

Forord

Kollektiv

Af Solveig Daugaard, Stina Marie Hasse Jørgensen, Cecilie Ullerup Schmidt and Mette Tranholm

At kuppe kunstnermyten

Det faldt som lidt af en bombe i kunstverdenen, da Oscar Murillo, Tai Shani, Helen Cammock og Lawrence Abu Hamdan, de fire short-listede kunstnere til den prestigefyldte britiske kunstpris Turner Prize i december 2019, fik tildelt prisen som et kollektiv. De nominerede var kommet priskomiteens afgørelse i forkøbet og havde til lejligheden oprettet et kollektiv, som på deres opfordring tildeltes prisen til ligelig fordeling mellem kollektivets medlemmer. Med denne gestus ønskede de fire kunstnere, som hver især har en kritisk og socialt orienteret kunstpraksis, at modarbejde det konkurrenceforhold mellem dem, som er iboende i prisens og nomineringens mekanik, for i stedet at ”sende et stærkt budskab om kollektivism og solidaritet” til et britisk samfund historisk splittet af Brexit og en tilspidset valgkamp (Prisuddeler Edward Enninful ved prisoverrækkelsen, BBC 4. december 2019).

Som Sarah Charalambides skriver i sit bidrag i dette temanummer af *Peripeti – tidsskrift for dramaturgiske studier* om ”Kollektiv”, så er spørgsmålet om det fælles ikke først og fremmest hvad de kreative praktikere har til fælles, men hvordan de skaber solidariske forbindelser med andre, og det er netop denne lære Turner Prize kunstnerne førte ud i livet. Som sådan er de fire kunstnere naturligvis ikke noget kollektiv, i praksis arbejder de ikke sammen, og de er ikke forpligtede på et fælles projekt, men på hver deres kunstneriske karriere. Når de alligevel insisterer på at agere som kollektiv i forhold til prissætningen af deres arbejde, er det udtryk for en ny modstand mod den hyperindividualisering af kunstmarkedet, som eksponeringen af profilerede hæderspriser som Turner Prize, er en del af.

Omtrent en måned tidligere intervjuede den danske forfatter Jonas Eika i mindst ligeså radikal grad i en prestigefyldt prisceremoni, da han holdt sin allerede sagnomspundne pristale i forbindelse med modtagelsen af Nordisk Råds Litteraturpris for novellesamlingen *Efter solen* (2018). Eikas tale vakte især opsigt på grund af dens tydelige politiske budskab og afstandstagen fra den statsracisme, som Eika blandt andet ser udmøntet i de nordiske landes flygtninge- og indvandringspolitik, og det faktum at en række af de ansvarlige politikere, herunder statsminister Mette Frederiksen, under talen sad fanget på forreste række i deres stiveste puds, og kæmpede noget med at finde en grimasse, der kunne passe.

I den aktuelle sammenhæng er det dog talens frontalangreb på den implicitte præmis for den

fornemme pris, som er interessant. Ligesom det personlige kunstnerinterview, en form der i stigende grad dominerer kulturjournalistikken på tværs af kunstarterne, er pristalen et format, hvor kunstneren ud over taknemmelighed vendt mod kunstinstitutionen, forventes at levere introspektion og følsomhed, samt at producere og promovere sig selv som biografisk og unik profil bag værket. I en pristale stadfæstes forbindelsen mellem kunstneren som individ og det belønnede værk. Det første radikale greb i Eikas tale er, at den nægter at leve op til denne forventning, for i stedet at betone værkets kollektive ophav, og knytte det til en politisk og social kamp, som også er kollektiv:

Jeg står her med taknemlighed og ømhed over for dem, jeg deler livet med, dem der inspirerer mig, dem jeg tænker sammen med, dem jeg laver politik og litteratur med, dem jeg organiserer mig sammen med. Bogen, som får den her pris, findes også på grund af dem (Eika 2019).

Det, Eika igen minder os om, er, at kollektive processer ligger bagom enhver kunstproduktion, sådan som Marx har lært os, at kollektive processer ligger bagom hele samfundets produktion. Og ved samtidig at nægte at investere den forventede biografiske inderlighed i selve pristalen, udpeger han samtidig, hvordan kunstinstitutionerne stædigt fastholder en logik som belønner den individuelle præstation. Og ligesom Eikas prisbelønnede prosa er en materialisering af det porøse jeg, hvis grænser mod omverdenen er udflydende, så understreger hans pristale, i direkte opposition til præstationslogikken, forfatterjegets porøsitet, dets uendelige indfiltretthed i andre eksistenser.

De kollektive kup af Turnerprisen og af Nordisk Råd i Eikas tale peger begge på kunstpriserne som et regressivt våben for det borgerlige og eksklusive kunstsystem, der tvinger kunstneren som individualiseret interface til at performe på bekostning af kollektivet, og desuden til at sige tak. Således udstiller de pris-dyrkelsen, som et gennemskueligt interface for konkurrencestaten, og tillader sig hermed at formulere et håb om noget andet.

Kritikken, både af de Turnerprisnominerede til lejligheden oprettede kollektiv og af Eikas "utaknemmelige" tale, har gået på det dobbeltmoraliske i at give udtryk for en systemkritik, men ikke desto mindre at lade sin personlige karriere kapitalisere på systemet. Det er en diskussion, som er ligeså uundgåelig som den er meningsløs, fordi ingen nogensinde, så længe livet skal opretholdes i den kapitalistiske stat, kan holde sig helt "ren" af denne økonomi. Den kollektive gestus fra de fire Turner Prize nominerede har utvivlsomt været til gavn for deres individuelle karrierer hver især (og er af deres kommercielle bagland blevet brugt flittigt til at promovere dem). Desuden har kritikere fra Dansk Folkeparti til Socialdemokratiet været omhyggelige med at påpege, at Eikas personlige brand og bogsalg styrkes mærkbart af hans rebelske modtagelse af Nordisk Råds Litteraturpris, uagtet at han valgte at donere præmiesummen til det aktivistiske arbejde med bl.a. Luk Lejren.

