

NORSKE KRITIKERES FAGTIDSSKRIFT

Leder og presentasjon av bidragsytere side 2

Mary Ann Caws side 5
A Meta-Manifesto

Leif Høghaug side 15
Kritisk manifest 2008
En presentasjon av fremtidens kritikk

Elling Borgersrud side 23
En høyltt oppfordring til handling

Dmitry Vilensky side 31
Manifestos and political art after 2000
Or: on the possibilities of contemporary composition of the Avant-garde

Ellef Prestsæter side 42
En tid for manifeste?

Danjel Andersson side 53
Manifest PLEASE!
Visslingars & rops manifest (2002)

TEMA: MANIFESTET NR. I 2008

kr!tikeren

Leder

**“We’ve had enough of this manure;
now we need to sow”¹**

Norsk kritikerlags seminar for kritikere og forfattere ble nylig holdt for ellefte år på rad på Norsk Litteraturfestival på Lillehammer. I dette nummeret av Kritikerens presenterer vi alle de seks forelesningene som ble holdt på seminaret. Bidragene er altså skrevet for muntlig fremføring – det er manuskriptene fra denne fremføringen som gjengis her, i stort sett ubearbeidet form.

Tema for årets festival var Framtid. Da årets arrangementskomité (bestående av Kristin Lande og undertegnede) begynte å tenke innenfor denne tematiske rammen, fant vi ut av vi ønsket å se på framtida i mulighetenes lys, se etter alternativer til alle de dystre framtidsvisjonene. Derfor rettet vi oppmerksomheten mot manifestet, en optimistisk sjanger, preget av handlekraft og vilje til å aktivt jobbe mot en bedre framtid – eller i alle fall å vise mulighetene for en annerledes framtid.

Manifest (som betyr ”håndgripelig”) kan sies å være motstykket til essay (”forsøk”). Likevel viste det seg å være en langt mer kompleks sjanger enn vi hadde trodd på forhånd: ”Being an

alternative genre, the manifesto can always be redefined; it makes its own definition each time” skriver en av våre forelesere, Mary Ann Caws. Alt annet enn håndgripelig, med andre ord.

De seks foreleserne belyste manifestsjangeren fra ulike innfallsvinkler. I åpningsforelesningen snakket Mary Ann Caws om det modernistiske kunstmanifestets historie og innflytelse, samtidig som hun trakk linjen over i samtiden og framtiden. Hun slo fast at manifestet på ingen måte kun har historisk interesse: “There will always be other manifesto styles, even in what seems to be a post-manifesto moment. Someone will come along, alone or in a group, to invite us, loudly, to some new way of thinking.”²

En bekreftelse på at manifestet lever videre ga Kritikerlagets leder, Leif Høgnaug. I 2003 skrev han et kritikk-manifest i ”Krit.sirkelen”, som herværende tidsskrift da het. I anledning Kritikerlagets 10-årsjubileum i år, har han skrevet et nytt kritisk manifest som han presenterte.

Tradisjonelt har manifestet vært et dokument som uttrykker en ideologi, konstruert for å overbevise og vinne leseren over til sitt syn. Tonen er som regel proklamerende, bastant og høylytt. Et fellestrekk er at det ofte uttrykker en klar avsender, et ”vi”, som henvender seg til en mottaker, et ”du” eller ”dere”, som oppfordres til å ta stilling for eller mot



(kanskje helst mot) et mer eller mindre klart definert "dem". Vi var ute etter å finne fram til noen som skriver i dag som benytter seg av noen av disse trekkene fra manifestsjangeren. Derfor inviterte vi Elling Borgersrud fra hip hop-gruppa Gatas Parlament.

Dag to åpnet med Dmitry Vilensky fra det russiske kunsterkollektivet "Chto delat" ("What is to be done"), som arbeider mye med manifeste. Han snakket om manifeste og politisk kunst i vår tid.

Avslutningsvis hadde vi to tidsskriftredaktører på talerstolen, som i henholdsvis 2006 og 2007 utga temanummer om manifeste: Danjel Andersson, redaktør i det svenske teater-tidsskriftet Visslingar & Rop, og Ellef Prestsæter, redaktør i Rett Kopi. De var bedt om å svare på spørsmålet: "Hvorfor bry seg om manifeste i dag?" Seminaret ble avsluttet med en samtale mellom disse to, og publikum.

"There is no such thing as a modest manifesto" sier Mary Ann Caws i sitt foredrag. For meg har dette vært det mest fascinerende og inspirerende ved å jobbe med manifeste denne våren: Det befriende ved denne mangelen på forbehold, beskjedenhet, forsiktighet, modifikasjon. De slående spissformuleringene man ikke får klart for seg om er skrevet med glimt i øyet, eller i fantasisk gravalvor. Denne høylydte skråsikkerheten opplever jeg som nærmest noe eksotisk, så

uendelig fjernt fra min egen generasjon – eller i hvert fall min person, som har en tendens til å skrive alt i kondisjonalis. Når jeg leser manifeste føler jeg meg litt som Tommy og Annika i "Pippi Langstrømpe", der de sitter på trygg avstand og fryder seg når Pippi gjør alt det sprø og vågale deres gode oppdragelse hindrer dem i å gjøre selv. Caws innleder sin bok med et sitat av Mimi Parent: KNOCK HARD. LIFE IS DEAF. Mimi Parent får fungere som min Pippi, idet jeg lar den oppfordringen stå som motto for dette nummeret.

Silje Hernæs Linhart, juni 2008.

PS. Dmitry Vilensky og Ellef Prestsæter ble intervjuet av programmet "Utopia" på NRK P2 i etterkant av seminaret. Det ble sendt første gang 7/6 2008 og kan høres på nettradio her: <http://www.nrk.no/programmer/sider/utopia/>

kritikeren

Fotnoter _____

¹ Mikhail Larinov og Natalya Goncharova: *Rayonists and Futurists: A Manifesto*. (1913). I: *Manifesto: A Century of Isms*. Red. Mary Ann Caws. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001. s. 241

² *Manifesto: A Century of Isms*. Red. Mary Ann Caws. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001, s. xxix.

Bidragssytere i dette nummeret:**Mary Ann Caws**

(f. 1933) er professor ved City University i New York. Hun har skrevet over 40 bøker, og er kjent blant annet for sitt omfattende arbeid med fransk surrealisme. Hun har dessuten redigert den største antologi av modernistiske manifeste som er utgitt, bestående av over 200 manifeste fra forskjellige land: MANIFESTO. A century of Isms, Modernist Manifestos and Statements (University of Nebraska Press, 2001). På grunn av den store interessen for denne boka, er hun nå i gang med en oppfølger: More Manifestos.

Leif Høggaug

(f. 1974) er litteraturviter, kritiker og leder av Norsk kritikerlag. Han underviser ved Forfatterstudiet i Bø, Høgskolen i Telemark, og skriver kritikk blant annet for Ny Tid.

Elling Borgersrud

(f. 1975) er rapartist og låtskriver i gruppa Gatas Parlament og Samvirkelaget, og skriver tekster som oppfordrer til handling og politisk aktivitet. Se også: www.gatasp.no

Dmitry Vilensky

(f. 1964) er kunstner og aktivist, og medlem i kollektivet Chtodelat (eller What is to be done?). Kollektivet ble etablert i 2003 i St. Petersburg av en gruppe kunstnere, kritikere,

filosofer og forfattere med det for øye å forene politisk teori, kunst og aktivisme. Kollektivet utgir blant annet en tospråklig avis (russisk og engelsk) som tar opp emner relatert til engasjert og politisk kunst i Russland og andre steder. Se også hjemmesiden: www.chtodelat.org

Ellef Prestsæter

(f. 1982) redigerer sammen med Karin Nygård tidsskriftet Rett Kopi, som sommeren 2007 utga en omfattende publikasjon om manifestet, Rett Kopi dokumenterer fremtiden. Han skriver masteroppgave i estetiske studier ved UiO om futuristisk manifestproduksjon i Italia, England, Portugal og Brasil. Se også www.rettkopi.no

Danjel Andersson

er kritiker og redaktør for det svenske teatertidsskriftet "Visslingar och Rop", som vinteren 2006 utga eget tema-nummer om manifestet. Se også www.vor.nu

A Meta-Manifesto

Av Mary Ann Caws

Let me say first how very delighted I am to be here in Norway with you, and how very honored I feel. I want to thank the Critics Association from the bottom of my heart, especially Silje and Kristin and Anne Merethe and you all, for inviting me, and for being such grand hosts.

This conference is dedicated to the *future*, which is certainly the most appealing thing possible. A new friend the other night in Oslo mentioned how, in New York where I live, everything feels oriented only toward the present. True enough, and the weight of the past seems both absent and sadly missing – we in New York after the tragic events of 9/11 have a special feeling about creation and recreation. Anything going futureward and not pastward appeals to me immensely, and the whole feeling of Norway is a welcoming one to me. So thank you again.

Manifestos and this Meta-Manifesto

For this occasion, so really glorious, I will be wanting to start over my thinking, with you, about the manifesto and how it works, and how it plays. Works out and plays out. It is, at its best, athletic, Olympian, as at Lillehammer, and ranges from the triumphant to the droll. It can be competitive and

often feels epic. For me, the manifesto is the most joyous of forms, the most playful, the most flexible. It seems open to everything: anger – especially at what it considers not worth making a life about – as well as exultation.

What is there NOT room for in a manifesto? Primarily, I think, there is not room for pastness, or an indwelling on what has gone by. Clearly, that rules out melancholy, and wistfulness. Which is why I feel that an energetic determination is characteristic of manifestos. As the opposite of indwelling and pastness, I think of the manifesto form it as a deliberate *outdwelling*, if I can use that word. To make manifest is to expose, to show forth, to share. All the more reason for my delight in sharing my present thoughts about the form with you.

In any case, the manifesto certainly seems to me of all forms, the most open to rediagnosis, of revaluing, rethinking. Let me tell you where I was a while ago, thinking of manifestos, when I compiled my book *Manifesto: A Century of Isms* in 2001. Then I was engaged mostly in dealing with, and trying to present examples from, what I thought of as “*The Manifesto Moment*,” running about fifteen years, from 1909 to 1924. It started in 1909, with the outrageously self-glorifying *Futurist Manifesto* by Filippo Tommaso Marinetti. Then there came many high points in the genre: Cubism and collage, Kandinsky on the “*Spiritual in Art*,” the New York Armory

kritikeren

Show – like a visual manifesto of itself – simultanism in Paris, still around 1913, the Cubo-Futurist and Rayonnist salons in Russia – from which the super-rayonnists Michael Larionov and Natalia Goncharova migrated to Paris – and the great Ilya Zdanevich lecturing on “everythingism,” still in 1913. Then the Vorticist moment turning to Imagism, just at the time of the big Dada moment, in 1916-17, and their associates in Holland with De Stijl, and then the first Surrealist Manifesto in 1924. Then came another bunch of them, in less rapid order, among which are of special appeal to me the latter-day Lettrism with Isidor Isou and Maurice Lemaître in Paris, Henri Chopin’s Spatialism and on and on, up to Frank O’Hara’s 1959 manifesto of “Personism” in the United States, a spoof on manifestos of all sorts, and some latter-day examples. But of course spoofs show the vitality of what is being spoofed, and I was, in compiling that anthology of manifestoes, completely taken up with the vitality of manifestos: the form and the reason for its excitement.

It seems to me that it is all about the hand, and is necessarily a kind of crafted, handmarked item. That has always been the first and guiding rule. What is made manifest by the handling of the material – as in the HAND, manus, and manufactured, MADE and CREATED – is the *manifestness* itself. If manif is about the hand, then fest is for festival – a collective celebration, like this one.

The second rule is its self-announcement: like a deictic: “Look! Now! Here! Not There!!

It is like a gigantic poster, a very large ad, a superad.

Third: Its energy is its own form of madness: it is always, at its best, peculiar and angry, quirky, or downright crazed. It was always in *overdose* and *overdrive*: tone horatatory, contrarian, bullying, rapid. It is often full of intense colour, as of screeching noise Kandinsky’s “Yellow Sound” and the “Blue Reiter” movement. And, just like the intensity of the colour, it is usually loud, and to be full of yelling. Allen Ginsberg’s poem “Howl,” Garcia Lorca’s “Grita,” the primitivist Yawp: perfect examples of the manifesto poem and cry. As the threshold to a newly enlightened world: the manifesto had to be a poem in a very noisy and heightened prose.

Fourth, it is eternally and right now, opposed to something, full of *againstness* for the past, on which it builds, nevertheless, and which it reinvents. It is generally contrarian.

Then, in fifth place, it is generally very very big, as Marinetti said of cars and elephants. Here, I am thinking of Rem Koolhaas’ manifesto called, so wonderfully: “Bigness: Or the Problem of Large.” A manifesto is usually the opposite of modest.

And mostly, sixth and lastly, and most important, it moves from “I believe” or “we believe” to “you” and hopes for a future “we all believe”—in a hortatory *address* to the public. Personal communication is everything. Getting others to join you is the point, as if it were always to move from a credo to a hymn.



Zero Manifesto, new idealism

So, if it is all about newness every time, its time, our time, is now. Its very principle starts from zero, because otherwise, there would be no newness, it would be building on something else. When it builds, it builds noisily, undoing the past by its *presentness*. It makes a fresh mark on the moment.

Let me sum up what I so care about still and now in the ongoing passion for the manifesto as I see it. The manifesto moment, I now think, is not over and done with: perhaps, starting always today, it is always in its prime. Why shouldn't we consider that it is right now again and starting over? At its height, it is at once about undoing pastness and absolutely new.

Here's that fresh start, as if from zero. The manifesto is deeply about being present in the present. It looks toward and at the future, as an ongoingness of whatever it stands for. Even that expression, “standing for” seems to me indicative of its position, of what is literally its stance. We don't think of the manifesto as seatedness or static, but as standing, and most probably as moving, a word I take in all its senses. The manifesto should move us to mental if not political action —I am not dealing with political manifestos, though of course the Communist Manifesto is often taken as the role model for the aesthetic form. We could think of it as standing for —re-presenting, making everything present again — and moving toward.

Now it has to be clear that each manifesto is, like each art movement, at once overlapping and singular. Each single example is radically different from each other — it's at once collective, as a rule, and distinctive. Singular and plural. It starts over, with nothing attached. Perhaps this is the initial event, wiping out the past and rebeginning, or a reinvention, still a rebeginning ...

As its name indicates, the manifest itself is mostly a kind of showing forth. Something about the manifesto has to be visible. As the manifesto moment moves from, say, the end of the nineteenth century on to our time, the very idea of visibility alters. But in general, in the history of the manifesto,

loudness abounds. In a kind of exuberant too – muchness. So in this meta-manifesto, I want to see what the visual form can teach the inquisitive spirit of discovery, like our own rebeginning.

There's a kind of cutlooseness and exuberance that characterizes the manifesto as I first fell in love with it. Typical, as a kind of icon, I think the seven manifestos of Dada exude a kind of exuberance. That is in fact is the keyword to the kind of excitement manifestos can provide. DADA: Here are the glories of idiocy. Tristan Tzara will say: "Look at me, I'm an idiot" and very lovely.

Actually, my favorite manifestos are precisely Dada, like Walter Serner's Dada Manifesto of 1920 – the Letzte Lockerung, or Last Relaxation:

http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Letzte_Lockerung/index.htm



And, as in Johannes Baader's Last Manifesto, there has to be an air of lastness about the manifesto, as of firstness – it has to be new and final – since you are doing away with the rest. It's not seen as part of a series until afterwards.

Baader: Last manifesto

As a rule, the manifesto has to do away with the past, even as it builds on it to secure the basis for the future – and the present moment. Already into the manifesto moment is built a contradiction: you have to build up and in the present to get to the future.

So in a sense the manifesto is about manifesto-ness. The art manifestos I am choosing to show you all show some sense of rowdiness AND control. Again the contradictions: it has been seeming to me lately that the idea of the manifesto is based on a dialectical process: past against future, negative against positive, now as opposed to then, all that sort of thing.

A few words and illustrations about the future, to which our conference is dedicated.

Isadora Duncan's dances were plainly geared toward the future, and described as such:



*It's as if we were celebrating our festival
by redoing the idea of dance
– as flowing and free.*

*ISADORA DUNCAN:
Dance of the Future 1903*

One of my very favorite manifestos, already alluded to, is that of Marinetti's *"The Founding and Manifesto of Futurism,"* perfectly illustrating the turn to the future, the overrunning of the past, and the relentless optimism that is required to do the deed. The very style of the thing tells the whole tale. The preface, describing that founding, is a masterpiece of the genre. Here, the exact time and place of the composition are presented dramatically, in all excitement.

