

# Konceptualisering fra praksis

Fra scenerne IV og V \*

## Fra scenerne IV og V \*

### Det andet uddrag fra det første udkast til "Mellem hånden og munden" – noget foreløbigt til en teori om kunstnerisk forskning gennem tre cifre – del I, 1972-73.

Af James Day

De nærværende scener indgår i et længere teoretisk skuespil. I Scene IV er Berwick Street Collectives dokumentarfilm *Nightcleaners* udgangspunkt for en undersøgelse af forholdet mellem filmkollektivets arbejdsgange og de kvindelige rengøringsarbejderes møder. Det giver anledning til nogle refleksioner over, hvilken rolle de reproducerbare medier kan spille i opbygningen af sociale rum, der indgår i kunstneriske forskningspraksisser. Hvordan kan sociale processer formidles og forstærkes gennem brugen af reproducerbare medier, og hvordan kan produktionsforholdene i dette regi omstilles til at kunne medreflektere og bidrage kritisk til "bevægelsens" reproduktion? Indimellem bliver skuespillet afbrudt af nogle få udsagn, tommelfingerregler af en slags, som bidrager til en diskussion af, hvad de praksisser, der her kaldes for kunstnerisk forskning, kan være i dag. De praksisser, der er tale om i artiklen, er historiske eller samtidshistoriske, men også teoretiske, altså en del af nogle logikker, der er under udvikling, men ikke nødvendigvis træder frem i historien som sådan. I forlængelse af undersøgelsen af forholdet mellem reproducerbare medier og sociale processer, er forholdet mellem Brecht-figuren og jeg-fortælleren i Peter Weiss' 3-binds roman *Modstandens æstetik* genstand for refleksion i Scene V. De produktionsforhold som (u)muliggør en politisk engageret litteratur à la Brechts er hovedtemaet. Weiss skriver, at hans karakter antager karakter af cifre i *Modstandens æstetik*, altså at historiens passage gennem "subjektet" er konstituerende for dens forskelsprægede, spøgelsesagtige tilstedeværelse. På samme måde antager de primære kilder til "Mellem hånden og munden" karakter af cifre.

Et udkast til de første tre scener er udkommet i *Monsieur Antipyrine #4/5*. Hvor de første tre scener omhandler forholdet mellem kunstnerisk forskning og revolutionære organisationsformer, handler de to scener i nærværende nummer af *Peripeti* om forholdet mellem bevægelsens reproduktion og brugen af teknisk reproducerbare medier. I denne sammenhæng er bevægelsen forstået som en revolutionær bevægelse, der udvikler sig (og er ved at udvikle sig) i kølvandet på arbejderbevægelsens såvel som avantgardens opløsning, i et rum der kan betegnes som postkunstnerisk og postaktivistisk. *Bevægelsen* er således kun meget svagt bestemt her. Scenerne IV og V er således et uddrag af et udkast til et teoretisk skuespil, som prøver at udvikle noget foreløbigt til en teori om kunstnerisk forskning.

### Prolog

Vi befinder os i årene omkring 1972-73, hvor der i kølvandet på 68-opstandene finder grundlæggende ændringer sted inden for såvel kunstproduktion som politisk organisering. Desuden er der oliekrise, som varsler en dybtgående, langvarig – ja stadig igangværende, krise i kapitalismens værdiøgningsproces.<sup>1</sup> Nogle af de kapitalkritiske teorier, der blev udviklet i løbet af

---

1) For 1973 som begyndelsen af en langtrukket økonomisk nedgang jf. Brenner 2009.

halvfjerdsere, beskriver kapitalens modsætningsfulde bevægelse. På samme tidspunkt fandt en radikal kritik af arbejderbevægelsens og den ydre venstrefløjs former for organisering sted.<sup>2</sup> Det overordnede argument i "Mellem hånden og munden" er, at de erkendelsesbefordrende praksisser, der her kaldes for kunstnerisk forskning (selvom de ikke nødvendigvis traditionelt set vil være defineret, eller definere sig selv, som kunst), har en oprindelse i netop den opløsning af hidtidige former for organisering, især den kunsthistoriske avantgarde og arbejderbevægelsens organer, såsom fagforeninger, som finder sted i de år.<sup>3</sup> Man kan sige, at kunsten forlader kunstverdenen og bliver en slags efterkunstnerisk virksomhed i kølvandet på avantgardens opløsning.<sup>4</sup> Det er bl.a. derfor, at kunstnerisk forskning ikke kan defineres, eller vil definere sig selv, som kunst. Den kunstneriske forskning kan derfor ikke indrømmes i et kunstbegreb (eller et sæt af metoder), men foreløbigt kun ud fra stedsspecifikke forhold som er forbundet med opbygning og opretholdelse af en bevægelse rettet mod emancipation. Ikke kun fordi kunstens formgivningsforløb antager mangfoldige former og befinder sig under konstant udvikling (hvilket jo er rigtigt nok), men primært fordi den opererer som en del af heteronome sociale processer, der bestemt ikke kan betegnes som kunst. Dermed ikke sagt, at kunstnerisk forskning ikke også kan være til stede i kunstens regi, men kun, at den ikke er kendetegnet ved eller kan bestemmes inde fra dette.<sup>5</sup>