Alligevel er der noget friskt og opmuntrende i det mønster at netop priserne, som, om noget, har stimuleret produktionen af den individuelle stjernekunstner, således kan kuppes som en maksimalt eksponeret platform til at fremsætte stærke statements om kollektivitet og solidaritet.

Det kollektives genkomst

I de senere år er en række kollektive bevægelser vokset frem i det sociale og det politiske liv, og ikke mindst i kunsten, hvor vi både lokalt og internationalt har set en vækst i etableringen af blivende arbejdsfælleskaber, ikke kun inden for almindeligvis samskabende kunstarter som musik, scene- og performancekunst, men også i traditionelt mere individualiserede praksisformer som billedkunst, komposition og skrift. I centrum for dette nummer af *Peripeti* står kortlægningen, undersøgelsen, den historiske kontekstualisering og den teoretiske diskussion af det kollektives genkomst i kunsten.

De umiddelbart mest påtrængende forklaringer på genkomsten er kompensatoriske: kollektiverne blomstrer op i en tid, hvor kravene til individet om fleksibilitet, produktivitet, initiativ og individuel præstation aldrig har været højere, og vi samtidig, selv i de trygge skandinaviske velfærdssamfund, i stigende grad mærker, hvordan modernitetens kollektive infrastrukturer, som hidtil har fungeret som stabiliserende sikkerhedsnet begynder at smuldre om ørerne på os: togene er forsinkede, posten når aldrig frem, kloakeringen bryder sammen under efterårsstormene, det solidariske arbejdsmarked undergraves, nyhederne er falske og menneskerettighederne gælder ikke for afviste flygtningebørn (Jackson 2014, Barnes 2017, Mattern 2018).

Som et flertal af de samtidskunstneriske bidrag til dette nummer vidner om, fungerer mange af dagens kollektiver i forlængelse af netop dette misforhold, som modsvar på en række meget håndgribelige vilkår, samtidens kunstnere og kulturarbejdere er underlagt. I en kulturbranche præget af stigende prekarisering kan de alternative fælleskaber etablere et rum, hvor individet i solidaritet med andre kan finde den tryghed, samhørighed og anerkendelse, som er en akut mangelvare i tiden og dertil kan kollektivets flade struktur vise andre veje for den kreative proces end de etablerede hierarkiske magtfordelinger, f.eks. mellem instruktør og skuespiller, som traditionelt har domineret organiseringen af mange samskabende processer.

Før vi zoomer ind på konkrete kunstnerkollektiver og deres karakteristika, kan der være grund til at reflektere over hvad denne genkomst af det kollektive i kunsten og i tiden er udtryk for, ud over de kompensatoriske funktioner. For som flere af bidragene også beskriver, reagerer mange kollektiver desuden på tidens grænseoverskridende problemer, som kalder på kollektive løsninger, og en solidaritet der rækker langt ud over det lokale, nære arbejdsfællesskab: klimakrise, global ulighed, normativ identitetspolitik og racisme.

Hvis vi betragter historiske kollektiver i kunsten, og i særlig grad de der dominerede i kollektivismens storhedstid i 1960erne og 1970erne, så har den kollektive arbejdsform som oftest været motiveret af ønsket om at udfordre den solokunstneriske myte: forestillingen om det individuelle, suveræne og allerhelst både hvide og mandlige geni, som har domineret vestlig kunsthistorie i et par århundreder. Ved, som eksempelvis Eksskolen og Kanonklubben – hvis praksis beskrives i Tania Ørums bidrag

– at afskaffe den individuelle signatur og skabe kollektive værker, saboterede man det borgerlige kunstsystems kapitalistiske logik og åbnede således også kunstens rum mod en radikalt anderledes (dele)økonomi. Afkoblingen af den patriarkalske kunstnermyte frisatte også et enormt feministisk potentiale, både for kunstnerne og for deres publikum, som i de feministiske aktioner blev inviteret ind som aktive deltagere i værkerne som performative processer. Men som Ørums artikel også redegør for, opstod nye hierarkier og eksklusionsmekanismer med de nye organiseringsformer, og der fandtes – og findes, kan man tilføje – talrige eksempler på, hvordan netop en kollektiv praksis har fungeret som midlertidig platform fra hvilken den individuelle kunstners karriere kunne rejse sig mod stjernerne, på bekostning af kollektivet.

Således er kunstneren, som det fleksible, uafhængige, kreative individ hvis frie udfoldelse stimuleredes af 1960ernes opgør med akademisme og andre rigide hierarkier, ikke alene endt som forbillede for det senkapitalistiske, neoliberale arbejdsmarkeds omstillingsparate, innovative, konstant produktive og evigt løstansatte arbejder. Elementer fra periodens kunstnerkollektiver, som konstruktioner, der forsyner det sårbare individ med et vist mål af materiel og følelsesmæssig tryghed og således understøtter dets udfoldelse, har ligeledes kunnet instrumentaliseres af en accelereret kapitalisme.

Som både Stefan Hölscher og Sarah Charalambides berører i deres bidrag, kan de kollektive arbejdsformer som trives i kunstverdenen i dag ikke blot automatisk tilskrives et kritisk potentiale over for det kapitalistiske (kunst)system. Modsat risikerer de faktisk ofte at fungere som opdaterede *corporate* udgaver af dette systems logikker, tilpasset den neoliberale økonomi, hvor samfundets fælles infrastrukturer ikke længere understøtter individet, hvis produktivitet i stedet kan stimuleres af netop (kunstner)kollektivet som virksomhed (komplet med brand og firmaidentitet); en enhed, der er i stand til at trække den maksimale kreative produktion ud af sine individuelle passionerede og personligt dedikerede medlemmer.