It sounded and read like this, in Venice, in the early dawn after a night of frantic scribbling, under the stars above, clearly hostile to the avant-garde being created on their watch, as it were:

We had stayed up all night, my friends and I, under hanging mosque lamps with domes of filigreed brass, domes starred like our spirits, shining like them with the prismatic radiance of electric hearts. ...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 ... (185)

The excitement quickens, like the pulse of the text. The collective heartbeat of the friends is intensified by the roar of double-decker trains outside, opposing the dull old canals and creaking palaces of the past. Then the roar of automobiles, and that does it. The leader of the gang, in this self-aggrandizing mode that was always Marinetti's, leaps to his feet and you can hear him shouting at the very

top of his lungs: "Let's go!" I said. "Friends, away! Let's go! Mythology and the Mystic Ideal are defeated at last. "Let's go!" There, on the earth, the very first dawn (loc. cit). And so they run to an automobile (Cars are Very Fast, Marinetti will declare), grab the steering wheel, and plunge into two cyclists wobbling their ancient way along. Imagine blocking the path of progress! For, he says later, after laying down the tenets of futurism: "Art, in fact, can be nothing but violence, cruelty, and injustice" (189). So they knock down the bicycles with their speed. It's like Artaud's "theatre of cruelty," which is really about severity. As for the makeup of this collective, they state themselves as young: "The oldest of us is thirty... Look at us! We are still untired! Our hearts know no weariness because they are fed with fire, hatred, and speed!" And the manifesto ends with a call to all those listening and looking: "Lift up your heads! Erect on the summit of the world, once again we hurl defiance to the stars!" (189). Those same stars, hostile to the new, are still there in opposition, but the rise made possible by the righteous erect posture of the protesting manifestors will win out. This is exuberance at its highest pitch. It is singularly rapid in its essentials: if we look at the way in which Tristan Tzara (Papa-Dada by name) describes, in a note on poetry, Dada's pace, we are left both breathless and in amazement: "The poem pushes or digs a crater, is silent, murders, or shrieks along accelerated degrees of speed" (307). Part of the speed has to do with shuffling off anything that might



retard the pace, just like Marinetti's car downing the slow and wobbling cyclists. That includes any statement about need or desire – the manifesto might desire, crave, need attention – but its somewhat dandy-like attitude, in those early and magnificent times, was about denial of need as it was about denial of logic. When it shuffles off the past, logical thinking is out the window.



Picabia: for Tzara Manifestos

Francis Picabia about whom a great deal has been written recently did this portrait of Tristan Tzara – himself the author of the superb epic poem “L’Homme approximatif” or Approximate Man” - an epic if there ever was one.

“I am writing a manifesto and I don’t want anything, I say however certain things and I am on principle against manifestoes, as I am also against principles...I am writing this manifesto to show that you can do contrary actions together, in one single fresh breath; I am against action; for continual contradiction, for affirmation also, I am neither for nor against and I don’t explain because I hate common sense.” (301)

That is from Tzara’s Dada Manifesto of 1918, which is geared to the exact attitude appropriate for all new movements. The manifesto has absolutely to be pitched high: everything about manifestos is high, loud, and mighty. In the Dada Manifesto of 1918, Tzara forces our response: “Let every man shout. There is a great destructive, negative work to be accomplished.” (300) The point of this negative work is as joyous as anything we might imagine. Negative exuberance somehow seems at once positive and overwhelming.

Another word about exuberance: in the art manifesto, we see exuberance of all sorts: temporal, spatial, historical. Let me take an illustration from the animal world, that is: “MANIFESTO”, the Race Horse (http://www.grand-national-world.co.uk/gnw/the_race/tales/manifesto.html) racing to the finish line: How the manifesto finishes is all important: swallowed up, cannibalized by another movement... It has to get there first, so:



... and it has to include all the senses: synesthesia to the maximum.

Avant-garde as scouts for capital



To be truly inclusive, the manifesto has to appeal to all the senses:

Above all, there spreads the umbrella of a grand imagining, in The Imagineer's Manifesto: http://undergrowth.org/the_imagineers_manifesto_by_brendan_mccallum

See how the eye is included in the hand: this is a perfect example of the inclusion of the seeing in the handcrafted, of *the visual in the manual*.



Now the point would be the collective imagining of the group as it constitutes itself: **the KUNSTLER GRUPPE: 1906**. Imagining has to be shared, or not be.

Nothing seems, from the outset, more collective, more shared, than the BAUHAUS MANIFESTO— They worked together, lived together, shared a space.

<http://www.bauhaus.de/english/bauhaus1919/manifest1919.html>



I think it is time for two bodily manifestos, one a simple love of living written on the form of a body:

Love this life

And the second, the self-cannibalization of a performance artist called ORLAN: her body is remodeled constantly, by her own will and design (<http://www.orlan.net/>). Which brings me to the center of my talk: the absorbing of one's enemies, the eating of the sacred other, is never very far from the imagination of the manifestor. Here is a statement from the Brazilian avant garde of 1928: This is Brazilian modernism's most celebrated text, Oswald de Andrade's "Cannibal Manifesto" of 1928. Also called the "Brazilwood Manifesto," because it champions the use of native material and turns against artifice, this manifesto takes its name from the cannibalistic Tupi Indians of Brazil who disposed gastronomically of a few persons. It gave its title of a Dada publication of two issues, Cannibale, whose lively primitivistic spirit is joined to the RaRussian Russian Rayonists, with their "Why-We-Paint-Our-Faces" manifesto against the sophisticated and over-civilized society.

*"Only Cannibalism unites us. Socially. Economically. Philosophically.
The unique law of the world. The disguised expression of all individu-
alisms, all collectivisms. Of all religions. Of all peace treaties.
Tupi or not tupi that is the question.
Against all catechisms.*

*Against Memory the source of habit. ... We are concrete. We
take account of ideas, we react, we burn people in the public
squares. We suppress ideas and other kinds of paralysis.
Through screenplays. To believe in our signs, to believe in our
instruments and our stars.
Happiness is the real proof.*

*The struggle between what we might call the Uncreated and
the Created – illustrated by the permanent contradiction of
man and his taboo. Daily love and the capitalist modus vivendi.
Cannibalism. Absorption of the sacred enemy. To transform
him into a totem. The human adventure. Earthly finality.*

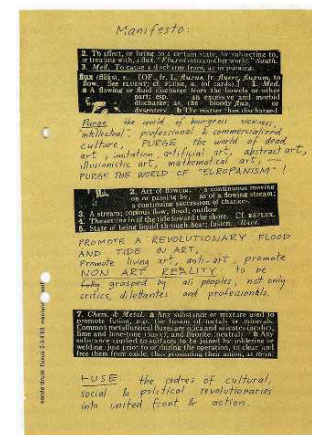
*However, only the pure elite manage to realize carnal
cannibalism within, some sense of life, avoiding all the evils
Freud identified, those religious evils. What yields nothing is
a sublimation of the sexual instinct. It is a thermometric scale
of cannibalist instinct. Once carnal, it turns elective and creates
friendship. Affectivity, or love. Speculative, science.*

*It deviates and transfers. We arrive at utter vilification. In base
cannibalism, our baptized sins agglomerate – envy, usury,
calumny, or murder. A plague from the so-called cultured and
Christianized, it's what we are acting against. Cannibals."*

http://www.corpse.org/archives/author_info/caws_mary_ann.html

And on and on. This manifesto has caused a great deal
of excitement lately, involving the scholars dealing with
post-colonialism, and the rest. It will serve as the beginning
of my next manifesto volume, as the energetic model *par*
excellence.

Of course the festival moment, and its upsidedownness and
celebration of chaos has been analyzed at length. It is
always celebratory: even in its destructive elements. Take
the pandemonium created as well as described, in fact,
celebrated, in the **Pandemonium by Baselitz 1962**.



There is clearly , between all
these movements, a kind of flux
and a kind of rebeginning, as we
already saw with Zero and now,
with the Fluxus group, George
Macuin as the group leader, a
kind of naive newness and flow,
a loud statement of joy in the
unboundaried, in the ongoing
exultation and exaltation.



Since we are, in our present moment, so heavily into per-
formance art, this instance of the Fluxus work being read
aloud, with joyful insistence on the nonlinear: this is the kind of
modernist movement to whose power many of us subscribe:

Arthus Caspari reading Macuinas Manifesto 1962



Of course, the combination of text and image overwhelms many of the lesser efforts. Jenny Holzer is everywhere, and to be read gloriously aloud, whether in Bilbao,

where last I saw her work in the Museum designed by Frank Gehry, who else (he is a manifesto in himself). Wherever her words and works appear ...

It seems to me that overall, a kind of joyous childish and willingly naive is the point of the manifesto -it is about starting over always, like my favorite motto from the surrealists: "always for the first time." Thus, the internet manifesto, so much of the moment: <http://www.geocities.com/Athens/Rhodes/1566/manifesto.html>

And, in a positive slant to the whole thing, the manifest moment is about rising, about climbing, about wanting to reach up and never back: <http://www.parkerism.com/manifesto/wp-content/uploads/2007/04/manifesto-cover2-copy.jpg>

Optimism is vertical like Edmon Jabes's Vertical Manifesto. It's finally about where we live or choose to spend our - ah - so short time here. And on the idea of imagining,

because that is the essential background for the enterprise. I especially love architectural manifestos and their concern for spaces to live in:

ARAKAWA and Madeline GINS: Bioscleave house

<http://www.reversibledestiny.org/bios.php>

Bioscleave house

A house that improves memory function and within which people will find it remarkably easy to collect their thoughts. Thanks to the architectural procedures this house places in play, whoever moves about within it wishing to live forever will be able to do so. The house should be counted as a first step towards the public immune system for which the reversible destiny program calls.

Architectural Body Hypothesis with Sited Awareness

What stems from the body, by way of awareness, should be held-to be of it. Any site at which a person deems an X to exist should be considered a contributing segment of her awareness.

And, it seems to me, manifesto-ness is indeed about awareness, however far you think that might go.

The effort of living in such a house, with its uneven floors

and lack of curtains takes such energy that it will increase our living energy. Thus, prolong our life: their movement is called Reversible Destiny...

The recent kind of joyousness has to do, again, with noise, lots of it, as in this manifesto as poster from the Ottawa band: <http://sbportfolio.ca/printwork.htm>

And then the idea of a statement and text available to everyone who might be or might not be interested. The address is always public, stressing again the collective side of the manifesto. It reminds me of Proust's having wanted his volumes to be available in the cheapest possible editions, and longing to see someone miss his train stop, lost in the reading. The manifesto depends above all on the determination of possibilities according to one's willingness to not be above what everyone and anyone can deal in and with.

Cheap Art Manifesto:

<http://www.391.org/manifestos/cheapartmanifesto.htm>

Before I finish, I want to say that I am especially interested in adding to my first volume of manifestos, out of which was left much, given its size, already rather enormous. I am now contemplating a Manifesto Redux, for there were so many examples I left out and am eager to reexamine, such as Rem Koolhaas's "Bigness: Or the Problem of Large" Bill Brown's "thingism," echoing all the "thing" manifestos in

my last volume, but putting a different spin on them, above all the all-important Cannibal Manifesto, which I had to translate with a native speaker, and has been put online in a journal, from which I will simply reprint it. In the more recent atmosphere of manifestos as givens, I would want to put in Carolee Schneemann's bodily manifesto from her "Meat Joy", Russia's LINK, Guy Debord's Situationism, Lionel Venturi's "Complexity and Contradiction," the "Redstockings Manifesto," R.B. Kitaj's "Diasporist Manifesto," the statements of the Guerrilla Girls, and the Red Women show currently running at the De Young Museum in San Francisco.

But that is in the future, and I want to end with a present possibility of boundlessness, with the rubbing out of boundaries ... thus the final visual manifesto I will show you, called the Boundless Manifesto:

<http://www.gophila.com/go/boundless/pop.html>

In conclusion, I think of this opening as opening on a Meta-Manifesto moment of collective manifest reflection upon the form and the idea, and am delighted to have been asked to share it with you here in Norway, at the Literary Festival. Every festival is, in a sense, a manifesto, and so this one is already in its meta-moment.

MARY ANN CAWS, 2008



Kritisk manifest 2008

En presentasjon av fremtidens kritikk

Av Leif Høgghaug

**People tell me I look like hell
Well I am hell**

T Bone Burnett

(Behold jakken på. Varmen til tross. Velt vannglasset. Behold roen.)

Det er på tide å se fremover. La oss se hvordan kritikken, den for oss ennå-ikke-iverksatte kritikken, i fremtiden trer frem som en stoisk øvelse. En stoisk øvelse, ja visst, på lik linje med andre stoiske øvelser: poesien, malekunsten, musikken, filmen, for å nevne noen. På lik linje med. Ja. Men likevel forskjellig. Kritikken er kun identisk med seg selv. Den kan forklares ved *hjelp* av, men aldri *gjennom*, de andre identitetene den er på linje med. Kritikken er identisk med seg selv. Besinnelse er et stikkord, tett fulgt av interesseløshet og dogmatikk, for ikke å glemme bestrebelse og rettferdighet.

[2] Kritikken som en stoisk øvelse. Den fremtidige kritikken står høyt hevet over den mistro som lenge er blitt hegnet om i den offentlige samtalsens felt. Samfunnsdebatten er ikke kritikkens sted. Kritikkens sted, dens topos, inngir

ingen forestillinger om et evig her-og-nå. Kritikkens sted er ikke en fornøyelsespark. Der kritikken ferdes, gis det ingen mulighet for å nyte påstanden om meningsmotstanderens udugelighet og falske motiver. Der kritikken ferdes, gis det andre muligheter. Kritikken spør ikke etter udugelighet og falske motiver. Den spør etter det som er manifest, det som er kunngjort: kunstverket og det samfunnet kunstverket er en del av. Og omvendt: samfunnet og det kunstverket samfunnet er en del av.

[3] Kritikkens sted er et historisk sted. Tidligere tiders forsøk på å kartlegge verden kunne ikke unngå å ta kritikken i betraktning. Slik også i fremtiden. Stedet finnes fortsatt, og kartet er blitt tegnet på nytt. Kritikkens sted er synlig på kartet fordi det er synlig i terrenget. Kritikkens sted er et jordisk sted, og det sies at stedet lar seg beskue fra månen.

[4] Den som tegner et kart, er en kunstner. Og kunstneren er en av kritikerens nærmeste slektninger. Ofte er kunstneren og kritikeren en og samme person. Likevel er ikke kunstneren identisk med kritikeren. Kritikeren er identisk med seg selv, slik kunstneren er identisk med seg selv. Og det gjør en forskjell.

[5] I fremtiden har kunsten iverksatt prosjekter vi i dag knapt våger å drømme om. Ikke slik å forstå at alt er blitt mulig i

kritikeren

fremtidens verden. Snarere tvert imot. I fremtidens verden har kunstnere og kritikere for alvor forstått de ideologiske implikasjonene av gammeldagse (og i hverdagsspråket fortsatt operative) slagord som "anything goes", "the sky is the limit" og "enjoy Coca Cola". Det finnes grenser. Jordiske grenser (i motsetning til de himmelske, som man tross alt vet svært lite om). Også betegnelser som demokrati, folkestyre og ytringsfrihet står i grensesettingens tegn. For det handler om tegn. Fortidens og fremtidens tegn. Den som tegner et kart, setter grenser.

[6] Å skue inn i fremtiden, eller: et fremtidsrettet blikk på fortiden. Vi kan ikke unngå å se oss tilbake. Se oss tilbake, for slik, gjennom tolkningen av fortidens fremstillinger av verden og mennesker, guder og helter, ja for slik å kunne rette oppmerksomhet mot det politiske, dvs. det fremtidsrettede. Politikk er som kjent den av de tre retoriske genrene som angår fremtiden. Dette har Aristoteles forklart oss, noe han også vil gjøre i fremtiden. Aristoteles, "the father of Criticism" (som han er blitt kalt av Samuel Johnson og andre store kritikere), vil skille mellom tre forskjellige tider, og følgelig skille mellom tre forskjellige genrer, eller talemåter, la oss si skrivemåter. Fortid, nåtid og fremtid. Den juridiske, den epideiktiske og den politiske skrivemåten. Også i fremtiden er dette allmennkunnskap. Men med den forskjell at kunstnere ikke oppfatter Aristoteles' systematiske redegjørelser for tid og genrer som komponenter i en maktstruktur det gjelder å løsrive seg selv og sin kunst fra.