Årene 1972-73 er derfor et godt udgangspunkt for en teori om kunstnerisk forskning. Nærværende artikel er skrevet ud fra læsninger af to kilder – Berwick Street Collectives film, *Nightcleaners*, og Peter Weiss' roman *Modstandses æstetik* – der blev sat i gang i netop de år. Et par steder i noteapparatet forsøger jeg at trække linjer op til kunstneriske forskningspraksisser i dag samt relevante teorier. I de år hænger opløsningen af arbejderbevægelsen og avantgarden sammen med et skift i kapitalforholdet, hvor bl.a. det reproduktive arbejde i stigende grad tenderer mod at udgøre klassekampens grundlag.<sup>6</sup> Løsrivelsen af erkendelsesprocesserne fra de eksisterende praksis- og organisationsformer udbreder forsøget på at gentænke livsformerne på tværs af produktionsområder og dybt ind i hverdagsrelationerne.<sup>7</sup> Det er her, i mødet mellem bevægelsens (re)produktion og produktionsforholdene omkring reproducerbare medier, at de følgende scener tager deres udgangspunkt.

---

2) Jf. Camatte 1973, Camatte 1978.

3) Jeg bruger udtrykket erkendelsesbefordrende i stedet for vidensproducerende, da der er tale om praksisser der berører epistemologien, altså undersøgelser af socialt betingede, kropslige og kognitive evner og forhold i forbindelse med en relationel opfattelse og anskuelse af verden.

4) Jf. Debord og Sanguinetti, 1972. For Situationisterne var det afgørende at afskaffe kunst som særskilt rum og forvandle hverdagslivet (Jf. Bolt 2013). For avantgardens forbindelse med kunstnerisk forskning i nutiden se Roberts 2015.

5) Det vil sprænge rammerne for nærværende artikel at komme yderligere ind på den betydning, som opløsningen af arbejderbevægelsens og venstrefløjens organisationsformer, især kritikken af rådskommunismen, har for de praksisser, der her kaldes for kunstneriske forskning, men se især Camatte og Collu 2014.

6) Dette skift er bl.a. tydeliggjort i *Wages Against Housework*-bevægelsens fremhævelse af reproduktivt arbejde som værdikilde (det arbejde, der er med til at producere og reproducere den menneskelige, såkaldte mandlige, arbejdskraft), jf. Dalla Costa og James 1972 og Groupe Matériaux pour l'intervention 1973. Om forholdet mellem samtidskunst og social reproduktion se Dimitrakaki og Lloyd 2018 og Stakemeier og Vishmidt 2017. En af teserne i Stakemeiers ph.d.-afhandling er, at udvidelsen af former og steder for kunstproduktion udvikler sig i forhold til kapitalismens udvikling. Jf. Stakemeier 2012.

7) Carla Lonzi's afvisning af først kunstkritik og derefter radikal teori til fordel for refleksioner over intime hverdagsrelationer kan betragtes som eksemplarisk her (Jf. Fontaine 2013).

### Scene IV – Javel, I er nu revolutionære!

I en scene ved slutningen af Berwick Street Collectives dokumentarfilm *Nightcleaners*, sidder kvindelige rengøringsarbejdere tæt sammen gruppevis i lænestole eller krøbet sammen på gulvet. Mødet finder sted i det, der ligner et værtshus. Gardinerne er trukket for vinduerne, der står glas på de små borde. Det har ikke decideret karakter af et offentligt møde, og pladserne er trange i det proppede rum, men trods dette er hele to filmhold til stede.<sup>8</sup> Flere af arbejderne har beholdt deres overtøj på. Antyder de lukkede gardiner et behov for indelukkethed, for at træde tilbage fra verden udenfor? I hvert fald vender kameraernes tilstedeværelse denne indelukkethed på vrangen. Det lader kun til at være mænd, der står bag kameraerne, hvilket giver en kraftig fornemmelse af en kløft mellem det igangværende møde og dets optagelse og formidling gennem reproducerbare medier. Mændene står bag apparaterne, de bidrager ikke direkte til diskussionen, men er alligevel til stede som tilskuere.

