



Alt skal væk!

Kommunardernes nedrivning af Vendôme-søjlen

Af Mikkel Bolt

Historien om kunst og revolution er fyldt med dramatiske billeder: Davids portræt af Marat, der i 1793 præsenteres i Louvres indre gård som led i en større ceremoni, hvor den døde frihedsmartyr mindes, Tatlins "Monument til III Internationale", der fremvises på revolutionens årsdag i 1920 i Petrograd og senere i Moskva, hvor Lenin ser det. Et andet ikke mindre dramatisk og besættende billede er kommunarderne, der vælter søjlen på Place Vendôme i Paris den 16. maj 1871. Et øjenvidne oplevede begivenheden således:

En kæmpe folkemængde fylder Rue de la Paix. Over deres hoveder mod en smuk klar himmel svæver søjlen. Det røde flag blafrer fra rækværket på toppen og slår venligt Cæsars [Napoleon I] ansigt. Vi forsøger at opsnappe, hvad dem, der står nærmest, siger. Der [...] er en lidt ængstelig stemning. "Den vil få kloakkerne på rue de la Paix til at revne", siger en mand. "Hvad hvis den vælter huset på pladsen?" siger en anden. Om selve søjlen, om Napoleon, om den store armé, Austerlitz, lyder der ikke et ord. [...] Pludselig, dér er det, som et vingeslag fra en gigantisk fugl, et kæmpe zig-zag gennem luften. Åh, jeg vil aldrig glemme den kolossale skygge, der falder forbi mine øjne! En sky af røg. Alt er ovre. Søjlen ligger på jorden, flækket, dens stenindvolde eksponeret for vinden. Cæsar ligger ydmyget og hovedløs (Vuillaume, 1909/1971: 246-7).



Nationalgarden ved foden af Vendôme-søjlen. Maj 1871. Fotografi

Sådan tog det sig ud for en af de tilstedeværende, journalisten Maxime Vuillaume, den dag i maj. Nedrivningen var en stor begivenhed i Kommunens korte historie, mere end 10.000 mennesker var stimlet sammen i området rundt om pladsen, der var blevet omdøbt til Place Internationale. Der var blevet trykt specielle invitationskort – hvorpå det revolutionære symbol, den frygiske hat, var afbilledet – der gav adgang til selve

pladsen, hvor tre orkestre på skift spillede. En gruppe ingeniører og håndværkere arbejdede indædt flere timer på søjlen, som blev savet over nederst, så den ville vælte som et gigantisk træ. Snore var fastgjort til søjlens top, og omkring klokken tre var scenen sat. Et af orkestrene spillede Marseillaisen, og folkemassen stod forventningsfulde. Det lykkedes ikke at vælte søjlen i første forsøg, men i andet forsøg faldt den omkuld og hamrede ned på de sandsække og den gødning, der var lagt ud for at afbøde faldet. Massen råbte: "Leve Kommunen!" og stimlede sammen om søjlen, der var knækket over i flere dele. Da støvet havde lagt sig, kunne massen se statuen af Napoleon ligge i lort og strå, kejseren var nu "ydmyget og hovedløs". Der var en euforisk stemning, som oberstløjtnant John C. Stanley, der var til stede på pladsen, beretter: "ophidselsen var så stor, at folk bevægede sig rundt som i en drøm" (Horne, 1965: 351). Råb og skrig overdøvede de forberedte taler, og mange udnyttede chancen og spyttede på statuen af Napoleon I.

Som det fremgår af det citerede vidnesbyrd, var der tale om en voldsom og stort anlagt begivenhed, en art nøje iscenesat hyber-ikonoklastisk gestus, hvor selve symbolet på det gamle regime og dets historiske prætentioner blev negeret med et slag. Og så lå kejseren vandret hen over pladsen i stedet for at trone kommanderende midt på den. I modsætning til David og Tatlin, som hver på deres måde forsøgte at billedliggøre det nye revolutionære perspektiv, har vi her at gøre med en art revolutionær rituel ikonoklasme, hvor det nye regime ikke bygger noget op, men destruerer det gamle regimes symboler med stor kraft. Her skabes der mindre, end der ødelægges. Den gamle verden skal væk, og det er ikke nok, at regeringen er blevet fordrevet til Versailles, alle dens symboler, ritualer og billeder skal smadres. Der må ikke være noget spor tilbage af den undertrykkende tradition, som Vendôme-søjlen er del af. Den imperialistiske militarismes embleme skal fjernes fra jordens overflade engang for alle.

Kommunardernes nedrivning af Vendôme-søjlen vidner om den centrale betydning, symboler har i historiske begivenheder og politiske processer. Symboler som statuen af Napoleon I er ikke blot sekundære udtryk for bagvedliggende politiske størrelser, men selve det materiale i hvilket det politiske udspringer sig og formes. Derfor er spørgsmålet om kunst og repræsentation af største vigtighed i analysen af historiske begivenheder og måske især revolutionære momenter, hvor missionen er at opfinde en ny verden og skabe nye livsformer. Når det nye liv forsøges billedliggjort, som det var tilfældet med David og Tatlin, eller det forældede samfunds repræsentationer destrueres, som det var tilfæl-



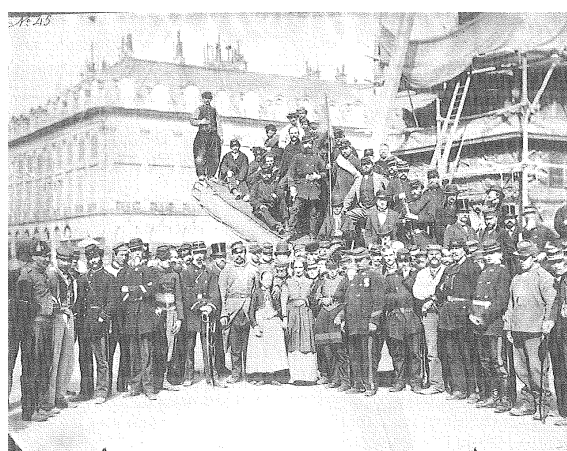
det, da Vendôme-søjlen blev revet ned, så er vi ikke blot konfronteret med uvæsentlige, afledte ideologiske udtryk, der kan modstilles en ekstra-ideologisk 'virkelig' virkelighed. Som den marxistiske kunstavantgarde-gruppe, Situationistisk Internationale, pointerede i deres tekst om Pariserkommunen, "Sur la Commune", er det måske snarere netop i begivenheder som nedrivningen af Vendôme-søjlen, at vi skal finde Pariserkommunens egentlige mening, at vi er konfronteret med revolutionens hemmelige essens (Debord, Kotányi & Vaneigem, 1962/1969: 109-111). Følgende tekst er et forsøg på at nærme sig denne mening og præsentere kommunardernes revolutionære kunstpolitiske projekt.