[7] Fremtidens Bertolt Brecht skriver ikke antiaristotelisk dramatikk. Selv ikke Brecht kan unnslippe strukturene – men så har han heller ikke noe ønske om å unnslippe. Kanskje skriver han en ode til den amerikanske presidenten, eller han lar være. Skriver han en ode til presidenten, så er det fordi presidenten er et fornuftig menneske, i klokskap så vel som i visdom, og derfor er egnet til å lede verdens mektigste land, eller rettere, lede verden. Hvis Brecht lar være å skrive en ode til presidenten, så er det ganske enkelt fordi presidenten gang på gang, i ord og gjerninger, har vist seg å være et udugelig lederemne. Det er kun i samfunnsdebatten at udugeligheten blir gjort til gjenstand for hyllest. Man hyller den Andres udugelighet fordi man nyter den Andres udugelighet. Dette i et desperat forsøk på å unngå å røpe sin egen udugelighet. "Enjoy the Other." "Enjoy your Symptom."

[8] Dette er det valget en politisk kunstner står overfor: enten si ja ja eller nei nei. Grensesetting, med andre ord. Klokskap og visdom på den ene siden av grensen, og på den andre siden: udugelighet, dette man lar være å løfte frem. Kunsten har ingen interesse av å løfte frem det udugelige.

[9] Og kritikeren? Hvilket valg står kritikeren overfor? Valget er tilsynelatende enkelt: enten opptre som kritiker eller la være å opptre som kritiker. Hvilket kan oversettes med: enten være seg selv eller bli en annen.

[10] Å bli en annen. Selvfølgelig: det høres ut som et spennende valg. For hvem skulle ikke vært en annen? Ny identitet. Eller ingen identitet i det hele tatt. Ren forskjell. "Enjoy." "Livin' la Vida Loca."

[11] Men kritikeren kan velge å være identisk med seg selv, dvs. identisk med den dogmatikk som ligger nedfelt i kritikkens karakter, kritikkens etos. Dette er det kritiske selvet: en etos som gjennom sine ord, logos, fører en dogmatisk kamp mot allverdens dumhet, allverdens ignoranse, en kamp som tilhørere, lesere, eller om man vil, publikum, ikke kan unngå å legge merke til. I fremtiden gir det mening å snakke om kritikkens patos: den begeistring eller den uro den dogmatiske kampen vekker i publikum. Alle vet at kritikken spiller en rolle. Kritikken er anerkjent, og det til tross for at den er fryktet.

[12] Selvfølgelig: man frykter dogmatikk. Man frykter den som besinner seg. Man frykter den som taler rettferdighetens sak. Frykter, slik Charles de Gaulle i sin tid fryktet Jean-Paul Sartre, filosofen. Vi kjenner historien: da det franske politiet ville kaste Sartre i fengsel, kom de Gaulle med følgende utsagn: "Man arresterer ikke Voltaire." De Gaulle hadde store tanker om den han fryktet mest, så høye tanker at han glemte å legge til at jo, man arresterer Voltaire hvis Voltaire har gjort noe galt, myrdet noen for eksempel – men da med det resultat at kritikken forblir fri som fuglen. Dogmatikken lar seg ikke kneble.

[13] Dette har man forstått i fremtidens verden. Maktens menn og kvinner har forstått at kritikken alltid vil få det siste ord. Fordi kritikken er det siste ord. Uansett hva som blir sagt eller på annen måte ytret; uansett hva maktens menn og kvinner sier eller iverksetter i form av fysiske handlinger, krig for eksempel: kritikkens setninger kommer til sist, og de er unngåelige.

[14] Kritikeren er både lærer og lege. Kritikeren tar på seg den vergilske veilederrollen, en rolle som universitetslæreren ikke kan ta på seg, ettersom et flertall av studentene oppfatter seg selv som klienter med rett til å klage på de varene og de tjenestene de blir tilbudt. Et sørgelig resultat av utdanningsekspløsjonen, kan man si. Men kritikeren veileder, kritikeren har noe å lære bort. Og det finnes noen som lærer noe av å studere kritikken. Det finnes kritiske studenter. Kritikeren stiller diagnoser, behandler problemer, men vel å merke uten å sette problemer under debatt. Kritikken er siste ord. Det betyr: kritikeren er ikke en deltager i samfunnsdebatten.

[15] Debatt er et annet ord for en ideologi der uenighet dyrkes for det den er verdt. Ren forskjell. Kun tese og antitese, syntesen er debatten fremmed. Uenighet for alle penga. Og du får mistroen på kjøpet. Kritikeren interesserer seg ikke for uenighet, like lite som han eller hun interesserer seg for enighet. Kritikeren interesserer seg for kritikk, hvilket betyr at kritikkens

politikk, dens fremtidsrettede tale, er uløselig knyttet til en nedarvet men gjenfortolket forestilling om interesseløshet.

[16] Kritikkens politikk: et spørsmål om interesseløshet. Hvordan henger dette sammen? Politikk er da et spørsmål om interesse, eller hva? Jo. Politikken fremmer interesser. Vi har lært politikken å kjenne som et dypt moralsk foretak. Politikken, slik vi kjenner den, vil fortelle oss hvordan vi bør – eller skal – leve våre liv, innrette oss, i fremtiden, i en nært forstående fremtid: etter neste valg, hvilket betyr her-og-nå. Så hva kan det bety at kritikken er politisk, at dens interesse er uløselig knyttet til en forestilling om interesseløshet?

[17] Kritikken er politisk fordi den skuer inn i fremtiden. Enhver kritisk tekst fremmer en påstand, en dogmatisk påstand, om noe som ikke er, men som kan bli. Hegel berører dette, negativt, når han sier at våre begreper om den allerede etablerte kunsten ikke nødvendigvis gjør oss i stand til å komme med spådommer om fremtidens kunst. Likevel er det nettopp det Hegel gjør: han skuer inn i fremtiden og fremmer en dogmatisk påstand om noe som ikke er. Kunsten vil fortsette. Den har en fremtid. Den kunst hvis epoke er over, er den begrepsfestede kunsten, den kunsten som er festet til *bestemte* begreper. Fremtidens kunstbegrep er ubestemmelig, men like fullt er det snakk om et begrep. Det er slik fremtidens kritikere leser Hegel. Ikke uten en viss referanse til Kant. Man vet at Hegels utsagn befinner seg

i spennet mellom identitet og forskjell, og man vet at det nettopp er i dette spennet dogmatikken utfolder seg, som en linedanser publikum ikke kan la være å se opp til.

[18] Som sagt: kritikeren kan velge å være identisk med seg selv, ja identisk med den dogmatikk som ligger nedfelt i kritikens etos. Men dogmatikken må også utfolde seg, bli synlig, tre frem, ja bli det den er ved å rette sitt blikk mot noe som ikke er, men som kan bli: fremtidens kunst. Det ubestemmelige kunstbegrepet. Det er slik kritikken gjør en forskjell. Den gjør en forskjell fordi den velger å være identisk med seg selv. Være kritikk. *Utøve* kritikk. Og nettopp derfor: interesseløshet, dette kantianske begrepet vi ikke er i stand til å glemme, og som vi stadig må belyse. Gjenfortolke. Den interesseløse lever et fryktløst liv, den interesseløse har funnet sin gylne middelvei, i spennet mellom identitet og forskjell. Stoisk linedans. Balansekunst. Og i likhet med dogmatikere som Paulus og Robespierre, våger den interesseløse å ta på seg rollen som lærer og lege. Den interesseløse – kritikeren – har ingenting å forsvare. Kritikeren forsvaret ikke seg selv, sin etos, sin rolle; han eller hun finner det meningsløst å forsvare kritikken og dens dogmatikk. Det er meningsløst å forsvare de grensene kritikken har satt, setter og i fremtiden vil sette. Kritikeren befinner seg mellom to poler, to grensestolper. Identitet og forskjell. Hvis noen sier at kritikeren ingenting annet er enn en dum linedanser, så er det meget mulig at kritikeren svarer: ”Ja, jeg er en dum linedanser.”

[19] Nei, i motsetning til politikerer har den politiske kritikeren ingenting å forsvare. Det spiller ingen rolle om kritikken er politisk ukorrekt eller politisk korrekt; den kritiske politikken er utelukkende et spørsmål om evnen til interesseløst å fremme dogmatiske påstander om det som ikke er, men kan bli. Ja, interesseløshet og dogmatikk: to demoner som ikke har behov for forsvarsadvokat. Og derfor går de hånd i hånd: interesseløshet og dogmatikk.

[20] Interesseløshet. Det sies at kritikken feller dommer. Smaksdommer. Godt eller dårlig, tommelen opp eller tommelen ned. Slik er kritikken blitt oppfattet, og slik vil svært mange – igjen: publikum – oppfatte kritikken også i fremtiden, men med den forskjell at det man betrakter som kritikkens dom, blir verdsatt. Man frykter kritikerens dommer, men man verdsetter dem. – Men hvis det faktisk er slik at kritikken feller dommer: dommen er ingenting annet enn en effekt, en estetisk virkning. Et resultat av en interesseløs undersøkelse av et kunstnerisk uttrykk.

[21] Selvfølgelig: vi snakker om dømmekraft. Dømmekraften, som anskueliggjør kritikkens nedarvede begrep: skjelneevnen. For hvilke interesser skulle skjelneevnen være underkastet? Kun denne ene: interessen for det interesseløse. Kritikerer er ikke en deltager i samfunnsdebatten. Kritikerer er derimot en brevskriver i tradisjonen etter Seneca – og brevskriveren Paulus, la oss igjen nevne ham. Hvilke interesser tjente

Seneca? Hvilke interesser tjente Paulus? Kritikerens svar er ikke til å misforstå: les og lær! Alltid lese, og alltid lære. En leveregel stikk i strid med de reglene som gjelder for samfunnsdebattens keiserlige gladiatorturneringer.

[22] Kritikerer feller dommer. Men han eller hun feller dommer vel vitende om at det ikke er kritikken som bringer spørsmålet om det gode kontra det dårlige på bane. Kritikken er ikke først ute hva angår spørsmålet om det gode kontra det dårlige. Kritikken har ingen interesse av å være først ute. Men kritikken får siste ord, ikke fordi den har interesse av det, men fordi det er uunngåelig.

[23] Hva er det da, hvis det ikke er kritikken, som bringer spørsmålet om det gode kontra det dårlige på bane? I fremtiden som i våre dager lyder svaret: tilbud og etterspørsel. Det er tilbud og etterspørsel som bringer spørsmålet om det gode kontra det dårlige på bane. Ordene godt og dårlig tilhører ikke kritikken, men forbrukerrapportene og reklamen. Forbrukerrapportene viser frem det gode. Reklamen viser frem det dårlige. Men dette er det bare kritikerne som vet. Kritikerne vet at godt kontra dårlig er ekvivalent med samfunnsdebattens rett kontra galt, dugelighet kontra udugelighet. "Enjoy."

[24] Men hvorfor dogmatikk, egentlig? Hvorfor så dogmatisk? Dogmatikken – av gresk *dóγμα*, "mening", "betydning",

"læresetning" – reiser to spørsmål: spørsmålet om systematikk og spørsmålet om funksjon. Uten dogmatikk: ingen mulighet til å se sammenhengen mellom kritikkens eksegese og kritikkens praksis, eller om man vil, sammenhengen mellom kritikkens visdom og kritikkens klokskap.

[25] Kritikken vet noe om interesseløshet, om rettferdighet, og den mestrer kunsten å handle interesseløst, handle rettferdig. Det er derfor kunsten vokser i møte med kritikken. Kunsten blir møtt med visdom og klokskap. Visdom og klokskap – og ikke slik en lydig hund logrende møter sin herre, ikke slik en politiker tyder sitt partis program, ikke slik en borger viser sin troskap eller mistillit til nasjonen. Hunden, politiker, borgeren: ingen av disse forstår seg på dogmatikk. Det er nettopp dogmatikken de mangler. Forvirring er det kjæreste de besitter. Forvirringen er til for å nytes, og det beste med den er at den er utbyttbar. Den ene forvirringen lar seg erstatte med en annen forvirring. Full forvirring, med andre ord. Full pakke.

[26] Dette er dogmatikkens fire funksjoner: en eksistensiell funksjon, en reproduktiv funksjon, en produktiv funksjon og en rasjonell funksjon. La oss se på dem i tur og orden:

1) Den eksistensielle funksjonen angår kritikerstandens selvforståelse, ja den klare bevissthet om kritikkens etos: at det finnes læresetninger kritikerne vil si at tilhører kritikken, og

følgelig at det finnes læresetninger kritikerne vil si at ikke tilhører kritikken. Kritikken er et fag, og kritikeren drives av troskap til faget. Troskap til, og ikke forsvar for. Hvis noen sier at troskap er det samme som slavementalitet, er det meget mulig at kritikeren svarer:

"Ja, jeg er en slave."

2) Den reproduktive funksjonen trer i kraft hver gang det er tale om sammenfatning: at det er mulig å sammenfatte kritikkens læresetninger, i form av – for eksempel – et kritisk manifest. Og ethvert manifest er fremtidsrettet. Det som er manifest anser fremtiden som en uunngåelighet. I ethvert betydelig kunstverk, er det fremtidens røst som taler. Og fremtidens røst taler om overlevelse, om det ennå-ikke-iverksatte. Det er denne kunsten kritikken studerer og utvikler kunnskap om.

3) Den produktive funksjonen angår selve tilretteleggingen av den kritiske aktiviteten: at forutsetningene for en stoisk kritikervirksomhet er til stede, herunder at kritikernes arbeidsvilkår kan kalles anstendige, at arbeidsgiverne forstår at kritikken ikke kan forveksles med, eller reduseres til, andre operative genrer, som journalistikk, forbrukerveiledning, reklame, samfunnsdebatt, blogging, facebook og så videre. Kritikkens kultur er en tillitskultur, og ikke en opplevels- og mistenkelighetskultur.



4) Den rasjonelle funksjonen kan enkelt kalles kritikken vitenskapelige funksjon: at kritikken forvalter kunnskap. Den historiske dimensjonen er aldri fraværende i kritikken. Kritikken er fremtidsrettet.

[27] Dogmatikken er et annet ord for mulighetsbetingelse. En dogmatisk kamp mot allverdens dumhet er en *mulig* kamp mot allverdens dumhet. Og mulighetene står i stoisismens tegn. Den fremtidige stoisismens tegn. Allverdens dumhet er det motsatte av fremtidens stoisme.

[28] En læresetning er ikke en regel, men et spørsmål om erfaring og historie. Læresetningens identitet er like ubestemmelig som et gjenferds identitet. Men gjenferdet må utspørres. Man må våge å avkreve gjenferdet for svar. Det er dette kritikeren våger.

[29] I den grad vi kan bestemme gjenferdet, bestemme det ubestemmelige: gjenferdet er upersonlig. Men det bærer i seg et minne om en personlighet. En vag erindring. Dette har fremtidens kritiker erfart: kritikken er upersonlig, den ligner bestemmelsen av det ubestemmelige gjenferdet. Den ligner sin egen læresetning. Kritikken forholder seg til lignelser, men uten at den av den grunn taler i gåter, taler i tunger. Tungetale er forbeholdt den inspirerte samfunnsdebatten.

[30] Samfunnsdebatten frykter å rette blikket mot dogmatikken, den frykter å rette blikket mot mulighetsbetingelsene. Samfunnsdebatten frykter å gå fremtiden i møte. Samfunnsdebatt er her-og-nå. Kritikken frykter ingenting. Selv når den går i dødsskyggens dal, frykter kritikken ingenting. Også i dødsskyggens dal trer kritikken frem som en stoisk øvelse. I dødsskyggens dal bestreber kritikeren seg på å tyde de tegnene som leder frem til neste grensepost – og der, ved grenseposten: en ny mulighet. Men det tar tid å tyde tegn. Derfor vet kritikeren at oppholdet i dødsskyggens dal kan bli langvarig.