I sekvensen krydsklippes der mellem rengøringsarbejdernes møde, et møde hos en gruppe fra kvindebevægelsen, tv-avisen, rengøringsarbejdet, en oplægsrække i et gallerirum, sortskærms-sekvenser og slowmotion-nærbilleder af rengøringsarbejdernes ansigter, der, ligesom sortskærms-sekvenserne, bliver brugt gentagne gange i filmen. Lyden er tit spaltet fra billedet. Med sit fokus på forskellige mødeformer og en høj grad af (selv)refleksion over det reproducerbare medies rolle peger sekvensen på de forskellige lag af formidling, både i rengøringsarbejdernes kamp for bedre arbejdsforhold og i selve filmens produktionsforhold. Krydsklippingen er forvirrende. Det kan være svært at følge med i, hvad der er ved at ske i filmen, og hvad der er på spil i scenerne. Pludselig, i stedet for de genkendelige ansigter, dukker der en tv-skærm op, som viser arbejdende kvinder. Det ligner tv-avisen, og klipper så videre, til galleri-rummet, hvor May Hobbs, én af de førende talspersoner for rengøringsarbejderne, kigger på et billede projiceret på en væg.<sup>9</sup>

På mødet er diskussionerne mellem arbejderne i fuld sving: ”Sig mig, hvor skulle jeg ellers få et arbejde?” bliver der gentaget med opildnet stemme. Det er kommentarer, der illustrerer nat-rengøringsarbejdernes sårbarhed overfor konsekvenserne af en politisk kamp om arbejdsforhold. Forholdene kunne let forværres, eller man kunne endda miste sit job. Mødesekvensen antyder en modsætning mellem en kritik af arbejdsforhold, hvor det er vigtigt at undgå at blive suget ind i forhandlinger, der medvirker til at reproducere kapitalforholdet ved at sikre arbejdskraftens reproduktion, og det reelle behov for at have et arbejde for at kunne reproducere sit eget liv. Denne kritik fremføres i filmen af Sheila Rowbotham, én af aktivisterne fra kvindebevægelsen, som var med til at dele pamfletter ud og skabe kontakt mellem rengøringsarbejderne på tværs af bygninger og arbejdsgivere, i en af de sortskærms-sekvenser, der afbryder optagelserne fra møderne og arbejds-scenerne. Sekvensen viser også de forskellige forsamlingsmåder og antyder, hvordan de er en central del af de erkendelses- og begærsprocesser, der bliver produceret under diskussionerne. På kvindebevægelses møde sidder aktivisterne spredt omkring på gulvet i små åbne kredse, mens arbejderne sidder rundt omkring på stole og på gulvet, der hvor der er plads; centrum i kredsen skifter, alt efter hvem der tager ordet, eller den spreder sig i den forvirring, der opstår, da forskellige stemmer udkonkurrerer hinanden, når konflikterne opstår. Det omvendte er tilfældet i gallerirummet. Her er der stole på rækker vendt mod oplægsholderen, som står i spidsen;

8) Både Berwick Street Collective, der filmer til *Nightcleaners*, og et andet hold, muligvis fra Thames TVs *Today*-program er til stede til mødet. (Jeg har ikke kunnet placere scenen nøjagtigt, men det er sandsynligt at mødet, der filmes her, fandt sted i Adam & Eve værtshus d. 17 Dec.1970. (Se ”Chronology of Night Cleaners Campaign 1970-1975” *Nightcleaners*)). Det er nok derfor at optageudstyret er så synligt i denne scene af filmen.

