of the various communist internationals to the manifestos of the nineteen sixties, have had to establish themselves. Indeed, the different forms the manifesto has taken in the last hundred and fifty years can be attributed to changing meanings of the concept of revolution.

To articulate this revolutionary horizon, I use a phrase from Marx's *18<sup>th</sup> Brumaire*, "poetry of the revolution" (66), with which Marx captured the rhetoric or form of the revolution as opposed to its content. The writer Marx here thinks about the relation between literature broadly conceived and the world. The manifesto, I think, is this poetry of the revolution, the way in which different revolutions are articulated and articulate themselves. The future of the manifesto will depend on our ability to invent a new poetry of the revolution within a given revolutionary horizon.

III. THE ART MANIFESTO AND  
THE POLITICAL MANIFESTO ARE  
CLOSELY INTERTWINED; THE  
FUTURE OF THE ONE HINGES ON  
THE FUTURE OF THE OTHER.

The uncertainty about how and in what form manifestos can and should be written now is undoubtedly related to a general political crisis of the left. This does not mean, however, that art manifestos are simply secondary formations, that they copy from political ones and that if we want a new art manifesto we need to have a new political manifesto first. For the history of the manifesto is a double history, entailing both political and art manifestos. Only by understanding their connection can we conceive of new and timely forms of manifestos. Needless to say, it does not make sense to advocate a return to Dada or Lenin, neo-Dadaism or neo-Bolshevism. But no art manifesto can exist without having established a relation to political manifestos and conversely, no political manifesto will have force without reflecting on its relation to art, to literature, to the poetry of the revolution.

IV. NO AVANT-GARDE MANIFESTO HAS  
EVER BEEN OUTSIDE THE SPECTACLE.

The myth of the purity of the historical avant-garde and its later cooptation by the society of the spectacle, a position advanced by Peter Bürger and others, is untenable. Usually it is Dada that is called upon to guarantee the purity of the avant-garde and, by extension, the purity of the manifesto. The avant-garde, in this view, was radically anti-commercial, dedicated to a purely anarchic politics; it preserved a pure opposition in the still center of the Great War. But in fact the historical avant-garde has never been entirely outside the spectacle. The avant-garde manifestos themselves are the best proof of this. Marinetti used the manifesto as part of an advertisement campaign, which included paid advertisements in newspapers, and the Dadaist Cabaret Voltaire was initially a business proposition meant to provide entertainment to boost sales. Indeed, many Dadaists worked in advertising and graphic design. To be sure, the avant-garde spectacle was a peculiar kind of spectacle, mixing art and revolution, opposition and cooptation, but it was not something that can be meaningfully described as having taken place outside the spectacle. Future manifestos should not speak as if from outside the spectacle – especially if they want to establish a critical relation to it.

V. THE MANIFESTO ENCODES  
GRAND NARRATIVES.

Beginning with the first sentence of the *Communist Manifesto*, manifestos have often engaged in narrative history. More recently, historians of postmodernism (such as Perry Anderson) have declared the end of grand narratives and sometimes concluded that for this reason there can be no more manifestos. They were right to notice the connection: the manifesto is the genre of the grand narrative. But their predictions turned out to be wrong. For now that the prominence of the postmodern is on the wane, grand narrative and thus the manifesto is on the rise again. The task today is more than ever to invent new narratives, even perhaps grand or grandiose ones. The future of the manifesto will depend on our willingness and ability to construct narratives. And new manifestos can become the mode through which such new narratives can be articulated.

*Bibliography:*

Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity* (London: Verso, 1998).

Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974).

Karl Marx and Friedrich Engels, „*The Communist Manifesto*“ and *Other Writings*, Introduction and Notes by Martin Puchner (New York: Barnes and Noble, 2005).



# RET TEN QUE TE

*Kan fremtiden dokumenteres?*

ÉRIC ALLIEZ

ANDREW BENJAMIN

ØYVIND BERG

FINE ART UNION

CHRISTOPH BÜCHEL

STEWART HOME

MARTIN HÖGSTRÖM

AMELIA JONES

MUTANT

HANS ULRICH OBRIST

JOAN RETALLACK

MARCUS STEINWEG

JØRN H. SVÆREN

STEIN KYRRE TANDING SØRENSEN

GUNNAR WÆRNESS

ØYVIND ÅDLAND

NEI.

Mitt svar er: OVERHODET IKKE.

«Nei» er det DÅRLIGE svaret (romantisk, konservativt i forhold til den nye tradisjonen, det ikke-konseptuelle, etc.) som jeg ønsker å fastholde.

Men jeg ville foretrekke ikke å argumentere til fordel for det dårlige svaret.

Jeg ønsker å spille ut det dårlige svaret sammen med DERE.

Mot de SORTKLEDDE MENNENE som dokumenterer vår post-historiske periodes «no-future».

Fordi fremtiden ikke kan dokumenteres uten at den blir omdannet til en «No/Future».

Filosofisk betraktet, skyldes denne kuratoriske ideen om å dokumentere en slik «No/Future» en sammenblanding (en partisk sammenblanding) av det mulige og det virtuelle.

I henhold til Bergson og Deleuze, forutsetter tanken om en dokumentasjon av fremtiden at man i begynnelsen «tilbakekaster» hele virkeligheten, som et bilde, over i det muliges pseudo-aktualitet. Deretter pro-jiserer man så (gjennom seleksjon, basert på likhet, av de angivelig «virkelige» mulige som får slippe gjennom) denne pseudo-aktualitet inn i fremtiden. Resultatet blir at det som er det mulige og det virkelige indifferens betraktet fra begreps perspektiv, kommer til å utelukke forskjellens realitet som praktisk prinsipp for skapelse. Dette er hele forskjellen som Bergson innfører mellom det virtuelle og det mulige: Mens det mulige er en avbildning av og overensstemmelse med noe virkelig som er *gitt*, må det virtuelle skape sine egne aktualiseringslinjer gjennom positive handlinger. «Kort sagt,» oppsummerer Deleuze, «det som er karakteristisk for det virtuelle, det er å eksistere på en slik måte at det aktualiserer seg gjennom å differensieres, og at det er tvunget til å differensiere seg, til å skape sine differensieringslinjer for å aktualisere seg.»

Derimot blir den kunst *som gjør motstand*, innblandet i de mest singulære individueringer forbundet med de mest kreative aktualiseringer av virtualitetene *som vi er* – patchworks og nettverk av subjektiviteter av en hvilken-somhelst beskaffenhet – i våre mest «ustabile» tilstander.

Det er denne begivenhetens bifurkerende, avvikende og insisterende logikk – i sine hybridiseringer så egnet til å åpne opp «blivener» hinsides det gitte – som gjør tanken om å dokumentere fremtiden så latterlig.

Og dessuten: Uten det virtuelle ekspresjonisme blir konstruktivismen del av en reproduktiv logikk hvis sannhet er fremtidens dokumentarisme.

*Oversatt fra fransk av Ragnar Braastad Myklebust*

Kan  
fremtiden  
dokumenteres?

( ... For ikke å forvandles til et litterært  
bravurnummer, krever en øvelse som denne en viss  
hastighet ... )

# FUTURE AS REPETITION

Perhaps the most perplexing question that confronts any attempt to take up the future – a taking up that will always be as much philosophical as it will be architectural – concerns its image. To the extent that the future is understood imagistically, the future will always have been determined in advance by its having an image that guides fulfilment. While the future will involve a connection to certain utopian desires, what remains problematic is the identification of the future with its image. The most enduring reason for resisting the image concerns what will be described as the space of research.

This space has to be understood as involving two fundamental imperatives. The first is that what is to be discovered and thus the nature of research as an activity cannot be regulated by the identification of an already determined end. The second is the continual maintenance of this site. Maintaining research – be it in architecture in a restricted sense or design in the larger – has to work beyond the hold of the image. Both these imperatives have to be positioned beyond simple pragmatic concerns. In other words, they have to become the subject of philosophical or theoretical reflection. What this means therefore is that if there is to be a conception of the future that is articulated and sustained within the space of research then it will necessitate that the question – what counts as the image of architecture? – continue to return as a question. There cannot be direct answer. Any quick answer not only identifies architecture with a given representation of the architectural, it also reduces the image to that which has to be understood, and moreover can only be understood, within the framework of representation.

Taking the argument a stage further means that the space of research will involve a relation to representation even though it will not be dominated or determined by it. Consequently, there will need to be reflection on how both program and design are understood prior to the insistence of representation. What will become necessary therefore are forms, not of abstraction, but of programmatic and volumetric diagrams. Research becomes the place in which these diagrams, their points of connection and their interarticulation with materials will be worked out. The future is not an end point. The future is this working out. It is a practice that has to be continuous. However, within that continuity what will continue to be encountered is the interruption of discontinuities. Those interruptions once freed from the garb of novelty become repetitions in which there are events that take place again for the first time. The future therefore, once no longer held by either fashion or chronology, is this specific form of repetition.

*Can the  
future be  
documented?*

# Kan framtiden doKUmenteres?

Det er lett å forstå at Schwitters karikerer, og det gjør han tydeligvis med rette: «Manifest KO» er skrevet med den stumpe begeistringa til et helt likningskontor som ser fram til at hele verden, endelig, skal innskriveres til mannefall og pløyes inn i framtida som kraftfor for en gullkalv med veldoKumentert peKUniær effekt.

Men heller ikke Kurt Schwitters' «Manifest KO» er en klar reaksjon mot forvaltningskåtheten. Kemneravskum etterlater ingen manifeste. Manifeste er på sett og vis åpenhjertige vitnesbyrd. Kemnere juger. Dette vet jeg alt om. Kemnere juger mye mer enn ærlige kjeltringer. Kemnere prøver helst å ikke etterlate seg noe som helst, bortsett fra en menneskelig svinesti, men ellers er suksesskriteriet: INGEN SPOR AV KEMNERKLOVER.

Det er kunstnere, forfattere og verre idioter som skriver manifeste. De bryr seg da verken om melk eller fjøsmekanikk? Nei, akkurat. Det er akkurat det som er så dumt. Det er så dumt at mange innimellom oppdager det nesten helt på egenhånd, og kaster seg ut i et blaff av halsbrekkende realisme. Den dårlige samvittighetens realisme. Ikke den med tingfryd og indre jubel, men den realismen som prøver å vise litt overskudd ved å skildre så komplett som det går an, og selvfølgelig samvittighetsfullt: Like grunnfalskt som når kemneren preiker moral.

Men unntak fins, og Kurt Schwitters kan bli et godt eksempel. Derfor er det ikke bra, hvis det ovenstående liksom satte ham på plass. Da må vi riste ham løs igjen. Det gjør vi nok best ved å tenke på et par andre ting. Man legger vel merke til hvordan vi inkluderer her nå, med våre 1. person flertallsformer? Bra. Eller i det minste: Ikke dårlig. Det gjelder å ikke miste språket av syne. Der Dativ ist der Genitiv sein Tod. Derfor nå og da, et par andre ting:

**1. Om melk og mafia.** President Harry S. Truman var KORrupt og Tom Pendergasts løpegutt. Da senator Estes Kefauver, høsten 1950, annonserte høringer om organisert kriminalitet i presidentens hjemby Kansas, syntes Truman det var illojalt og kalte ham etterpå «Senator Cow Fever».

Ordensmakta har ikke for vane å sette inn elitestyr-

kene sine mot lovbrytere. Elitestyrkene forbeholdes vanlige folk. Og når skattepolitiet unntaksvis mobiliseres mot kriminelle, må de mest synlige av dem gå under jorda. Al Capone gjorde ikke det. Al Capone var stolt og hovmodig, og fikk et forferdelig endelikt. Ikke som straff for at han oppfant datostempla melk, men det gjorde han: Cirka ti år etter at Schwitters skrev sitt manifest, var det slutt på forbudstida i USA. Al Capone og kapoene hans grubla lenge og vel: Hva annet er det egentlig folk drikker, når de ikke drikker alkohol? De kom fram til at det sannsynligvis var melk. Derfor måtte det være penger å tjene i meieribransjen. Etter at de bokstavelig talt hadde tatt over noen sentrale bedrifter, forekom det dem at det kanskje var mindre omkostninger forbundet med å knuse konkurrentene legalt. De innførte datostemplinga. Det funka.

## 2. Om NRF, den norske bioindustriens FNL.

Helge Bækkedals bok *NRF og norsk feavl*, utgitt 1980. På omslagets forside er det bilde av en oksetamp, tjora med bredt bånd om bringa. Bak oksen står det en mann med hatt og lys frakk slengt over en mørk nickersdress. Mannen noterer iherdig i ei lita bok. Dette bildet er i svart-hvitt, men på baksida er flere hundre kyr knipsa i farger, sammen med en og annen premiestut og en mengde elegant pynta bønder. Over og under fesjøet står det, sitat:

De to bildene på dette omslaget kan stå som symbolske uttrykk for hva som på den ene side var opp-takten til den landsomfattende samling av norsk storfeavl som ble skapt gjennom den kunstige sædoverføring, og på den annen side et utsnitt av det resultat dette vidtrekkende avlsmiddel fikk som følge.

Bildet på forsiden viser forfatteren av dette verk, direktør Helge Bækkedal, idet han gjør sine notater om den første oksen som ble tatt i bruk i organisert sædoverføringsvirksomhet her i landet i 1942, nemlig den svenskimporterte 275 Bjärka-Säby 192.

Selv ikke forfatteren, den daglige leder av NRF gjennom en revolusjonerende utviklingsperiode frem til 1969, kunne vel den gang forsidebildet ble tatt, tenke seg et slikt resultat som her kommer til uttrykk over disse linjer ved et oversiktsbilde fra NRF's jubileumsutstilling på Hamar i 1965. Sitat slutt. Slutt.





# COPYCAT SYKLUS

00.01.01001101

WHERE IS THE LIFT?

The dead is not dead. the dead is more alive than us.

Jeg sto på gulvet. det var kattunger der. PLEASE BE MY BABY. I lifted it up in front of me and put its head into my mouth.

Touch me.

I NEED A LIFT.. Face lift or death lift? Anything. just do something.

THE LIGHT REPRESENTS THE MEMORIES. SHOOT THEM THERES NO END. focus

KILL THEM ALL. MAKE A NEW DEATH LIFT SUPERBALL.

She is so beautiful. Dont touch me. Jeg trenger ansiktsoppløftning.

It screamed. I chew. It screamed louder. I swallowed it. I swallowed the cat.

Where are we going to save all of it.

Im gonna fuck with you and you and you.

Save project as... obsession.

IS THIS THE BEGINNING? THEN FIND ANOTHER END. GREEN OR GREY. OBEY OBEY OBEY.

More violence they say. text and violence.

reach out. scream loud. remember. live forever. dead. delete erase bleed. read it learn it say it pray it feel it breath it mean it.

LOVE IS IT LOVE. Not lonely in the night anymore.

GANGBANG. MASTERPIECE.

oh please. write about me. write about me. Stop. Wait. Did it ever happen or is it you making me remember something I dont know.

Please take me around the world. Let me be global. WE JUST WANT TO BE CLOSE TO IT ALL. WE JUST WANT TO BE PART OF IT ALL. suicide-killers, psychosexual strategies. Script. Edit had no effect. Bloody obvious.