[31] Kritikken er et spørsmål om rettferdighet. Den stoiske kritikeren kan være streng, men han eller hun er alltid rettferdighet. Det er meningsløst å snakke om kritikk uten samtidig å snakke om rettferdighet, og det til tross for at rettferdigheten kan være uten mening, meningsløs i betydningen uten et bestemt begrep. Rettferdighet er ikke det samme som rett. Heller ikke det samme som rettighet. Visst er kritikeren en rettighetshaver på lik linje med andre rettighetshavere, og kritikeren rettigheter – de juridiske, økonomiske og så videre – må være sikret for at kritikeren skal kunne utøve sin virksomhet uten å sulte i hjel. Ikke det at kritikeren har noe imot å sulte i hjel – vi skal jo alle dø –, men hvis kritikeren får valget mellom sultedøden og et anstendig liv, så vil sannsynligheten være størst for at kritikeren, gjerne med henvisning til Seneca, velger det siste: et anstendig liv.

– Men dette er en fagforeningssak, og selvfølgelig: en viktig sak, en sak som angår dogmatikkens produktive funksjon: tilretteleggingen av den kritiske aktiviteten. Hvorom allting er: i fremtiden har kritikerlagene seiret. Kritikerlagene har seiret fordi det finnes velgjørere som har innsett at kritikken er uunngåelig. Vi kan godt la kritikeren sulte i hjel – likevel vil kritikken være uunngåelig. Derfor kan vi like gjerne holde kritikeren i live.

[32] Rettferdighet. Kritikken er uunngåelig fordi den er rettferdig. Det betyr at rettferdigheten ikke er gitt i form av lover og regler. Rettferdigheten kan ikke sikres gjennom rettigheter. Arbeidet derimot, det kritiske arbeidet, skal og må sikres gjennom rettigheter, slik også annet arbeid skal og må sikres gjennom rettigheter. Men rettferdigheten er ubestemmelig, en motsetning til lovbokens bestemmelighet. Man bestemmer ikke rettferdigheten i domsavsigelsens øyeblikk. Derimot er det i det kritiske øyeblikk at rettferdigheten gir seg til kjenne i sin ubestemmelige skikkelse. En skikkelse som like fullt fremmer et krav, og gjerne et bestemt krav, et bestemt krav – her og nå! – som angår fremtiden og muligheten for overlevelse. Det ubestemmelige og det mulige: det er dette kritikken behandler når den skuer inn i fremtiden, for slik å tale om noe som ikke er, men som kan bli. Rettferdigheten kan bli, den kan skje. Kanskje.

[33] For det handler om et kanskje. Den stoiske øvelsen er en øvelse i å uttale et kanskje. Kritikeren glemmer ikke fortidens kanskje, de muligheter som gav seg – ikke av seg selv, men som resultat av kritisk aktivitet. Det er dette kanskje vi med Walter Benjamin kan kalle *Urgeschichte* – urhistorie: den underliggende og virkelige historien, og de utopiene som denne bærer frem.

En høylytt oppfordring til handling

Av Elling Borgersrud

Jeg er marxist, rapartist og fildeler, og har dessuten forsøksvis fordypa meg i utopisk litteratur. Den utopiske litteraturen er den delen av den sosialistiske tradisjonen som forsøker å beskrive et samfunn til det beste for alle. Hvor Marx og de fleste av de marxistiske teoretikerne har avvist utopien og behandla *hvordan vi skal komme dit*, så har den utopiske tradisjonen lagt grunnlaget for den moderne sosialismen ved å beskrive det ønskelige målet for samfunnsutviklinga.

Tittelen på artikkelen er “En høylytt oppfordring til handling”. Det kunne også ha hett “Fred, frihet og alt gratis”, som også er tittelen på Gatas Parlaments forrige studioalbum, eller “Menneskehetens framtid – et dugnadsøkonomisk manifest!”

Det blir politikk, filosofi, økonomi, naturfag. Darwin, Kropotkin, Engels. Sosiologi, Økonomi, filosofi, naturforskning, hjerneforskning, rapmusikk, og utopi. Det blir generelt mye O-fag. Målsettinga mi er å overbevise leseren om at det kommunistiske samfunnet ikke bare er mulig, men også ønskelig og sannsynlig.

Dette skal jeg gjøre ved hjelp av fem punkter.

1. Kulturlivet må ta på seg ansvar for verden rundt seg.
2. Det nåværende økonomiske systemet, kapitalismen, er en katastrofe og må avvikles.
3. Altruisme er en grunnleggende drift hos mennesker. Den dominerer hver gang vi organiserer oss sånn at den tillates å komme til uttrykk.
4. Kapitalismen er den dominerende økonomiske formen i dag, men ikke den eneste. Noen sektorer er kapitalistiske, andre er planøkonomiske, og noen er dugnadsøkonomiske.
5. Dugnadsøkonomien vokser.
6. Dugnadsøkonomien kan vokse fram til å bli et alternativ til kapitalismen.

Først om kulturlivet; skribenter, forfattere, kritikere, musikere, skuespillere og alle av den typen uproduktive døgenikter.

Kulturlivet har ansvar for verden!

Verden er styrt av kapitalister med sjela solgt og oppgjøret gjort. Og av politikere og byråkrater hvis meninger er kompromisser og vedtekter. Miljøet rases, rasismen kontrollerer hvordan vi forholder oss til hverandre, og meningsløse kriger kaster bort ressurser, penger og liv! Uten motstand vil kapitalistene ødelegge miljøet, krige, voldta og myrde, og kun trenge byråkratenes stempel for å kunne gjøre det. Hele verden er bordeller, karteller og fengselsceller. Vi er

verken pengemenn eller papirflyttere; vi er kulturlivet! Vi er underholdere! Vår oppgave er å gjøre livet utholdelig for slaven, horene og fangene. De vil vi skal skrive vakre sanger om vinden, om fuglen og treet, sånn at ingen skal legge skylda på dem for at de skøyt fuglen, hogg treet og forurensa vinden. Kulturen lærer folk å tenke og å føle. Vi formulerer vårt indre som individer og kollektivt i kulturen. Vår identitet, legning, sjølfølelse og våre nasjoner blir formulert og utvikla i kulturen. Overflatisk plastikk-kultur, såpe og sludder er en fornærmelse mot sjelene til folk. Folk som jobber med kultur bør tenke igjennom om det de driver med er verdifullt eller ikke. De har gitt oss mikrofoner! De har gitt oss pinner og laptop-er, og vi skal fylle magasinene, radioprogrammene og filmene, avisene og bøkene deres. Hva skal vi fylle dem med? Verdenssituasjonen skriker etter rebeller! Hvem skal gjøre opprør? Hvem skal snakke fornuft? De ville at vi skulle skrive vakre sanger om vinden, om fuglen og om treet, så vi ikke skulle legge merke til at de skøyt fuglen, hogg treet og forurensa vinden. Det er Jan Erik Vold, sånn omtrent.

Utrydde alt liv? Ja eller nei!

La oss leke for en liten stund at vi har makta i verden. Vi er gud og djevelen, George Bush og Hugo Chavez, Walt Disney og Rockefeller Oil. Hva skal vi gjøre med den? Hvordan skal vi organisere menneskene sånn at vi får det best mulig? Kanskje bør vi tenke på å ta høyde for vår kollektive overlevelse som art? Eller kanskje i fellesskapet

som ligger i det at vi er pattedyr? Eller i det hele tatt muligheten for liv på denne planeten? Tida er inne for å sette i gang en verdensomspennende folkeavstemning; ønsker vi å utrydde alt liv? Ja eller nei?

På den måten verden er organisert i dag, så ser det dårlig ut for oss. Menneskeheten kommer til å gå under. Vi vil dø ut. Det vil ikke være mat, luft, eller vær til at vi skal kunne overleve i hundretusener eller millioner av år. Noen hundre, kanskje tusen år kan menneskeheten kanskje klare med nåværende økonomiske system, forutsatt at vi setter i bremsen nå. Skal menneskeheten leve lenger må forurensinga stanse. Alt sammen. Sannsynligvis må vi lage noen kontra-forurensingstiltak, for å justere klimaet tilbake. Kanskje bør vi sette ut skyggeskjermer i verdensrommet for å senke temperaturen tilbake? Kanskje kan vi lage fabrikker som produserer ozon?

Jeg sier dette bare for å understreke at det ikke er en frivillig valg. Vi kan ikke velge om vi vil styrte kapitalismen eller ikke. Det er et spørsmål om være eller ikke være for hele menneskeheten, eller for alt liv på jorda. Kapitalismen vil drepe oss alle sammen. Men det nytter ikke, sier the powers that be; "Ideologiene er døde". I 1989 skreiv Francis Fukuyama essayet "The End of History", hvor han argumenterer for at menneskehetens ideologiske søken er forbi med "det vestlige liberale demokratiet", selvfølgelig hyppig applaudert av

den grønne grens velsituerte. Opp igjennom menneskehetens historie har folk kommi med forslag om hvordan man kan organisere verden bedre. Utopier og manifeste. “Det er fine tanker”, synes mine fornuftige, nøkterne venner, “men mennesket er egoistisk av natur, og det vil alltid finnes makt-syke mennesker som vil ...”

Hva disse menneskene som alltid vil finnes *vil*, avviker noe fra forklaring til forklaring, men at det ikke nytter synes det å være enighet om. En annen verden er *ikke* mulig. Menneskets natur er ikke forenelig med et godt samfunn.

Det forutsettes en del om den menneskelige natur, og det er en pussig enighet om den, i forhold til andre store filosofiske spørsmål som om det finnes et liv etter døden eller om meninga med livet.

Ideene om den menneskelige natur er ofte sentrale i ideologiene. Er mennesket grunnleggende godt? Er det ondt og må kontrolleres? Er kanskje spørsmålet om godt eller ondt feil stilt?

Bordskikk, sexdrift og sosialdemokrati

Vi beskriver utviklinga til menneske fra pattedyr som en utvikling fra primitivt til avansert. Det blir ofte beskrevet som en rettlinja utvikling, hvor guds eller naturens vilje er å utvikle mennesket, dette siviliserte dyret som trer ut av naturen som

dens herre. De primitive dyriske impulsene må undertrykkes for å oppnå sivilisasjon; sexdrift, voldelige impulser, å spise uten kniv og gaffel. Vi skal innordne oss den hellige kirke og det kongelige norske sosialdemokrati, gå lenger og lenger på skole for å lære oss dannelsen, de ti bud, å spise med kniv og gaffel, og lydighet.

Godhet er lydighet, mens ondskap er anarki og lovløshet.

Men hva er egentlig godt og ondt, annet enn retningslinjer gitt av alle tings far i den store boken Babbel? For samfunnet er spørsmålet heller; er mennesket egoistisk eller kollektivt? Har vi muligheten til solidaritet, eller er det først meg selv og så meg selv? Er vi sjimpanser eller bonoboaper?

Begrepene “godt” og “ondt” er filosofiske misforståelser vi har arva fra de monoteistiske religionenes idé om “synd”. Det eksisterer ikke noe “godt” uttafor menneskenes vurdering. Et ensomt menneske uttafor noe samfunn eller kontakt med andre mennesker, har ikke “moral”. “Moralen” vår avgjøres av hvordan vi oppfører oss i kontakt med andre. Det eksisterer ikke godt og ondt, det eksisterer sosialt og usosialt. Kollektivt eller individualistisk. Medmenneskelig eller egoistisk. Seg-sjølvs-først, eller omtanke for andre.

Det betyr at det ikke finnes noen moralske absolutter. Moralsk riktig er avhengig av situasjon, livssituasjon, ståsted,

muligheter og tid. Det foregår derfor stadig ideologisk kamp om etikken. Dette er filosofiske spørsmål, og det er samfunnsmessige, politiske spørsmål.

Forståelsen av *menneskets egentlige natur* er prega av denne ideologiske kampen. Den tradisjonelle beskrivelsen av menneskets primitive fortid, av det barbariske steinaldermennesket er prega av denne kampen. Beskrivelser av historien som utviklinga fra det umoralske barbariet til den moderne sivilisasjonen, hvor menneskets barbariske natur er kuert. Konklusjonen er at mennesket må kues!

Bare terminologien vi har for å snakke om dette antyder noe av det ideologiske hegemoniet til et sånt syn; primitiv, vill, uhemmet, usivilisert. Begrepene har konnotasjoner som antyder at menneskets natur ikke akkurat er noe særlig å samle på, for å si det på den måten.

Charles Darwin gav ut "Artenes opprinnelse" i 1859, og det forandra måten vi ser på naturen på. Han beskrev hvordan artene utvikla seg i naturen fra én art til en annen gjennom naturlig utvalg basert på prinsippet om den sterkestes overlevelse. Darwin argumenterte reint logisk. Han sa at det var forskjeller mellom individer i arten, og mente at siden ressursene er begrensa, så må det før eller seinere komme til konflikter mellom individene. Vil det ikke da være rimelig å regne med at de individene som er sterkere vil ha større

sjanse for overlevelse, og dermed få flere barn?

Denne teorien blei allment akseptert, og den gjorde at tidligere tiders naive idé om alle tings far blei erstatta av en mer saklig forklaring på åssen tingene henger sammen. Samtidig fikk vi ideen om den sterkestes overlevelse med på kjøpet. Den sterkestes overlevelse blei til den sterkestes rett, og sosial-darwinistene argumenterte for at sosialt sikkerhetsnett var unaturlig. Hvis menneskenes grunnleggende natur er konkurranse på liv og død, så er empati, solidaritet og omsorg for svakere bare dumt og ødeleggende. Vi er en million år av avl etter prinsippet om spis-eller-bli-spist!

Retorikk av den typen blei brukt til å rettferdiggjøre kolonialismen og utryddelsen av indianerne og behandlinga av Afrika. En annen egoistisk variant langs lignende ideer er Ayn Rand og hennes objektivisme, som FRP har omfavna, og derfra til Anton La Vey og Church of Satan, som har inspirert mange av de moderne satanistene. De står for en høyreorientert individualisme som synes klasseundertrykking er bra og produktivt.

Altruisme strider mot naturen og er den sikre veien til undergang.

Anarkisten til moralens unnsetning

Kropotkin var en russisk ateist, anarkist og vitenskapsoptimist og derfor selvfølgelig tilhenger av utviklingslæra. Han ville gjerne finne bevis for evolusjonsteorien i den russiske naturen.

Han fant imidlertid ikke alles kamp mot alle, men tvert imot at samarbeid var et grunnleggende premiss for utvikling i naturen. Han ga ut "Mutual Aid - A Factor of Evolution" i 1902.

Naturens "harde" lov er *samarbeid eller gå under*
– *Vis omsorg eller død!*

Altruisme forutsetter empati. Mennesker er regjerende mestre på empati – vi går inn i hjernen på hverandre på en helt annen måte enn noen andre dyr – vi snakker!

Det gjør at vi kan utvikle ekstremt sofistikerte organisasjoner og lære av hverandre over generasjoner. Vi kan hjelpe hverandre på – relativt sett – vanvittig effektivt vis. Hvor mange mennesker har samarbeida om å lage mobiltelefonen min? Det er umulig for meg å finne ut av.

Menneskehetens historie er historia om kontinuerlig økt samarbeide. Vår suksess som art er at vi samarbeider på flere måter enn noen annen art. Empati og medmenneskelighet er en forutsetning for samfunn. Omsorg for andre er en grunnleggende menneskelig drift. Et basisbehov for oss.

Egoisme og antisosial adferd er pressa på oss av klasse-samfunnet.

Bonoboapene er våre næreste slektninger blant dyrene. Sjimpansene forsvaret territoriet sitt med vold, de er aggressive og sloss seg i mellom om hierarki. Bonoboapene deler, er mindre hierarkiske, og har gruppesex flere ganger om dagen, uten å bry seg om med hvilket kjønn. Når sjimpansene finner mat, kaster de seg umiddelbart over hverandre for å sloss om maten.

Bonoboapene finner mat, og kaster seg umiddelbart over hverandre for å ha sex!

Menneskets framgang kommer ved økt samarbeid. Økt samarbeid mellom mennesker fører til framgang. Økt samarbeid fører paradoksalt nok til framveksten av arbeidsdeling, som fører til klasseskiller, men også til svekking av hierarkier. Fra slavesamfunnet, via føydalsamfunnet, til kapitalismen og til framtida. Sofistikasjonen av samarbeidet har økt hver gang. Smidigheten og kompleksiteten av det konkrete samarbeidet vokser. Innføringa av kapitalismen betydde en radikal økning av samarbeid. Nå er kapitalismen en brems, tydeligst er det ved eiendomsrett til ideer og patentrettigheter.

Unge høyre er en kommunistisk organisasjon

Jeg deler opp den moderne samfunnet i tre forskjellige økonomier. Den mest åpenbare er den KAPITALISTISKE økonomien. Den delen av økonomien er styrt av penger, og motivert av ønsket

om å lage flere av dem. I kulturlivet er typisk Hollywood eller popmusikk underlagt kapitalistisk økonomi. Det er den viktigste økonomien i samfunnet, og de som lykkes best i kapitalismen, altså kapitalistene, styrer også samfunnet politisk og står på toppen av klassesystemet.