Men lykkeligvis tilbyder dette nummer af *Peripeti* et væld af bud på, hvordan denne risiko kan imødegås. I Andrea Pontoppidans artikel ses klimakrisen, vejret, som det ultimativt kollektive problem – et forhold der binder hele kloden sammen på tværs af alle skel, men også et forhold som rammer os helt forskelligt i forskellige økosystemer, og forskellige samfundsmæssige positioner, og således også forstørrelse allerede eksisterende skel, så kun en besværlig solidaritet, der er ægte rummelig, både lokalt og globalt, bliver bærer af håb. Danserkollektivet Fanclubs tekst reflekterer over en tiårig kollektiv praksis, som undervejs har været konfronteret med udfordringer, som melder sig, hvis det kollektive ”vi” bliver til en monolitisk gruppeidentitet, som skaber sine egne objekter. Fanclub har erfaret, hvordan de hierarkier man etablerede kollektivet for at opløse, let vender tilbage i nye klæder i de kollektive processer, hvis en praksis skal vedligeholdes på det omkringliggende samfunds vilkår. Modgiften for Fanclub og andre har været at arbejde med et åbent ”vi”, eller at ”blive i besværet” som det med Donna Haraway hedder hos bl.a. Laboratoriet

for Æstetik og Økologi. Arbejdet med vedligehold, vedholdenhed og omsorg for forskellighed har fået en renæssance i de seneste års genlæsninger af andenbølgefeminismen og går således igen i mange af nummerets bidrag fra samtiden. I *For More Than One Voice's* kollektive læsninger er det derimod et hierarki mellem den skabende og den konsumerende, der ruskes op i: forholdet mellem performer og lytter. De udfordrer stemmens identitære forankring, som knyttet til en bestemt, individuel krop med bestemte identitetsmarkører, og i stedet vil de gøre stemmen til et kor. Koret viser os, som skriftkollektivet BMS formulerer det, at ”jeg’et også er et vi.”

I de okkulte fælleskaber som i løbet af 1980erne opstod omkring Thee Temple ov Psychick Youth (TOPY) som Kasper Opstrup i sin artikel følger frem til deres endelige opløsning omkring 2000, opløses grænserne mellem kunstproducent, værk og publikum i en semi-fiktiv verdensbygning. I den udbyggede okkulte fankultur, som involverer kultisk medlemskab og rituelle handlinger, distribueres de kreative processer ud i et åbent medlemsnetværk. Som Opstrup foreslår, vil organisationer som TOPY operationalisere medlemmernes kulturforbrug, så det bliver livsstilsændrende. Således skaber TOPY en kultisk fankultur, der rummer en politisk utopisme, fordi den vil opløse den enkeltes identitære forankring og producere en transformativ virkelighed for kultens medlemmer.

Som Opstrup er inde på, kan fankulten implicere en stjerne- eller ligefrem gurudyrkelse, og set i lyset af den kan opgøret med kunstsystemets genikult forekomme overfladisk. Samtidig åbner den kultiske struktur grænsen til fankulturen op, og nærmer sig populærkulturens verdensetablering som den kendes fra fantasy-universer og musikalske subkulturer. Overordnet kan TOPY's okkultiske fankulturer også ses som delvist analoge forløbere for en aktuel digital medieøkologi, hvor begreber som *prosumers*, *convergence culture*, *creative industries*, og *media franchising* i stigende grad opløser de tydelige skel mellem kulturproducent og kulturforbruger (Jenkins 2006, Johnson 2013). Dette giver globale mediekonglomerater muligheder for at udnytte det verdensbyggende potentiale og den kreative energi som alternative fælleskaber tilbyder deres medlemmer – i.e. alt fra Marvel-universet, Harry Potter-industrien og Disney-prinsesser til de asiatiske vocaloids – og selvfølgelig sociale medieplatformes prosumerisme i al almindelighed. Medlemmernes deltagelse i de digitale infrastrukturer kanaliseres så det kommer medievirksomhederne til gode økonomisk (Jørgensen, Vitting-Seerup og Wallevik 2017).

Samtidig beskriver mange af dette nummers bidrag, hvordan digitale teknologier frisetter et nyt potentiale for kollektiv samskabelse, som kan unddrage sig kapitaliseringen. Hvor f.eks. teater- og performancefeltet altid har været afhængig af kreativ samskabelse på et hold, om end disse processer traditionelt har været hierarkisk regulerede, så har skriften – såvel den trykte litteratur som dramatikken – været meget tæt knyttet til det individuelle ophav. Men med simple, men ikke interesseløse, digitale værktøjer som Google Docs, hvor flere kan arbejde på samme tekst

samtidig, er der skabt nye arbejdsbetingelser for kollektiv produktion af skrift, som det beskrives i skriftkollektivet BMS' enquetebidrag og Miriam Frandsens interview med Skrivekollektivet. På nettet kan der etableres en fælles skriftsituation, hvor en ny anonymitet er mulig. Skriften bliver her skåret fri fra den individualiserede krop, fra håndskriften, hvilket medfører en øget mulighed for distribueret agens. I arbejdsprocessen har man således muligheden for at slippe den individuelle identitets interface, fordi anonymiteten for en stund sætter den individuelle autor-persona ud af spillet. Oveni introduceres en ny temporalitet, nemlig samtidigheden, når flere skriver sig ind i samme strofe, samtidigt.