Good Idea. Is there anything you feel.

THEY WHERE ALIVE.

What we see is a mockumentary.

This is logic. Because suddenly I got pregnant with the cat. I ate the cat got pregnant with the cat. I ate the cat and then gave birth to two more cats. Can you repeat that. To two more

This is so real time social system.

*Can the  
future be  
documented?*

BRITISH PSYOP POSTER (15 UK PSYCHOLOGICAL OPERATION GROUP)  
DISTRIBUTED IN IRAQ DURING OPERATION TELIC, 2003. (ORIGINAL IN ARABIC)

# A New Beginning A New Iraq

Sovereignty  
↑

Constitution  
↑

Support your new Government on its journey

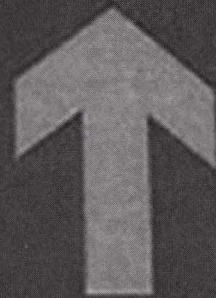
A journey of a thousand miles starts with a step

---

CHRISTOPH BÜCHEL

*Can the  
future be  
documented?*

Elections



wards a bright future

e step

# DOCUMENTING THE FUTURE:

*a series of linked parapsychological experiments*

Can the  
future be  
documented?

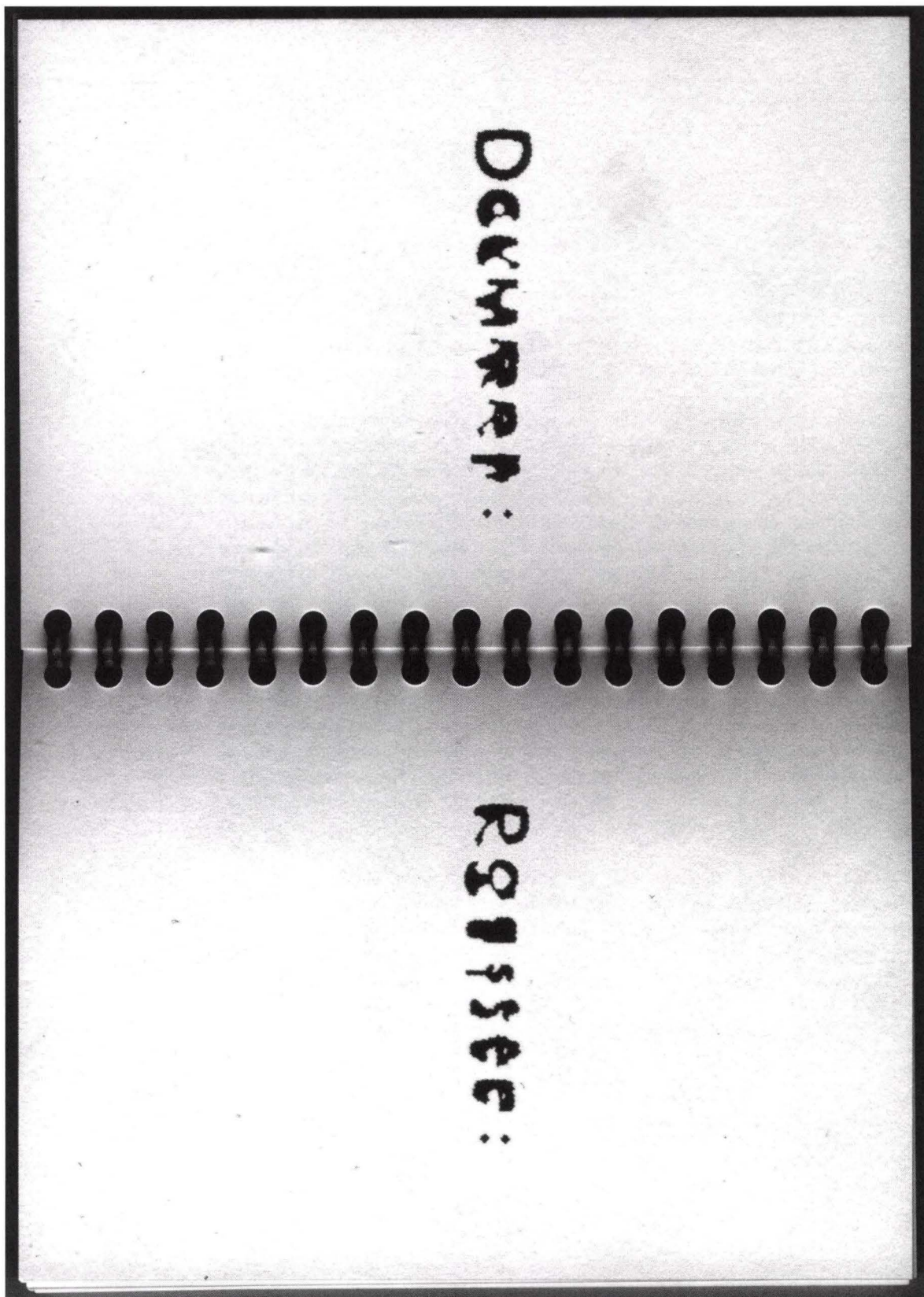
At some as yet undetermined point in the future I plan to speak about the healing power of my mother's image to those who've visited [www.stewarthomesociety.org](http://www.stewarthomesociety.org) or, indeed anyone who has looked at the cover of my novel *Tainted Love*. To date there has been no suggestion that photographs of my mother have healing powers, but in the future I want people to realise my mother Julia Callan Thompson was an incarnation of The Goddess and her image can heal everything from cancer to sports injuries. I therefore urge as many of you as possible to get sick friends and relatives to look at images of my mother and to circulate information about the healing properties of such actions.

Time is, of course, one of the least understood constructs used by (post)-modern science, and in order to properly document the future what is required is a better understanding of time. An experiment I wish to conduct in relation to this is looking closely at those records of futures past, i.e. out of date diaries where entries of future appointments were entered prior to their taking place (or in some instances not taking place). I am particularly interested in highly emotionally charged appointments. An example might be where a rich man or woman is conducting an affair behind the back of their spouse, and would be open to blackmail should their indiscretions get out to the wrong people. If you have diary entries about something compromising about yourself, I need you to mail me the full details, preferably with other documentation (such as photographs of yourself naked with two or three rent boys), and an indication of how much you'd be willing to pay a blackmailer should such material fall into their hands. I will attempt to project the information into the future, and you must inform me when you receive a blackmail letter from

psychic entities of the future. Since the entities do not yet exist, the money they will demand must necessarily be passed through my hands. Therefore, you must agree in advance to provide me with substantial bodies of cash as required, and also NOT under any circumstances to go to the police, whose involvement would disrupt my subtle psychic experiments.

I am able to draw spirit entities to me who can travel backwards and forwards through time. Quantum physics tells us that it is possible for information to be sent back through time, but I wish to show that objects may also travel into the future. Recently I have done a number of experiments where before going to sleep, I have placed single bank notes under my pillow. Miraculously after entering the dream state in which I attract the time travelling spiritual entities of the future, the money disappears. What I wish to ascertain is how much cash the spirit entities can carry into the future. I therefore need someone to donate to me a million Euros in high denomination, used, unmarked and unrecorded in terms of serial number, bank notes. I wish to take these to bed with me to determine what weight of currency the time travelling spirit entities are capable of carting off. I will, of course, return any notes that are not spirited away.

Anyone wishing to help me with these experiments, should contact me and enclose an immediate donation of not less than £10 in cash towards my work. My address is: Stewart Home, BM Senior, London WC1N 3XX, UK (full address).



*Can the  
future be  
documented?*

carbon becomes narrative : letter transforms to literal : documentation is the future of registration

The thing about the future is that it never exists except in your imagination (once you reach what you previously imagined to be the future it is, of course, for a flicker of a moment that is never itself realised, present and then inexorably past). Can we document that which we can only imagine will occur at some later point?

We could, really, only if there were a goddess, transcendent and all seeing, who could know the future and display it as a world picture, spreading it out before her like butter on toast, sealing it forever in the amber of her omniscient gaze. The "document," then would be any one of an infinite number of frozen pyramidal golden chunks of time, congealed as nuggets of space. Like Borges's maps, they would be exactly what they (presciently) represent. There would be no difference between their suggestion of what will be and what would inevitably end up happening.

But, then, maybe the goddess would be standing in the wrong place to see it all clearly. Maybe she has an astigmatism in one of her eyes, distorting her vision. Maybe she has a vested interest in not seeing those aspects of the future that don't serve her purpose (she could be wrathful and jealous of others who thwart her belief in her own transcendent perfection). She might be like Columbus, who landed on the islands in the Caribbean, thinking he was in India, with visions of a future of gold and spices and pliant Indians - more or less missing the point, yet, through this mistaken fantasy of the future, changing what would happen forever (ask a Native American). Or she might just be oblivious to the nuances of the infinitely complex and expansive scene before her, simply ignoring that which doesn't fit into a picture she already thinks she knows.

What is a document, anyway, but a prediction cast backwards or a memory cast forwards in time? (Performance documentations are the former - photographs, videos, or texts that reshape our understanding of what happened based on our present beliefs about the live body; manifestos are the latter - claims for the future, but written as if its attainment has already been assured.)

Can the future be documented? You'll have to ask me later.

*Can the  
future be  
documented?*

Vort programs realitet - det er levende mennesker, det er os allesammen, det er vor vilje til arbejde, det er det, at vi er rede til at arbejde på en ny vis, at vi er besluttede på at opfylde planen. Er vi det, er vi besluttede på det?

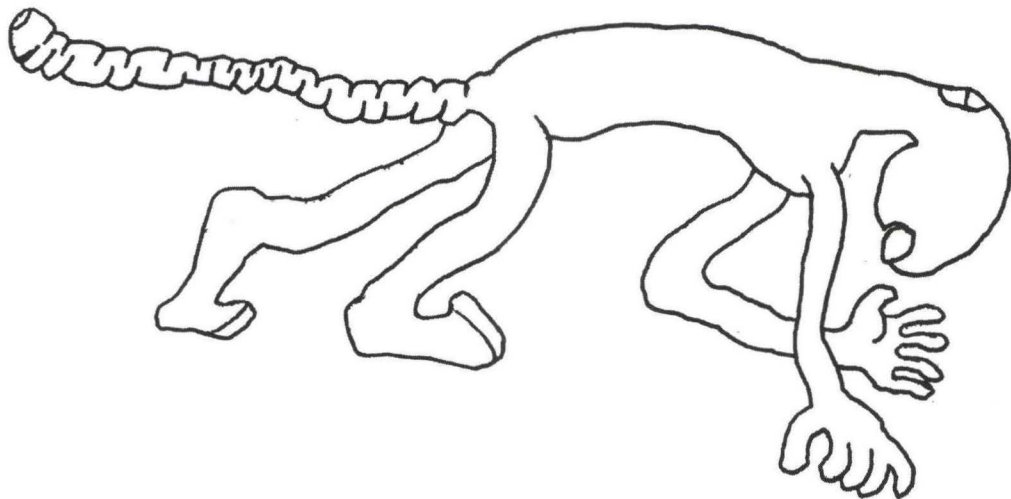
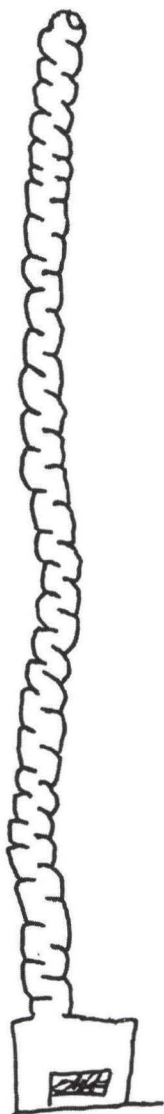
Ja, det er vi.

JOSEF STALIN

Problemet med fremtiden er, at den ikke er, hvad den har været.

PAUL VALERY

*Kan  
fremtiden  
dokumentere*



# HANS ULRICH OBRIST

the future will be chrome  
RIRKRIT TIRAVANIJA

the future will be curved  
OLAFUR ELIASSON

“the future will be in the name of  
the future”  
ANRI SALA

the future will be so subjective  
TINO SEHGAL

the future will be bouclette  
DOUGLAS GORDON

the future will be curious  
NICO DOCKX

the future will be obsolete  
TACITA DEAN

the future will be asymmetric  
PEDRO REYES

the future will be a slap in the face.  
CAO FEI

the future will be delayed  
LORIS GREAUD

the future does not exist but in  
snapshots  
PHILIPPE PARRENO

the future will be tropical  
DOMINIQUE GONZALEZ-  
FOERSTER

future? ... you must be mistaken  
TRISHA DONNELLY

the future will be overgrown and  
decayed  
SIMRYN GILL

the future will be tense  
JOHN BALDESSARI

Zukunft ist lecker  
HANS-PETER FELDMANN

Zukunft ist wichtiger als Freizeit  
HELMUT KOHL (proposed by  
Carsten Höller)

a future fueled by human waste  
MATTHEW BARNEY

the future is going nowhere  
without us.  
PAUL CHAN

the future is now - the future is it  
DOUG AITKEN

the future is one night,  
just look up  
TOMAS SARACENO

the future will be a remake ...  
DIDIER FIUZA FAUSTINO

the future is what we construct  
from what we remember of the  
past - the present is the time of  
instantaneous revelation  
LAWRENCE WEINER

the future is this place at a  
different time.  
BRUCE STERLING

the future will be widely  
reproduced and distributed  
CORY DOCTOROW

the future will be whatever we  
make it  
JACQUE FRESCO

the future will involve splendor  
and poverty  
ARTO LINDSAY

the future is uncertain because it  
will be what we make it  
IMMANUEL WALLERSTEIN

the future is waiting – the future  
will be self-organized  
RAQS MEDIA COLLECTIVE

Dum Spero/While I breathe,  
I hope  
NANCY SPERO

this is not the future  
JORDAN WOLFSON

the future is a dog/l'avenir c'est la  
femme  
JACQUES HERZOG &  
PIERRE DE MEURON

on its way; it was here yesterday  
HREINN FRIDFINNSSON

the future will be an armchair  
strategist, the future will be like  
no snow on the broken bridge  
YANG FUDONG

the future always flies in under  
the radar  
MARTHA ROSLER

suture that future  
PETER DOIG

‘To-morrow, and to-morrow, and  
to-morrow’ (Shakespeare)  
RICHARD HAMILTON

the future is overrated  
CERITH WYN EVANS

futuro = \$B!g(B  
HECTOR ZAMORRA

the future is a large pharmacy  
with a memory deficit  
DAVID ASKEVOLD

the future will be bamboo  
TAY KHENG SOON

*Can the  
future be  
documented?*



the future will be ouss  
KOO JEONG-A

the future will be ... grains, particles & bits.  
the future will be ... ripples, waves & flow.  
the future will be ... mix, swarms, multitudes.  
the future will be ... the future we deserve but with some surprises, if only  
some of us take notice.  
VITO ACCONCI