Politisk sett forsøker høyresida å utvide denne økonomien til å gjelde størst mulig del av økonomien, type sjukehus, skoler, alt mulig.

Men vi kommer altså ikke unna PLANØKONOMIEN i et samfunn som Norge. Den er ganske stor i dette landet. Ved Sosialdemokratiets høydepunkt var dette en mye større økonomi enn den kapitalistiske. I kulturlivet er typisk biblioteket planøkonomisk. Og rikskonsertene. Og samtidsmusikken. Det er politisk styrt økonomi. Noen med politisk makt over pengesekk har bestemt at dette skal det brukes penger på, og derfor finnes det.

Et samfunn styrt av planøkonomi kalles oftest sosialisme. Det er det som kjennetegner Sovjetsamveldet, Kina, det norske sosialdemokratiske samfunnet, osv. Tradisjonelt sett, så er en sosialist en som er tilhenger av at samfunnet skal være styrt planøkonomisk. Kanskje kan en påstå omvendt – at en tilhenger av planøkonomien er sosialist.

Her henger alle med. Men så er det den siste delen av økonomien, som det hender at er vanskelig å få med folk på at er økonomi i det hele tatt, men altså. Frivillig arbeid.

Kommunistisk økonomi. DUGNADSØKONOMI. Dette er arbeid som foregår uten betaling. Arbeidet skjer fordi arbeidet trengs å gjøres. Typisk foreningslivet, politiske organisasjoner, religiøse samfunn, idrettslivet. Mesteparten av omsorgen for barn og eldre. Renhold. Ordet “dugnad” blei kåra til Norges nasjonalord, hva nå det skal innebære. Det blir bygd veier, skoler, bondegårder og tjo fadderi på dugnad. Noen viktige nye dugnadsprosjekter har oppstått på internett, linux, gnu, creative commons, Wikipedia, og i og for seg fildeling. Dette er kommunistisk økonomi. En tilhenger av at denne økonomien skal være den rådende i samfunnet kalles kommunist.

Prinsippet her er “fra enhver etter evne, til enhver etter behov”. Motivasjonen for å gjøre dette arbeidet er at det trengs å gjøres. Det er selvfølgelig et subjektivt spørsmål, og mange vil mene at ting er nødvendig som ikke egentlig er nødvendig, men sånn er det – vi er forskjellige og mener og syns forskjellige ting. Medlemmene av Unge Høyre mener foreksempel at verden trenger unge verdikonservative 18-åringer i dress og slips som snakker om å styrke næringslivets rammebetingelser. Jeg er uenig i det, men det forandrer ikke at de er villige til å kaste inn krefter på å drive organisasjonen i hovedsak uten å få betaling for det. Arbeidstime etter arbeidstime motivert rett og slett av at det er behov for arbeidet. Sett på denne måten er altså unge Høyre en kommunistisk organisasjon.

Kapitalismen er den ledende og viktigste økonomien, men ikke den eneste. Det har ennå ikke funnes noe *reint* økonomisk system som ikke også har hatt andre økonomier blanda inn i seg. De går over i hverandre og overlapper og konkurrerer delvis på de samme områdene i samfunnet, og sånn har det alltid vært.

Nazister på den mørke sida av månen

Mange nye dugnadsprosjekter har dukka opp de siste åra. Tydeligst er open source og free software-bevegelsen, hvor dugnadsprodusert programvare på stadig flere områder konkurrerer med gammaldags Windows. Wikipedia er et lignende prosjekt, som ser ut til å skape seriøse problemer for de som driver kapitalistisk. Det viktigste som har endra seg er at behovet for oppstartskapital er blitt mindre, og med det forsvinner behovet for kapitalister. Når man ikke trenger kapitalister lenger, så kan det gjøres på dugnad. Distribusjonsleddet av musikk og film er tatt over av kommunistisk produksjon, fra enhver etter evne til enhver etter behov. Et større finsk filmprosjekt er planlagt å gjøres på dugnad fra en webside. Det blir en science fiction-komedie basert på ideen om at nazistene flykta til den andre sida av månen når de tapte krigen, og at de nå kommer tilbake. Uh-åw!

Time Magazine kårer “årets navn”, og i 2006 så kåra de “you” til årets navn. Det fungerer ikke like bra på norsk, men på engelsk er det herlig! De skriver: “Teorien om “store

menn” som drivkraft i historien er vanligvis tillagt den skotske filosofen Thomas Carlyle, som skreiv at “verdenshistorien er intet annet enn biografiene til store menn”. Han mente at det er de få, de mektige og de berømte som skaper vår kollektive skjebne som art. Denne teorien måtte tåle mye juling i år.

De sikter til utviklinga av det som på business heter “web 2.0”, og betyr Youtube, Myspace, og Wikipedia. Det har endra web-en så mye at det altså blir omtalte som en revolusjon. Det er ikke en *teknologisk* utvikling, men en *kulturell* utvikling. Internett slo igjennom blant vanlige folk i Norge i ca. 1995, og etter ti år med praksis har vi utvikla en kultur for å bruke det. Vi bruker selvfølgelig også denne teknologien på den måten som er mest naturlig for menneskene; i størst mulig felleskap med hverandre. Fra enhver etter evne, til enhver etter behov. “Dette vil ikke bare forandre verden, det vil også forandre måten verden forandrer seg på” skreiv Time. Så har vi fått Facebook, last.fm.

Men når vi er på det nye internett, så kommer vi ikke unna fildeling. Fildeling er en gigantdugnad, hvor prinsippene som gjør seg gjeldende er vanlig folkelig moral og etikk, på tvers av eiendomsretten. Produksjonsleddet er ikke endra, men distribusjonen er radikalt forbedra. Distribusjon er også en verdiskapende del av et produkt, og mye av prisen på en vare (CD, DVD, spill, film, bøker) går til distribusjon og salg.

Denne delen er overflødiggjort av folkets egne, frivillige, spontane og delvis ulovlige internasjonale stordugnad.

Fildeling i praksis ligner litt på beskrivelsen av eiendomsforholda fra Thomas Moores Utopia fra 1516, hvor alle kan gå inn i et hvilket som helst hus, fordi låser er forbudt, og forsyne seg med det de vil ha. Alle eier alt. Sjeldent har slagordet “fra enhver etter evne, til enhver etter behov” vært så gjeldende i praksis.

Nanotechrobotenes kommunistiske revolusjon

Takket være fildeling kan oppskrifter på alt mulig deles fritt fra alle til alle. Da kommer det bare an på maskinene på den andre sida som begrenser hva vi kan lage på dugnad. Tidligere var musikk ikke “informasjon”, det var en vinylskive laga på fabrikk i et annet land. Nå kan vi produsere CD-er hjemme i stua, og de fleste maskiner takler å brenne DVD-er. Snart kan vi gjøre det samme med bøker.

Det som begrenser hva som kan fildeles er maskinene, og hvor mye maskinene er spredt. Moderne teknologi har den egenskapen at den synker radikalt i pris hele tida. Robotteknologien har automatisert mange arbeidsoppgaver og vil automatisere stadig flere. Det samme gjelder nano-teknologien, som også forespeiles å kunne løse oppgaver det er vanskelig å se for seg i dag. En forestiller seg at nanotek-roboter skal kunne bygge nye materialer molekyl for molekyl.

Hvis dette er innen rekkevidde, så kan *alt* som i dag selges som kapitalistiske produkter erstattes av kommunistisk dugnad. Vi trenger bare maskinvaren for å gjøre det.

Hvis alle, eller nesten alle produkter kan lages på dugnad, bryter kapitalismen sammen. Vi trenger ikke kapitalister, og fattige og rike vil ikke trenge å leve forskjellige liv. Vi vil kunne bytte ut den kapitalistiske økonomien med en avansert, smidig kommunistisk verdensøkonomi ganske kjøpt.

Jamfør marxistisk teori, så legger produksjonsmidlene grunnlaget for produksjonsforholda, altså klasseforhold og økonomiske skiller. Samfunnsformen, politikk og institusjoner, er bygd på grunnlag av klasseforholda i samfunnet.

En så radikal endring i produksjonsforholdene i samfunnet vil slå bakken vekk under de som kontrollerer økonomien i dag. Det vil nødvendigvis føre til en politisk revolusjon.

Nå viser historien oss ganske tydelig at ingen herskerklasse noensinne har gitt fra seg makta over samfunnet frivillig. Jeg håper ikke på hjelp fra nanotechroboter i gjennomføringa av revolusjonen, men at *menneskets* grunnleggende sosiale, empatiske og solidariske egenskaper tvinger flest mulig av til å ta stilling for menneskene, mot makta og kapitalismen. Jeg håper at flest mulig av oss stemmer nei til utryddelse av alt liv.

Manifestos and political art after 2000 Or: on the possibilities of contemporary composition of the Avant-garde

By Dmitry Vilensky

“Talking about art manifesto today sounds a bit ridiculous. Art Manifesto? What are you talking about? Anyone who dares to manifest something today sounds mad, crazy, marginal... or pursue pure advertisement and commercial of commoditization ... Today when money has become the only one universal language, who needs to hear these screams? We are unaware of any groups of artists who operate in ways that might be described as an ‘ism’ or a movement; art today is multiple and plural in its forms and effects, driven by the ‘spectacle’ and not by revolutionary ideology; there is no radical convergence between art, technology and social transformation; art has long thrown off its utopian zeal and the mythos of universal human emancipation. Forget the manifestos and avant-garde!”

I hope that this modified quote from the article by John Roberts “Avant-garde after Vanguardism” will bring us to the core of the discussion. This is a sort of common sense position and it is omnipresent now. But what then? Should we resign and admit that the age of manifestos is left in the past?

I do not think so, and I would consider my talk today as a speech in defense of the concept of avant-garde and the possibility to think it anew. Sort of a praise of the avant-garde and the possibilities of a new manifesto.

I am speaking here not as theoretician but as an artist – one who is known for working a lot with the texts and publications. So I belong to that tiny and marginal circle of artists who thinks that apart from making art we should also run a quarrel about what art should be, what is its future. It means that before we do something we ask questions – that’s the background for the name of our publications – Chto Delat – *What is to be done?* Chto Delat is clearly identified with the left. It means that we admit that this or that historical situation must be changed, but before we act. We develop a field for intellectual action. The right wing politics on the other hand normally starts with the issue “who is guilty?” And the last important thing for us is that the name of the group is a definite mark of representing our fidelity to a certain tradition – to show exactly which side you are on. It made your position and still makes in a Russian and international situation clear to a certain degree that helps to establish the common space that can be shared by anyone who is still interested in these debates and practices. And posing it now is already a sort of Manifesto in itself – as a gesture. Actually many people who saw our publication of Chto Delat about 4-5 years ago were quite surprised because

kritikeren

the pages of our newspaper were full of different types of manifestos and its manifestory spirit clearly marked a lot of the contributions. I would even speculate and say that the whole project of publication was manifestory from the very beginning, and even the choice of the newspaper as a medium of artistic communication dedicated to the rather hard-core theoretical issues and implemented very special language and visual layout, was also a declaration that today the theory should be essential and closer to the public – we should get it not from the books, or in a glossy catalogue but it should come to your everyday life – ready to read over breakfast or in the loo – and then one should throw it away, run to the computer, download it, detour it and do your own text, manifesto, art... So we are reclaiming the same sense of what a newspaper should be as collective organizer and propagandist and popular educator. As it was proposed by Lenin in 1902.

It was a declaration of our disagreement with the system of arts with all its demands of production of high quality exclusive objects for pleasures of the few. So I hope that it is clear that the idea of art manifestos is directly connected with the idea of avant-garde. But where are the roots of this idea?

Of course it came from the field of politics, and we should admit that the first manifesto or UR-manifesto undoubtedly is the Communist Manifesto, and since then this rather old traditional form of scattered texts can be called after Martin

Puchner – THE POETRY OF THE REVOLUTION.

Marx had invented a poetry of the future revolution, a form that would help revolutionary modernity to know itself and to manifest itself. Divided between doing away with the past and anticipating the future, the Manifesto seeks to produce the arrival of the “modern revolution” through an act of self-foundation and self-creation: We, standing here and now, must act!

Manifestos tend to present themselves as mere means to an end, demanding to be judged not by their rhetorical or literary merits – their poetry – but by their ability to change the world. Marx, however, helps us understand that it is their form, not their particular complaints and demands, which articulates most precisely the desires and hopes: To create points of no return, to make history, to fashion the future. So in the future any art manifestos would weave together social theory, political acts, and poetic expression.

So now we move on and try to analyze how these pre-conditions of the manifesto could find any relevance to the current situation in art. Over the last decade, a number of artists have succeeded in both realizing and finding the theoretical grounding for a variety of works which allows us to speak of a new situation in art. I would like to point out just a few names of recent project that somehow are speaking for themselves:



Who, if not we?; Collective Creativity; First What We take is Museum; How do we want to be governed?; There must be an alternative; Space of Conflicts; The Invisible Insurrection of a Million Minds - 20 proposals for imagining the Future; Regarding Terror: The RAF Exhibition; Taking the Matter into Common Hands; Disobedience; Ex-Argentina /die Wege von Arbeit zum Tun; An Ideal Society Creates Itself; If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution; One No, Many Yeses; Documenta X; Documenta XI; Communism etc.

These projects have found points of connection between art, new technologies, and the global movement against neo-liberal capitalism. The lineages of this interest in political art can be traced back to Documenta 10 (1997) and coincides with the emergence of the “movement of movements” which erupted onto the political horizon in Seattle in 1999 – an event which, it can be argued, has crystallized a new political subject (named “The Multitude” in Hardt and Negri’s “Empire” published in 2000). This situation has subsequently been manifested through a variety of cultural projects whose critical stance towards the process of capitalist globalization and emphasis on the principles of self-organization, self-publishing and collectivity has evoked the idea of a return to “the political” in art. It would make sense to notice that the repeated waves of manifestos always coincided with the waves of modernization, each bringing with it new avant-

gardes. We can clearly trace it in history and today we are stepping into the age of an incredible digitalization of life and other crucial technical developments, and art can hardly stay outside these changes.

But to conceive these artistic processes simply as “political” or technological novelties would be to seriously underestimate the situation we find ourselves in. There is evidence that what we are actually talking about is the emergence of an artistic movement: its participants are concerned with developing a common terminology based on the political understanding of aesthetics; their praxis is based on confrontational approaches towards the cultural industry; it finds consistent realization in direct interaction with activists groups, progressive institutions, different publications and online resources challenging the established order of what art is.

From history we know that such traits were once one of the characteristic of the avant-garde. However, many people today see the avant-garde as something discredited by the Soviet experience where the “dictatorship of the proletariat” rapidly degenerated into a “dictatorship over the proletariat” – a totalitarian situation that the anti-capitalist movement has explicitly rejected. But despite the anti-vanguardist principles of the “movement of movements”, we believe that some of the essential content of the avant-garde is crucial for an understanding of the contemporary development in

art. We are proposing that we return to a discussion of the avant-garde but through a different reading of its composition: a reading which not only locates the political potential of art within the autonomy of the aesthetic experience but also within the autonomy of art as rooted within the political context. We would argue that to conceive “the political” in art, without a corresponding commitment to the ideas of the avant-garde, would reduce the idea of the political to purely innovation within the “form” of art production alone, and pleasures that someone can derive from its formal quality. The radicalism of art, therefore, can not be reduced to its connection to social or political imperatives, nor to formal stylistic innovation but must also be understood through its poetic force; its ability to question and destabilize the very notion of the political, social, cultural and artistic.

If we create a mediated relationship between the social and autonomous role of art, it is possible to see some of points of cohesion opening up between Badiou’s idea of the event, a transformation in politics, art, science or love which allows the creation of a new subject, and Adorno’s idea of the “new.” Adorno’s idea of the “new”, which destroys the traditions which give rise to art, finds some purchase with Badiou’s idea that an event is a “truth which ruptures the order which supports it”. As mentioned earlier, Seattle was an “event” which has changed how subjectivity and potentiality is understood. This event, like any event, opens

up possibilities for new subjectivities and understandings of reality. Seattle and the anti-capitalist movement, as a critical moment in and against the process of globalization, has sparked interest in social engagement, new media and communication technology, DIY culture, autonomist revolutionary theory, the breakdown between art and life, carnival and so on, all factors which have been absorbed into the contemporary art making process. Without “muffling” the radical potential of art by saying that it merely reflects these changes, we can see that these changes dialectically relate to what being radical on its own terms would mean. As I suggested, thinking that the most challenging examples of development of new tendencies in art are happening right now, not through the singularity of art works of different artists, but in a form of exhibition projects that allow new context and meaning for understanding of art to resonate.