Fra krig til borgerkrig og revolution

Pariserkommunen blev proklameret den 28. marts 1871 og eksisterede 71 dage. Den opstod i kølvandet på Frankrigs nederlag i den fransk-prøjsiske krig, som var blevet indledt af Frankrig den 19. juli 1870, og den prøjsiske hærs belejring af Paris i august-december samme år, hvor Paris blev afskåret fra resten af landet. Da Napoleon III, Frankrigs kejser, blev taget til fange efter nederlaget ved slaget ved Sedan trådte en national forsvarsregering til, som i januar 1871 indgik en ydmygende fredsaftale med Prøjsen, som bl.a. inkluderede omfattende landeafgivelser, en stor krigsskadeerstatning og en prøjsisk sejrparade gennem Paris. Den parisiske befolkning, som havde oplevet stor nød under den prøjsiske belejring, men som samtidig i regi af nationalgarden havde holdt den prøjsiske hær stangen i seks måneder, oplevede fredsaftalen som et totalt knæfald for Prøjsen, og der var ved flere lejligheder uro og revolutionsforsøg. Da den stærkt konservative orleanist Adolphe Thiers samtidig blev valgt til leder af den ny regering, steg utilfredsheden blot yderligere blandt befolkningen i hovedstaden. Af frygt for at indbyggerne ville gribe til våben, og at nationalgarden ville provokere prøjserne, forsøgte regeringstro styrker at bemægtige sig nationalgardens kanoner, der befandt sig på Montmartre.

De tidlige timer den 18. marts 1871 forsøgte den franske hær således at afvæbne nationalgarden. Desværre for regeringen og dens styrker gik der kludder i koordineringen, og de heste, der skulle have kørt kanonerne ud af byen, dukkede aldrig op. Op af formiddagen var soldaterne der således stadigvæk. Da byen vågnede og opdagede regeringens planer - opdagede at regeringens soldater havde tilegnet sig nationalgardens kanoner - udbrød der uro, og en større folkemængde forsamlede sig rundt om de regeringstro styrker og protesterede mod nattens gerning. Folk strømmede til ansporet af utilfredshed med regeringens planer om at fjerne byens midler til selvforsvar. Det var primært kvinder og børn, der ledte an. Soldaterne, der havde bemægtiget sig kanonerne, ville ikke i kamp med denne gruppe, og af frygt for omfattende desertion trak regeringen hæren tilbage til Versailles. Det betød så, at Thiers samtidig var nødt til at trække hele administrationen tilbage til Versailles. I løbet af én dag var byen

tømt for soldater og politi, der var ingen dommere og ingen administration. Pludselig var det således nationalgarden og den bevæbnede befolkning som kontrollerede Paris. Tilbagetrækningen til Versailles blev oplevet som voldsomt kompromitterende for regeringen, der ifølge Paris' befolkning dermed afslørede sin sande natur: Versailles var jo kongens tidligere hjem. Regeringens snak om den franske republik viste sig ikke at være andet end tom retorik. Det var de utilfredse pariseres konklusion på begivenhederne. I sin rapport til Den internationale arbejderassociations generalråd om udviklingen i Frankrig forfattet i maj 1871, istemmer Karl Marx og skriver: "Paris: helt igennem sandhed, Versailles: helt igennem løgn" (Marx, 1871/1946: 84).



Auguste B. Braquehais: Kommunarder poserer ved foden af Vendôme-søjlen, 1871, fotografi.

I protest mod forsøget på at afvæbne Paris' befolkning fandt der således en folkelig opstand sted, hvor regeringen blev smidt ud af byen, og indbyggeren selv tog magten. Denne udvikling var en stor overraskelse for stort set alle; regeringen og den regeringstro presse kunne eksempelvis ikke forestille sig, at de lavere klasser kunne tage magten selv, at der var tale om "et direkte initiativ fra folkemasserne nedefra og lokalt", som Lenin formulerer det (Lenin, 1917/1982: 48). Derfor blev bl.a. Marx, "den røde professor", beskyldt for at have stået bag opstanden (Foner, 1871/1973: 74-79). Men denne og lignende konspirationsteorier er der imidlertid ikke nogen dækning for, hvis man ser nærmere på de faktiske begivenheder den 18. marts. Det er både pro- og antikommunehistorikere enige om (Gluckstein, 2006: 11). Marx og Internationalen havde faktisk direkte advaret mod en opstand. Og der var ingen kendte ledere tilstede den dag; de var enten i fængsel, som det var tilfældet med Auguste Blanqui, eller andre steder, som den ledende jakobiner Charles Delescluze, der var i Belgien på det tidspunkt. Som situationisterne skriver: "Kommunen havde ingen ledere. Og dette i en historisk periode, hvor idéen om chefernes nødvendighed var absolut dominerende i arbejderbevægelsen." (Debord, Kotányi & Vaneigem, 1962/1969: 109) Opstanden overraskede altså selv de



revolutionære, der imidlertid selvfølgelig ikke var sene til at kaste sig ud i begivenheden (Cole, 1954 :148).

Det var selvfølgelig krigen mod Prøjsen, der svækkede staten og dermed skabte betingelserne for revolutionen. Som Michael Hardt og Antonio Negri skriver: "International krig var mulighedsbetingelsen for at iværksætte et oprør. Prøjserne ved portene til Paris var ikke alene lige ved at vælte Louis Bonapartes 2. Kejserdømme, men gjorde det også muligt at styrte Thiers og Republikken. Et væbnet Paris er en væbnet revolution!" (Hardt & Negri, 2003: 25). Krigen mellem Frankrig og Prøjsen var Kommunens mulighedsbetingelse. Bevæbningen af Paris resulterede i fremkomsten af, hvad Lenin kalder en dobbeltmagt. Nationalgarden udviklede sig til et aktuelt alternativ til den bestående magtstruktur. Som situationisterne skriver, var "folkets almindelige bevæbning af vital betydning, både praktisk og symbolsk" (Debord, Kotányi & Vaneigem, 1962/1969: 109). Det kunne regeringen nemlig ikke sidde overhørig, den måtte forsøge at afvæbne nationalgarden og tage dens kanoner og genetablere sit magtmonopol. Men regeringens provokation – vi tager nationalgardens kanoner – resulterede blot i en acceleration af den revolutionære proces, synliggjorde dobbeltmagten og gjorde det muligt at oprette et revolutionært selvstyre i Paris.