In the future...the earth as a weapon...  
ALLORA&CALZADILLA

the future is our excuse.  
JOSEPH GRIGELY AND AMY VOGEL

the future will be repeated.  
MARLENE DUMAS

ok, ok i'll tell you about the future; but i am very busy right now; give me a couple of days more to finish some things and i'll get back to you.  
JIMMIE DURHAM

future is instant  
YUNG HO CHANG

'The future is not.'  
ZAHA HADID

the future is private  
ANTON VIDOKLE

the future will be layered and inconsistent  
LIAM GILLICK

the future is a piano wire in a pussy powering something important  
MATTHEW RONAY

in the future perhaps there will be no past  
DANIEL BIRNBAUM

The future was  
JULIETA ARANDA

the future is menace  
CAROLEE SCHNEEMANN

the future is a forget-me-not  
MOLLY NESBIT

the future is an knowing exchange of glances  
SARAH MORRIS

The future: Scratching on things I could disavow.  
WALID RAAD

the future is our own wishful thinking.  
LIU DING

le futur est un étoilement  
EDOUARD GLISSANT

the future is now  
MAURIZIO CATTELAN

the future has a silver lining  
THOMAS DEMAND

the future is now and here  
YONA FRIEDMAN

is a fax best to use as facsimile  
G&G FAX is:  
THE FUTURE?  
SEE YOU THERE!  
AS ARTISTS WE WANT TO HELP TO FORM OUR TOMORROWS.  
WE HAVE ALWAYS BELIEVED IN THE PAST, PRESENT AND FUTURE.  
ITS GOING TO BE MARVELLOUS.  
LONG LIVE THE FUTURE WITH LOTS OF LOVE ALWAYS AND ALWAYS  
GILBERT&GEORGE

The future is without you  
DAMIEN HIRST

The future is a season.  
PIERRE HUYGHE

the future is a poster  
M/M

we have repeated the future out of existence  
TOM MC CARTHY

the future has two large beautiful eyes  
JONAS MEKAS

less, few tours in my future  
STEFANO BOERI

Future is what it is.  
HUANG YONG PING

the future is the very few years we have remaining before all time becomes one time  
GRANT MORRISON

FUTURE MUST BE HERE TODAY  
JAN KAPLICKY

Future is more freedom  
JIA ZHANGKE

My art is very free, I don't know what to do in the future. But I am positive  
XU ZHEN

the future is inside.  
SHUMON BASAR, MARKUS MIESSEN, ÅBÅKE

NO FUTURE - PUNK IS NOT DEATH!  
THOMAS HIRSCHHORN

---

## JOAN RETALLACK

Documented: The Future.....Undocumented: The Future  
(for: present, read: past) (for: future, read: now) (for: manifesto, read: wager)

To a disinterested observer, it might appear that I'm in the act of documenting the very future I'm irreversibly entering as I type this sentence. Looking back, the previous sentence is already part of the past just as I breach the next installment of present with this one. A bit confusing, isn't it? What seems clear is that in less than a minute, a fully documented, albeit minor experience (writing documenting its own process) has spanned the three major tenses. But how? In what order? Normally one lines them up in purported order of appearance—past—present—future. Yet, as I write, it feels like I'm looking directly at the future on my screen (the future is always to the right of the last letter I typed; the future in other languages is situated in other directions). I'm writing into the future, dragging the present along, transforming it, nanosecond by nanosecond, into the past. Can I experience the past except as residue of completed action? Do I glimpse the present as it's becoming the future? The only thing that seems clear is that the vital principle is transformational. Change is temporality. If one thinks of the present as the residue of the past and change as transformation of present into future, then the sense of time is perception of transformations as they're occurring. The observable present is the unstoppable future.

Grammatical conventions may trick us into thinking we experience multiple time states when what we're really encountering is the squirmy surface tension of contingency. Events are of course time sensitive. One can say, I might not have missed that opportunity (now irretrievable) *if* circumstances had been different; or, There may yet be an opportunity if certain circumstances obtain. In both cases contingency can be domesticated by belief in a continuous present, a stasis to move around in, even renovate, if lucky, at some leisure. But that troubling noise outside the domesticated space—what is it but entropy being moved around from one spot to another, ceaseless contingency, the engine of change (complexity's swerves and collisions)—the detailed temporal developments that bring to the world, as we're getting to know it, evolution and chaos.

At this point, the disinterested observer's other (caring humanist subject) asks what this little logical exercise has to do with the fearful and aspirational senses of "future"—empathic uncertainties that bring

anguish to the question whether things will (can, may) be better/ worse than they are now? News media challenge one's stomach for the present. Hope depends on not conflating time states, no? I'm not sure. When I look around I see only future perfected. Not *the* or *a* future, but multiple outcomes counted on, hoped for, dodged, unimagined just a moment, a month, one or two yearning, destructive centuries ago. What I write now is not about the future tense—that mirage construction that seems to draw us past immediate perception. The future tense is often deployed as retrospective motion of the mind, backwards glance, mirror reflecting desire, but not unsettling desire. There is another future where nothing is settled, the undocumentable future, the illicit improbable that brings surprise, welcome and not.

Surprises will come to you and me from currently undocumented populations that comprise the future as it now stands. There are, in our present future, millions of brutalized women lacking wealth, rights, legitimated identities. Undocumented aliens (semantic redundancy) approach with sorrow and need the closed borders of techno-utopias unfortunately dependent on cheap, stay-at-home labor. The exhaust polluting everything is created by greed, yes, but also desperation. These things seem to *have become* (future perfected) the steady state of our planet and yet they most unsettle the future. A poethics of engagement with optimism (future regained) might start with undocumented the present state of things—the future in its present, terrifying incarnation. This, women, men and transgenders, is today's investigative thought experiment or radical poesis.

What the conventional concept of future gives us most usefully is the chance to deny that it has arrived. However one situates the radically undocumentable (merciful contingency), it is well that the future remain a hypothesis as long as it's apparent that everything one is doing or considering doing right now can be seen retrospectively—in a few seconds, minutes, years—as the wager one made, consciously or unconsciously, with one's values, with possibility, and above all with the mercifully improbable.

Can the  
future be  
documented?

The question is: can the future be documented? My answer is: of course it can, the future can be documented – nothing but the future! You can only document what exceeds documentation. You can only think the unthinkable. You can only touch the UNTOUCHABLE. It is always like this. Real thinking is the thinking of what you cannot think. Real documentation is the documentation of what you cannot document.

What is the future? What is documentation? What are philosophy and art?

1. The most universal definition of the concept of future is: Future is what is beyond presence. Beyond presence and the past (understood as former presence). I call the future ABSENCE in itself. The future simply doesn't exist. But not to be, not to exist, is not the same as being without any effect or power on our modes of being and thinking. There is an EFFECT OF THE NOTHING in the very centre, in the pure heart, of the DESIRE and THINKING of subjects. Philosophical desire is precisely that: to get in CONTACT with the border of the established ontological order, to touch the limits of the reality space. You can say that this contact is the very condition of thinking. It implies the tangency of the INCONSISTENCY of the reality-self.

2. Documentation is the will to give form to this inconsistency. It is the DESIRE FOR FORM. To give form means to give measure, to give presence, and to name INCOMMENSURABILITY, ABSENCE and NAMELESSNESS. Documentation means the transgression of the universe of facts in order to experience the FUTURE as the REAL in its irreducibility to these facts.

3. Philosophy and art do not assert any facts. They constitute truths which corrupt the order of facts. The place of truth cannot be located in the universe of facts. This is the Utopianism of truth, that it is as such deranged, somewhere else, that it bursts the register of facts, that it insists on another place that is not registered in this register or the topology it represents. Truth is the name for the collapse of systems of truth, of institutions of truth and archives of truth which look after the administration of factual truths, of knowledge. Truth is an excess. Truth is the future itself. It transgresses naked knowledge. It marks the point of extreme restlessness. The touching of truth which is achieved by the desire for truth in art and philosophy is a

restless touching of the untouchable. Philosophy and art exist only as this EXCESS. Art and philosophy exist only as the experience of loss of self, as extravagance and radical surrender to the exterior. The subject of extravagance affirms itself as the subject of its pain. Pain opens up the subject to its truth. The truth of the subject is absolute freedom. It is not the subject that is absolute, but its truth. Truth cannot be grounded. Philosophy neither grounds truth, nor is it grounded in truth. And philosophy has nothing to do with establishing, grounding or knowing. Philosophy begins with the experience of the limit of what can be grounded and known. Nevertheless, philosophy is not under any circumstances mysticism or obscurantism. Philosophy refuses the ESOTERICISM OF FACTS and also the OBSCURANTISM OF THE IDEAL. Pain opens the subject to the limit of both the illumination and darkening of knowledge. In pain, consciousness, as the identity of self-consciousness, breaks down. Pain drives the subject into truth. Truth names the immeasurable. Truth marks an infinite limit. Truth is nothing other than the conflict between opening and closure. Heidegger calls it the PRIMAL STRIFE between *lethe* and *aletheia*. This is the word for the compossibility, the monstrous simultaneity or controversy of world and earth, the clearing and hiddenness. Truth is not grounded by philosophy and art. Truth can only be asserted. Truth eventuates when the subject alienates itself from the symbolic order, its socio-cultural integrity and the phantasmagoria of the imaginary. Truth exists at the moment when philosophy and art (apart from other forms of assertion such as the sciences) touch the impossible (pure virtuality or FUTURE) in risking a TRANSGRESSION OF THE HORIZON. Philosophy and art have to assert this touching which is itself a touching of truth. They realize this movement and they defend it. Philosophy and art are forms of realization of truths which do not pre-exist. It is not a matter of finding, discovering or deciphering truths. It is a matter of inventing them, of producing truth. "Truth' never exists 'in itself' or 'of itself'", so that it can be deciphered, "but comes about through conflict," says Heidegger. Such a truth, insofar as it is the product of an assertive subject in conflict, is therefore not relative in the plainest sense of the word. Philosophy and art assert truth — art asserts truth through asserting form — by evading the relativism of factual truths and the regime of truth as well as the argumentative assurance to which facts are subordinated. The DIMENSION OF TRUTH is the dimension of what is unfamiliar or monstrous: THE FUTURE AS SUCH. That truth exists means that knowledge and its certainties are limited. Truth is the name of this limitation.

*Can the  
future be  
documented?*

*Kan  
fremtiden  
dokumenteres?*

det er et spørgsmål om tro

## STEIN KYRRE TANDING SØRENSEN

HIV er en cellulærparasitt. Det vil si at viruset er avhengig av en vertscelles metabolske maskineri for å danne de virale komponentene som er grunnlaget for virusets reproduksjonssyklus. Et nytt virus oppstår når viralt arve-materiale frigjøres fra en vertscelle ved såkalt knoppsskyting. Viruskappen er således et produkt av vertscellemembranen og består hovedsakelig av den samme fettsyre- og protein-sammensetningen som vertscellen. Enkelte virale membranproteiner har blant annet derfor sterk afinitet med tilsvarende på de aktuelle menneske cellene. Disse membranproteinene sørger for at viruskappen og celle-membranen kan kobles sammen og fusjonere: slik kommer viruset arvemateriale (genom) inn i cellen. Ved hjelp av virale enzymer transporteres virusets RNA deretter inn i cellekjernen og integreres i cellens kromosomale DNA. Denne integrasjonen betyr blant annet at virusets arvemateriale vil bli overført til vertscellens datterceller ved mitose: det har oppstått en livsvarig infeksjon. Etter at integrasjonen er fullført tar viruset over cellen og kontrollen av viktige cellulære funksjoner. På et tidspunkt og uten at vi vet nøyaktig hvorfor, vil produksjonen av nye vironer begynne. Produksjonen skjer hovedsakelig utenfor cellekjernen, i cytosolen, og er kjennetegnet av en rekke spesielle forhold som kan sies å gi HIV-viruset dets identitet. Et særtrekk ved HIV er virusets komplekse populasjonsdynamikk, noe som blant annet viser seg i den veldige genetiske variasjonen blant virus innenfor samme vert. Dette skyldes spesielle forhold ved virusets reproduksjonsmekanismer. HIV er et RNA-virus. RNA er mer ustabil enn DNA fordi RNA-polymerase ikke leser korrektur ved produksjon av nytt arvemateriale, noe som gir større mutasjonsrate hos RNA sammenlignet med DNA, og dermed større genetisk variasjon innenfor hver nye generasjon. HIV-genomet er utsatt for en feilmargen på  $\sim 0.2$  per reproduksjonssyklus. Hver syklus er på  $\sim 2.5$  dager og omfatter produksjon av  $\sim 10^{10}$ – $10^{12}$  nye vironer per dag. I tillegg kommer virusets evne til såkalt rekombinasjon: De fleste celler er infisert av minst to virus og revers transkriptase kan skifte mellom ulike genomer under replikasjon. At egenskaper overføres fra et virus til et annet betyr at et resistent virus kan overføre sin resistens til andre, såkalte terapi-naive virus. Gjennomsnittlig foregår tre slike rekombinasjoner per genom per replikasjonssyklus – altså langt høyere enn mutasjonsratioen. På toppen av dette har en hos resistente mutasjoner funnet økt virulens og hurtigere replikasjonshastighet. Dette gjør at viruset ikke bare er i stand til å unngå ugunstige mutasjoner, men også til å veksle mellom adaptive høydepunkter. I tillegg til disse og generelle stokastiske prosesser er viruset også utsatt for normal og positiv evolusjonær seleksjon innenfor den enkelte verten, noe som bidrar ytterligere til å fiksere gunstige mutasjoner og utrydde mindre gode egenskaper. Til sammen gjør HIVs hurtige evolusjonære seleksjon viruset til en av klodens mest tilpasningsdyktige organismer, og derfor, har det vist seg, svært vanskelig å uskadeliggjøre farmakologisk. Men en bivirkning av medisinenes utilstrekkelighet har vist seg å bli synliggjøringen av virusets reproduksjonsmekanismer og dermed er det blitt mulig å konstruere virusets evolusjonære historie med stor presisjon. Dette har bidratt til utvikling av nye metoder, som blant annet innkalkulerer rekombinasjonsmekanismen, og dermed ytterligere øker vår forståelse av virusets evolusjonære dynamikk og igjen dets reaksjon på medikamentell terapi. I den senere tid er det gjort forsøk på å konstruere vaksiner basert på denne typen fylogenetiske kalkulasjoner, men, fordi fenomenet rekombinasjon svekker vår evne til å bestemme virusets divergenstid, da den fylogenetiske kompleksiteten øker gjennom spredning av epidemien (det vil si at det ene fylogenetiske treet i neste omgang har slått røtter i et annet tres krone), risikerer slike vaksiner å være utdaterte før de har forlatt skrivebordet.

Kan  
fremtiden  
dokumenteres?

---

GUNNAR WÆRNESS

*På spørsmålet om hvorvidt framtiden kan dokumenteres, vil jeg sitere i sin helhet et dikt av den russiske Kubo-futuristen Velimir Chlebnikov (1885-1922) i gjendiktning av Anna Ljunggren og Nils Åke Nilsson («en kyss i frost», fripress bokforlag 1988).*

# JAG OCH RYSSLAND

*Kan  
framtiden  
dokumenteres?*

Ryssland har gett tusenden og åter tusenden frihet.

Bra gjort! Länge skall vi minnas detta.

Och själv tog jag av mig skjortan  
och varje hårstrås spegelblänkande skyskrapa,  
varje hål och springa

på min stadskropp  
hängde ut mattor och röda vävnader.