A few years ago I wrote a text that was accepted by many as a sort of manifesto, and I would like to share it with you now:

What does the political exhibition project mean today?

1.) The political exhibition actualizes the idea of soviets as a collective organ which produces and governs all forms of activity. It is important to transform the governmental logic of curating through the creation of “Temporary Artistic Soviets”, which would be involved in the making of the ex-



hibition project as political undertaken from its earliest phases onward.

It is the Artistic Soviet that could serve as a prototypical social model, capable of formulating and realizing its goals independently, taking on the function of an alternative power, an open system for interaction with society at large.

2.) The political exhibition produces new models of communication and positions itself as a form of counter public space. The political exhibition project should challenge the established relations what is accepted in the society as political, and what is accepted as aesthetic in art.

3.) The political exhibition demonstrates an activist approach to art. In this sense, it continues the philosophical tradition expressed in Marx's 11th Thesis on Feuerbach: "The philosophers have only interpreted the world, in various ways; the point is to change it." In this sense, the political exhibition needs to avoid purely contemplative at all costs; in fact, such passive aesthetization represents a fundamental danger. Instead, the political exhibition demonstrates the possibility for aesthetic and social change, revealing the difference between what the world is today and what it could become.

4.) The political exhibition strives to address an audience that differs from the traditional audience of an art-exhibition in

terms of social origin and class composition. It mobilizes the spectator to find herself as a political subject through the sharing the aesthetic experience, and it happens when everyone is approached with the challenge to become a engaged co-author, take part in a mutual educational activity.

5.) The political exhibition searches for alternate spaces to undertake its representations. Today, it seems as though the tactic with the most potential is not to choose between entrism and exodus but use this two strategies simultaneously. The true meaning of both approaches lies in the desire to create/invent/imagine new places for the common.

The one category to estimate the efficiency of such relations is the production of access or surplus value that cannot be used for the profit of the institution and dispersed into everyday struggles.

6.) The political exhibition arises in the process of interdisciplinary interaction. This process is not based on pre-determined knowledge, limited by the traditions of pre-existent disciplines (i.e. sociology, economics, philosophy, urbanism etc.). Instead, art becomes the spark and the catalyst for encounters between these fields, presenting them with new challenges and goals. This leads to the erosion of the dogmata of know-ledge and the narrow approaches of professional guilds, and brings about a process of knowing, a creative

cognitive process based in the micro-politics of interdisciplinary dialogue. It is in this sense that we can speak of the production of emancipating knowledge and aesthetic experience, which is the political exhibition's main result.

7.) The political exhibition aims at achieving cultural hegemony. However, this striving toward hegemony has nothing to do with the old models of party dictatorship in cultural policy, or the dominance of one political discourse or one unified aesthetic style. Instead, it entails the strategic construction of the hegemony of collective agencies, critical and irreconcilable to any and all forms of sovereign power.

8.) The formal-aesthetic practices of the political exhibition create a new temporal mode of existence through the dialogue with the spectator-participant. As an immediate embodiment of (counter)public space, it uses the creation of social architecture to erode the boundary between art and life. In doing so, it employs the aesthetics of cinema and is subject to the logic of participation, becoming an open multi-media archive or a library, existing on foreign territory as a sit-in.

9.) The political exhibition erodes the traditional autonomy of individual artworks by placing them into the public space of the exhibition. In this way, it works as a resonator for the differentiated political contexts that singular artworks will

entails, bringing about a form of subjectified polyphony.

10.) The process of creating political exhibition is self-critical with regard to its possibilities and the legitimacy of its power.

At the current moment the components that historically belonged to the aesthetic of the avant-garde now fall into place in a new composition.

Today, we could claim the following taxonomy:

- a) realism as an aesthetic method;
- b) fidelity toward the revolutionary impulse of the avant-garde
- c) autonomy as political self-organization

A) Realism as Method

From history, we know that the avant-garde utilized a complex array of artistic strategies while claiming that the authenticity of its representation of revolutionary processes was guaranteed by the constant renewal of artistic languages and their sublation in everyday life. In the early years of the Soviet Union, the proponents of realism made a similar claim, though their method rested upon attempts at creating realistic works (in film, painting or literature) that showed the image of the revolution and the revolutionary subjectivity of the proletariat and the party. For example the Declaration of the Union of Soviet Writers wrote in 1934 that the true task

of realism is “the truthful, historically concrete representation of reality in its revolutionary development”.

Unlike the art of socialist realism or the historical avant-garde, contemporary art necessarily has the negation of capitalism’s totality as its point of departure. At the same time, it strives to connect this negativity with aesthetic methods adequate to the study of the world in which new subjectivity arises, not only as something destructive, but as something that produces new social life.

In the old argument – should artists produce for the proletariat or should the proletariat produce its own art – today’s position is best expressed through something Godard said in 1972: artists have to speak in their own name while participating in the life of political movements, or to put it another way our goal is not to make political art but to make art politically. Today realism as a method can be understood as both a continuation and a re-questioning of existing attempts at breaching the gap between the subject and the object, between an indexical relationship to everyday life and the new subjectivities produced by political events. This tension is most obviously played out through the methods of contemporary art which are closely related to documentation, photography and film/video. The ubiquitous introduction of digital technologies for capturing moments in everyday life have opened new possibilities for coming closer to representing life in the forms of life itself,

but brought up the issue of media reality and its claims to truthfulness. Here, it really does make sense to return to the aesthetic discoveries of the 1930s, for example, to the strategy of estrangement introduced by Berthold Brecht. Pre-empting any possibility for empathy based on the illusion of authenticity, estrangement allows a process of defamiliarization which uncovers how social mechanisms work, demonstrating not only how and why people behave in a certain way in society, but analyzing the production of social relations itself.

Here, we would like to emphasize a few key methods that are central to contemporary political art.

1. Militant Research

The genealogy of this tradition goes back to Friedrich Engels’ 1844 famous study “The Condition of the Working Class in England”. Later, this tradition was continued in research done by the operaists and activist-sociologists close to them. In the Russian context, militant research became a familiar theme through the productionist concept of the worker’s correspondent. An extremely relevant contemporary definition of militant research can be found in the work of the Argentinean group Colectivo Situaciones: “Militant research attempts to work under alternative conditions, created by the collective itself and by the ties to counter power in which it is inscribed, pursuing its own efficacy in the production of

knowledges useful to the struggles.” Such life-practices present contemporary political art with an important aesthetic challenge. The representation of militant research requires a new formal language capable of providing narratives of direct participation in the transformation of the world, but in practice, it most frequently appears as the space of an alternative archive. Not only the quality and scale of the alternative archive’s material itself, but also the mode of interaction with it presents the opportunity of developing entirely new dimensions of protracted aesthetic (co-) experience that lie very much beyond the instantaneous reception of most contemporary art.

2. Mapping

In this case, we are talking about the creation of maps that reflect the structure that arises in the interweaving of capital and power. The main aim of such maps is to suggest a clear definition of the current moment and to answer a question of crucial importance: how does contemporary society work and which factors shape its subjectivity? What are the possibilities for representing capital and the structures of its dominance? The aesthetic experience one makes while looking at such atlases is one of horror in the face of the totality and sheer force of contemporary capital. This is why such maps should always been seen in parallel to other maps, maps of resistance. In this case, the main goal is to make maps that show the interaction of various dissenting social

movements. This line of mapping is not only meant to reflect the realities of protest, but the potential for a tendency of social development. It is interesting to note that the appearance of mapping as an exploration of the possibilities for visualizing sociological research also began in the “Institute of Visual Sociology” in Moscow during the early 1930s, and continued by Gerdt Arnz and Otto Neurath in their Vienna “Institute of Visual Statistics” (which have been down upon so effectively in the work of Andreas Siekmann).

3. Storytelling

If the methods of mapping are impersonal in principle and operate with numbers, quantities and symbol-pictograms, the idea of story telling is based on the old slogan of “politicizing the personal.” In this way, the main goal is to demonstrate how personal stories and fates are always produced in relation to the social and political conditions that shape and rest upon this or that form of “bare life.” First and foremost, personal story telling reveals the process of subjectivity’s formation as a product of historical conditions. In this way, they subvert the “grand narratives” and official histories of power by revealing the contradictions of capitalism operating through the smallest fragment.

4. Montage

Historically montage is connected to the avant-garde theories of film, and their counterparts in literature, painting, and

graphics. Today, the most relevant aspect of montage is not its capacity for creating a new experimental language, but the possibilities it offers for working with real materials and documenting the life of society politically. This does not apply to videos and film, but to exhibition space at large. There is a sense in which the “political exhibition” must be understood not as a collection of works by individual artists but as an assemblage or montage of works which must be viewed both in its totality as an exhibition and in connection to its specific locale and social and political surroundings. The political exhibition is not an interchangeable display of socially conscious art but an organic outgrowth of connections which link the participating artists and the local situation within which they are working, the result of which must be considered as art work in itself.

5. Subversive Affirmation

In an apparent break with the more post-modern strategies of pastiche we are witnessing a return to parody and absurdist strategies of subversive affirmation which seek to undo the logic of capitalism by slavishly following this very logic to its absurd and grotesque conclusions. This is evidenced in the work of The Yes Men, Bernadetto Coporation, Space Hijackers among other groups. By overplaying their identification with the values of capitalist violence and exploitation these parodist gestures seek to undermine these same values by evoking a deeper sense of morality and social responsibility.

This strategy, of course, presents some risks - its position of subversive affirmation binds it within the same logic it seeks to critique, producing gestures which, if this alternative morality is absent, can be received in a manner diametrically opposite of the desires of its creators.

6. Carnavalesque

With its emphasis on death, symbolic violence, sensuality and excess the carnival poses some similarities with strategies of subversive affirmation but also with some important differences.

By breaking down the gap between spectator/participant the carnival opens up a space of embodied politics where people can act of moments of free expression and pathos. The carnival is one of the most important means of intervening and overturning reality – a hypertrophied experience which plays the world upside down with laughter. The carnivalesque introduces irrational methods which break down the symbolic-representative sequence of capitalism. Its aesthetic form is a continuation of the traditions of surrealism and magical realism.

7. Re-enactment and fiction

The formation of a new subjectivity is not only shaped in relation to the current political situation – it also finds its shape in relations to the past. That’s why many art works are semi-retroactive - not only challenging the present but

also how we understand the past which is full with unrealized potential. The possibility of this “becoming” is located not only in the possibilities of the future

but is also rooted in the actualization of all lost chances. Many recent art works have thus used tactics, reminiscent of Brecht learning plays, such as re-enactments and fictions where the actors and audience must try and distinguish political from apolitical behavior by imitating ways of behaving, thinking, talking, and relating. The fiction allow us to draw closer the moment in which the actualized elements of the past interweave with what is taking place in the presence of the now, leading to the potential composition of a new Event.

B) Fidelity to the Revolutionary Impulse of the Avant-garde

Here it is important to consider fidelity as it has been posed by Alen Badiou, that is not as an artistic fidelity to the goals and aims of the anti-capitalist movement per se a position which would be reminiscent of the modus operandi of socialist realism and would reduce contemporary art production to the propagandistic position of cheer-leader or advocate for this movement, but a fidelity to the subjective space from which the movement sprang. From this position the new avant-garde does not conform to the already-mythical subject of revolutionary social change, but seeks out and forms this subject through its own experiments and processes of engagement and new artistic discoveries. Esther Lesslie

provides a vivid description of this role of the avant-garde within this framework: “Engels likened capitalist society to a train which is accelerating towards a broken bridge: socialism means subjecting the anarchy of capitalism to human direction, a hand on the brake. The avant-garde shows you that hand is yours”.

C) Autonomy as a Principle of Self-Organisation

Both in the Soviet Union and in capitalist society, the defeat of the avant-garde has happened partly as a result of the attempt to sublate art into life. This attempt as showed history was easy to instrumentalize by the party or the culture industry. The experience of this defeat underwent exhaustive analysis in discussions initiated by Adorno and lasting to the present day. The conclusion drawn from these debates makes it necessary for contemporary political art to rethink its conception of autonomy. But this new project of autonomy has more to do with the experience of political practices of worker’s autonomy and council communism than with the modernist project of defending the autonomy of the aesthetic experience. A more contemporary understanding of autonomy is as a confrontational practice in relation to the dominant forces of cultural production; comparable to the act of “exodus from the factory,” and the attempt to create a decentralized network of self-organizing collectives. This understanding of autonomy moves beyond the classic conception of “self-law” and articulates a position

of independence and opposition to social relations which threatens to destroy these relations as they are; as Sylvere Lortinger and Christian Marazzi argue autonomy is “not only a political project, it is a project for existence.” This collectivist, confrontational, politicized notion of autonomy which exerts such influence in the anti-capitalist movement today presents an alternative interpretation to the individualist and classical one within existing art discourses. Here, the point is not art’s dissolution into life, but its crystallization in life as a constant re-discovery, beyond our reactionary times, of the possibilities of new forms of life (yet) to come.

So at the end I would like to quote Jacques Rancière:

“...If the concept of the avant-garde has any meaning in the aesthetic regime of the arts, it is not on the side of the advanced detachments of artistic innovation but on the side of the invention of sensible forms and material structures of life to come”.

And these approaches the idea of avant-garde keeps its promise to find a new articulation in a form of manifesto that many of us I hope could share.

THIS PRESENTATION IS PARTLY BASED ON THE TEXT “ON THE POSSIBILITY OF AVANT-GARDE COMPOSITION IN CONTEMPORARY ART” WRITTEN BY ZANNY BEGG AND MYSELF, AND FIRST PUBLISHED IN DOCUMENTA 12 MAGAZINE, ON-LINE PLATFORM.

En tid for manifestet?¹

Av Ellef Prestsæter



monumentalt problem: Hva må gjøres?

Som en tributt til forrige foredragsholder vil jeg ta utgangspunkt i et bilde som prydet forsiden av Chto delats temanummer *Debates on the avant-garde* (2007).²

De to på toppen av Tatlins monument for den tredje internasjonale synes å ha havnet i et monumentalt dilemma. Kjørt fast i det som fortøner seg som en historisk blindgate, stiller de spørsmål ved om det ikke kunne være like godt å gi opp: "We could just jump". Dilemmaet er i tråd med en retorikk vi kjenner som manifestets – alt eller ingenting! – en retorikk som fort kan slå over i blind aksept av Thatchers TINA-slogan: "There is no alternative". Problemet tårner seg opp på en måte som kan virke handlingslammende på de som fortsatt spør seg: Hva må gjøres? I tråd med intensjonen bak seminaret vil jeg forsøke å gjøre dilemmaet mer håndgripelig, for slik å lokalisere "visjonen i håndverket", slik Mary Ann Caws formulerte det så fint i går.

kritikeren

1. 1928: Bensinstasjon

I 1928, i etterdønningene av det Caws kaller "the first manifesto moment", hevdet Walter Benjamin i teksten "Bensinstasjon" at "sann litterær aktivitet" ikke lenger kunne "gjøre krav på å utspille seg innenfor litterære rammer":

– det er tvert imot det vanlige uttrykket for dens ufruktbarhet. Den betydelige litterære virksomhet kan bare oppstå i en streng vekslings mellom handling og skriving; i flyveblader, tidsskriftartikler og plakater må de utvikle de uanselige formene som bedre oppfyller sin innflytelse i aktive fellesskap enn bokens fordringsfulle universale gest. Bare dette spontane språket viser seg i sin utøvelse å være øyeblikket voksent. (Benjamin 2000:11)

Selv om Benjamin ikke nevner manifestet, så sier den korte passasjen en hel del om nettopp manifestet³, og jeg vil trekke fram fire poenger. For det første: Manifestet befinner seg i en veksling mellom ord og handling, det forsøker å gjøre ord til handling. For det andre: Manifestet oppfyller sin innflytelse i aktive felleskap. Dette henger sammen med det første poenget: Aksjonistisk inngripen vil oftest avhenge av å være fundert i et kollektiv. Det tredje poenget har å gjøre med manifestets tid. I motsetning til romanens fordringsfulle universale gest, som det tar timevis å lese, er manifestets spontane språk øyeblikket voksent. Det fjerde poenget handler om strategi fundert i situasjonsanalyse. Benjamins korte tekst fortsetter, og avsluttes, på følgende måte:

For samfunnslivets gigantiske apparat er meninger hva olje er for maskiner; man stiller seg ikke foran en turbin og oversprøyter den med maskinolje. Man spruter litt av den i skjulte klinker og fuger, som man må kjenne. (ibid)

Derav tittelen "Bensinstasjon", på en tekst som egentlig handler om manifestet.