Den 26. marts blev der valgt et nyt kommuneråd, der fik sæde i Hotel de Ville. Der var tale om en broget flok radikale, der var fælles om at hade kejseren og hans onkel, hvis kejserdømme i sin tid havde været revolutionens banemand. Nu skulle republikken genetableres – og vel at mærke ikke den falske republik, som Thiers var leder af – og det ville ikke blot sige fjernelse af kejseren, men også statens omstyrtelse, ophævelsen af den centraliserede magt, som altid knægtede den menneskelige frihed. De valgte var fast besluttet på at fjerne hele det autokratiske magtapparat, selvom de fleste kun havde en vag idé om, hvad de ønskede at sætte i dets sted. Noget af det mest bemærkelsesværdige ved det videre forløb var, at det faktisk lykkedes at forvandle opløsningen af den gamle struktur og den folkelige utilfredshed til en reel folkelig magt, til en revolution nedefra, hvor store dele af Paris' befolkning deltog aktivt i det politiske liv og var med til i aktiv forstand at skabe rammerne for et andet liv. I den forstand var Kommunen et kollektivt revolutionært foretagende, det var så at sige anonymt, uden ledere. Dette forhold var nærmest uforståeligt for den regeringstro presse, der snerrende skrev, at der netop ikke var nogen kendte i nationalgardens centralkomite (Gluckstein, 2006: 15). De valgte til kommunerådet repræsenterede en diversitet af interesser, der var neo-jakobinere, som præsenterede sig som Robespierres arvtagere og kæmpede for genetableringen af Republikken, der var blanquister, der var fortalere for at tage statsmagten ved et politisk kup, og der var proudhonister, der til gengæld agiterede for arbejdernes selvaktivitet. Byrådet blev organiseret efter et princip om direkte demokrati. Medlemmer-

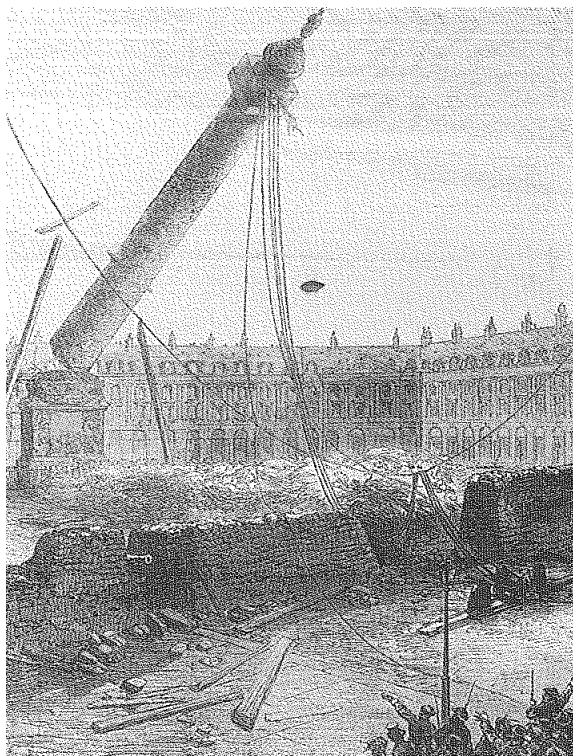
ne af byrådet stod således direkte til ansvar over for vælgerne. Befolkningen kunne altid mødes og vælge nye repræsentanter, hvis de var utilfredse med dem, de havde valgt i første omgang. Kommunen var på den måde et forsøg på at skabe et direkte demokrati, hvor det folkevalgte råd var både kommunebestyrelse og et revolutionært modstykke til regeringen i Versailles. Samtidig blev adskillelsen mellem lovgivende og udøvende magt ophævet, de folkevalgte havde lovgivende magt – i rådet – og udøvende magt – i kommissionerne – samtidig med, at de dagligt stod til ansvar over for vælgerne i den bydel, de var valgt i.

Ud over at Kommunen var omringet af hele to fjendtlige hære, regeringens og den prøjsiske, så var den konfronteret med et helt konkret problem af praktisk og administrativ karakter, idet størstedelen af byens administration jo var udvandret til Versailles; der var med andre ord pludselig ingen offentlig service, og byen risikerede kaos: hvem skulle eksempelvis begrave de døde og fjerne affald? Men det lykkedes hurtigt for byrådet at få styr på alle disse sager, og endda indlede en række gennemgribende reformer af byens administration. En række departementer blev helt omstruktureret og gjort mere effektive under ledelse af arbejdere eller personer, der havde været ansat lavt i det tidligere hierarki. Postsystemet blev eksempelvis reformeret. Kommunen var faktisk ganske effektiv, situationen taget i betragtning, mange briter i Paris skrev således rosende hjem om renere gader og avenuer (Gluckstein, 2006: 20). Og selvom kommunen under hele sin eksistens var under belejring, var der ikke den samme grad af nød, som der havde været under den tidligere regering. Der var en udbredt følelse af, at en ny begyndelse var mulig. Der findes således en hel række vidnesbyrd, der alle giver udtryk for den iver og den entusiasme, der synes at være kendetegnende for Kommunens eksistens. Folk følte sig som deltagere og ansvarlige for de beslutninger, der angik hverdagslivets organisering. Mange beretter om, at de stort set ikke sov de 72 dage, kommunen eksisterede. Louise Michel skriver eksempelvis, at hun kun sov hjemme én nat, og at hun blot snuppede en lur i ny og næ, hvor det var muligt.

I løbet af de 54 dage, byrådet eksisterede, blev der gennemført en række vigtige reformer. Kommunerådet arbejdede efter en eksplicit socialistisk dagsorden, hvor samfundets værdier blev forsøgt omfordelt. Som følge af den prøjsiske hærs belejring af byen og massiv arbejdsløshed havde mange indbyggere ikke kunnet betale husleje i flere måneder, så en af kommunerådets første beslutninger var at eftergive denne gæld. De lejligheeder og huse, som stod tomme, fordi deres ejere var flygtet til Versailles eller andetsteds, blev brugt til at huse hjemløse. Arbejdstiden blev sat ned, og natarbejde blev forbudt. Forladte værksteder blev genåbnet som kooperativer. Der blev indført lige løn til alle offentligt ansatte: 15 franc om dagen. Kommunerådet opløste hæren, nationalgarden var den eneste styrke. Der blev indført gratis retshjælp, og dommere og embedsmænd



blev udpeget ved valg. Kirke og stat blev adskilt, og kirkerne blev om aftenen ofte benyttet til forskellige former for politiske møder. Og samtidig blev der naturligvis indført religionsfrihed. Det blev gratis og obligatorisk at gå i skole, og nye pædagogiske metoder blev introduceret. Kommunen var særligt opmærksom på uddannelse af piger, der på det tidspunkt almindeligvis blev undervist af nonner, der ikke selv havde nogen særlig uddannelse. Uddannelse skulle ikke blot være forbeholdt en lille elite, som det ellers havde været traditionen. Oplysning og uddannelse var nøglen til frigørelse og et nyt samfund (Edwards, 1971: 269-272). Kommunen vedtog at udbetale enkepension til kvinder, der havde levet papirløst med faldne kommunarder, og samtidig blev børn født i eller uden for ægteskab lige-stillet. Det var som en integreret del af denne proces, hvor der blev forsøgt skabt et nyt samfund, at Vendôme-søjlen blev revet ned. Kommunerådets politiske reformer tog også form af en aktiv ikonoklasme, hvor objekter og artefakter, der havde spillet en vigtig rolle i den tidligere ordens visuelle politik, blev destrueret. Ud over at Vendôme-søjlen blev revet ned, blev guillotinen eksempelvis brændt, og Thiers' hus blev jævnet med jorden.