Medborgare och medborgarinnor  
trängdes i fönstren

i denna stat som var jag  
med hårlockar som tusende fönster.

Olgor och Igorer  
gladdes helhjärtat  
åt solen och kikade ut genom huden.

Skjortans fängelsemurar har rasat!

Jag tog bara av mig skjortan  
och gav sol åt mina Jagfolk.

Naken stod jag där vid havet.

Så skänkte jag frihet åt mina folk,  
solbränna åt massorna.

1921

# EN HYLLEST TIL VÅR NYE RIKSARKIVAR

**K**jære leser. Hvis man lykkes i å dokumentere hvordan fremtiden vil dokumentere den fremtidige fortiden, eksempelvis nåtiden, er vel det en form for dokumentasjon av fremtiden? Grunnen til at jeg spør, er at jeg nå står på det springbrettet av en problemstilling som Rett Kopis redaktører har lagt frem. Hvis svaret på spørsmålet er ja, sier jeg som *Rapport fra Bevaringsutvalget 2002*: «Internasjonal bevarings- og kassasjonsteori er nyttig for å sette i gang tankevirksomhet.»<sup>1</sup>

Da vi arkivstudenter møtte til forelesning i årene 2003–05, anvendte vi papirer til å skrive notater på. Men vi ble forespeilet en tid cirka 40 år fremover, hvor papir angivelig vil være overflødig i de offentlige kontorer. Vel, vi har et par ganger før fått høre om det papirløse samfunn. Visjonen har hver gang sviktet oss; nå sist i perioden 1990–2000, hvor det i det førstnevnte året cirka ble utlovet papirløst samfunn i det sistnevnte året. I år 2000 fikk alle en halvautoma-tisk skriver til jul. Tekstene ble tyngre og tyngre.

Men nå er det alvor. Riksarkivet har i 20 år arbeidet med problemstillingen, men det er først nå at det helt papirløse forvaltningskontor ser ut til å realisere seg. En bredt sammensatt prosjektgruppe har utarbeidet smørbrødlisten *Norsk Arkivsystem 4* – et sett kravspesifikasjoner som programvareleverandører må forholde seg til vedrørende arkivsystemer som muliggjør elektronisk arkiv og bevaring av disse i hundrevis av år. Følgelig ligger det her en ambisjon om å la den nåtiden som dokumenteres elektronisk forbli slik også i fremtiden. De strategiene en har utarbeidet for at en i fremtiden med overkommelig ressursbruk skal kunne bevare de utvalgte informasjonsbrokkene av vår samtid, må nødvendigvis bygge på en viss, substansiell viten om fremtiden, eksempelvis at papiret

vitterlig blir mer og mer unødvendig, helt henimot den totale avskaffelse om 40 år.

De ledende strateger på feltet i Riksarkivet har utarbeidet svære innbundne skrifter i tusentall, gjerne utgitt på Kommuneforlaget. Etter fullført innbinding har fagfolk, strateger, holdt forelesninger over skriftstykkene i arkivakademiske sammenhenger, alt i den hensikt å skape forståelse for elektroniske medier, denne nye typen som er i ferd med å overta som *primært* lagringsmedium for arkivmateriale. Dette skiftet har ikke hatt sitt like siden overgangen fra pergament til papir på 1500-tallet. Tekst, stillbilder, lyd og levende bilder i ett og samme dokument er noe nytt. Den nylig utnevnte riksarkivar Ivar Fønnes – la oss utbringe et tre x tre hurra for ham, den høykompetente fagmann og store læremester! – har selv skrevet innsiktsfulle lærebokkapitler om dette. Metodikker for lagring av elektroniske arkiver er utarbeidet til gagns og av de ypperste fagfolk på området, men huker en fatt i dem etter forelesningen, får en vite at de kan være fryktsomme, eller høyst aktsomme, overfor den fullelektroniske nå- og fremtiden. Den har så lett for å forsvinne, og hver generasjon må sirlig vedlikeholde og konvertere de elektroniske arkivene! Det dreier seg om å forutse uante teknologiplattformen. Fagfolkene aktsomhet dreies inn mot de systemer og rutiner en må ha for ikke å la det elektroniske arkivmaterialet bli «spor i sanden som viskes ut»<sup>2</sup>, som riksarkivar Fønnes nylig uttrykte det i *Dagsnytt Atten*.

Ingen kan se inn i fremtiden og forutsi hvordan elektronisk materiale skal se ut om 50, 100 eller 500 år.<sup>3</sup>

2 Fønnes, Ivar: *Dagsnytt Atten*, NRK P2, fredag 19.05.06.

3 Vilhelm Lange, Dag Mangset, Øyvind Ødegaard: *Privatarkiver – Bevaring og tilgjengeliggjøring*, Kommuneforlaget, Oslo 2001, s. 288.

1 Riksarkivaren: *Rapport fra Bevaringsutvalget*, Oslo 2002, s. 4.

Utviskede spor i sanden har det vært mange av. En av Henrik Wergelands gjerninger (hans formelle tittel var byråsjef i Finansdepartementet, men han er regnet som vår første riksarkivar), var i 1841 å mene at 54 sekker arkivmateriale fra perioden anslagsvis 1770–1820 ikke fortjente oppbevaring, og å gjøre noe med det. Han kasserte dem etter å ha spurt departementet til råds i form av en omfattende, oversendt liste. Begrunnelse eller prinsipiell betraktning i anledning den i ettertidens lys beklagelige kassasjonen, var det ingen av, verken til forslaget eller godkjenningen. Norsk bevarings- og kassasjonshistorie er mest en kassasjonshistorie. Det mest signifikante opp igjennom, fra Riksarkivets opprettelse i 1817, er mangelen på begrunnede, konsekvente bevaringskriterier. Det har vært mye handling og lite teori, skjønt det i regjeringens resolusjon het at arkiver fra sentralforvaltningene skulle oppbevares av Riksarkivet hvis de fortjente det. Hva *fortjene* innebærer, ble ikke spesifisert.

Historieforskningen på sin side vil alltid måtte klare seg med restene av en forgangen virkelighet, uansett hva Arkivverket gjør – det er *dens* velkjente virkelighet.<sup>4</sup>

149 år gikk etter Wergelands kassasjonsføleri, 1999 kom. Arkivloven ble iverksatt, og selve formålsparagrafen artikulere det essensielle ved fremtidens etterspørsel:

Føremålet med denne lova er å tryggja arkiv som har monaleg kulturelt eller forskningsmessig verdi eller som inneheld rettsleg eller viktig forvaltningsmessig dokumentasjon, slik at desse kan verta tekne vare på og gjorde tilgjengelege for ettertida.<sup>5</sup>

Så får det så være at fremtiden her er byttet ut med det langt mer resignerte *ettertiden*, en nøytralisering av fremtidsbegrepet. Et blikk inn i et hvilket som helst statsarkivmagasin vil bekrefte jegets evolusjonære glimt, hvilende på massiv kunnskap akkumulert gjennom hundrevis av år. Gående inn i et fag (reolene avdeles i fag, det er for eksempel fem fag i en reol), blir raden sirlig oppstilte kirkebøker et ytterligere incitament for et flittig, rasjonelt liv ribbet for fremtidspekulasjoner.

Det er ikke til å sparke beina innunder faget at historikere er nøkterne folk som ikke tror på noe før de har det dokumentert, før dokumentasjonen er attes-

4 Kolsrud, Ole: «Hvilke virkninger har tap eller kassasjon av arkivmateriale for brukerne; for arkivskaperne, for partene og for forskerne?», i *Norsk arkivforum* 15, 2001, s. 129.

5 Kultur- og kyrkjedepartementet: *Arkivlova med forskrifter*, Oslo 2001, § 1

tert, verifisert, og helst må verifikasjonen være utført av en autorisert person. En kan her vise til selve termen «Dokumentasjon = dokument(er) som stadfester eller beviser, det vil si dokumenterer, at bestemte handlinger *har* (min utheving) funnet sted».<sup>6</sup> Denne fornektelsen av Gud er også grunnen til det overveldende antall humanetikere og SVerer vandrende i våre arkiver. Det historiske miljøet kjennetegnes ved tilbakeskuende virksomhet, retrospeksjon, og magasinene vil aldri bli fylt opp med fremtidspekulasjoner. Men hvorfor ikke fylle opp en flis av en Rett Kopi?

I siste halvpart av 1900-tallet har det blitt akkumulert mer arkivmateriale enn i alle tidligere tider til sammen. Masseprodusert papir fra 1850-tallet + innførselen av skrivemaskinen rundt år 1900 + kraftig befolkningsvekst + ditto ekspanderende offentlig forvaltning eller byråkrati om du vil = massearkiver. Den totale arkivmassen må reduseres av ressurs hensyn, men også av operasjonelle årsaker. Behovet for kassasjon i offentlige arkiver henger nøye sammen med behovet for bevaring i de samme arkiver. Det som ikke blir kassert blir bevart, og omvendt. Erfaring tilsier at kun en liten prosentandel av den totale arkivmassen vil ha kulturell, forskningsmessig, rettslig eller forvaltningsmessig betydning. Etter en kassasjon vil det gjenværende, bevaringsverdige materialet bli mer synlig og lettere tilgjengelig. De bevaringsverdige og etterspurte arkivseriene eller -sakene vil lettere forsvinne i mengden hvis en ukritisk tar vare på alt arkivmateriale.

Opgaven for den arkivarbeider som skal forestå bevaring og kassasjon er svært vanskelig, ja det vanskeligste av alt innen arkivfaget. Det er et helt grunnleggende problem ved bevarings- og kassasjonsvurderinger at man aldri kan vite sikkert hvilket arkivmateriale det i fremtiden vil være interesse for. Man vet enda mindre om hvordan man i fremtiden ville kunne ha brukt det materialet som faktisk har gått tapt. Praksis har vist at uansett hvilken strategi eller metodikk man velger, vil det være gjennomgående grader av skjønn i bevarings- og kassasjonsvurderingen.

Et eget bevaringsutvalg ble oppnevnt av Riksarkivaren i 2000 og gitt mandat til å undersøke dette nærmere. Vår nyutnevnte riksarkivar, daværende avdelingsdirektør Ivar Fønnes, var blant utvalgets fem medlemmer. De fem visste, da de satte i gang, at bevarings- og kassasjonsarbeid var å spå om fremtiden. To år etter konkluderte Bevaringsutvalget med at disse spådommene fra nå av skal være kvalifiserte, begrunnede og konsekvente.

Tradisjonelt har spørsmålet om bevaring eller kassasjon vært vurdert etter at arkivmateriale har gått ut

6 Fønnes, Ivar: *Arkivhåndboken for offentlig forvaltning*, Kommuneforlaget, Oslo 2003, s. 312.



av administrativ bruk og er klart for bortsetting eller avlevering til arkivdepot. Vedrørende elektroniske arkiver, kan det være for sent. På denne måten har Oslo kommune tapt deler av sitt arkiv fra 80-tallet. Uten at det nødvendigvis var en katastrofe. Bevaringsutvalgets nysmidde strategi forutsetter en større kunnskap om fremtiden (mest den nære, men også den fjerne), og det på et stadium hvor arkivet knapt er dannet. Dette skyldes i stor grad den digitale tidsalderen – bevaringsarbeidet må i elektronisk arkiv-sammenheng startes *før* arkivdanningsprosessen, eller *under* denne. Aller helst ved utvikling og design av IT-systemer hos arkivskaperne. Elektronisk materiale forsvinner sporløst hvis man ikke gjør noe aktivt for å ta vare på det.

I mange, lange år har innfallsvinkelen vært motsatt av den som Rett Kopi legger an: Lite fremtidssnakk sprang ut av kassasjonsarbeidet, tiden gikk og sikret lovlige kassasjoner. Uhjemlet kassasjon er den eneste handling som i medhold av arkivloven kvalifiserer til (bøte)straff for den enkelte tjenestemann. En kassasjon er uopprettelig, og det har vært langt lettere å legge noe til arkivet, enn å fjerne noe. Fokuset har dessuten endret seg fra kassasjon til bevaring. Der en før markerte de arkivserier som skulle kasseres, tok dem ut av arkivet og kastet eller makulerte dem, vil en nå fremover markere det bevaringsverdige seriene, og la de andre arkivdelene kassere mer eller mindre automatisk. Som ledd i denne strategien vil myndighetene gå inn i den enkelte sektor med et bredt lag av fagfolk på prosjektbasis, og la en arkivar der og en arkivleder her øve papirtrekkspill. Slik håper man at alle hensyn ivaretas ved b/k-vurderingen.

Arkivmaterialets kulturelle og forskningsmessige verdi har i prinsippet ingen tidsgrense. I mange tilfeller vil verdien reduseres over tid, men i noen tilfeller vil den tvert imot øke.<sup>7</sup>

Ingen av de fire bevaringsformålene (F1–F4) utvalget har endt opp med, tar opp i seg noen ambisjon om å dokumentere fremtiden. Det er nåtiden, den umiddelbare eller fjerne fortiden som skal dokumenteres og bevares på mest mulig forsvarlig vis. Det kan etter dette se mørkt ut for fremtidsdokumentasjonens del. Men det finnes dog et begrepsapparat som kan hjelpe oss et stykke på vei, og som vel etter mitt syn er det nærmeste vi kan komme fremtidsdokumentasjon i arbeidslivet. Det har kommet til etatene i nyere tid – og det dreier seg selvfølgelig om innføringen av målstyring og strategisk planlegging i så vel privat som offentlig sektor. Privat sektor har praktisert denne tenkemåten i flere tiår. *Visjon* har blitt et svært popu-

lært begrep, ikke bare populært, men grunnleggende for alle typer virksomheter. Det dreier seg om

... en ønsket fremtidssituasjon eller tilstand som gir organisasjonen noe å strekke seg mot og som er egnet til å begeistre de ansatte, samtidig som den er noenlunde realistisk.<sup>8</sup>

Visjonen skal frembringe stolthet hos de ansatte, stolthet over å tilhøre akkurat denne virksomheten og slik være incitament for det daglige arbeidet. Det tradisjonelle planleggingsarbeidet i offentlige virksomheter har for det meste vært internt rettet, og det har dermed ikke fanget opp grunnleggende endringer i samfunnsmessige behov. I alle fall er det slik bedriftsøkonomene liker å fremstille saken. Mange som har hatt sin tur innom de offentlige kontorer vil kunne si at det har blitt en del nye serviceerklæringer og pene vyer og brosjyrer, og at spranget er stort derfra til den medmenneskelighet og støtte man faktisk får utlevert på eksempelvis Aetat. Hvor som er: Strategisk planlegging var tidligere noe som resulterte i hemmeligstemplede dokumenter. Og kanskje det var like greit.

For å nå dit visjonen peker, må en ha mål å styre etter. Her er strategiske planer og virksomhetsplaner de viktigste virkemidlene. Førstnevnte har en tidsramme på tre til fem år frem i tid og bygger på analyser blant annet av fremtidig samfunnsutvikling. Slik blir virksomhetens hovedutfordringer identifisert i form av satsningsområder og nedtrappingsområder. Kursen for organisasjonens fremtidige virksomhet stakes ut. Virksomhetsplanen bygger på den strategiske planen, gjelder for det kommende år og er en årsplan som tar opp i seg hvilke resultater virksomheten skal nå det angjeldende år, hvordan den prioriterer bruken av dens ressurser. Slik sett henger den nøye sammen med budsjetttramme eller forventet budsjett.