2. Historien brytes ned i bilder, ikke fortellinger.

Et utidig manifest

Men, i Aleksandr Kosolapovs maleri *Manifestet* fra 1983,⁴ kan det virke som om det er manifestet som besitter en "fordringsfull universal gest", en gest som fremfor alt virker

historisk overmoden. Her ligger historien og dens monumenter i ruiner bak ryggen til tre ivrige putti, som forsøker å fortolke *Det kommunistiske manifest* uten å ense hva som skjer rundt dem. At fortolkerne kommer rett fra renessansen, bekrefter følelsen av at det dreier seg om et fundamentalt utidig, eller anakronistisk, manifest. Den amerikanske filosofen Susan Buck-Morss, hvis bemerkelsesverdige bok *Dreamworld and Catastrophe* jeg skylder min kjennskap til maleriet, har fortolket denne allegorien over historie, fortolkning, forestillings- og handlekraft som en fremstilling av oppvåkningen fra en masseutopi forut for Sovjetunionens fall. Ettersom fortolkerne fortsatt befinner seg innenfor utopiens drømmeverden og forsøker å forklare det historiske nået gjennom drømmens, altså manifestets, logikk, fremstår omgivelsene ikke som annet enn løsrevne bilder, fragmenter som ikke går opp i noe hele (Buck-Morss 2000: 67-8).

Som enhver allegori er imidlertid også denne åpen for alternative fortolkninger. Er kanskje de tre puttiene figurer for fremtidens håp der de kravler ut av historiens ruiner og, gjennom å vende tilbake til Marx' manifest, fremmer en radikal kritikk av en stalinistisk, dystopisk realisering av Marx' utopi?

Nei, stemningen i maleriet er altfor tung til å markere en nyfødt håpefullhet. Og selv om "faktisk eksisterende sosialisme" på ingen måte bør sammenblandes med den teoretiske og litterære arven etter Marx, er det et faktum

at *Det kommunistiske manifests* liv som verdenslitteratur i stor grad ble holdt oppe av drømmen den russiske revolusjonen forsøkte å gjøre til virkelighet.⁵ Så, hvis 1989 og Sovjetunionens oppløsning markerer avslutningen på en historisk epoke som ble innledet i 1917, markerer det ikke samtidig avslutningen på manifestets æra, slik at manifestet i dag bare kan være utopiske i ordets mest deprimerende betydning, virkelighetsløse og urealiserbare?

Hvis vi retter blikket mot kunstneriske manifestet, synes inntrykket å bekreftes. Forlaget Pax sin Artes-serie ble i fjor avsluttet med to utgivelser, én der Arthur Danto postulerte en kunsthistorie som var immun mot manifestet, og en annen der Nicolas Bourriaud med sin relasjonelle estetikk hevdet at "fremtidsorienterte manifestet" hørte til en tidsalder som "vel og vakkert" var over.⁶ Er det kanskje nettopp derfor vi de siste årene har sett en oppblomstring innenfor academia av forskning på sjangeren, slik at når sjangeren endelig har møtt sitt endelikt, kan historikerne på trygg avstand fortelle dens historie? Markerer dette at manifestet nå er fundamentalt utidig?

Ja, hva er manifestets fremtid? I lys av sjangerens fremtidsrettethet generelt, og spesielt hvordan *Det kommunistiske manifest* metonymisk betegner begjæret etter en fremtidig konstruksjon av historien, får spørsmålet om manifestsjangerens fremtid en tyngde og patos (som maleriet anskueliggjør og

overfører til betrakteren) som åpenbart henger sammen med en nesten umerkelig glidning fra spørsmålet om sjangerens fremtid til spørsmålet om *fremtidens fremtid* som sådan. Det vil si ikke bare fremtiden som åpen for det konstruktive (men potensielt destruktive) prosjektet, men også mer grunnleggende og uavhengig av ethvert bestemt innhold: *historien som prinsipielt sett åpen*.

3. Manifestets revolusjonære historiografi er modernitetens er kapitalismens

Så hvorfor skal vi bry oss med manifestet? Av historisk interesse? Mary Ann Caws' flotte manifestantologi viser på eksemplarisk vis at det tjuende århundre var "a century of isms". Og i sin imponerende manifeststudie hevder Martin Puchner at "manifestets revolusjonære historiografi" har hatt en formativ innflytelse på vår forståelse av det tjuende århundres kunst:

"Manifestets historiografi satte sine spor på mange studier av avantgarden, studier som ofte repeterer historien om etterfølge og brudd manifestet fabrikerte: symbolisme brøt med naturalisme, futurisme med symbolisme, dadaisme med futurisme, surrealisme med dadaisme, situasjonisme med surrealisme, og så videre i det uendelige. Avantgardehistorien som etterfølgelse og brudd synes unngåelig i ettertid, men må anerkjennes som en *spesifikk effekt av manifestet*. Selv de mest sofistikerte og innflytelsesrike avantgardeteoriene,

herunder Bùrgers og Poggiolis, bruker manifestene bare som dokumenter som tilbyr hendig tilgang til en bevegelses oppfatninger og intensjoner, uten å innse at deres egne teorier gjennomgående ble formet av den formative påvirkningen til manifestets historiografi. For å analysere sjangeren som konstruerte denne historien av brudd i første omgang, må vi slutte å ta manifestet på *face value* og isteden analysere hvordan den oppsto”. (Puchner 2006: 71, første kursiv min)

Her skisseres et fornuftig svar på hvorfor forskeren skal bry seg med manifestet, selv om – som jeg vil komme tilbake til – jeg nok synes Puchners spissformuleringer tenderer mot å overvurdere sjangerens historiske effektivitet. Først vil jeg imidlertid trekke frem et alternativ til teoretikerne Puchner henviser til, en referanse som langt på vei er fraværende i forskningen på sjangeren. Mens Puchner kritiserer Bürger og Poggioli for ikke å innreflektere manifestets formative påvirkning, finner vi følgende passasje mot slutten av utkastet til introduksjonen til Theodor Adornos *Estetisk teori*, hvilket vil si på den absolutt siste siden av den posthumt utgitte mursteinen slik den foreligger:

“Det at den vender seg til sannhetsgehalten, driver estetikken, som filosofi, ut over verkene. *Bevisstheten om kunstverkenes sannhet tangerer, nettopp ved å være filosofisk, den tilsynelatende mest efemære form for estetisk refleksjon, nemlig manifestet.* Det metodiske prinsippet er at de nyeste fenomenene skal

kaste lys over all kunst istedenfor omvendt...” (Adorno 1998: 619, min kursiv, overs. endret)

Puchner hevdet faktisk at det tjuende århundres historie står i skyggen av manifestet. Innebærer oppdagelsen av Adornos overraskende innsikt i manifestsjangerens sentralitet at Adornos estetiske teori står i skyggen av sjangeren? Åpenbart ikke, for historien om brudd og stadig forandring, som Puchner beskriver som en *effekt* av manifestet, er snarere, som Marx viste i *Det kommunistiske manifest*, en effekt av kapitalismen. La meg lese fra Marx, og i tråd med Marx’ egen ide om verdenslitteratur⁷, leser jeg fra en engelsk versjon:

*Made by this all-upsetting class, that always and wherever
It breathless reaches replaces what It created, living
On upset? Without pausing it alters machines & all products.
Formerly unimagined forces it hauls from air and water,
Creates new materials, never seen on this planet:
Thrice in one generation it changes the cloth of one’s clothes
Retaining unaltered the way of production was always the first
Business of the classes that rule – this class is the first that erects
The upset as the sine qua non of society. Building its buildings
On permanently quaking soil, fearing nothing*

*So badly as rusting & moss, it enforces daily change
On the force of existing relations, all that was habit.*

*The steady & solid is pulled down, the sacred desecrated,
& people stand unsafe, the earth rolling beneath their feet
... Faster, faster ...
... Never before did such a creative ecstasy happen.*

Marx' feiring av den "kreative ekstasen" som kapitalismen –personifisert som borgerskapet– bevirker, er en modernistisk tekst, det vil si: en tekst som bekrefter modernitetens revolusjonære temporalitet gjennom sin litterære form. Jeg forstår dermed "modernitet" som navnet på en spesifikk erfaring av historisk tid, en negasjonens temporale logikk som prioriterer nået på bekostning av fortiden og fremtiden fremfor nået, "det nyes logikk" (Osborne 2006: 84).⁸ Det Puchner beskriver som en effekt av manifestet, dets revolusjonære historiografi, dets *modernitet*, er snarere en effekt av kapitalismen. (Dette innebærer ikke å frata sjangeren enhver effekt. Som en eksemplarisk modernistisk sjanger bekrefter manifestet det nyes temporale logikk på måter som er i stand til å forme den levde erfaringen av historien som modernitet, og slik sett er politisk vesentlige.)

Adornos påpekning av manifestets relevans impliserer altså ikke at hans estetiske teori befinner seg i skyggen av manifestet, men peker snarere mot hans filosofiske modernisme: *Estetisk teori* tangerer manifestet ved å dele dets temporale form (det nyes logikk). Selv om det ikke er plass til å utlegge et mer systematisk adornittisk perspektiv på manifestet her,⁹

vil jeg kort diskutere relevansen av kategorien "det nye", som har en svært viktig funksjon i Adornos estetikk.

I et ikke-tradisjonelt samfunn, hevdet Adorno, er estetisk tradisjon a priori noe tvilsomt. Snarere enn å negere spesifikke kunstneriske praksiser eller stiler, slik ny kunst hittil hadde gjort, må kunsten negere tradisjon som sådan for å ha en kritisk funksjon. Negasjonen av tradisjon forstått som grunnlaget for produksjonen av ny kunst, blir paradoksalt nok "grunnlaget for det moderne og det som gir det dets normative karakter" (Adorno 1998: 49). Manifestproduksjon er uløselig knyttet til denne dynamikken. Vi har hørt Caws beskrive manifestet som "den deiktiske sjangeren *par excellence*: SE! sier det. NÅ! HER!" (Caws 2000: xx), en observasjon som tangerer følgende beskrivelse av det nye hos Adorno: "Det nye er en blind flekk, like tomt som når en bare sier 'det der'" (Adorno 1998: 45). Som sådan kan manifestet peke mot hva som helst. De utallige prosjektene som ble iscenesatt i det tjuende århundres manifeste bevitner hvordan den abstrakte temporale strukturen "modernitet" kan romme vidt forskjellige (kommunistiske, surrealistiske, retrogardistiske, fascistiske etc.) innhold, formulert fra distinkte ståsteder. Marx' manifest viser imidlertid på eksemplarisk vis hvordan et modernistisk manifest kan inneholde et begjær etter å overskride modernitetens hvileløse forandringer og bevirke et omslag til en kvalitativt annerledes fremtid, en tid når det ikke lenger vil være behov for å skrive manifeste

(slik at manifestet ville være utidig i en mer grunnleggende forstand enn den jeg diskuterte i stad). Noe lignende er tilfelle med "det nye". For dypest sett er det nye for Adorno navnet på en utopisk impuls, et håp om at noe radikalt nytt skulle kunne bryte ut av nået. Imidlertid gis det ikke med det noen positiv bestemmelse av utopien eller historiens mål: "[Bevisstheten] drømmer om noe nytt, men evner ikke å drømme selve det nye" (Adorno 1998: 411). Det nyes utopiske funksjon forblir negativ. Selve det nye er altså ikke gitt: "Det nye er lengselen etter det nye, ikke det nye selv" (Adorno 1998: 65).

Jeg vil foreslå at nettopp en slik lengten etter det nye nærer manifeste – politiske så vel som kunstneriske – med en utopisk impuls som går hinsides de forskjelligste nyhetene de annonserer. *Det er det nye som noe radikalt annerledes manifeste gestikulerer mot.*¹⁰

Men gitt denne gestens negative karakter fremstår manifestene litt vel abstrakte og altfor lite håndgripelige. Manifestet er i spenningen mellom skriving og handling, hevdet jeg innledningsvis. Så hvordan kan det nye i denne negative formen formidles og omsettes til handling? Gitt Adornos forbud mot å gi en positiv bestemmelse av utopien eller historiens mål, fremstår det nye, fetisjistisk nok, som et mål i seg selv, og Adorno innrømmet selv at nettopp dette kompromitterte det nye både praktisk og politisk (Adorno 1998: 65). Adorno

hjelper oss langt på vei med å forstå manifestets tid, men kommer til kort når det gjelder manifestets handlekraft. Jeg retter derfor oppmerksomheten mot en forfatter Adorno elsket å kritisere, nemlig Bertolt Brecht.

4. Revolusjonen kommer på verseføtter

"Ruiner og ikke noe livstegn fra arbeiderne". Slik beskrev Brecht situasjonen i dagboken sin den 10. mars 1945, "[m]ellom lærediktet og de forferdelige avisrapportene fra Tyskland". Fra eksilet i USA forsøkte han å investere de tyske ruinene med ny håpefullhet, et prosjekt fundert i Marx' manifest:

"Det kommunistiske manifest er som pamflett et kunstverk i seg selv ... [D]et synes mulig for meg å fornye Det kommunistiske manifests propagandistiske effektivitet i dag, et hundre år senere, og å gi det ny, forsterket autoritet, gjennom å oppheve dets pamflettkarakter."

De av dere som ikke kjenner til resultatet av Brechts bestrebelse med å fornye og aktualisere Marx' manifest, vil ramle av stolen når dere får høre at Brechts formale innflytelse i dette prosjektet kom fra en tysk gjendiktning av Lukrets' *Om tingenes natur*, noe som i praksis vil si at han skrev om manifestet til et læredikt på en løs heksameterform. Det paradoksale i at det modernistiske manifestet skal fornyes gjennom en antikk form (et møte mellom motsetninger som

ville fått selv en dialektiker av Adornos kaliber til å steile), er så overveldende at det kunne høres ut som en vits. Men det var det altså ikke. Brecht involverte blant annet den marxistiske teoretikeren Karl Korsch for å vurdere behovet for teoretisk revisjoner.¹¹ Manifestet ble oppdatert med innsikter Marx først kom til etter 1848, så som begrepet om vareformen og ideen om sykliske kriser. Selv om Brecht aldri fullførte arbeidet med diktet, er *Das Manifest* slik det foreligger likevel et fantastisk stykke revolusjonspoesi (som *Rett Kopi*, når vi vender tilbake til fremtiden, vil publisere i norsk oversettelse).

En effekt av heksameterformen er at manifestet får en monoton karakter, som synes å mime erfaringen i arbeidernes hverdag. Når det heter:

Work is divided. The workers perform their monotonous part.

X x x X x x X x x X x x X x x X

er formen like monoton som arbeidet. Angivelig skal Brecht ha håpet at dersom bare formen ble oppfattet som skjønn, ville publikum blindt akseptere innholdet. Hans ide om at heksameterformen fremsto som åpenbart manipulert for samtidens publikum, noe som skulle forenkle læringsprosessen betraktelig, har imidlertid langt mer for seg. I tråd med dette kan grepet forstås som en klassisk brechtiansk fremmedgjøring (en fremmedgjøring jeg allerede har forsøkt å utsette dere

for, gjennom å gjengi den kanskje mest berømte passasjen hos Marx i Brechts versjon). I diktets historiske kontekst innebærer grepet en negasjon av det kommunistiske manifests dogmatiske overlevering, manifestets tradisjon, slik den ble holdt i hevd av de respektive internasjonaler. Dette er Brechts modernisme, ikke på tross av, men på grunn av den antikke stilen. Brechts samvittighetsfulle omgang med Marx' manifest er en radikal kritikk av manifestets tradisjon. Slik åpnet han manifestet for nytt innhold i en ny historisk situasjon, på en måte som forsøksvis anskueliggjorde innsikt på en frydefull, sanselig og frisk måte. Estetisk dannelselse, hvis det noen gang fantes.