For mange kunstnere, der er virksomme i dag, er det kunstneriske arbejde ikke noget, der springer fra selvet som en urkilde, men snarere et dialogisk, forbundet, socialt arbejde, et kor af stemmer og understøttet af mellem menneskelige relationer, og alternative infrastrukturer som gør kunst som kollektivismen mulig på nye måder. Denne tankegang genfinder Lau Tobias Tronegård-Madsen i kunstnerkollektivet Sort Samvittigheds arbejde med forestillingen *I et forhold*, hvor kollektivets frie samarbejdende omgang med et forskelligartet litteraturhistorisk tekstmateriale i hans læsning skaber et ikke-hierarkisk kor af stemmer bestående af 100 års kvindelige, danske forfattere og kollektivets medlemmer, og som også publikum inviteres til at finde ind i. Det kollektive i kunsten handler således ikke blot om produktionen af kunsten, men også om receptionen af kunsten: om samhørigheden mellem kunstproducenterne og deres publikum. I den mere radikale ende behandler begge nummerets anmeldelser immersive, stedsspecifikke kunstværker, som hver på sin måde har publikums medskabende rolle og publikums indbyrdes fællesskaber eller forbindelser i centrum. I Viron Erol Vert og Solvej Helweg Ovesens *Ambereum* på Roskilde Festival er det festivalgæsterne, der skal sætte tempoet ned og åbne sig op mod nye indbyrdes relationer (Sofie Volquartz Lebech) og i Signas *Det åbne hjerte* undersøges mulighederne for, hvordan vi som individer og som samfund kan etablere og udleve empati over for de "lidende", dem der er udelukket af samfundets etablerede fællesskaber (Josefine Brink Siem).

Hvis begge de anmeldte værker stadig kan betragtes som netop afsluttede værker, der kan opleves, så er en anden tydelig tendens forbundet med det kollektivets genkomst det, man kunne kalde de infrastrukturelle aktiviteter. I centrum for mange af samtidens kollektivets arbejde står etableringen og vedligeholdelsen af udgivelsesplatforme og mikroforlag, udstillingssteder, kurateringsinitiativer og alternative organiseringsformer (Eget Værelse, Laboratoriet for Æstetik og Økologi, Marronage). Her er produktionen af egentlige værker, der kan konsumeres af et publikum, ikke altid tyngdepunktet. I nogle tilfælde produceres der måske slet intet af værkkarakter og det egentlige produkt bliver den infrastrukturelle gestus, som når Marronage udskyder produktionen af deres tidsskrift, for i stedet at prioritere arbejdet med at opbygge en platform i Folkets Hus, som kan hjælpe andre marginaliserede grupper til at få en stemme. Det er som om den DIY-ånd

og opløsning af kunstværket som artefakt og forbrugsgode, som var til stede i f.eks. 1960ernes deltagerkunstværker, i happenings og Fluxus, men som ofte tog sig ud som en løsere og mere kortvarig frisætning af kreativ energi, i tidens kollektiver, har sedimenteret sig. Bestræbelser på at organisere sig i mere bæredygtige infrastrukturer, der tilvejebringer blivende, understøttende funktioner for diverse aktører, springer ligeledes i øjnene. Beskrevet med et marxistisk vokabular, så overtager kunstnerne med deres infrastrukturelle performances ofte det produktionsapparat, som de har skabt til, men ikke medejt. De definerer produktionens logik og værdiskabelse, som de hidtil har været underlagt, men ikke har måttet forandre og ikke har fået profit fra (Schmidt 2019). Man kan tale om infrastrukuralisme, når kunstprojekter har infrastrukturene som deres materiale. Det kan handle om at omfordele penge og tid eller fælles måder at producere på. En sådan praksis kan udgøre en kritik af eller intervention i eksisterende infrastrukturer. Den kan forstyrre eller synliggøre infrastrukturer som i samfundet tilsløres eller naturaliseres (og således ikke synes mulige at gøre modstand imod), eller etablere alternativer (Peters 2015, Daugaard 2018). Kollektiverne både skaber, og er selv, sådanne alternative infrastrukturer, når de understøtter deres medlemmers liv og arbejde på en anden måde end den, der ”honorerer den individuelle præstation”. Således er det også en feministisk og infrastrukturel performance, når FAMILIEN gentænker institutionsteatrets projekttemporalitet og indfører længere prøveperioder og kortere arbejdsdage.

Kunstnerkollektivets karakteristika

I et historisk perspektiv har kunstnerkollektiver skiftet politisk motivation, æstetiske strategier og organisatorisk karakter af mange omgange – det kollektive går igen på stadig nye måder. Ikke desto mindre giver dette nummer af *Peripeti* os anledning til, på baggrund af de mange artikler, de kuraterede bidrag fra aktive danske kunstnerkollektiver til enqueten, kunstneriske bidrag og essays, at forsøge at samle nogle fælles karakteristika på tværs af historiske perioder, forskellige medier og praksisformer: musik, skrift, kuratering og forlagsvirksomhed, udgivelsesplatform, redaktionelt arbejde og politisk aktivisme, teater, dans, performance, lydkunst og billedkunst. Det gør vi dels for at forstå kollektivet som et radikalt opgør med den individuelle kunstnersignatur i et større kunst- og kulturhistorisk perspektiv, men også for at adskille kunstnerkollektiver fra diverse midlertidige samarbejdskonstellationer, interventioner eller politiske bevægelser. Vi har fundet frem til fem karakteristika, som på tværs af kollektivhistorien synes at gå igen:

Etablering

Hvordan et kunstnerkollektiv ’fandt og valgte hinanden’ er ofte begyndelsen på en gruppes biografi og det første, kollektiver bliver spurgt om i interviews. Mange kollektiver, vi her i dette nummer af *Peripeti* skriver om og har bidrag fra, har fundet hinanden under uddannelse, imens andre har fundet hinanden i æstetisk oprør eller i et politisk ønske om forandring og gennem arbejdsfællesskaber. Man kan sige, at de finder sammen og etablerer sig *i opposition til noget*, det

være sig en institutionel norm, en æstetisk konsensus eller en politisk situation. For grunden til *hvorfor* kollektivet er et kollektiv er sjældent blot en strukturelt determineret omstændighed, men et politisk og kunstnerisk tilvalg: enten forholder kollektiver sig til et opgør med geniet og individets dominans på kunstscenen, som når performance- og klangkollektivet We like We foreslår “komponisten som gruppe” i den klassiske musik, og når danskollektivet DANSEatelier arbejder med rhizomatisk strukturering og multiple hierarkier, eller, som skriftkollektivet BMS skriver, kan det, at de organiserer sig som kollektiv ses som en politisk handling, der søger at ”udfordre en logik, der belønner enkelpersoner for deres præstationer”; eller også oplever kollektivet at fællesskabet skaber et trygt sted at være og handle ud fra, samtidig med at den kollektive organisation ses som en positionering, som når Marronage skriver, at de bedre kan ”udfordre den vestlige koloniale tankegang” ved at sætte kollektivet i centrum frem for individet.