Vendôme-søjlen fald, *Illustrated London News*, 27. maj, 1871, træsnit.

Politik og symboler

At kommunardernes nedrivning af Vendôme-søjlen var en særdeles vigtig begivenhed, var der ikke i tvivl om i samtiden. Karl Marx, der på dette tidspunkt var i eksil i London, anerkendte den historiske betydning af at vælte statuen af Napoleon I:

Og for at betegne den nye historiske æra, som den var sig bevidst at indlede, på en måde, så man ikke kunne tage fejl, væltede Kommunen for øjnene af de sejrtrætte preussere og den af bonapartistiske generaler førte bonapartistiske hær, det kolossale symbol på krigshæren: Vendôme-søjlen (Marx, 1871/1946: 80).

Som Marx gør opmærksom på, så er der altid en stor grad af iscenesættelse i revolutioner og revolutionære øjeblikke. Der er altid en aktiv og bevidst poseren hos de revolutionære, når den allerede etablerede orden negeres og det derved ryddede og nu åbne rum fyldes med en ny adfærd. Symbolske begivenheder er en essentiel del af en revolution. Det gamle fjernes, og der gøres plads for det nye. Revolutioner handler lige så meget om symbolsk mening som om omfordeling af værdi. Det var særligt tydeligt med Pariserkommunen, hvis eksistens i historien mest synes at være symbolsk trods de mange nye love og den voldelige og barbariske afslutning på eksperimentet. Symbolske handlinger som nedrivningen af Vendôme-søjlen eller afbrændingen af guillotinen betyder således faktisk noget, de gør en forskel. Det vidste kommunarderne såvel som de regeringstro. Når historikere som eksempelvis Alistair Horne i retrospektiv således karakteriserer nedrivningen af Vendôme-søjlen som "formålsløs", så overser de den centrale betydning, symboler og destruktions af symboler har i enhver politisk kamp (Horne, 1965: 349). Som David Kertzer skriver:

For at forstå den politiske proces [...] er det nødvendigt at forstå, hvordan det symbolske indskrives sig i det politiske, hvordan politiske aktører bevidst og ubevidst manipulerer symboler, og hvordan denne symbolske dimension er knyttet til selve den politiske magts materielle basis. [...] Ritualer har altid og vil altid være en essentiel del af det politiske liv, brugt til at symbolisere, simplificere og understøtte politiske budskaber (Kertzer, 1988: 2-3).

Det sociale liv hænger ikke sammen uden ritualer og symboler, det var jo selvfølgelig også derfor, søjlen af Napoleon I stod på Place Vendôme i første instans. Den var et levende symbol på kejserlig magt, et monument over Bonaparte-dynastiet. Og det var derfor, den skulle væk. Når repræsentationen af magten udfordres eller direkte destrueres, som det er tilfældet med søjlen på Place Vendôme, så anfægtes selve magten. Som den franske kunsthistoriker og semiotiker Louis Marin skriver, så eksisterer magt først, idet den repræsenteres. Derfor er billedet eller statuen af kongen så vigtig (Marin, 1981). Det fremgår også af Vuillaumes vidnesbyrd: "Cæsar ligger ydmyget og hovedløs." For kommunarderne handlede det om på den mest synlige måde at afvise den gamle orden og destruere dens vigtigste symboler. At udfordre dens symbolske orden og vise sin foragt for kejser Napoleon I og det styre, der refererede til ham. Ved at vælte statuen tog kommunarderne springet ud i det ukendte, affirmerede det nye og vendte den politiske diskurs på hovedet. På den måde var der ikke blot tale om en destruktiv, men om en kreativ handling. Hvad den borgerlige regering i Versailles så som ugudeligt vandalisme, var for kommunarderne selv



en nødvendig antiimperialistisk gestus, der ville gøre det muligt at skabe rum for noget andet. I kejserens fravær kunne et andet liv leves. Renset for den tidligere undertrykkende orden og dens symboler åbnede der sig virtuelt et nyt rum op. For Kommunens vedkommende var det håbet, at dette rum ville blive fyldt af en aktiv og autonom masse, der frit ville bevæge sig gennem Paris uden at være underlagt ydre kræfter og økonomiske interesser. Målet var, som Henri Lefebvre skriver, at frigøre det urbane rum, tilbageerobre Paris og skabe nye livsformer (Lefebvre 1965: 20-24).

Vold og modvold

Pariserkommunen, i betragtning af at den kejserlige søjle på Place Vendôme er et monument over barbari, et symbol på rå magt og falsk hæder, en affirmation af militarisme, en benægtelse af international lov, en permanent fornærmelse rettet mod de erobrede af erobreren, et evigt angreb på ét af den franske republiks tre principper, deklarerer: Søjlen på Place Vendôme skal fjernes (Milner, 2000: 154).

Som det fremgår af dette dekret offentliggjort i *Journal officiel* den 13. april 1871, var kommunarderne ikke i tvivl om, at de med Vendôme-søjlen havde at gøre med et vigtigt tegn i det gamle regimes politiske diskurs. Søjlen på Place Vendôme var oprindeligt blevet bygget i 1805 på befaling af Napoleon I som et mindesmærke over hans sejrige kampagne mod Østrig-Ungarn. Øverst på søjlen, som var blevet støbt af 1600 omsmelte østrigske og russiske kanoner, var der blevet placeret en statue af Napoleon I klædt i toga. Under restaurationen var statuen blevet fjernet, men Louis Philippe havde fået placeret en ny statue af Napoleon I nu i uniform. Da Napoleon III kom til magten, var denne statue imidlertid blevet fjernet til fordel for en, hvor hans onkel var klædt i sin kejserlige robe med laurbærblade om hovedet. At søjlen og statuen således ikke var ligegyldige politiske symboler, var ingen i tvivl om. De repræsenterede et særligt politisk projekt. Napoleon var udstyret med laurbærblade, og søjlen var udsmykket som Trajan-søjlen i Rom. Derved blev der skabt forbindelse mellem Bonaparte-dynastiet og antikkens romerske kejsere.

Ved at vælte søjlen signalerede Kommunen, at en ny tid var begyndt. Den officielle historiske tid blev afbrudt og den imperiale tradition udfordret. Den væltede figur af Napoleon symboliserede således det imperiale dynastis fald og endda imperialismens endeligt. Det fremgår af de mange fotografier og tryk af statuen af den faldne kejser, der cirkulerede i samtiden. Både blandt tilhængere af regeringen i Versailles og blandt Kommunens støtter var det populært med illustrationer af statuen, hos de første som et bevis på Kommunens barbariske og kulturfjendske indstilling, hos de andre som et tegn på, at en ny verden var i sin vorden.