La oss se på arkitekttegningen. En ung, sprenglærd Hedmarksarkitekt legger sin tegning frem for prosjektgruppen. 10 år etter avslutningen av byggesaken finnes det ikke én versjon av arkitekttegningen, men åtte. Eller fem. 10. Den minste endring av det mest bagatellmessige ornament underveis i byggeprosessen fordrer korrigeringer på papiret. Og det gjelder vel alle forsøksvise fremtidsdokumenterende initiativer av ethvert fenomen – nyanser mellom kartet og terrenget vil fremtre etter hvert, jevnfør kvartettens *Veikart for fred*. Arkitekttegningen – som aldri treffer helt på første forsøk – dokumenterer forsøket på å dokumentere det fremtidige bygget, og dermed alle revisjonene som viser at forsøket mislyktes. Dette leder hen mot min hovedkonklusjon: Dessverre. Riksarkivaren har rett. Fremtiden lar seg ikke dokumentere.

<sup>7</sup> Mikalsen, Finn: *Målstyring og strategisk planlegging. En veiledning for offentlig sektor*, Tano Aschehoug, Oslo 1997, s. 59.

<sup>8</sup> Riksarkivaren: *Rapport fra Bevaringsutvalget*, Oslo 2002, s. 27.



# OR D L I S T E

ESPEN GRØNLIE  
JEAN-MICHEL RABATÉ  
MARJORIE PERLOFF  
ØYVIND BERG  
JONAS BALS & KIM LERÅS  
HELGE JORDHEIM

konkret?	<i>Dokument.</i> <sup>1</sup> Historien blir skrevet om, men fremtiden er den samme: I begynnelsen var Word. Word var hos Microsoft, og Word var Gud. Bill Gates var i begynnelsen hos Gud. Alt er blitt til ved ham; uten ham er ikke noe blitt til av alt som er
abstrakt?	til. I ham var kapital, og kapital var menneskenes lys. Og lyset skinner som dollartegn i menneskenes øyne, men de mørke øynene tok ikke imot det.
konkret historie	Ordlista dikterer dokumentet. Ordet dokument slekter etymologisk på det å <i>dosere</i> , altså å foredra knusktørt, slik alle [redacted]
posisjon kolonne	Dokumentet er tradisjonelt dypt knyttet til <b>posisjon</b> og <b>hierarki</b> , samt til tanken om at enkeltes innsikt kan forvaltes institusjonelt, for eksempel i de italienske markområdene 8. juni 1290, det første året noen i Macerata kunne ta eksamen i jus, eller <i>studium in legibus</i> , under Giuio di Montegrano, som med dette stiftet universitetet i byen, og kanskje tenkte seg at Guds rettferdighet kunne nedfelles systematisk i ord, som om mennesker ikke var sårbare som rasshøl.
abstrakt historie	Francis Bacon kalte sine essays <i>places of persuasion and diswasion</i> . Et dokument kan i dag kanskje være navnet på et slikt «sted», der man stiller spørsmål, eller der man selv blir tvunget til å stille spørsmål, om posisjon, og hierarki. Et dokument er et «bælerende eksempel», forteller <i>Riksmålsordboken</i> belærende, og gir så eksempler, fra retten særlig: beviser, aktstykker. Videre fremheves uttrykket «et menneskelig dokument» ( <i>document humain</i> ), et skrift som «gir materiale til forståelse av menneskenaturen». Ordet «dokumentfalsk» betegner å kopiere noe falskt, som er til for å bedømme det uvisse. Er formen noe annet enn en form? Kan man si hva man vil? Må det ikke være slik at dokumentet takler ethvert innhold?
abstrakt teori	Hvordan formidle mellom et dokument og en tekst om dokumentet, som om dokumentet i bestemt form var noe allment? Hvordan omtale dokumentet som om det ikke var en avart av primitive redskaper? Hvordan oversette fra to språk? Eksempel: «I'm not afraid to be living / uten en <i>kvinne</i> » (Young/Zucchero). For å stille tre spørsmål: 1) Hvordan både svare og ikke svare på de spørsmålene man får?; 2) hvordan både angripe objektet og være tilstrekkelig subjektiv?; 3) hvordan kalle noe et dokument uten at det er gjengitt fra livet slik det oppleves? Hvorfor ikke fjerne ideen om <i>avbildningen</i> , slik at gjengivelsen ikke automatisk kalles <i>sannere</i> enn handlingen – eller tanken, og si at ja, dette dokumentet er mitt bidrag, det dreier seg om noe som ikke fins, som enhver karusell, det er strengt tatt nødvendig og akkurat profetisk? Hva om Papoose på Jeannie Ortega-låta «Crowded» faktisk sier (han gjør faktisk det): « <i>Unlike when you double your money I'm a profit</i> » (klart som algebra)? Med hvilke midler dokumenterer man den menneskelige stemmen? Hvor er Leonard Cohen når man trenger ham: « <i>I've seen the future, baby: It is murder</i> » (det var han som sa det)? Hvem kan dokumentere friheten til kommende generasjoner? Når vil man, av frykt for at ens etterkommere, steinrosene, skal fortæres i dragers flammer, hive seg på første fly hjem og bli nødt til å innse at filosofisk feminisme er det motsatte av kvinnekamp, og kun blir revolusjonens talerør hvis den har Medea som ideal: Den endelige løsningen på fraværet av problemer er å få barn?
konkret teori	
teoretiske spørsmål	
spørsmål i teorien hvordan hvorfor	
hva	
med hvilke midler	
hvor hvem når	

1 Ja, sånn kan det gå? Rett Kopi eller Ellef Prestsæter, det vil si Karin Nygård, godtar ikke forskjellen på abstrakte og konkrete ord. Hva kan jeg gjøre med det? Svært lite. Invitasjonen fra Karin åpner for at jeg «kan skrive [...] streit encyklopedisk [...], men det er neppe så spennende hva gjelder et ord som dokument, eller hva. Så hvis du ikke ønsker å gjøre det, kan du dikte». Her skal det altså diktes et dokument om dokumentet. For å dikte om dokumentet uten å lyve, må man da skrive om det dokumenterte? Eller omtale noe helt annet? Eller er dokumentet et angrep på den bedrageriske ideen om at det går an å gjengi noe uten at menneskets gylne skinn slynger seg inn?

I will take as my point of departure the foreword written by Wyndham Lewis for the catalogue of an Exhibition of “English Post-Impressionists, Cubists and Others” which opened in Brighton in November 1913. First Lewis settles his accounts with Italian Futurism: “Futurism, one of the alternative terms for modern painting, was patented in Milan. It means the Present, with the Past rigidly excluded...”. Among the painters grouped under Marinetti’s influence, Lewis singles out Gino Severini as the foremost of them—but Severini took for subject matter “the night resorts of Paris.” “This, as subject matter, is obviously not of the future. For we all foresee, in a century or so, everybody being put to bed at 7 o’clock in the evening by a state nurse.”<sup>1</sup> Lewis goes on:

Beneath the Past and the Future the most sanguine would hardly expect a more different skeleton to exist than that respectively of ape and man. Man with an aeroplane is still merely a bad bird. But a man who passes his days amid the rigid lines of houses, a plague of cheap ornamentation, noisy street locomotion, the Bedlam of the press, will evidently possess a different habit of vision to a man living amongst the lines of a landscape.<sup>2</sup>

Lewis’s program does not amount to a regressive contemplation of nature however, as this would be an “Asian” escapism that leads to slow suicide. It is both simpler and more radical:

All revolutionary painting today has in common the rigid reflections of steel and stone in the spirit of the artist, that desire for stability as though a machine were built to fly or kill with; an alienation from the traditional photographer’s trade and realization of the value of colour and form as such, independently of what recognizable form it covers or encloses.<sup>3</sup>

If Lewis seems to announce here a type of formalism that will explode with Clement Greenberg, we know that he will not remain there, especially after the experience of the war.

If I can boldly generalize from these insights, I’d

say that Futurism *is* our Present, as any contemporary magazine will tell you—we live in a world literally invaded by the new technological feats, the inventive prowesses that make the future already active, anticipated, putting its feet aggressively through the door. But can we live in the future? No, since this begs the issue of whether we do have a future or not. In that basic sense, what could our future be? A future that takes us back to a certain past if we are allowed to grow older in peace. Unhappily, this is not granted to everyone. As Talleyrand famously responded to a friend who had said “*Il faut bien que tout le monde vive*” by an offhand “*Je n’en vois pas la nécessité*”, most of us have learnt to calculate cynically with disaster—provided it hits only other people. They are already *foutus* – they are fucked up, there is nothing one can do to fix their future. Let us note that the Latin root of future, *future*, has always kept its uneasy proximity with *fututa*, the fucked ones.

In fact, my main suggestion would be that the issue is less to grow old than to grow older—just as we have done since we were born, steadily losing in visual and aural acuity, in retentive memory and sharpness of perception. “Future” should be seen therefore as a comparative, not a neuter, and not a superlative—it is the comparative of *Futu...* Is the implied loss disheartening? Well then, there is always the solution of soothing artistic contemplation. Why not take Van Gogh’s *L’Arlésienne*, a portrait at which we can gaze for some time, once more helped by Wyndham Lewis’s comments:

*L’Arlésienne*. What does this Van Gogh say?

It says that we grow old. —Here is this human being, who has been a young girl, dressed herself up to attract; attracted; mated; experienced all that mating is.—Now she sits huddled up, with a face like a fish: with eyes moist with a melancholy emotion, staring into the terrible mystery in front of her.

Is she devout? Probably, at that time. With however all the instinctive reservations of the sensual average.

A blank yellow glare behind her is symbolic of the feverish emptiness upon which her meditations are unrolled. — Or it is the cruel honey in which the human fish is embalmed.<sup>4</sup>

1 Walter Michel and C.J. Fox, eds. *Wyndham Lewis on Art*, New York, Funk and Wagnalls, 1969, p. 56.

2 *Ibid.*, p. 57.

3 *Ibid.*, p. 57.

4 Typed sheet of paper left undated among Lewis’s papers. *Wyndham Lewis on Art*, p. 459.

The term *futurist moment* (*il momento futurista*) was coined by Renato Poggioli in his pioneer study *Teoria dell'arte d'avanguardia* (Milan, 1962), translated into English in 1968 as *Theory of the Avant-Garde*. Discussing the *agonism* that characterized avant-garde activity all over Europe – indeed in the Americas and Asia as well – in the first decades of the twentieth century, Poggioli writes:

[...] the futurist moment belongs to all the avant-gardes and not only the one named for it. [T]he so-named movement was only a significant symptom of a broader and deeper state of mind. Italian futurism had the great merit of fixing and expressing it, coining that most fortunate term as its own label. Indeed, precisely because the futurist moment is more or less present in all the avant-gardes, the best definitions are not those offered by actual and official futurism, which in any case sensed only its most superficial and external aspects; the best definitions come from witnesses outside the specific movement. . . . the futurist manifestation represents, so to speak, a prophetic and utopian phase, the arena of agitation and preparation for the announced revolution, if not the revolution itself. (Cambridge: Harvard U Press, 1968, pp. 68-69).

What Poggioli understood is that Italian futurism was best understood, not as a national movement, to be studied vis-à-vis earlier Italian literature and art, but as part of the larger international ethos that characterized the pre-World War I years – years that witnessed an unparalleled revolution in the arts. The futurist moment was, as Poggioli notes, and as I argue in my own *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture* (1986, 2d. ed. 2004) the brief Utopian phase of avant-garde art-making when anything seemed possible. As such, it was by no means confined to Italy or to the Russia of avant-garde movements called cubo-futurism, suprematism, and constructivism, but encompassed the Paris of Blaise Cendrars and Apollinaire as well as the London of Wyndham Lewis and Ezra Pound and the Santiago of Vincent Huidobro.

Often, when I am invited to lecture, I am introduced, much to my chagrin, as the author of a book called *The Futurist Movement*. Students of modernism, it seems, continue to think in terms of particular movements—Italian futurism, Dada, sur-

realism, abstract expressionism. Yet in our current transnational, globalist climate, it is time to reconsider the parochialism of the typical monograph or museum exhibition on these *-isms* and take in the larger picture. F. T. Marinetti, the founder of Italian futurism, was known as the “caffeine of Europe,” and published his first (and still most important) manifesto in the Paris newspaper *Le Figaro*. “Russian futurist” artists like Malevich, Tatlin, Goncharova, and Larionov had close ties with German Expressionist art and exhibited at Herwath Walden’s Munich gallery *Der Sturm*. After the war, Cendrars traveled to Brazil, where artists and poets had already anticipated the “arena of agitation” known as “the futurist moment.” And Marcel Duchamp’s famous *Nude Descending a Staircase* adapts futurist notions of speed and motion to a quasi-cubist composition. The futurist buzz, it seems, was everywhere.

One of the best accounts of the futurist moment, although the term itself is not used, may be found in Guy Davenport’s *The Geography of the Imagination*:

There was a Renaissance around 1910 in which the nature of all the arts changed. By 1916 this springtime was blighted by the World War, the tragic effects of which cannot be overestimated. Nor can any understanding be achieved of twentieth-century art if the work under consideration is not kept against the background of the war which extinguished European culture. [...] Accuracy in such matters being impossible, we can say nevertheless that the brilliant experimental period in twentieth-century art was stopped short in 1916. [...] Except for individual talents, already in development before 1916, moving on to full maturity, the century was over in its sixteenth year. (San Francisco: North Point Press, 1981, p. 314).

A century cut off in its sixteenth year! The futurist moment has a special poignancy for us today, for the longed for “revolution” – a revolution that was to transform both politics and aesthetics – never took place. The futurist *movement* in Italy lasted from 1909 well into the 1930s, although in its last years, its absorption into Mussolini’s fascism had made it a sadly distorted version of its earlier self. But the futurist *moment* is what gave the movement, in conjunction with many related movements, its piquancy and pathos.

SMI AFTEN  
STIM FAEN  
MIN FASTE  
AMEN FITS  
SAMEFINT  
FEMISANT  
MASTE FIN  
MANIFEST  
SAFE MINT  
FANTES MI  
MATES FIN  
TEAM FINS  
META FINS  
FIAT MENS  
FAN TIMES  
AMNESTIF  
STANF MEI  
AT ME FINS  
SAMETI FN  
NI STAMFE

*People who talk about revolution and class struggle without referring explicitly to everyday life, without understanding what is subversive about love and what is positive in the refusal of constraints, such people have a corpse in their mouth.*  
—Raoul Vaneigem, *The Revolution Of Everyday Life*

I lys av det 20. århundres revolusjonære erfaringer, har mange satt spørsmålsteget ved menneskets mulighet til å velge sin sosio-politiske verden. Utopiens død og revolusjonens tilsynelatende uunngåelige utvikling henimot tyranni og undertrykkelse har styrket en globalt hegemonisk samfunnsorden, som ikke uten en viss rett kan påberope seg å være verdenshistoriens avslutning og kulminasjon. Konservatismens kjernetanke, om umuligheten av historiske brudd, er tilsynelatende blitt bekreftet.