Rikke Lund Heinsens drøm om at implementere forskelligartede og rummelige kollektive arbejdsfællesskaber allerede under kunstuddannelsen taler for en strukturel institutionel forandring: at muliggøre andre magtstrukturer i kunsten end den hierarkiske og andre processer end den lineære. Hun foreslår faktisk, at det ikke er kunstnerens opgave at kompensere for et nedarvet hvidt, mandligt og magtpatenterende rationale i (scene)kunstproduktionen, men at uddannelserne skal starte med kollektive strategier, som både skaber mangfoldighed som selve fundamentet, samt generobrer produktionstiden som en relativ størrelse.

Økonomi

Mange af de kunstnerkollektiver der har bidraget til dette særnummer, er nogle, der mere eller mindre explicit, ønsker at udfordre produktionsforhold og -økonomier. For eksempel fordeler mange af de bidragende kunstnerkollektiver lønnen ligeligt i forhold til alt hvad de producerer, og deler for eksempel også alle rettigheder på hvad de har udgivet ligeligt. Det er ikke en favorabel model hverken økonomisk eller tidsmæssigt, som We like We skriver, men den flade struktur giver mening menneskeligt og kunstnerisk for dem.

Der er forskel kunstnerkollektiverne imellem, på hvor meget lønnen fra det kollektive arbejde udgør for den enkeltes indkomst. Medlemmerne af Vontrapp og LOGEN lever ikke hovedsageligt af det kollektive arbejde, de skaber sammen, hvorimod det kollektive virke udgør en stor del af det økonomiske grundlag for FAMILIEN, hvor de så kan have småjobs ved siden af.

Hvor meget det kollektive arbejde giver økonomisk spiller selvfølgelig ind på, hvor meget tid man kan lægge kontinuerligt til det kollektive arbejde. ”Spørgsmålet om økonomi og praktik sniger sig let ind i det kreative rum”, som FAMILIEN skriver. Det er en udfordring for mange af de bidragende kunstnerkollektiver både at stå for og finansiere det praktiske arbejde samtidig med at de skal

udvikle eksperimenterende og grænsesøgende projekter på et kunstnerisk plan. Dette skriver både Vontrapp og LOGEN eksplicit om. De forklarer hvordan fondsmidler og støtte fra institutioner er altafgørende for deres kollektive virke. Samtidig gælder det for begge kunstnerkollektiver, at det antal timer de arbejder, langt overstiger det antal timer, de kan finansiere. På den måde er tid og økonomi to tilstedeværende problematikker, som kontinuerligt fylder i forhold til kollektive produktioner og processer.

Privatøkonomien er også ofte infiltreret i kunsten, hvilket ses hos kunstnersammenslutningen Corner, som stiftedes i 1932 og hvis historie kortlægges i Jens Tang Kristensens bidrag, over samtidige grupper fra FAMILIEN til Marronage: her har ens private socialitet noget at sige i forhold til behovet for penge. Marronage har helt praktisk et fælles kontor og deler udgifterne alt efter, hvor meget folk har mulighed for at betale. Kollektivet aflønner også nogle gange et medlem for en opgave, hvis personen har brug for det. Når Marronage giver løn alt efter behov frem for løn efter fortjeneste, så er det fordi kollektivets økonomi er informeret af privatlivets økonomi.

Socialitet

Kunstnerkollektiver har, til forskel fra andre kunstnerisk skabende fællesskaber og samarbejder, ikke været til audition, og er ikke blevet castet eller sammensat som hold af for eksempel en instruktør eller teaterchef. Kunstnerkollektivet har valgt netop hinanden – og kan kun svært fravælge hinanden. Kollektivet er indenfor nyere teater- og performanceteori defineret som en horisontal organisation, hvor instruktørrollen eller gruppelederen er umulig fordi personen *per se* vil skabe hierarki ved at være den mest hørte udadtil, den hyppigst portrætterede og ofte også den sidste beslutningstager qua sit blik udefra i arbejdet (Matzke 2012).

Kunstnerkollektivet er en specifik social størrelse, der både er konfronteret med strukturelle udfordringer såsom afslag på støtte fra fonde, interne arbejds konflikter og privatlivets konjunkturer igennem livet såsom partnerbrud, graviditeter, familiære tab og personlige kriser. Kunstnerkollektivet er infiltreret i privatlivet, og dermed har det et karakteristikon, vi kender fra teoretiseringen af avantgarden (Bürger 1974), nemlig det at kollektivet ofte ufravigeligt reflekterer relationen mellem liv og kunst – metodisk, økonomisk, infrastrukturelt og kunstnerisk. FAMILIEN beskriver, hvordan de har tre rum, de navigerer i: det private, det kreative og det producerende. Her er venskabet mellem medlemmerne i kollektivet ligeså vigtigt som det kunstneriske og producerende arbejde. FAMILIEN skal holde hinanden op på, hvilket rum de befinder sig i hvornår, samtidig med at de også bevidst blander de tre rum, da det kan give ”en styrke og sammenhængskraft”. ”Mennesker går forud for produktet”, så det kan være ”trygt at kaste sig ud i kompromisløse eksperimenter”, som FAMILIEN skriver. Det private hives med ind i kollektivet – især over tid, hvor privatlivets socialitet ændrer sig fra solistiske tilværelser til familiære konstellationer. Stærkest ses det måske hos feministiske kollektiver eller kvindkollektiver, der eksplicit tager børn med i kunsten, eller begrænser

kunstens omfang til korte arbejdsdage. Men også i de okkulte fællesskaber i punkkollektivet TOPY spiller familien eller det alternative tilhørsforhold en rolle: nye socialiteter indstiftes, hvor man lever sammen, laver kunst og TV sammen, og bytter køn og sekreter i fælles takt.