For kommunarderne var destruktionsen af søjlen på Place Vendôme selv et svar på en forudgående langt mere omfattende vold. Nemlig den vold, som var ble-

vet påført store dele af Paris' befolkning som led i den storstilede byfornyelse, som Baron Haussmann havde gennemført i årtierne forinden. Den meget omfattende 'byrenovation', som tog sin begyndelse i 1852, omfattede alle aspekter af urban planlægning: veje og gader blev lagt om, rettet ud og gjort bredere, bygningers facader blev underlagt bestemte krav og der blev anlagt parker og opført offentlige monumenter. Napoleon III og Haussmann præsenterede projektet som det nye kejserdømmes gave til Paris: mere plads, bedre omgivelser og moderne faciliteter, men for tusinder af arbejdere og fattige tog gaven form af ekspropriation og forflytning til Paris' udkant i praktisk nærhed af de fabrikker, der her skød op på det tidspunkt. Hele arbejderklassekvarterer blev decideret revet ned og beboerne tvangsflyttet. 60 procent af Paris blev på den måde ombygget: 20.000 huse blev revet ned, og 80 kilometer nye veje blev anlagt. For samtidige socialister som Marx var der ikke tvivl om, at Haussmanns urbane projekt var et led i klassekampen, en måde at muliggøre og intensivere udbygningen af arbejderklassen på. Arbejdere og alle besiddelsesløse blev fjernet fra byens centrum, hvorved byen blev forbeholdt borgerskabet. Som Marx arrigt formulerer det: "Haussmanns vandalisme [...] fejede det historiske Paris væk for at gøre plads til turisternes Paris" (Marx, 1871/1946: 97). Det store urbane projekt blev initieret få år efter 1848-revolutionen, hvor det var kommet til kampe midt i Paris. Under indtryk af de begivenheder og tidligere historiske situationer, hvor byens rum havde været scene for kamp, bestemte Napoleon III sig for at optimere bekæmpelsen af kommende revolutionsforsøg. Haussmann formulerer det selv således: "Lov og orden i denne byernes dronning er en af de første betingelser for offentlig sikkerhed og offentlig ro" (Haussmann, 1890/2000: 558). De krogede og labyrintiske gader og stræder skulle derfor erstattes af brede avenuer, hvor en regulær hær altid ville have overtaget, og hvor massens barrikadebyggeri var noget nær umuligt. Som Walter Benjamin skriver i sit store studie om Paris, *Das Passagen-Werk*, var "[d]et sande formål med Haussmanns projekter [...] at sikre byen mod borgerkrigen". Haussmann "ville for al fremtid gøre det umuligt at oprette barrikader i Paris. [...] Gadernes bredde skal gøre det umuligt at opbygge dem, og de nye gader skal muliggøre den korteste vej mellem kaserne og arbejderkvarterer." På den måde var "Haussmanns virksomhed en integreret del af den napoleonske imperialisme" (Benjamin, 1982/2007: 20-21). Det var også denne urbane transformation, hvad de samtidige ifølge Benjamin refererer til som "strategisk forskønnelse", som kommunarderne reagerede på, idet de væltede statuen af Napoleon I.

Situationisterne betegner Kommunen som "den eneste virkelige realisering af en revolutionær urbanisme", netop fordi den "angreb de forstenede tegn på den dominerende organisering af livet [...] [og] afviste at acceptere, at et monument kan være uskyldigt" (Debord, Kotányi & Vaneigem, 1962/1969: 110). Haussmanns kontrarevolutionære destruktions af det gamle Paris



med henblik på at umuliggøre fremtidige revolutioner blev udfordret af Kommunens destruktion af Vendôme-søjlen den 16. maj 1871. Som der stod på billetterne til nedrivningsceremonien: "Lad passere og cirkuler frit" (Edwards, 1971: 141). Statuen lagde bånd på cirkulationen og bremsede knejsende massens bevægelse. Derfor skulle den væk.

Den amerikanske litteraturhistoriker Kristin Ross skriver, at Kommunen var kendetegnet ved en "horisontal effekt", en art antihierarkisk politik, der tog form af et angreb på den vertikalitet, der kendetegnede kejserdømmet og den herskende orden (Ross, 1988: 4). Væltningen af Vendôme-søjlen er selvfølgelig et mønstereksempel på denne spatiale stridighed, hvor Haussmanns kontrarevolutionære strukturering af Paris blev udfordret. Den underdanighed, borgeren nødvendigvis følte over for den mere end 44 meter høje søjle med Napoleon I tronende øverst, blev afløst af selvsikkerhed og revolutionær gejst, idet kejseren lå lang som han var på pladsens stenbelægning. Underkastelse veg pladsen for lighed og dialog. Den naturlighed, hvormed den herskende orden forsøgte at holde massen fanget i en underordnet position, blev afvist og afsløret som kontingent. Kejseren var ikke en overjordisk figur destineret til at lede massen, og staten viste sig ikke at være andet end en svag mekanisme, der måtte trække sig tilbage til Versailles. Staten fremstod pludselig skrøbelig. Det var den opfattelse, kommunarden Louis Barron havde, da han så Vendôme-søjlen vælte: "Dette vældige symbol på den Store Armé – ikke svagt, tomt og elendigt, det var! Det syntes at være blevet ædt indefra af en sværm af rotter, som Frankrig var blevet det" (Ross, 1988: 7). Staten var blevet spist op indefra, den var nu blevet afsløret, som hvad den var: en tom skal. Den var intet andet end falske symboler og forældede monumenter, der holdt en modsætningsfyldt og klassedelt social virkelighed sammen. Når først statuen og billederne var væk, var statens magt det også. Og der åbnedes i stedet et rum, som ikke var reguleret af kapitalinteresser og statens magt. Her var alle virtuelt lige.

Fotografierne fra nedrivningen af Vendôme-søjlen giver et indblik i den egalitarisme, der kendetegnede Kommunen. På Auguste Braquehais gruppefotografier af arbejdere forsamlet rundt om en endnu ikke væltet Vendôme-søjle, ser man kvinder og mænd, der normalt ikke ville være til stede ved ceremonielle højtideligheder af nogen art. Men her er der både uniformerede og civile, mænd, kvinder og børn. Der ser ud til at være en ret afslappet stemning, hvor folk er sammen på tværs af nationalitet, køn og klasse. De traditionelle hierarkier er tilsyneladende under opbrud. Selvom gruppen har et samlet udtryk, er der mulighed for at udtrykke sig individuelt og manifestere sin nyvundne frihed. På et fotografi ligger en uniformsklædt mand henslængt på jorden foran gruppen, på et andet har en arbejder placeret sin hånd på maven mimende Napoleon I. Her er arbejderne frigjort fra deres arbejde, kejserdømmets opdeltede rum er gået i opløsning. På fotografierne er

arbejderne afbilledet uden for "deres tildelte niche i det sociale hierarki" (Boime, 1995: 17). Der er en løsslupenhed, der synes at være karakteristisk for Kommunens korte eksistens. Pludselig mødes folk og interagerer på lige fod med hinanden. Situationisterne går så langt som til at kalde Kommunen for "den største folkefest i det 19. århundrede" (Debord, Kotányi & Vaneigem, 1962/1969: 109). For dem er det netop det ludiske, der udmærker Kommunen. At den enkelte pludselig blev herre over eget liv, hvor kort tid det end var. Det var dette mulighedsrum, denne åbne horisont, der var Kommunens vigtigste dimension: At oprørerne var blevet herrer over deres egen historie på hverdagslivet niveau. Det kommer ifølge situationisterne eksempelvis til udtryk i fotografierne, hvor "alle leg[er] med våbne; de legede så at sige med magten" (Debord, Kotányi & Vaneigem, 1962/1969: 109).