Ifølge Walter Benjamin besto det 20. århundres største tragedie – den tyske fascisvens seier – i det faktum at arbeiderklassen trodde det var mulig å svømme med strømmen; at de hadde historien på sin side, og at det bare var å overta stafettpippen etter kapitalismens nære sammenbrudd. En slik fremskrittstro førte til handlingslammelse og apati i konfrontasjon med krefter som ville forme historien som om den var lagd av leire – det være seg etter fascistisk eller stalinistisk forbilde. De delene av arbeiderbevegelsen som plasserte seg mellom disse to motpolene – historieløse stormannsgalskap og blind tiltro til Historien – rakk aldri å vokse seg sterke, og ble overvunnet av dem begge.

Å skape historie ble frem til den franske revolusjon ansett for å være umulig. I den førmoderne verden henviste ordet revolusjon til himmellegemenes faste baner, og da begrepet i senmiddelalderen begynte å bli brukt om politiske prosesser, beholdt det lenge en slik syklisk betydning. Den aristoteliske statsforfatningslæren, som anså at demokrati, tyranni og aristokrati var dømt til å avløse hverandre i en evig runddans av revolusjoner, var modellen man forsto verden i henhold til.

De amerikanske og franske samfunnsomveltningene på slutten av 1700-tallet, kom imidlertid til å introdusere menneskeheten for nye muligheter. Med ett kunne mennesker være revolusjonære; historiefrembringende vesener som ikke bare passivt overtok verden slik den var. Ordet revolusjon signaliserte dermed og heretter radikale nydannelser. Etter først å ha omfattet politiske forhold alene, kom potensialet for forandring etter hvert også til å omfatte sosiale og økonomiske forhold. På 1900-tallet fikk man se flere forsøk på sosiale revolusjoner – mest tydelig i Spania 1936-37. Slike forsøk ble imidlertid stanset, og lenge så det ut til at reaksjonens bødler, stalinismen og fascismen, ville greie å gjøre slutt på revolusjonære frigjøringsprosjekter en gang for alle.

Det ble imidlertid ikke de diktatoriske forfatningsformene som seiret i lengden, men en borgerlig-demokratisk modell basert på kompromisser mellom arbeid og kapital. En blandingsform mellom marked og sosialisme ble etter 2.

verdenskrig en modell for stadig større deler av den øvrige verden – til slutt også for de statssosialistiske diktaturene.

De omveltningene som siden da har funnet sted på europeisk jord, har alle vært nyliberale revolusjoner fra oven. Og de har vært sikre i sin sak: There Is No Alternative. End of (hi)Story.

Siden Hegel som førstemann erklærte historien for avsluttet på begynnelsen av 1800-tallet, har mange fulgt i hans fotspor – ikke minst i perioder preget av velstand og fred. Men akkurat som de sosialrevolusjonære hittil ikke har lyktes i sine bestrebelsler, har seierherrene også alltid vist seg å ha trukket forhastede konklusjoner. Hvorvidt menneskeheten på ny er henvist til passivt å beskue historiens gang – uten lovnader om happy ending – er med andre ord fremdeles et åpent spørsmål.

Tilsynelatende blinde krefter stiller stadig strengere krav til vår yteevne: Man kan aldri bli effektiv, omstillingsdyktig og fleksibel nok, og revolusjonene fra oven ser ikke ut til å få noen snarlig ende. 'Økonomien' trives, men bare såfremt flere får det dårligere. De eneste utveier som tilbys, er psykologiserende og individualiserende: Se lyst på verden, så blir den lysere!

Et revolusjonært prosjekt stiller seg oppgaven å skubbe historien i en annen retning enn dit dens tilsynelatende 'naturlige' strøm fører oss. Derfor griper den ikke kun etter skyfamlende spekulasjoner om det menneskelige potensialet, men forankrer overskridelsen i allerede eksisterende praksisformer. Hverdagslivet baserer seg ennå ikke helt og fullt på de premisser samfunnslivet for øvrig blir forsøkt presset inn i. Det gjenspeiler seg i det historiske forhold at de revolusjonære er vanlige mennesker som gjør uvanlige ting.

Det er en utbredt misforståelse at revolusjoner bare springer ut av offensive prosjekter om å ville forandre verden. Som regel har de oppstått ut fra et minst like sterkt ønske om å bevare, eller endog ta et skritt tilbake. Når den rådende orden verken evner å forsvare hevdvunnen frihet eller å tilfredsstillende forventninger til fremtiden, kan motreaksjonene komme plutselig og uten store forvarslar – og reaksjonene kan gå til høyre så vel som til venstre, sparke nedover eller oppover. Det eneste man kan si med noenlunde sikkerhet, er at den pågående revolusjonen fra oven ikke vil bli den eneste i tiårene som kommer.

Om fremtidens revolusjoner så vil vise seg å komme menneskeheten til gode – historiens erfaringer tatt i betraktning – vil bero på om menneskeheten (på ny) er rede til å ta ansvar for sine livsbetingelser ved å innta posisjonen som revolusjonære, denne gang uten å henfalle til autoritære bevegelser eller lovnader om sikre seire.

*All historical experience confirms that men might not achieve the possible, if in this world they had not, time and again, reached out for the impossible.*

—Max Weber



Utopi er i dag et nostalgisk begrep: Fremtiden, eller i hvert fall drømmen om den, hører fortiden til. Dersom også tider, tidshorisonter kan gå av moten, synes fremtiden nå definitivt å være ut. I stedet er det fortiden som dominerer, med sine spor, rester og ruiner – selvfølgelig i skarp konkurranse med en stadig mer ekspanderende nåtid.

En gang var utopister og nostalgikere forskjellige folkeslag, i stadig konflikt med hverandre: de første med blikket fast og håpefullt rettet fremover, gjerne politisk radikale; de andre, tilsvarende konservative, skuende tilbake for å få et glimt av gullaldre og tradisjonelle verdier. Nå kan det derimot synes som utopistene har blitt nostalgikere, som ønsker seg tilbake til den gangen da tiden faktisk kom i tre dimensjoner, da det fortsatt var mulig å drømme om fremtiden. Men mens vi venter på at nostalgikere i alle land skal forene seg, kan vi spørre om utopibegrepet likevel står til å redde, eller om det i dag har blitt et ikke-begrep.

Utopibegrepet var fra begynnelsen av en nostalgisk negasjon. Det utgir seg for å være klassisk gresk og bety «ikke-sted». Ordet «u-topia» er imidlertid selv en nydannelse som dukket opp første gang som tittel på en berømt bok fra 1516, forfattet av den engelske lorden Thomas Moore. Allerede språket avslører altså innslag av nostalgi, av antikke svermerier. Men det gjelder å huske at utopibegrepets historie ikke nødvendigvis faller sammen med utopiens historie: Utopier, utopiske forestillinger og representasjoner finnes både før og eventuelt etter, ved siden av, rundt og hinsides selve begrepet.

La oss likevel bli værende ved ordet «u-topia». For, kunne man spørre, betyr det egentlig «ikke-sted» eller snarere «ikke sted»? Med andre ord: Henviser det til et sted som ikke lar seg bestemme innenfor en vanlig geografi, ut fra lengde- og breddegrader, eller snarere til noe som ikke er et sted i det hele tatt, men noe annet, en forestilling, en drøm, et håp? I så fall ville vi forstå «topos» snarere i retorisk forstand, som tema eller figur, det som på engelsk kalles «common place». Begge disse betydningene er inneholdt i begrepet, og det har ofte vist seg viktig å være klar over hvilken av dem som til enhver tid er i bruk.

Det finnes et historisk skille da «utopi» går fra å bety «ikke-sted» til primært å bety «ikke sted». Før siste halvdel av 1700-tallet befant de utopiske ideal-samfunnene seg på fjerntliggende øyer, langt inne

i ville ørkener og fjellkjeder, på havets bunn eller til og med på månen, altså på utilgjengelige steder i en hemmelig og fiktiv, men likevel realistisk geografi. Avstanden til den kjente sivilisasjonen gjorde det mulig å leve et avskjermet, idyllisk og utopisk liv, med egne lover og en naturlig moralsk godhet som kjennetegnet alle borgere. Derfra kunne man peke nese av den bestående sivilisasjon. Litterært sett var utopi og satire to sider av samme mynt.

Men i 1769 la en mann seg ned og sovnet i Paris, bare for å våkne opp nesten 700 år senere, i «året 2440» – som også er tittelen på Louis-Sebastien Merciers roman – i et postrevolusjonært, demokratisk og utopisk Paris, den rake motsetning til byen han sovnet inn i. Det hele var en drøm, selvfølgelig. Kanskje synes ikke forskjellen å være så stor ved første øyekast – en forflytning i tid erstatter en forflytning i rom. Men konsekvensene var voldsomme. Fra nå av framstod en utopi som noe som kunne realiseres her, på dette stedet, i tiden. Historiefilosofien og fremskrittstenkningen trådte samtidig inn som garantister for at én gang i fremtiden skulle utopien bli virkelighet, nærmest av historisk nødvendighet, uansett hvilke omkostninger dette ville føre med seg. Denne overgangen, fra romlig til temporal utopi – og samtidig fra kontingens til evidens – markerer også de moderne ideologienes oppkomst. Og de setter navn på sine utopier: det kommunistiske samfunn eller det Tredje Riket.

Skiftet fra rom til tid virker også inn på den menneskelige psyke: Vi håper, tror, drømmer, ønsker – ikke om noe som finnes et annet sted, men om noe vi skal få oppleve en gang i fremtiden. Om utopibegrepet er avleggs, er utopisk bevissthet eller intensjon det definitivt ikke. Utfordringen blir dermed å redde håpefullheten fra utopien, å redde det genuine ønske om å forme fremtiden fra nostalgisk utopisme og utopisk nostalgi.



BID  
RAG  
SY

TE  
RE  
KIL  
DER

# BIDRAGSYTERE

ÉRIC ALLIEZ er filosof ved Middlesex i London. Han redigerer *Œuvres de Gabriel Tarde* (Paris) og er redaksjonsmedlem i tidsskriftet *Multitudes*. Blant hans utgivelser er *Les temps capitaux* (1991), *La Signature du monde, ou Qu'est-ce que la philosophie de Deleuze et Guattari?* (1993) og *La Pensée-Matisse* (2005) og *L'oeil-Cerveau. Histoires de la peinture moderne* (2007).

ANA LUÍSA AMARAL er førsteamanuensis ved institutt for angloamerikanske studier ved universitet i Porto. Hun er dessuten poet og har foruten to barnebøker utgitt ti diktsamlinger som er samlet i *Poesia Reunida 1990-2005* (2006). Diktene hennes er oversatt til flere språk. Sammen med Ana Gabriela Macedo har hun redigert en ordbok for feministiske termer, *Dicionário da Crítica Feminista* (2005).

JONAS BALS er utdannet malersvenn og tar for tiden mastergrad i historie ved Københavns Universitet. Han er aktiv i EuroMayDay-nettverket og den danske gruppen Flexico, og dessuten bidragsyter til nettportaler som frihetlig.org og modkraft.dk. Han er redaksjonsmedlem i *Bygningsarbeideren*, medforfatter til boken *Utopi, revolusjon, sosialisme* (2006) og blant initiativtakerne til det frihetlig-sosialistiske forlaget News from NowHere.

KAI BAUER er kurator, kunstviter og skribent, basert i Stuttgart. Han var blant annet involvert i prosjektet *legal/illegal [Wenn Kunst Gesetze bricht/ Art beyond Law]* (2004), som omfattet en utstilling ved NGBK i Berlin og en bokutgivelse ved samme navn.

ANDREW BENJAMIN er professor i kritisk teori ved University of Technology, Sydney. Blant utgivelsene hans er *Art, Mimesis and the Avant-Garde* (1991), *Philosophy's Literature* (2001), *Disclosing Spaces: On Painting* (2004), *Style and time: essays on the politics of appearance* (2006). Benjamin er også medredaktør for *Walter Benjamin Studies Series* hvor blant annet *Walter Benjamin and art* (2005) og *Walter Benjamin and history* (2006) er utkommet.

ØYVIND BERG (født 1959 på Røde Kors i Oslo) debuterte med diktboka *Retninger* i 1982 og har siden virket som forfatter, oversetter, dramatiker, aktør og mye annet, særlig i teater- og performancegruppa Baktruppen fra starten i 1986. Siste bok er *Chutzpah i måneskinn* (2004). Kommende utgivelse: *Olavers 2* (2007).

INA BLOM er førsteamanuensis ved Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk ved Universitetet i Oslo. Hun er også kunstkritiker og av og til kurator. Blant utgivelsene hennes er *Joseph Beuys* (2001) og *The Name of the Game. The Postal Performance of Ray Johnson* (2003). Blant kommende utgivelser er *Boundaries of Style* på forlaget Lukas & Sternberg, New York i 2007.

CINZIA BLUM er førsteamanuensis i italiensk ved universitetet i Iowa. Hun har utgitt *The other modernism: F.T. Marinetti's futurist fiction of power* (1996), *Contemporary Italian Women poets: A bilingual anthology* (2001). Hun har dessuten redigert *Futurism and the avant-garde* for tidsskriftet *South Central Review* (1996) og arbeider med en utgivelse om reisen som trope i italiensk samtidslitteratur av kvinner.

MIKKEL BOLT RASMUSSEN er *adjunkt* ved Institut for kunst- og kulturvidenskab, Københavns Universitet. Han har blant annet utgitt *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politikk* (2004) og han var blant redaktørene av *Livsform. Perspektiver i Giorgio Agambens filosofi* (2005) og *City Rumble. Kunst, intervention og kritisk offentlighet* (2005). Han er dessuten medredaktør av tidsskriftene *Mutant* og *Øjeblikket*.

EMILY BRAUN er professor ved Hunter College, New York. Blant hennes utgivelser er *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism* (2000), *The Power of Conversation: Jewish Women and their Salons* (2005). Hun har redigert utgivelsene *Italian Art in the 20th Century* (1989) og *De Chirico and America* (1996). Hun har dessuten kuratert flere utstillinger, blant annet ved det jødiske museet i New York.

MARGOT LEIGH BUTLER er kunstner, kulturteoretiker, aktivist og lærer. Hun har en doktorgrad fra Goldsmith's College, hvor hun forsket på internasjonale kunstnerkollektiver. Hun er medlem av Kootenay School of Writing Collective, og er akademisk leder for et humanvitenskapelig program ved Universitetet i British Columbia som tilbyr kurser for innbyggere i belastede deler av Vancouver.

MICHÈLE COHEN-HALIMI er filosof og underviser ved universitetet Paris X – Nanterre. Hennes seneste utgivelser er *Entendre raison, essai sur la philosophie pratique de Kant* (2004) og *Seul le renversement* (2006) om poeten Claude Royet-Journoud.