Temporalitet

Performanceteoretiker Bojana Kunst skriver om samarbejdets temporalitet i senkapitalismen, at den ikke kan adskilles fra tidsmanagement som en slags positiv herskertechnik, set i lyset af samtidens desperate impotens, når det gælder administrationen af vores eget liv (Kunst 2010). At mestre samarbejdets temporalitet er en eftertragtet kompetence: det kan være tidsbesparende at fordele opgaver på flere skuldre og skabe accelererende synergi af gode, fælles skabelsesprocesser. At kunstens samarbejdserfaringer sælger godt i arts in business-modeller er veldokumenteret i en bølge fra *The Experience Economy: Work is Theatre & Every Business a Stage* (1999) over *Theatre-in-Business: udfordringer og potentialer* (2011) udgivet af Institut for Kunst og Kulturvidenskab på Københavns Universitet til lanceringen af bachelorfaget *Performancedesign* på RUC. Men kollektivets tid er ikke kun let at synkronisere og økonomisk rentabel. Det kan være udfordrende at samkøre individers kalendere, blive enige om, hvornår arbejdsdagen skal slutte, eller simpelthen at afslutte en diskussion og komme til enighed om kunstneriske beslutninger. Og det kan synes næsten umuligt at holde sammen som kunstnerkollektiv, på tværs af børn, skilsmisser, interne affærer og misbrug, som *live*-versionen af Ingvild Holms lecture performance om det norske teater- og performancekollektiv Baktruppens 25 år (1986-2011) – her bragt i reduceret længde – vidnede om.

I forskningslitteratur om kunstnerkollektiver adskilles kollektivet eksplicit fra diverse former for samarbejde (Cvejic 2015, Schmidt 2019): selvom et samarbejde kan have en kollektiv skabelsesproces, har det en kort tidshorisont sammenlignet med kollektivet, hvis karakteristika først bliver tydeligt over tid. Et samarbejde er en midlertidig konstellation, ofte defineret af kunstprojektets eller aktivismens tidshorisont, hvorimod et kollektiv er en social gruppering over tid. For eksempel er Vontrapps arbejder ofte udstrakt over flere år. Ligeledes fortæller Veit Sprengers refleksioner over norske Baktruppens samlede *oeuvre* os, at kollektivets enestående bidrag til (performance) kunsthistorien og -teorien skal forstås på tværs af enkeltværker.

Samtidig kan kollektivet som politisk fælles front udfordre en normativ produktionstemporalitet. Flere kollektiver i enqueten udfordrer balancen mellem arbejdets nødvendighed og kunstnerens øvrige væren-i-verden: som når Marronage vælger i fællesskab ikke at overholde deadlines, hvis aktivisme på Sjælsmark synes vigtigere end næste egenproduktion; eller når kunstkollektivet FAMILIEN insisterer på et oprør i selve produktionsformen, idet de gestalter en fire-dages arbejdsuge og forlænger prøveperioden for at have tid nok til både at lave kunst, hente børn og

tage imod lukrative jobs, der kan betale den dyre, københavnske husleje. Eget Værelse opererer også med arbejdstider, der giver rum til, at forskellige livssituationer kan udfolde sig i kollektivet: at opholde sig i udlandet, have små børn og flytte på landet. De kollektive processer skal i Eget Værelse, Vontrapp og FAMILIENS tilfælde kunne rumme, at man er ”familiemenneske og en god ven med ordentlige arbejdstider, weekend, ferier”, som FAMILIEN skriver. Som flere af de bidragende kollektiver skriver, er deres langsommelige kollektive arbejdsform noget der mere eller mindre bevidst ses som en modstand mod den etablerede produktion- og fremdriftskultur, der eksisterer på arbejdsmarkedet i Danmark. Historisk kan en kritisk arbejdstemporalitet forstås som en videreførelse af avantgardebevægelsernes sammensmeltning af arbejde og liv. Her finder vi et tidligt eksempel på kollektivet som en hverdagsutopisk bo- og produktionsenhed, når kunstnersammenslutningen Corner i 1930'erne proklamerer, at de vil ”arbejde, bo og rejse sammen” (Jens Tang Kristensen).

Arbejdsformer

Mange af de beskrevne og bidragende kunstnerkollektiver udforsker hvilke metodiske greb og arbejdsformer, der kan fungere i et kollektiv. Tanja Ørum skriver om hvordan Den eksperimenterende Kunstscole i 1960'erne blev etableret for at undersøge arbejdsformer, hvor igennem billedkunstnerens personlige ambition, stil og forfængelighed blev tilsidesat for den ”absolutte fordring”.

Ingvild Holm udfolder hvordan Baktruppens altoverskyggende arbejds metode – kunstnerisk, strukturelt og politisk – var ”the method of WE”. At alt skulle besluttes i fællesskab, gjorde arbejdsprocessen langsommelig, og det kunne tage meget lang tid at blive enige om et koncept. Samtalerne voksede sig lange og prøvetiden kort, men den korte prøvetid var en medvirkende årsag til Baktruppens unikke fejlæstetik, hvor det at performe dårligt ophøjes, dyrkes og fejres. Denne dyrkelse af fejl får Veit Spegner til at referere til kollektivet som ”tragediedigtere”.