Ikonoklasme eller bevaring

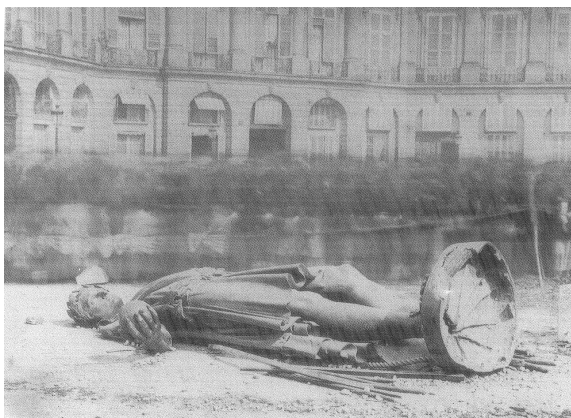
Kommunarderne var fuldt ud bevidste om Vendôme-søjlen betydning, og de var ikke i tvivl om konnotationerne ved det voldsomme angreb, de foretog ved at vælte statuen af kejseren. Ved at vælte statuen på Place Vendôme fjernede de et af det gamle regimes mest centrale visuelle tegn og gjorde plads til udviklingen af en ny civilisation. De afviste at lade sig underordne og dirigere. Nu var byen deres. Ingen skulle stå højt hævet og se ned på massen. Derfor var det nødvendigt at vælte statuen af Napoleon I, at tvinge kejseren til jorden og gerne helt ned i sølet. Som en art eksorcisme uddrev kommunarderne fortidens onde ånder, smadrede billedet af imperial storhed. Nægtede at acceptere dette billede af imperial magt og sejr, da det for dem var lig med nederlag, død og udbytning. Statuen var netop ikke blot en ligegyldig stenblok, den *var* kejseren og hele den imperiale tradition, som regeringen i Versailles var en del af. Det stod klart for digteren Catulle Mendès, der var indædt modstander af Kommunen:

Det var med andre ord ikke nok for dig [Kommunen] at ødelægge nutiden og kompromitteret fremtiden, du vil også slette fortiden! En uheldsvanger ungdommelig spøg. Men Vendôme-søjlen er Frankrig, ja, Frankrig af i går, det Frankrig som vi ikke længere er, desværre! Det er egentlig om Napoleon, alt det her, det er om vores sejrige, prægtige forfædre, der bevæger sig gennem verden og planter trikoloren, hvis stang er lavet af et stykke af frihedens træ! [...] Tro ikke det at nedrive Vendôme-søjlen bare er at vælte en bronzesøjle med en statue af kejseren øverst, det er at opgrave jeres forfædre for at plante en lussing på deres skeletters kødløse kinder og sige til dem: I tog fejl, da I var modige, stolte og store! (Ross, 1988: 5-6)

Mendès ser med rædsel på kommunardernes aktion, og han er ikke i tvivl om, at de er i færd med at negere historien og ødelægge fortællingen om Bonaparteslægten sejrige imperiale felttog. Han ser netop nedrivningen af Vendôme-søjlen som et forsøg på at eksorcere fortidens handlinger og åbne for en uvis fremtid uden faste koordinater og stabile orienteringspunkter. Kommunarderne afbryder den imperiale fortælling, blokerer historien om Frankrig, og Mendès håber for alt



i verden på en tilbagevenden til den 'normale' historie om fransk storhed. En historie med let genkendelige hovedpersoner, historien om kejseren og hans folk, hvor kejseren leder og dirigerer, og folket går i døden for nationen. Men klassekamp har splintret den tidligere så stabile orden. Nu er landet i borgerkrig, og kejseren er væltet af pinden.



Vendôme-søjlen ligger udstrakt hen over Place Vendôme, 17. maj, 1871, fotografi.

Ødelæggelse og mishandling af kunstværker og monumenter som eksempelvis søjlen på Place Vendôme er, som ikonoklasmeteorikeren Dario Gamboni skriver, en integreret del af enhver revolutionsproces. Det var det allerede i den Franske Revolution, hvor fragmentering, destruktion og ødelæggelse af værker var centrale troper i den visuelle retorik, som udgjorde den officielle selvforståelse. Som det var tilfældet under Pariserkommunen, var det selvfølgelig det forudgående regimes udstrakte brug af symboler og symbolske objekter, der udgjorde baggrunden for den ikonoklastiske omgang med kunstværker og billeder. Det franske monarkis og senere kejserdømmes gennemorchestrerede brug af billeder og symboler satte så at sige scenen for den senere billeddestruktion under den Franske Revolution og Pariserkommunen, hvor det at vanhellige billeder af regenten blev at foregribe eller bekræfte kongens eller kejserens elimination. Derfor spillede ritualiseret ikonoklasme en vigtig rolle i den revolutionære proces, nemlig den "at iværksætte den [revolutionen], at skabe overbevisning eller frygt og at få forandringerne gjort synlige og få dem til at forekomme irreversible" (Gamboni, 1997: 32). Ethvert objekt, der på en eller anden måde var impliceret i det gamle regime, skulle væk eller gives en ny betydning, da det deltog i en undertrykkende magtretorik. Det tidligere regimes hierarkiske orden skulle erstattes af lighed. Derfor måtte der ikke være noget tilbage af det gamle, da det ellers kunne korrumpere revolutionsprocessen og måske endda bremse den. Derfor skulle kunstværkerne enten helt ødelægges, så at sige forsvinde, eller også skulle de undergå en forvandling, der løsnede dem fra deres oprindelige kontekst og gav dem et nyt indhold. Det var således ikke altid nødvendigt at smadre værket eller

symbolet, i nogle tilfælde var det nok at omfunktionalisere dets oprindelige symbolske funktion. Destruktion og bevaring var således yderpunkter i det samme revolutionære projekt, hvis mål var skabelsen af et nyt samfund. Det var afgørende, at det gamle regimes visuelle tegn blev fjernet. Det var sådanne overvejelser, der kendetegnede kommunardernes omgang med Vendôme-søjlen.