5. (fundamental?) forandring fryder

Som eksempler på estetisk dannelselse har Darko Suvin, som står bak den fremragende engelske oversettelsen av *Das Manifest*, påpekt hvordan diktet er fullt av sanselige triks, som alliterasjon, assonans og ekko, gjennom hvilke publikum kan oppdage ny innsikt. Brechts pedagogiske optimisme står fjernt fra Adorno og hans postulat om utopiens negativitet. Brechts strategiske list er snarere et forbilledlig eksempel på den "strenge vekslingen mellom handling og skriving" Benjamin feiret, selv om teknikken hans heller sand i maskineriet snarere enn å smøre det (for å holde oss til Benjamins bilde). Og hvis vi med Adorno synes at diktet er litt vel fylt med innhold, så vil jeg hevde at manifestet kan være sikre i sin sak uten å lansere noen blåkopi av fremtiden. Vi kunne

til og med si at verket faktisk avhenger av et visst innhold for å kunne gestikulere mot det nye, selv i Adornos abstrakte forstand. Gode manifeste, og her trekker jeg veksler på noen nydelige formuleringer fra Suvin, er tekster der "mål og midler, fornuft og sanselighet, doktrine og dikt, forblir i en fruktbar spenning". Hvis jeg for egen regning legger til en spenning mellom affekt og kognisjon, mellom ord og handling, og mellom trusler og håpefullhet, tror jeg vi har et godt utgangspunkt for å forstå manifestet som sjanger, selv om disse elementenes sammenstilling må undersøkes i hvert enkelt manifest.¹²

Innledningsvis så vi problemene tårne seg opp foran oss, mens fremtiden lå i ruiner. For å gjøre fremtiden mer håndgripelig, har jeg gått om det helt abstrakte (Adorno) til det sansemessig konkrete (Brecht). Hvis vi dermed kan vende tilbake til Tatlins monument, kan Adornos innsikt i at det nye ikke er selve det nye,¹³ men *lengselen* etter det, minne oss på at monumentet aldri ble realisert. Det finnes bare i form av mindre modeller, som seg hør og bør for et monument over fremtiden. I denne målestokken får dilemmaet en annen karakter. For, inntil den dagen Tatlins monument realiseres i full skala i Dubai, Disney World eller Tusenfryd, er det så å si umulig å brette nakken på monumentet. En tilsvarende befriende bevegelse finner sted fra spørsmålet om *Det kommunistiske manifest*s utidighet og uleselighet i dag til Brechts heksametermodernisme, slik at vi i arbeidet med

revolusjonens poesi plutselig konfronteres med kapitalismen som et metrisk problem. Analysen av kapitalismen fortøner seg dermed som skandring, et godt gammeldags litteraturvitenskapelig håndverk. Suvin påpeker at han i oversettelsen slet med ord som "capitalism", et firestavelsesord med trykk på første og siste stavelse. Enda større utfordring var det å få femstavelsesord som "proletarian" til å passe inn i heksameterformen. Suvin bemerker at denne siste vanskeligheten kanskje røper noe om hans egen politiske ubevissthet, men mer grunnleggende er det symptomatisk for et problem som også fremtidige manifeste må konfrontere.¹⁴

I *Rett Kopi* påpekte Martin Puchner at manifestet avhenger av en revolusjonær horisont (Puchner 2007: 183). Det kan virke som om det er denne horisonten som mangler i dag. Det lesningen av manifeste kan minne oss om, er imidlertid at historien er prinsipielt sett åpen, og som sådan i stand til å overraske oss. Brecht viser dette. Alle vet at revolusjon er et temporalt fenomen, men hvem hadde trodd at dens rytme var heksameterets? Med dette i hu, skal man ikke se bort fra at tiden for nye manifeste kan komme fortere enn vi aner. Det som er utidig i dag, kan være på høy tid i morgen.

Brechts versjon tilfører Marx' manifest heksameterets muntlige form, som inviterer til høytlesning i aktive fellesskap. Jeg vil runde av med å lese Brechts variant over manifestets

fortale, en passasje der formen virkelig kommer til sin rett gjennom å behandle et materiale som er eposet verdig, nemlig store kriger. I 1945 innskriver Brecht verdenskrigene i klassekampens poesi:

“Wars are destroying the world, & the ruins are visibly haunted
By an enormous spectre, not simply born of war.
In peace it could be already sighted, terror to the rulers
But friend to the children of slums[...]
It visits friends in jails, passing without passport.
Even in offices it may be seen & in auditoria
Heard.¹⁵ At times it dons a hat of steel, enters
Huge tanks & flies with deadly bombers. It speaks in many
Tongues, in all of them. And in many it holds its tongue.
It sits as a guest of honour in hovels, a headache of villas,
It has come to change all things & stay forever, its name is
Communism.”

Litteratur

Adorno, Theodor W. *Estetisk teori*. Overs. Arild Linneberg. Oslo, [1970].
Benjamin, Walter. *Enveiskjøring; Barndom i Berlin - rundt 1900* [1928, 1938]. Overs.
Henning Hagerup & Bjørn Aagencæs. Oslo, 1998.
Berman, Marshall. *All that is solid melts into air. The experience of modernity* [1982]. London, 1988.

Bourriaud, Nicolas. *Relasjonell estetikk* [fr. orig. 1998]. Overs. Boel Christensen-Scheel. Oslo, 2007.

Brecht, Bertolt. "The Manifesto" [1945]. Overs. Darko Suvin, i *Socialism & Democracy* 31, vol. 16, nr. 1. New York, 2002.
[<http://www.sdonline.org/31/brechtsuvin.html>]

Buck-Morss, Susan. *Dreamworld and catastrophe : the passing of mass utopia in East and West*. Cambridge, 2000.

Caws, Mary Ann. "The poetics of the manifesto", i Mary Ann Caws (red.) *Manifesto; A century of isms. Nebraska*, 2001. side xix-xxxi

Danto, Arthur. "Tre tiår etter kunstens avslutning" [1997], i *Kunstens avslutning*. Overs. Mari Aarre. Oslo, 2006. side 145-83

Osborne, Peter. *The politics of time*. London, 1995.

-*Philosophy in cultural theory*. London, 2000.

-*How to read Marx* [2005]. New York, 2006.

Prestsæter, Ellef & Karin Nygård. "Å dokumentere fremtiden", i Karin Nygård og Ellef Prestsæter (red.) *Rett Kopi dokumenterer fremtiden*, Oslo, 2007. side 134-43

Puchner, Martin. *Poetry of the revolution. Marx, manifestos, and the avant-gardes*. Princeton, 2006.

"Five theses on the future of the manifesto", i Karin Nygård og Ellef Prestsæter (red.) *Rett Kopi dokumenterer fremtiden*, Oslo, side 182-3

Suvin, Darko. "On Brecht's 'The Manifesto': Comments for Readers in English", i *Socialism & Democracy* 31, vol. 16, nr. 1. New York, 2002.

[<http://www.sdonline.org/31/suvin.htm>]

Fotnoter

¹ I denne lett reviderte versjonen av foredraget jeg holdt på Kritikerseminaret, har jeg forsøkt å innreflektere noen av spørsmålene som ble tatt opp til diskusjon i løpet av den etterfølgende panelsamtalen.

² Hele publikasjonen, som blant annet inneholder en interessant artikkel der John Roberts berører noen av de samme spørsmålene som jeg diskuterer, kan lastes ned her: [http://www.chtodelat.org/images/pdfs/NR_17_FULL.pdf]

³ Jeg skylder Peter Osborne innsikten i "Bensinstasjon"s relevans for manifestsjangeren (Osborne 2006: 87).

⁴ [<http://www.lsa.umich.edu/UofM/Content/german/document/RuinsofModernity.pdf>]

⁵ Se diagrammet over antall utgivelser av Det kommunistiske manifest i perioden 1848-1918, der 1905 og 1917 markerer ubestridte toppunkter, i Puchner 2006, side 39.

⁶ Jeg siterer fra et intervju gjengitt i Andrea Kroksnes' etterord til den norske oversettelsen (Bourriaud 2007: 185-6). Se desuten note 13.

⁷ "Spiritual wealth too becomes / A commonwealth of spirit. The Roman scholar avidly reads / A formula from Poland, lines penned by an English hand are completed / By a Japanese hand, & together scholars all over the world / Design an image of the world. Literatures of various peoples / Become the world's literature" (se note 11 for kildehenvisning).

⁸ Min forståelse av "modernitet" og "modernisme" står i gjeld

til den engelske filosofen Peter Osbornes banebrytende arbeid med begrepene (se særlig Osborne 1995). For mer om Det kommunistiske manifest som modernistisk litteratur, se Marshall Berman (1988: 87-129) og Osborne (2000: 63-77).

⁹ Noe slikt finnes naturligvis ikke ferdig utviklet hos Adorno, som ikke gjorde manifeste til gjenstand for litterær analyse. Men nettopp hans filosofiske modernisme gjør Adorno til et fruktbart utgangspunkt for å teoretisere manifestet som kunstnerisk og politisk praksis. I forlengelsen av Adornos innsikt i at mange "kunstbevegelser har en sannhetsgehalt som absolutt ikke kulminerer i store kunstverk" (Adorno 1998: 53), kan vi lese manifeste som tekster som i større eller mindre grad har verkarakter, relatert til en dialektikk mellom autonomi og heteronomi.

¹⁰ I den grad manifeste gjør dette, skiller de seg fra reklamen og andre beslektede former for nyhetsannonsering. Manifestet og reklamen har det nyes temporal logikk til felles, men dette innebærer ikke i seg selv at reklamen kompromitterer manifestets gestikulering mot det nye. Det er til både Adornos og Benjamins fortjeneste at de forsto kapitalistisk modernitet som det nyes kultur. Bestrebelse på å nå hinsides denne kulturen, gjennom for eksempel kunstens promise de bonheur (Adorno) eller det dialektiske bildets messianisme (Benjamin), må innreflektere en slik forståelse i sine strategier. Den som vil skrive manifeste, må forstå seg på reklame.

¹¹ I diskusjonen om Brecht trekker jeg store veksler på Darko Suvin's innsikt og detaljkunnskap (Suvin 2002, der også sitatene fra Brechts dagbok er gjengitt). Suvin's kommentarartikkel sup-

plerte hans engelske oversettelse oversettelse av Das Manifest (Brecht 2002). Når jeg siterer fra Suvin og Brecht, er det alltid fra disse tekstene, som kan lastes ned (i upaginert tilstand) på Socialism & Democracys hjemmesider (se litteraturlisten).

¹² Disse beskrivelsene (se dessuten note 9) kan betraktes som en beskjeden begynnelse på etableringen av en dynamisk og historisk forståelse av manifestet som sjanger. Slik jeg ser det er det i denne forbindelse mer fruktbart å forsøke å forstå sjangerens temporale form (manifestets orientering med hensyn til tid) enn å gi noen bestemmelse av formale (i mer tradisjonell litteraturhistorisk forstand) sjangerkjennetegn.

¹³ Etter min oppfatning er det viktig å insistere på det kritiske, utopiske potensialet til det nye i Adornos forstand, særlig i en tid der Bourriaud ikke er alene om å mene at "[d]et nye ikke lenger er et kriterium" (Bourriaud 2007: 12). Fra et adornittisk perspektiv er Bourriauds forestilling om den relasjonelle kunsts realiserende utopier, som ifølge Bourriaud henviser produksjonen av "fremtidsmanifest" til fortiden (Bourriaud 2007: 63), dypt problematisk. "Om kunsts utopi gikk i oppfyllelse, så ville dens siste time ha kommet", (Adorno 1998: 65) skrev Adorno, og i den grad utopien fremstår som realisert ("Utopien lever i dag ut i den enkeltes subjektive hverdag ..." Bourriaud 2007: 63) uten faktisk å være det i en slik enfattisk forstand, står Bourriauds såkalte nærhetsutopier i fare for å bekrefte og tilsløre tingenes tilstand. En slik form for illusorisk utopi som ideologi må avgrenses fra måten manifestet ofte mobiliserer illusjonen om en allerede realisert fremtid som strategi, nettopp fordi utopien verken er

realisert eller uunngåelig (se Prestsæter & Nygård 2007 for mer om denne strategien).

¹⁴ Vanskeligheten er naturligvis også symptomatisk for problemer i Marx' manifest, der den litterære formen, allegoriseringen av proletariatet som en historisk aktør på utsiden av kapitalismen, leder til teoretiske problemer i manifestets systematiske analyse (se Osborne 2006: 89-90).

¹⁵ [Foredragsholderen gestikulerer mot seminarets deltakere]

Manifest PLEASE!

Av Danjel Andersson

Varför vummar vi för manifestet just nu? Jag vill svara på frågan med en slags kartläggning av den svenska teatern. Visslingar & Rop är en teatertidskrift som uppkom som en slags alternativ. Ett alternativ till de teatertidskrifter som fanns och ett alternativ till den teater som spelades. Vi grundade tidskriften 1996. Redan i vårt fjärde nummer publicerade vi ett manifest, det blev sedan en form som följde oss. Tills vi häromåret gjorde ett helt nummer med manifest. (se inledningen här intill)

Ett manifest är nästan alltid polariserat. Man uttrycker en åsikt, ett ställningstagande och man driver en konstnärlig linje. Det påståendet skulle kunna vara motsatsen till den svenska teatern.

Svensk teater är välanpassad, välmående och leds av en konsensus mentalitet. Vi har, kan man säga tre parallella system, dels region och national teatrar. I stort sett varje stad har sin egen regionteater med både statliga och regionala medel. Vi har också fria grupper både med verksamhetsstöd och projektstöd och så har vi en stor, producerande turnerande nationalteater, Riksteatern. Frågar ni vem som helst så säger de att svensk teater ständigt är underfinansierad, pensions-

systemet fungerar inte och a-kassan är inte längre det kulturstöd det en gång var. Frågar du mig så säger jag att vi öser in pengar i ett byråkratiskt finslipat gigantiskt system som kostar mer än det smakar och som gagnar arbetsmarknaden men inte konsten. Vi leds för var dag som går mot en mer kommersiell syn på kvalitet. Där antalet rumpor i stolar har tagit över alla andra mer komplexa och svårmanövrerade argument för konstnärlig kvalitet.

Alla teatrar i det stora segmentet region- och nationalteatrar spelar alla på ett ställe, en plats. Det innebär att de måste anpassa sin repertoar efter det presumtiva publikunderlaget på den plats de spelar. Resultatet är smörgåsbordet. Lite av varje, ett väldigt pragmatisk, elitistisk synsätt på konst, inte sant? Den stora scenen skall dra mycket folk så att man kan tillfredsställa "smalare" smak på de lite mindre scenerna. Ungdomar skall få sin uppsättning, en och annan klassiker drar folk, gärna en musikal och så en ur högen "Nyskrivet svenskt". Gärna en genusvinkel.

Regissörerna är alla frilansar som hungrigt vill få plats, de flesta skådespelare likaså. De med längst kontrakt och mest makt är byråkrater, marknadsförare och producenter, några få fast anställda konstnärer och tekniker...

I dagsläget finns bara utrymme att driva en konstnärlig linje utanför institutionerna. Det borde finnas utrymme i dem men



det gör det inte. Här är det djungelns lag som råder. Varje produktion måste dra sin publik och så mäts framgång.

Så varför manifest? Jag ni hör själva det är en längtan efter något annat. Ett utrymme att få konstnärer att uttrycka en konstnärlig vilja, ett sätt att nerteckna en vision. Manifestet som form är högt i tak. Kan vara kort och långt, poetiskt eller rakt på sak. Men den som skriver blöder. Pappret är blött.

VISSLINGAR & ROPS MANIFEST (2002)

Teater är inget självändamål och skall, bör och får inte behandlas som ett.

Upp till kamp ta mig fan.

**Teater är inte bara textbaserade talbara psykorelationer.
Ordet teater rymmer både rörelser, kroppar och text.
Det ena utesluter inte det andra.**

**Teater kräver närvaro i tid och rum.
Närvaron bör inte bara vara fysisk.**

Upp till kamp ta mig fan.

**Teater är politik.
Tänk på det.**

Teori föds ur praktik.

Praktik är teori.

Teater är mer än vad som spelas på våra (egna) scener.

Politik är teater.

Musik är teater.

Livet är ju för fan en scen.

Men institutionernas politikerriktade konstförakt bör, för konstens skull, och för alla teaterarbeters skull, läggas ned. Skapa gästpelsscener, festivaler, flexibla produktionsgrupper. Sprid makten!

Konsten framför allt.

Vi lever i en värld i förändring.

Förändra den museala insmickrande teatern.

Eller spräng skiten i luften.

Skapa luft.

Skapa lust.

Sprid kunskap.

Lär av andra.

Lek och lär.