Kollektivet som band er en af de mere gennemgående beskrivelser af, hvordan man kan skabe sammen som stærke individer. BMS, We like We og LOGEN beskriver alle deres kollektive arbejdsform som et band, der giver mulighed for at gøre ting, som de ikke ville gøre alene. Eget Værelse, hvis fælles kunstneriske projekt er bandet Selvhenter, beskriver deres kollektive virke som et, hvor man kan ”udvikle sig i dialog/samarbejde med sine peers/jævnbyrdige/kollegaer. Alle inspirerer hinanden. Balancen mellem fælles og individuelle mål/ambitioner er essensen.”

For flere af kollektiverne i enqueten ligger der et opgør i formen for den måde, de arbejder på; Marronage udgiver tekster, der er skrevet af to eller flere medlemmer af kollektivet, så forskellige stemmer og positioner bliver til et fælleskabende anliggende og sætter på den måde kollektivet i centrum frem for individet. Møderne hos Laboratoriet for Æstetik og Økologi baserer sig på en feministisk basisgruppe-praksis, der skaber rammen for deres svære arbejde med at dekolonialisere sig selv ”som hvide, kropkable, cis-kvinder”, som de skriver. Som et greb undersøger skriftkollektivet

BMS for eksempel platformen Google docs som en teknologi, der kan muliggøre, at de kan skrive anonymt – men ikke ansigtsløst – samtidigt eller forskudt i tid.

Flere kunstnerkollektiver som BMS, LOGEN og FAMILIEN anvender dogmer og ritualer til at etablere en fælles tale fra. BMS ser heksekredsen som en feministisk strategi med ritualer, hvor besværgelserne tager form som digte, i deres arbejde med en- og flerstemmighed. FAMILIEN og LOGEN undersøger, hvordan de i fællesskab kan skabe ritualer eller udvikle og bruge et antal dogmer, som muliggør en bevægelse ud og ind mellem fagområder. Her er skuespillere for eksempel med til at tage kunstneriske valg om dramaturgi og iscenesættelsesgreb i et ønske om at ligestille medlemmerne i den scenekunstneriske proces. For den tværfaglige kollektive arbejdsform er det vigtigt at samarbejdspartnerne er indforståede og måske endda støttende, understreger både LOGEN og FAMILIEN.

Reaktion på samtid

Sidst, men ikke mindst, kan kunstnerkollektiver læses som en reaktion – kompenserende, reparerende eller vred – på deres samtid: de fungerer som fremkaldervæske i en kulturanalyse, der vil kende til det historiske forhold mellem individet og dets socialitet, til forholdet mellem kunst og politik, og til forholdet mellem arbejde og liv. Således ser vi de første deleøkonomier blive etableret i kunstnergrupper i 1920'erne og 30'erne, alt imens Depressionen breder sig, og fascismen forsøger at mobilisere de fattige masser. Vi ser kollektive kunstsignaturer og aktivistiske grupper forene kræfter i 1960'erne og skabe "oppositionelle rum" (Melucci hos Ørum): de performer både alternative verdensordner, og skaber adgang til og forandrer kunstens eksklusive institutioner – uddannelserne, udstillingsstederne – i samfundet. Vi ser kvindokollektiver i 1970'erne, der med lige dele basisgruppe og performance skaber nye protest- og samværsformer i kunsten. I 1980'erne punkbevægelsen TOPY reagerer kunstnere og aktivister på skuespilsamfundet og dets forløjede billedpolitik. I 2020 registrerer vi dekolonialisering, anti-hvidhedsfællesskaber, feministisk praksis, klimahåb og interesse for fællesskaber og typer af forbindelser som rækker ud over individet. I samtidens infrastrukturelle, kollektive performances, forsøger man, i ønsket om at leve på mere omsorgsfulde og mindre ødelæggende måder, at omgestalte et samfund styret af nedarvede privilegier; den negative forskelsbehandling af mennesker og borgere, som det opleves i forhold til behandlingen af flygtninge i lejre og med ghettopakken i Danmark, opretholdelsen af en patriarkalsk og kapitalistisk verdensorden, hvor en glubsk spekulation i andres usikkerhed og en global økonomisk ulighed er på fremmarch.

Kollektivets horisonter

Judith Butler har i sin bog *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (2015) skrevet om kollektivets performative kraft: når forsamlinger yder modstand i samtidens oprør som i Black Lives Matter, på Tahrir Square i Cairo eller med #metoo-hatte foran Det Hvide Hus, så er det ikke kun –

som performanceteorien foreslog det i 1990'erne – en identitet, der genforhandles og forandres, men derimod et kollektivt rationale, der bliver sat til vægs. Når kunstnerkollektiver således performer andre produktionsforhold og andre autorskaber, andre måder at være-i-verden på i flok – eller flerstemligt, i koncert, som Butler kalder det, og hun citerer Hannah Arendt – så er det med til at forandre normer både fordelingspolitisk og produktionsæstetisk, men også med til at forandre måden, hvorpå vi som publikum får lov at møde, deltage i eller opfatte kunstværker.

At fokusere på kunstnerens identitet, som kunstværkets endelige ophav, eller som et performativt værk i egen ret (Hölscher), fremstår i dette lys som et særdeles begrænset perspektiv på kunsten. Alligevel oplever vi stærke tendenser i mainstreamkulturen og i støttestrukturernes, som holder kunsten fast i økonomiske strukturer som ophavsretten, og i en kunstforståelse, der fastholder den genkendelige autor, som den individuelle identitets interface.