DIETER DANIELS er professor i kunsthistorie og medieteori ved Hochschule für Grafik und Buchkunst i Leipzig. Han er medredaktør for nettpublikasjonen [www.mediaartnet.org](http://www.mediaartnet.org) og kurator. Blant hans seneste utgivelser er *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet* (2002), *Vom Ready-made zum Cyberspace. Kunst / Medien Interferenzen* (2003), *Media Art Net 1: Survey of Media Art*, med Rudolf Frieeling, (2004) og *Media Art Net 2: Key Topics*, med Rudolf Frieeling (2005).

TINA DARRAGH er poet og bibliotekar basert i Washington DC. Hun holder for tiden på med å avslutte «opposable dumbs: a project» – om sexisme og rasisme i dyrevernebevegelser – og «deep eco pre», et arbeid med tekster av Francis Ponge og Michael Zimmerman (i samarbeid med poeten Marcella Durand).

JOHANNA DRUCKER er professor i medievitenskap og engelsk ved universitetet i Virginia. Drucker er også bokkunstner, visuell poet og kurator. Hun arbeider dessuten med å utvikle en nettressurs for studiet av kunstnerbøker – ABsOnline ([www.artistsbooksonline.org](http://www.artistsbooksonline.org)). Blant hennes utgivelser er *Figuring the word: Essays on books, writing, and visual poetics* (1998), *The century of artists's books* (2004), *Sweet dreams: contemporary art and complicity* (2005).

FINE ART UNION er et kunstnerkollektiv bestående av Annette Stav Johansen, billedkunstner og student ved Konsthögskolan i Malmö, Synnøve G. Wetten, billedkunstner og student ved Konsthögskolan i Malmö og Olav Benestvedt, scenetekstforfatter og skuespiller basert i Kristiansand og Paris.

KEN FRIEDMAN er professor i ledelse og strategisk design ved BI i Oslo, samt ved Danmarks Designskole, København, hvor han forsker på kunnskapsproduksjon i informasjonssamfunnet. Han har blant annet redigert *Fluxus Reader* (1998). Han er dessuten *intermedia*-kunstner og aktiv i det internasjonale laboratoriet for kunst, design og arkitektur kjent som Fluxus.

JULIÃO HENNING VON GÄRTNER BLAUE (f. 2005) er dramatiker og kroppskunstner. Han er utdannet innenfor teater, performance og litteratur ved universiteter i Skandinavia, Seattle og Berlin. von Gärtner Blau er oppvokst i Tromsø. Han har en fortid som militant punk i Tyskland, men arbeider i dag for revolusjon gjennom kunstneriske strategier. JHVGB skriver også under pseudonymene «Julian Blau» og «Henning Gärtner».

ESPEN GRØNLIE er redaktør i forlaget H PRESS, underviser i litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo og anmelder bøker i Klassekampen. Han har

oversatt Dante Alighieris *Om diktning på folkespråket* (H PRESS 2006)

DONNA HARAWAY er professor ved *the History of Consciousness Department* ved universitetet i California. Blant hennes utgivelser er *Primate visions: gender, race, and nature in the world of modern science* (1989), *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature* (1991), *Modest\_Witness@Second\_Millennium.Female-Man© Meets OncoMouse™* (1997) og *The companion species manifesto: dogs, people, and significant otherness* (2003). *When species meet* kommer i 2007 og undersøker filosofiske, historiske, kulturelle, personlige, teknovitenskapelige og biologiske aspekter ved samhandling mellom dyr og mennesker.

HANNAH HIGGINS er førsteamanuensis i kunsthistorie ved University of Illinois at Chicago. Hun har utgitt *Fluxus Experience* (2002). Kommende utgivelser: *Life of the Grid* (2007) og *Mainframe Experimentalism* (2007).

BENEDIKT HJARTANSON skriver doktoravhandling om avantgardemanifestet som litterær genre og underviser i litteraturvitenskap ved universitetet i Island. Han har publisert en rekke artikler på islandsk, engelsk og tysk om islandske og europeiske avantgarder og var medredaktør av den islandske manifestantologien *Yfirlýsingar. Evrópska framúrstefnan* (2001). Han er dessuten koordinator for det nordiske avantgardenettverket.

STEWART HOME ble født i London 24. mars 1962. Etter å ha besluttet at han ikke likte fabrikkarbeid i tenårene, pleiet han kulturelle og politiske interesser, skrev mange bøker og deltok i enda flere galleriutstillinger. Han bor i London. Det sies at vann fra Themsen, snarere enn blod, renner gjennom årene hans.

MARTIN HÖGSTRÖM bor i Stockholm og Göteborg og er forfatter, poet og grafisk designer. Seneste utgivelse er *Transfutura* (2005).

SUSANNE JAKOB er kunsthistoriker og jobber som kunstnerisk leder ved Kunstverein Neuhausen. Hun er dessuten kurator og rådgiver for ulike institusjoner, og underviser ved kunstakademiene i Nürnberg og Stuttgart.

AMELIA JONES er professor i kunsthistorie og *visual studies* ved universitetet i Manchester. Blant hennes utgivelser er *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (1994), *Body Art/Performing the Subject* (1998), *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada* (2004) og *Self Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (2006).

Hun har organisert utstillinger med tilhørende kataloger, deriblant *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History* (1996). Hun har dessuten redigert antologien *A Companion to Contemporary Art Since 1945* (2006).

HELGE JORDHEIM har doktorgrad i tysk litteratur på et arbeid om roman og politikk i siste halvdel av 1700-tallet. Han er ansatt ved Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk ved Universitetet i Oslo og arbeider for tiden på et prosjekt om samtidighet og usamtidighet i litteraturen. Blant utgivelsene hans er *Lesningens vitenskap* (2001).

TROND LUNDEMO er førsteamanuensis ved Filmvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet. Han har skrevet boken *Bildets oppløsning; Filmens bevegelse i teoretisk og historisk perspektiv* (1996) og publisert tekster om spørsmål knyttet til teknologi, estetikk og intermedialitet i ulike tidsskrifter og antologier, som *Allegories of Communication; Intermedial Concerns from Cinema to the Digital* (2004) og *Color; a Reader* (2006). Han har redigert antologiene *Film/Konst, Kairos* vol. 9:1 og 9:2 (2004).

STAFFAN LUNDGREN er skribent og oversetter. Han sitter i redaksjonen til tidsskriftet *SITE* og er involvert i forlaget Axl Books.

JANET LYON er førsteamanuensis i engelsk og *Women's studies* ved Pennsylvania State University, samt en av lederne for universitetes *Disability studies program*. Hun har gitt ut *Manifestoes: Provocations of the modern* (1999) og arbeider for tiden med utgivelsen *The perfect hostess: Salons, sociability and modernity*.

ROSA MARIA MARTELO er førsteamanuensis ved institutt for portugisiske og romanske studier ved universitetet i Porto. Hun har utgitt flere essaysamlinger, blant annet *Em parte incerta* (2004) og *Relendo Sentimento de um Ocidental* (2005).

W. J. T. MITCHELL er professor i engelsk og kunsthistorie ved universitetet i Chicago hvor han arbeider innenfor feltene visuell kultur, ikonologi og medieestetikk. Han er redaktør for tidsskriftet *Critical Inquiry*. Blant utgivelsene hans er *Iconology* (1987), *Picture Theory* (1994), *The last dinosaur book: The life and times of a cultural icon* (1998) og *What do pictures want?* (2005).

MUTANT redigeres av Mikkel Bolt Rasmussen og Jørgen Michaelsen og utgis av Forlaget Politisk Revy. Tidsskriftet tar for seg kunstdiskurpolitiske emner.

REMI NILSEN bor i Oslo og er cand. philol. i filosofi fra Universitetet i Bergen. Han har skrevet om og oversatt europeisk tenkning og filosofi for forskjellige

tidsskrifter. Han skriver fast om politisk filosofi for norske *Le Monde Diplomatique*.

HANS ULRICH OBRIST bor i London der han jobber ved Serpentine Gallery. I 2005/6 medkuraterte han monografiske utstillinger med Pierre Huyghe, Doug Aitken, Rirkrit Tiravanija og Anri Sala – i tillegg til «Uncertain States of America» på Astrup Fearnley og den andre Guangzhou Biennalen. Han har dessuten vært medkurator på en rekke internasjonale biennaler. Han er sjefsredaktør i Point d'Ironie og har redigert mer enn 60 bøker. Blant hans siste utgivelser er *Hans Ulrich Obrist Interviews* (2003), *Do it* (2005) og *dontstopdontstopdontstopdontstopdontstopdontstop: Hans Ulrich Obrist* (2006).

ROBERTO OHRT bor i Hamburg og Paris og er skribent, kurator og utgiver (Silverbridge). Han har blant annet skrevet *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst* (1990, engelsk oversettelse 2006) og *Raymond Pettibon: No Title* (2006), samt bidratt til *Les Grands Spectacles. 120 Years of Art and Mass Culture* (2005). Han er dessuten involvert i kunstprosjektet Transcontinental Nomadenoase.

MARJORIE PERLOFF er professor emerita ved Stanford University og for tiden gjesteprofessor ved University of Southern California. Seneste utgivelser: *21st century modernism: The 'new' poetics* (2002), *The futurist moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the language of rupture* [1986] (2003), *Differentials: Poetry, poetics, pedagogy* (2004).

MARTIN PUCHNER er professor i engelsk og litteraturvitenskap ved Columbia University. Blant utgivelsene hans er *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama* (2002) og *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes* (2006). Han har redigert og skrevet introduksjoner til *Six Plays by Henrik Ibsen* (2003), Lionel Abels *Tragedy and Metatheatre* (2003), *The Communist Manifesto and other Writings* (2005) og *Modern Drama: Critical Concepts* (kommer). I perioden 2007–2009 er han dessuten redaktør for tidsskriftet *Theatre Survey*.

JEAN-MICHEL RABATÉ er professor i litteraturvitenskap ved Princeton. Blant hans nyeste utgivelser er *Logiques du Mensonge* (2005), *Given 1) Art, 2) Crime* (2006) og *1913* (kommer). Han har dessuten redigert *Jacques Lacan* (2005) og er medredaktør for *William Anastasi's Pataphysical Society* (2005).

JOAN RETALLACK er poet og professor i humanvitenskaper ved Bard college. Blant diktsamlingene hennes er *Errata suite* (1993), *AFTERIMAGES* (1995), *How*

*to do things with words* (1998) og *Memnoir* (2004). Blant andre utgivelser kan nevnes *MUSICAGE: John Cage in conversation with Joan Retallack* (1996) og *The poetical wager* (2003). Sammen med Juliana Spahr har hun utgitt *Poetry and pedagogy: The challenge of the contemporary* (2006). *Gertrude Stein: Selections* og poesiprojektet *The reinvention of truth* er under arbeid.

MARIA IRENE RAMALHO DE SOUSA SANTOS er professor i engelske og amerikanske studier ved universitetet i Coimbra og gjesteprofessor ved universitetet i Wisconsin-Madison. Hun har skrevet *Atlantic Poets: Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism* (2003), samt en mengde artikler om poesi og poetikk både på portugisisk og engelsk. Blant disse er kapitlet «Poetry in the Machine Age» som inngår i bind fem av *The Cambridge History of American Literature* (2003).

CECILIA SJÖHOLM underviser i litteraturvitenskap og arbeider ved estetikkprogrammet ved Södertörns Högskola, Stockholm. Hennes seneste utgivelser er *The Antigone Complex: Ethics and the invention of feminine desire* (2004) og *Kristeva and the Political* (2005).

OWEN SMITH er professor i kunsthistorie og digital kunst ved institutt for kunst ved University of Maine. Blant utgivelsene hans er *Fluxus: the History of an Attitude* (1998). Som kunstner jobber han med digital kunst og nye medier, og han har stilt ut arbeider over hele verden.

MARCUS STEINWEG er filosof og bor i Berlin. Blant hans utgivelser er *Autofahren mit Lacan* (2001), *Der Ozeanomat* (2002), *Bataille Maschine* (med Thomas Hirschhorn, 2003), *Subjektsingularitäten* (2004) og *Behauptungsphilosophie* (2006). Han underviser ved kunstakademiet i Braunschweig.

KRISTINE STILES er kunstner og professor ved Duke University. Hun er spesialist på performancekunst og eksperimentell kunst og har særlig forsket på ødeleggelse, vold, traume og kunst. Hun er medredaktør for *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings* (1996) som hun reviderer med tanke på en andre og utvidet utgave (2007). Blant kommende utgivelser er *Concerning Consequences of Trauma in Art and Culture* (2008). Hun arbeider for tiden med en bok om performansekunstens historie og teori, *Uncorrupted Joy: Art Actions, History, and Social Value*.

FRANCES TRACEY underviser ved institutt for kunsthistorie ved University College London. Hun har publisert tekster i *October*, *Art History*, *Oxford Art*

*Journal* og *Radical Philosophy*. Hun har skrevet om «Situationist Radical Subjectivity and Photo-Graffiti» i *Photography and Literature in the Twentieth Century* (2005). Hun arbeider for tiden med å fullføre en bok om den situasjonistiske internasjonale.

JØRN H. SVÆREN, født 1974, bor i Oslo. Forlegger, oversetter og redaktør i H Press. Siste utgivelse: *En kirke* (England Forlag 2007).

STEIN SØRENSEN bor i Oslo og er sykepleierstudent med mellomfag i idéhistorie. Han har tidligere publisert i *Rett Kopi* og *Au petit garage*.

KIM A. TALLERÅS er bibliotekar og bor på Tøyen i Oslo. Han er blant initiativtakerne til det frihetlig-sosialistiske forlaget News from NowHere (newsfromnowhere@frihetlig.org).

SVEN-OLOV WALLENSTEIN underviser i filosofi ved Södertörns Högskola og forsker ved Arkitekturskolen KTH og Arkitekturmuseum i Stockholm. Han er sjefsredaktør i *SITE*. Hans seneste utgivelser er *Den moderna arkitekturens filosofier* (2004), *Minimalism och postminimalism* (2005), *Konceptkonst* (2005) og *Essays, lectures* (2007).

MCKENZIE WARK var en aktiv deltager i [www.nettime.org](http://www.nettime.org), der tidlige versjoner av *A Hacker Manifesto* ble publisert. Han underviser ved The New School for Social Research i New York. I tillegg til *A Hacker Manifesto* har han blant annet utgitt *Dispositions* (2002). Hans kommende bok *Gamer Theory* er foreløpig publisert på [www.futureofthebook.org](http://www.futureofthebook.org). Han har dessuten en egen nettside: [www.ludiccrew.org](http://www.ludiccrew.org).

GUNNAR WÆRNESS er poet fra Trondheim, nå bosatt i Skåne. Utgivelser: *Kongesplint* (1999), *Takk* (2002) og *Hverandres* (2006).

YOKOLAND er et Oslo-basert grafisk design- og illustrasjonsstudio som består av Aslak Gurholt Rønsen og Espen Friberg. Studioet fokuserer mest på trykkbaserte prosjekter som bøker, tidsskrifter, plakater og plateomslag, men jobber også med andre medier. Innimellom har de egne utstillinger eller deltar på gruppeutstillinger. Siste utgivelse: *Yokoland* (Die Gestalten Verlag 2006). Siste utstilling: *I den store sammenhengen er det de små tingene som betyr noe* (Soria Moria 2006).