Det var ikke blot konkrete portrætter og statuer af kejseren og andre repræsentanter for den gamle orden, der var i overhængende fare for at blive ødelagt, som det var tilfældet med statuen på Place Vendôme, alle billeder, der på en eller anden måde kunne siges at hænge sammen med den Anden Republik eller Thiers-regering, var i farezonen, da det var hele det gamle samfund, der blev sat spørgsmål ved med revolutionen. Problemet var jo, hvis den gamle orden var til stede i den nye. Hvis den gamle orden stadigvæk udøvede indflydelse og var til stede i form af sprog, adfærd og symboler. I sproget, i ritualer og billeder kunne den borgerlige ideologi jo leve videre. Og det gik ikke. Risikoen for et kontrarevolutionært tilbageslag var for stor. Det var der i det mindste en fraktion kommunarder, der mente. De var fortalere for en radikal glemselspolitik, hvor alle det gamle samfunds kendetegn skulle destrueres. I forsvaret for det nye måtte alle det gamle samfunds visuelle tegn og symboler elimineres. En anden fraktion med maleren Gustave Courbet i spidsen ønskede imidlertid at tøjle destruktionstrangen og skåne visse betydningsfulde kunstværker, der ifølge disse kommunarder besad evige kunstneriske kvaliteter og således transcenderede deres forankring i det gamle regime. Under hele Kommunens eksistens udspillede der sig en strid mellem disse to grupper, der ikke var enige om, hvordan man skulle omgås kunstværker og andre kulturelle artefakter. Begge grupper mente at repræsentere Kommunen og dens ånd, og de kunne da også blive enige om visse projekter som nedrivningen af Vendôme-søjlen og afbrændingen af guillotinen.¹ De kunne blive enige om, at de to kapeller, Chapelle Expiatoire og Chapelle Bréa, der henholdsvis var opført på det sted, hvor Ludvig 14. og Marie Antoinette blev begravet og opkaldt efter General Bréa, som var ansvarlig for nedkæmpelsen af 1848-oprøret, skulle jævnens med jorden.² At Thiers' hus skulle lide samme skæbne var

¹ Spørgsmålet om Courbets rolle i nedrivningen af Vendôme-søjlen er omstridt, og ifølge Courbet selv var det mindre Vendôme-søjlen politiske indhold og mere dets æstetik, der motiverede nedrivning. Søjlen var decideret en hån mod kunsten. Da Courbet efter Kommunens fald blev fanget og anklaget for at have været ansvarlig for søjlens nedrivning, forsvarede han sig i hvert fald med, at han faktisk ikke var valgt ind i kommunerådet, da det blev besluttet at rive søjlen ned, men at han bare udførte ordren som formand for Kommunens Fédération des artistes. Omstændighederne for Courbets vidneudsagn skal dog selvfølgelig også tages med i betragtning. (Sanchez, 1997: 107-112)

² Kommunen nåede ikke at effektuere dette, så det blev ved planen.



der ligeledes udbredt konsensus om, men hvad der skulle ske med hans kunstsamling, var årsag til stormfulde diskussioner. Courbet argumenterede med stor iver for bevaringen af samlingen (Péridier, 1980: 66). Mens andre var af den mening, at selve eksistensen af de objekter, Thiers havde samlet, var en fornærmelse mod Kommunen; derfor var det nødvendigt at fjerne dem for ikke at forråde revolutionen. Disse genstande truede simpelthen med at forurene revolutionsperspektivet.

Her kulminerer forholdet mellem kunst og revolution: Hvilken rolle spiller kunst i revolutionen? For de mest radikale kommunarder var der ingen vej tilbage. Det var nødvendigt at ofre alt på revolutionens alter, selv kunsten. Det var derfor nødvendigt at bryde totalt med kunst, da kunst var et borgerligt begreb. Den eneste form for kunst, som kunne accepteres, var destruktio- nen af kunst i en revolutionær handling. For andre kommunarder som Courbet var det at gå for langt. Kunsten skulle ikke ødelægges, da den overskred sin forankring i det tidligere regime. Selvom Napoleon III og hans onkel havde brugt kunst til at repræsentere sig med, så var det ikke al kunst, der gik restløst op i denne brug. Der var en række eksisterende kunstværker, der skulle reddes, da de repræsenterede evige eller universelle kunstneriske værdier. Kunstens frihed skulle ikke indskrænkes af politiske hensyn, argumenterede Courbet. Det måtte være læren: der skulle værnes om kunstens autonomi. Den gamle orden havde netop "ødelagt kunst ved at beskytte den og ved at fjerne dens spontanitet", som Courbet formulerer det i et åbent brev til alle kunstnere i Paris den 18. marts 1871 (Sánchez, 1997: 40). Modsætningen mellem de to positioner kulminerede en uge efter nedrivningen af Vendôme-søjlen, da en gruppe kommunarder den 24. maj ville sætte ild til Notre-Dame. På det tidspunkt var Paris' by scene for voldsomme kampe mellem regeringens styrker og Kommunen, efter at Kommunens forsvarslinie var blevet brudt få dage forinden. Store dele af byen stod i flammer som følge af Versailles-hærens bombardementer, og fordi kommunarderne satte ild til huse i takt med, at de måtte trække sig tilbage. Som led i kampene ville en gruppe oprørere ødelægge Notre-Dame, men de blev forhindret i det af Kommunens kunstnerbataljon, der ikke ville acceptere, at katedralen gik op i røg. Henri Lefebvre opsummerer modsætningen således: "På den ene side var der mænd - kunstnere - der forsvarede et stort kunstværk i de evige æstetiske værdiers navn. På den anden side var der mænd, der gennem deres destruktive handling ville have adgang til at udtrykke sig ved at tilkendegive deres totale afvisning af et samfund der gennem nederlag reducerer dem til intet og stilhed." (Lefebvre, 1965: 394). Modsætningen mellem ødelæggelse og bevaring nåede her sit højdepunkt midt i den blodige nedslagtning af Kommunen, hvor mellem 30.000 og 40.000 mennesker blev dræbt. For kunstnerbataljonen havde katedralen så stor historisk og kunstnerisk værdi, at det ville være en forbrydelse i sig selv at sætte ild til den. Det var Thiers og

hans regering, der var de virkelige fjender af kunsten, ikke Kommunen, argumenterede kunstnerbrigaden. Derfor var der ikke noget heroisk over vandalismen. Ildspåsætterne var derimod opslugt af kampen mod overmagten og ville hellere tage endnu et mindesmærke med sig i graven og lade katedralen forsvinde i en fejende destruktiv bevægelse. Situationisterne var ikke i tvivl om, at kunstnerbrigaden havde vist sig som de reaktionære, idet de henviste til kunstens evige værdier og satte kampen under kunsten:

Havde disse enige kunstnere nogen grund til at forsvare en katedral i de evige æstetiske værdiers navn - i sidste ende museums-kultens navn - når andre mænd udtrykker sig selv her og nu, for at symbolisere deres totale trods mod et samfund, som i dets forestående triumf vil forvise hele deres liv til intetheden og den store stilhed. Kommunens partisan-kunstnere, der opførte sig som specialister, befandt sig i konflikt med en yderligtgående form af kampen mod fremmedgørelsen (Debord, Kotányi & Vaneigem, 1962/1969: 110-111).