På det allerseneste har den kollektivistiske impuls dog demonstreret sin styrke til at bekæmpe netop genkunstnerens særstatus. For eksempel – som vi startede med at illustrere det med Turnerprisens fire modtagere i 2019 og Eikas tale ved Nordisk Råds prisoverrækkelse – ved at snylte på nogle af kulturindustriens mest sejlivede individualiseringsmaskiner, og vende deres opskruede præstationslogik på hovedet: dele prisen, kuppe pristalen.

Samtidig synes det at være en ufravigelig opgave for os som akademikere, at vi ikke ukritisk idylliserer det kollektivets genkomst og de fællesskaber, det indstifter. Samt at vi har øje for eksklusionsmekanismerne internt i de stærke kollektivets "vi" og den måde hvorpå hierarkiske strukturer har for vane at vende tilbage, hvor man mindst forventer at møde dem (Fanclub). De prekære livsvilkår bliver mere presserende, når man trues af eksklusion. Som akademikere har vi både pennen til at fremskrive og udskrive kollektiver af historien, og Veit Sprenger fremhæver faktisk den manglende teoretiske diskussion af Baktruppens oeuvre som gruppens mulige dødsstød i 2011: "Der manglede en partner, som kunne optegne et større billede hinsides teateraftenenes umiddelbare begivenheder, og som ville sætte gruppens arbejde op mode en større æstetisk horisont."

Afgørende for *Peripetis* "Kollektiv"-nummer er for os at skabe horisont. Horisonterne her i 2020 er stykket sammen af de kuraterede bidrag fra danske kunstnerkollektiver præsenteret i enqueten, de udvalgte artikler, de kunstneriske bidrag, essays, anmeldelser og interview. Tilsammen giver disse mangartede bidrag et diakront billede af kollektivets mulige ontologi, men også indblik i kunstneriske kollektivets specifikke historiske perioder, forskellige praksisser, medier og organisationsformer.

En stor tak til alle bidragende kollektiver og forfattere samt Stinas mormor, Hanne Marie Svendsen, for

sproglig visdom og korrekturlæsningsupport.

Solveig Daugaard

PhD i litteratur, mediehistorie og informationskulturer. Hendes forskningsfelt er medieteorier, nyere amerikansk poesi og skandinavisk samtidslitteratur. Hun er tilknyttet Institutionen for Kunst, Kultur og Kommunikation på Malmö Universitet som underviser og post doc.

Stina Hasse Jørgensen

postdoc ved Affective Interactions & Relations (AIR) Lab, IT-Universitet i København, forsker i lydkunst, digitale medie performances, kollektive praksisser gennem praksisbaserede undersøgelser.

Cecilie Ullerup Schmidt

PhD, performancekunstner og kurator, ansat som adjunkt ved forskningscentret Kunsten som Forum, Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Forsker i feministisk-materialistisk produktionsæstetik, temporalitet og subjektivering.

Mette Tranholm

PhD., dramaturg og ekstern lektor ved Teater- og performancestudier, Institut for Kunst og Kultur, Københavns Universitet. Forsker i samtidsscenekunst, performance kollektiver og skuespilteknikker i et nymaterialistisk perspektiv.

Referencer

Barnes, Jessica. 2017. "States of Maintenance: Power, Politics, and Egypt's Irrigation Infrastructure." *Society and Space*, 35:1.

BBC News: "Live from Turner Prize Ceremony", Dec. 4th 2019, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-50631998> (tilgået 27.1.2020)

Butler, Judith, 2015. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press.

Bürger, Peter, 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Cvejić, Bojana, 2015. "Collectivity? Did you mean collaboration," <https://transversal.at/transversal/1204/cvejic/en> (tilgået 26.1.2020)

Daugaard, Solveig, 2018. *Collaborating with Gertrude Stein: Media ecologies, reception, poetics*. Linköping University Press.

Eika, Jonas, 2019. "Pristale ved modtagelsen af Nordisk Råds Litteraturpris," tilgængelig på Forlaget Basilisks

Facebookside: https://www.facebook.com/forlagetbasilisk/posts/2777730285584234?_tn_ =K-R (tilgået 27.1.2020)

Jackson, Steven J., 2014. "Rethinking Repair." In Tarleton Gillespie, Pablo Boczkowski, and Kirsten Foot (red.). *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality and Society*. Cambridge: MIT Press.

Jenkins, Henry, 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. NYU Press.

Johnson, Derek, 2013. *Media Franchising: Creative License and Collaboration in the Culture Industries*. NYU Press.

Jørgensen, Stina Hasse, Sabrina Vitting-Seerup og Katrine Wallevik, 2017. "Hatsune Miku: an uncertain image," *Digital Creativity* 28:4.

Kunst, Bojana, 2010. "Prognosis on Collaboration," *Tkh Journal for Performing Arts Theory*, 17, no. 4-5, s. 23-29, <http://www.tkh-generator.net/wp-content/uploads/2014/04/tkh-17eng-web.pdf> (tilgået 26.1.2020)

Mattern, Shannon, 2018. "Maintenance and Care," *Places Journal*, <https://placesjournal.org/article/maintenance-and-care/> (tilgået 27.1.2020)

Matzke, Annemarie, 2012. *Arbeit am Theater*. Bielefeld: transcript verlag.

Peters, John Durham, 2015. *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*. University of Chicago Press.

Pine, Joseph and Gilmore, James. 1999. *The Experience Economy: Work is Theatre & Every Business a Stage*, Harvard Business School Press.

Røge, Bethina Louise, Worre Hallberg, Gry, Lindinger-Löwy, Lara, Topsøe-Jensen, Maja og Eigtved, Michael (Red.). 2011. *Theatre-in-Business: udfordringer og potentialer*. Københavns Universitet, Institut for Kunst og Kulturvidenskab.

Schmidt, Cecilie Ullerup, 2019. *Everybody Counts. The Aesthetics of Production in Higher Artistic Education and Performance Art Collectives*. University of Copenhagen.