ØYVIND ÅDLAND er forfatter og bor og arbeider i Bergen sentrum. Han har utgitt *Konflikttritt* (2001), *Møkssterhele sår på dagtid* (2003) og *Problemet med de to-tre studentene* (2006).

# KILDER

«Futurismens grunnlag og manifest» av F.T. Marinetti. Oversatt av Espen Grønlie for *Rett Kopi*. Basert på: «Fondazione e Manifesto del Futurismo» i Maria Drudi Gambillo og Teresa Fiori (red) 1986: *Archivi del futurismo* bd. 1, Roma, s. 15-19. Denne utgaven ble først utgitt i *Lacerba*, Firenze. Teksten ble første gang publisert som «Le futurisme» i *Le Figaro*, Paris 1909. Oversatt med tillatelse fra Marinetti Literary Estate.

«Futuristisk maleri. Teknisk manifest» av U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini. Oversatt av Espen Grønlie for *Rett Kopi*. Basert på: «La pittura futurista. Manifesto tecnico» [1910] i Maria Drudi Gambillo og Teresa Fiori (red) 1986: *Archivi del futurismo* bd. 1, Roma, s. 65-67.

«Et slag i ansiktet på den offentlige smak» av D. Burljuk, A. Kručënik, V. Majakovskij, V. Khlebnikov. Oversatt av Karin Nygård for *Rett Kopi*. Basert på: «Postsjetsjina obstsjestvennomu vkusu» [1912] i Vladimir Markov (red) 1967: *Manifesty i programmy russkich futuristov*, München, s. 50-51.

«Lystens futuristiske manifest» av Valentine de Saint-Point. Oversatt av Ellef Prestsæter for *Rett Kopi*. Basert på: «Manifeste de la luxure» [1913] i Giovanni Lista (red) 1973: *Futurisme. Manifestes – Proclamations – Documents*, Lausanne, s. 332-334.

«Den futuristiske antitradisjon» av Guillaume Apollinaire. Dansk oversettelse ved Adam Ægidius i Adam Ægidius (red) 2004: *Ars poetica. Fransk poetik i det tyvende århundrede*, København, s. 16-18. Oversettelse trykket med tillatelse fra Adam Ægidius/Basilisk forlag.

«Aforismer om futurisme» av Mina Loy. Oversatt av Karin Nygård for *Rett Kopi*. Basert på: «Aphorisms of futurism» [1914] i Mina Loy 1996: *The Lost Lunar Baedeker* (red. Roger L. Conover), New York, s. 149-152. Teksten ble først trykket i Alfred Stieglitz' *Camera Work* 45 i 1914. Copyright ©1996 The Estate of Mina Loy. Oversatt med tillatelse fra The Estate of Mina Loy ved Roger L. Conover.

«The Anti-Neutral Suit» av G. Balla. Eng. overs. ved Emily Braun i Emily Braun 1995: «Futurist fashion: Three manifestos» i *Art journal* 54 nr. 1, New York, s. 34-41. Original: «Il vestito antineutrale» [1914], først trykket i *Volantino della Direzione del Movimento futurista*, Milano. Oversettelse trykket med tillatelse fra Emily Braun.

«Feministisk manifest» av Mina Loy. Oversatt av Karin Nygård for *Rett Kopi*. Basert på: «Feminist manifesto» [1914] i Mina Loy 1996: *The Lost Lunar Baedeker* (red. Roger L. Conover), New York, s. 153-156. Tekstens layout i Conovers 1996-utgave og i den norske oversettelsen er typografisk tilnærmet det originale håndskrevne manuskriptet. Copyright ©1996 The Estate of Mina Loy. Oversatt med tillatelse fra The Estate of Mina Loy ved Roger L. Conover.

«Manifest Anti-Dantas» av José Almada-Negreiros. Oversatt av Ellef Prestsæter for *Rett Kopi*. Typografisk gjengivelse ved Anna Prestsæter. Basert på: *Manifesto Anti-Dantas* [1916], 2000, Lisboa. Oversatt med tillatelse fra Assírio & Alvim. Takk til Ana Luísa Amaral og Jenny Nygård for konsulenthjelp i forbindelse med oversettelsen.

«Futuristisk film» av F.T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti. Oversatt av Espen Grønlie for *Rett Kopi*. Basert på: «La Cinematografia futurista» [1916] i Maria Drudi Gambillo og Teresa Fiori (red) 1986: *Archivi del futurismo* bd. 1, Roma, s. 96-99. Først publisert i *L'Italia Futurista* nr. 9. Oversatt med tillatelse fra Marinetti Literary Estate.

«Ultimatum» av Álvaro de Campos. Oversatt av Ellef Prestsæter for *Rett Kopi*. Typografisk gjengivelse ved Anna Prestsæter. Basert på: faksimileutgaven av *Portugal Futurista* [1917], 1981, Lisboa, s. 30-34. Takk til Irene Ramalho Santos og Jenny Nygård for konsulenthjelp i forbindelse med oversettelsen.

«Manifest DADA 1918» av Tristan Tzara. Oversatt av Geir Uvsløkk for *Rett Kopi*. Typografisk gjengivelse ved Anna Prestsæter. Basert på: «Manifest DADA 1918» i *Dada* nr. 3, Zürich. Se faksimile hos International Dada Archive: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/3/index.htm>.

«Futurist manifesto of women's fashion» av Volt [Vincenzo Fani]. Eng. overs. ved Emily Braun i Emily Braun 1995: «Futurist fashion: Three manifestos» i *Art journal* 54 nr. 1, New York, s. 34-41. Original: «Manifesta della moda femminile futurista» [1920], først trykket i *Roma futurista*, Roma. Oversettelse trykket med tillatelse fra Emily Braun.

«Manifest KO» av Kurt Schwitters. Oversatt av Øyvind Berg for *Rett Kopi*. Basert på «Manifest KOE» [1922] i Kurt Schwitters 1973: *Das literarische Werk* bd. 5, Köln, s. 22.



«Erklæring av 27. januar 1925» av Byrået for surrealistiske undersøkelser. Oversatt av Ellef Prestsæter for *Rett Kopi*. Basert på: «Déclaration du 27 janvier 1925» [1925] i Antonin Artaud 1976: *Œuvres Complètes* bd, 2, Paris, s. 325-236. © 1976 Editions Gallimard, Paris. Trykket med tillatelse fra Gallimard.

«Manifest i klarspråk» av Antonin Artaud. Oversatt av Geir Uvsløkk for *Rett Kopi*. Basert på: «Manifeste en langage clair» [1925] i Antonin Artaud 1976: *Œuvres Complètes* bd, 2, Paris, s. 354-357. © 1976 Editions Gallimard, Paris. Trykket med tillatelse fra Gallimard.

«Katalansk manifest mot kunsten (det gule manifest)» av S. Dalí, S. Gash, L. Montanyá. Oversatt av Guro Fløgstad for *Rett Kopi*. Basert på: «Manifest antiartistic català» [1928] i Jaime Brihuega (red) 1982: *Manifestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: las vanguardistas artisticas en Espana, 1910-1930*, Madrid, s. 157-161.

«Bogstavpoesiens manifest» av Isidore Isou. Dansk oversettelse ved Adam Ægidius i Adam Ægidius (red.) 2004: *Ars poetica. Fransk poetik i det tyvende århundrede*, København, s. 160-165. Original: «Manifeste de la poésie lettriste» [1942]. Se Isidore Isou 1947: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, s. 11-18. © 1947 Editions Gallimard, Paris 1947. Trykket med tillatelse fra Adam Ægidius/Basilisk forlag og Gallimard.

«Spatialistbevegelsens manifest for fjernsynet» av Lucio Fontana m.fl. Oversatt av Espen Grønlie for *Rett Kopi*. Basert på: «Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione» [1952]. Se *Lucio Fontana / Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne* 1987, Paris, s. 293. Trykket med tillatelse fra Fondazione Lucio Fontana.

«Stopp plattføttene» av Den lettristiske internasjonale. Oversatt av Ellef Prestsæter for *Rett Kopi*. Basert på: «Finis les pieds plats» [1952] i *Internationale lettriste* nr. 2.

«Auto-destructive art» av Gustav Metzger, 1959. Se Sabine Breitweiser (red) 2005: *Gustav Metzger. History History*, Wien, s. 226.

«Manifesto auto-destructive art» av Gustav Metzger, 1961. Se Sabine Breitweiser (red) 2005: *Gustav Metzger. History History*, Wien, s. 227.

«manifest» av Den situasjonistiske internasjonale. Oversatt av Geir Uvsløkk for *Rett Kopi*. Basert på: «Manifeste» [1960] i *Internationale Situationniste* nr. 4.

Se Internationale Situationniste 1997: *Internationale Situationniste. Édition augmentée*, Paris, s. 144-146.

«Auto-destructive art, Machine art, Auto-creative art» av Gustav Metzger, 1961. Se Sabine Breitweiser (red) 2005: *Gustav Metzger. History History*, Wien, s. 228.

«LIPO (første manifest)» av François Le Lionnais. Dansk oversettelse ved Adam Ægidius i Adam Ægidius (red) 2004: *Ars poetica. Fransk poetik i det tyvende århundrede*, København, s. 245-247. Basert på: «La Lipo (Le premier manifeste)» [1961]. Oversettelse trykket med tillatelse fra Adam Ægidius/Basilisk forlag.

«Proclamation from l'Internationale Situationniste, 23/3-62». Takk til Jakob Jakobsen ved Det fri universitet i København for å ha skaffet dokumentet til veie.

«Manifestverden» av Gustav Metzger. Oversatt av Karin Nygård for *Rett Kopi*. Basert på «Manifesto world» [1962] i Sabine Breitweiser (red) 2005: *Gustav Metzger. History History*, Wien, s. 233-234.

«Manifesto» av George Macuinas. 1963. Trykket med tillatelse fra The Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit.

«Word power» av Alison Knowles. Først trykket i Dick Higgins og Emmett Williams (red) *Manifestos*, 1966, New York, s. 5-6. Trykket med tillatelse fra Alison Knowles.

«A proposition, a problem, a danger, and a hunch» av Robert Filliou. Først trykket i Dick Higgins og Emmett Williams (red) 1966: *Manifestos*, New York, s.16. Trykket med tillatelse fra Marianne Filliou.

«A something else manifesto» av Dick Higgins. Først trykket i Dick Higgins og Emmett Williams (red) 1966: *Manifestos*, New York, s.21. Trykket med tillatelse fra Estate of Dick Higgins.

«manifesto» av Joseph Beyus. 1970. Se *Kunstforum International* nr. 115, Köln, s. 101-102.

«Løsblad» av Roger Laporte. Oversatt for *Rett Kopi*. Basert på: «Feuille volante» [1972] i Claude Royet-Journoud of Anne-Marie Albiach 1972: *Llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwillantysiliogogoch*, Paris. Teksten ble skrevet på oppfordring fra Albiach og Royet-Journoud. Takk til Claude Royet-Journoud for tipset.

«The Definitive/ist manifesto» av Guerilla Art Action Group [Jon Hendricks og Jean Toche] 1981. Publisert i *Art journal* bd. 42, nr. 2, 1982, New York, s. 129. Trykket med tillatelse fra Jon Hendricks.

«The best of intentions» av Tina Darragh. Først publisert i *The Washington review of the arts* aug-sept 1983. Senere publisert i Tina Darragh 1989: *a(gain)<sup>2</sup>st the odds*, Elmwood. Trykket med tillatelse fra Tina Darragh.

«Viva neoism» og «First manifesto of neoist performance and the performance of neoism» av Stewart Home. Ble først publisert i tidsskriftet *Smile* i 1984-5. «None dare call it nihilism» er sammensatt av utdrag fra manifeste trykket samme sted og ble først trykt i denne versjonen i *Vague* i 1987. Alle tre tekstene er tilgjengelige i Stewart Home 1991: *Neoist manifestos / The art strike papers*, Stirling. Trykket med tillatelse fra Stewart Home.

«Et manifest for kyborger» av Donna Haraway. Oversettelse og utdrag ved Karin Nygård for *Rett Kopi*. Original: «A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's» [1985] i *Socialist Review* nr. 80, 1985, s. 65-107. Trykket med tillatelse fra Donna Haraway.

«Politisk manifest» av Michael Hardt og Antonio Negri. Oversatt til norsk av Bjørn C. Ekeland i Hardt og Negri 2005: *Imperiet*, Oslo, s. 79-82. Original: Hardt og Negri 2000: *Empire*, Cambridge MA. Trykket med tillatelse fra Michael Hardt og Spartacus.

«A hacker manifesto» av McKenzie Wark (2001-2004). Versjon ved forfatteren for *Rett Kopi*. Se McKenzie Wark 2004: *A hacker manifesto*, Cambridge MA. Trykket med tillatelse fra forfatteren.

«Manifest 003» av ЧТО ДЕЛАТЬ? / What is to be done? [2003]. Publisert på russisk og engelsk i nettidsskriftet ЧТО ДЕЛАТЬ? / What is to be done? nr. 1. Se [www.chtodelat.org](http://www.chtodelat.org).

*We have done our best to get in touch with all copyright holders. Regarding cases in which we have not succeeded, we hope permissions may be settled subsequently and upon the request of copyright holders.*

A blue-tinted photograph of a road in Iraq. In the foreground, a road sign on the right side of the road reads "Sovereign" with an upward-pointing arrow below it. In the distance, a white vehicle is driving on the road. The sky is bright and hazy.

# A New Beginning A New Iraq

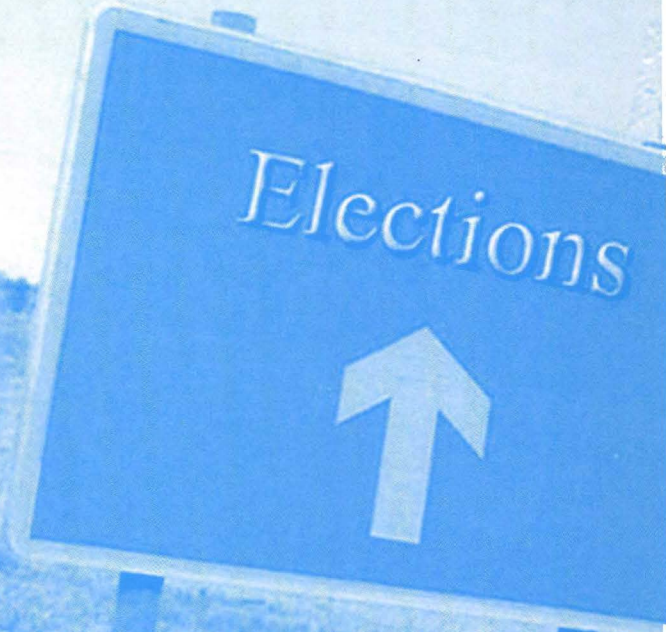
Support your new Government

A journey of a thousand miles

LET US NOTE THAT  
THE LATIN ROOT OF  
FUTURE, FUTURA,  
HAS ALWAYS KEPT ITS  
UNEASY PROXIMITY  
WITH FUTUTA, THE  
FUCKED ONES.

JEAN-MICHEL RABATÉ

ning



ent on its journey towards a bright future

starts with a single step