Vendôme-søjlen efter dens nedrivning, 17. maj, 1871, fotografi.

Hvilken rolle skal kunst og kunstnere spille i den revolutionære kamp? For situationisterne som for de mest indædte kommunarder var der ikke tvivl, der var ingen tid at spille. Kunsten skulle opgives til fordel for en destruktiv revolutionær aktivitet, der destruerede alt det gamle. For Courbet og kunstnerbataljonen var det derimod af største vigtighed at frigøre kunsten fra alle de begrænsninger, som den kejserlige magt havde underlagt den (Péridier, 1980: 63). Denne modsætning hjem søger forholdet mellem kunst og revolution. I kampen for et nyt samfund opstod der en spænding i Kommunens revolutionære kunstdiskurs mellem den totale destruktion og en selektiv omfunktionalisering af kunstværker, mellem politisk engagement og en idé om kunst.

Ekskurs om nostalgi og fordrejning

Revolutioner er kortvarige øjeblikke, der bryder historiens kontinuum og standser dens homogene forløb for så at leve videre som erindringer. I dag lever revolutionære begivenheder som Pariserkommunen i høj grad videre som tomme billeder og løsrevne fraser. Når modeskaberer Alexander McQueen benytter fotografier fra maj '68 som reklamer, er resultatet næsten nødven-



digvis amnesi. De stridige subjekter løsrives fra deres historiske sammenhæng og gøres til billeder på det at være cool. Vi har at gøre med en særlig form for passiverende nostalgi, hvor revolutionen er et tomt, men fashionabelt tegn, der blot bekræfter det bestående. Denne form for revolutionskitsch er tilbageskuende og udfordrer ikke den allerede etablerede politiske horisont, hvor neoliberalismen har hegemonisk status. Her er der ingen fremtid, alt er låst fast, den enkelte skal blot vælge mellem en sweater fra Alexander McQueen eller en fra Dior Homme, vælge mellem at købe midt i sæsonen eller vente til det bliver udsalg, hvor alt som bekendt skal væk for at gøre plads til næste sæsons kollektion.

Men således behøver det ikke være. Den lille venstre-kommunistiske avantgarde Situationistisk Internationale kastede sig eksempelvis ud i kampen og forsøgte i 1960'erne at genfinde de samme energier, som Pariserkommunen nærrede sig af i 1871, for på den måde at gentage eller genopføre det revolutionære øjeblik. Situationisternes mål var gøre det muligt for proletariatet at tilegne sig magten og produktionsmidlerne med det formål at muliggøre en æstetisk forvandling af samfundet gennem totalt demokrati. Et af medlemmerne af den situationistiske gruppe, Michèle Bernstein, skabte i 1963 et billede med titlen "Victoires de la Commune de Paris" (Pariserkommunens sejr). Billedet indgik i en serie med titlen *Victoires du prolétariat* (Proletariatets sejre). Der var tale om gipsrelieffer med påklippet plasticlegetøj, hvorpå der var smidt maling. Situationisterne betragtede ikke selv reliefferne som kunst, men som eksempler på fordrejning, hvor allerede eksisterende billeder og forestillinger blev negeret. I Bernsteins tredimensionelle relieffer var det historien, som blev forsøgt skrevet om: Hvad nu hvis Pariserkommunen havde sejret, eller hvad nu hvis proletariatet igen rejser sig og bliver til historiens subjekt? Det er selvfølgelig meningen med billederne: Historien er ikke forbi endnu, Bernstein gør fortiden mulig igen og viser, at fortidens nederlag kan vendes til sejr.

Mikkel Bolt er lektor ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Har skrevet blandt andet bogen *Den sidste avantgarde. Situationistisk Internationale hinsides kunst og politik* (2004) og været medredaktør af *Livsform. Perspektiver i Giorgio Agambens Filosofi* (2005). Har senest publiceret bogen *I sammenbruddets tjeneste sammen med Das Beckwerk*.

Litteratur

Benjamin, W. (1982/2007): *Passageværket*, oversat af Henning Goldbæk. København: Forlaget politisk revy.

Boime, A. (1995): *Art and the French Commune: Imagining Paris after War and Revolution*. Princeton: Princeton University Press.

Cole, G. D. H. (1954): *A History of Socialist Thought: Volume II: Marxism and Anarchism 1850-1890*. London: Macmillan.

Debord, G.; Kotányi, A.; Vaneigem, R. (1962/1969): "Sur la commune". *Internationale situationniste* 12: 109-111.

Edwards, S. (1971): *The Paris Commune 1871*. Chicago & London: Quadrangle Books.

Edwards, S. (1973): *The Communards of Paris, 1871*. London: Thames & Hudson.

Foner, P. (1871/1973): "Interview with Karl Marx". In: Hicks, J.; Tucker, R. (eds.): *Revolution and Reaction: The Paris Commune 1871*. Amherst: The University of Massachusetts Press: 71-79.

Gamboni, D. (1997): *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. London: Reaktion Books.

Gluckstein, D. (2006): *The Paris Commune: A Revolution in Democracy*. London: Bookmarks.

Hardt, M.; Negri, A. (2004): *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York: Penguin Press.

Hausmann, G. (1890/2000): *Mémoires*. Paris Seuil.

Horne, A. (1965): *The Fall of Paris: The Siege and the Commune 1870-1*. London: The Reprint Society.

Kertzer, D. (1988): *Ritual, Politics, and Power*. New Haven & London: Yale University Press.

Lefebvre, H. (1965): *La proclamation de la Commune*. Paris: Gallimard.

Leith, J. A. (1978): "The War of Images surrounding the Commune". In: Leith, J. A. (ed.): *Images of the Commune*. Montreal: McGill-Queen's University Press: 101-150.

Lenin, V. I. (1917/1982): "Om dobbeltmagten", oversat af Gelius Lund. In: *Udvalgte værker, bind 7*. København: Forlaget Tiden: 47-50.

Marin, L. (1981): *Le portrait du roi*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Marx, K. (1871/1946): *Pariserkommunen (Borgerkrigen i Frankrig)*, oversat af G. Japsen. København: Forlaget Tiden.

Milner, J. (2000): *Art, War and Revolution in France 1870-1871: Myth, Reportage and Reality*. New Haven & London: Yale University Press.

Péridier, J. (1980): *La commune et les artistes*. Paris: Nouvelle Éditions Latines.



Rifkin, A. (1979): "Cultural Movement and the Paris Commune of 1871". *Art History* 2/2: 201-220.

Ross, K. (1988): *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Sánchez, G. (1997): *Organizing Independence: The Artists Federation of the Paris Commune and its Legacy, 1871-1889*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

Vuillaume, M. (1909/1971): *Mes cahiers rouges au temps de la Commune*. Paris: Albin Michel.