9) 01:11:28-01:16:39.

rummet er ikke indrettet til fælles brug, tværtimod er diskussionsformen bestemt på forhånd. Det er her, midt i sit oplæg, at Hobbs konstaterer, at det ikke nytter noget blot at indoktrinere arbejderne i, at det nu er dem, der er revolutionære. En dybere læringsproces må finde sted, en som kommer nedefra gennem afprøvninger, og som måles i erfaringer. Kun et par sekunder inden var vi tilbage i værtshuset, hvor rengøringsarbejderne og filmholdet er samlet, kameraets blik flygter fra kakofonien, fra de ophidsede stemmer, og hviler et øjeblik på et blinkende lys på det andet kamera, hvorefter det svinger hurtigt væk og mister fokus fuldstændig. Blinkyset peger dels på et konkret plan, på at optagelsen er i gang, at scenen er ved at udvikle sig, men samtidig bliver det til et varsel, et tegn på, at der er brug for at standse op. Det virker indlysende, at kameraerne ikke er der for at facilitere diskussionen eller som et redskab, der hjælper bevægelsen til at reflektere over sine interne dynamikker og hvordan rummet former sig. Der åbner sig et brud mellem bevægelsens (re)produktion og dens formidling, mens en opbrudsstemning synes under opsejling. En kløft der reflekteres i filmens mange afbrydelser, i en række af krydsklipninger, der tydeliggør, at det er et usammenhængende fælleskab, der er impliceret i kampen. Forholdet mellem det mandsdominerede filmkollektiv og frigørelsesaktivisterne var ikke uden problemer (jf. Scott 2018: 112). Arbejderne og aktivisterne håbede på en hurtigt produceret film, som kunne bruges direkte til at understøtte kampagnen.<sup>10</sup> I stedet brugte filmholdet årevis på at diskutere filmens form for at finde frem til, hvad der passede til den politiske proces, de bevidnede. Filmens eksperimenterende blanding af førende filmkunstners undersøgelser af selve mediet og kampagnefilmens umiddelbare behov for politiske og ideologiske udsagn opstod ud fra et ønske om at finde en form, hvori den modsætningsfulde politiske proces, som gennemstrømmede rengøringsarbejdernes kampagne for bedre arbejdsforhold, kunne formidles.

En af filmens første visninger var på Edinburgh Film Festival i 1975, hvor den var en del af en serie helliget Bertolt Brecht. Arven fra tredivernes avantgarde blev diskuteret kritisk i halvferdserne.<sup>11</sup> I sin tekst om *Nightcleaners* fremhæver Siona Wilson den rolle, Walter Benjamins artikel "Skribenten som producent", skrevet i 1934 og tilgængelig i engelsk oversættelse i 1971, spillede for kontroversen omkring *Nightcleaners*. I stedet for et fokus på forholdet mellem umiddelbare politiske udsagn og komplekse selvrefleksioner over formen, eller forholdet mellem værk og publikum, er fokus på forholdet mellem filmens umiddelbare produktionsrelationer og de sociale processer den dokumenterer. Wilsons kapitel om *Nightcleaners* slutter af med netop forholdet mellem filmholdet, aktivisterne fra kvindebevægelsen og rengøringsarbejderne. Filmen, skriver Wilson, markerer selvbevidst sine egne blinde pletter og fremhæver sine "manglende evner til at bringe det postkoloniale, kønnede subjekt til repræsentation". (Wilson: 50-51) Spaltningen mellem filmens produktionsforhold og processen mellem arbejderne er måske en af grundene til de blinde pletter, altså at filmproduktionen ikke udspringer af de sociale processer, den prøver at dokumentere. Spændingen mellem et presserende behov for umiddelbare resultater i en splittet og sårbar kampproces og en relativt (u)hindret refleksion er ikke løst i filmen. For kurator Dan Kidner er det karakteristisk for filmen, at den gør spørgsmålet om filmens produktionsforhold og den politiske kamp, den dokumenterer, til selve filmens omdrejningspunkt (Kidner 2018: 46 og 51). I sin anmeldelse af *Nightcleaners* skriver Claire Johnston, at netop de "systemer, der ordner og forener de forskellige politiske, ideologiske og kulturelle begivenheder og processer kommer til syne, mens filmen udvikler sig..." (Johnston 1976: 55-56). I stedet for udelukkende at fokusere på

---

10) Filmholdet bestod af Marc Karlin, Mary Kelly, James Scott og Humphry Trevelyan.

11) Om *Nightcleaners* og Brecht-receptionen jf. Wilson 2015: 1-51 og Pollock 1988: 212-268.

det, som umiddelbart driver narrativet frem, kaster filmen også sit blik på de processer, der ligger bag aktionen. (Karlin 2018: 129).

Til mødet, som ligger i slutningen af filmen, virker det også, som om de er nået til et bristepunkt, hvor bevægelsen er ved at snuble over sine egne begrænsninger. I 1975, hvor filmen blev vist for første gang, var den politiske kontekst allerede markant ændret, og rengøringskampagnen var blevet svækket. I stedet for de storslåede linjer – at tegne arbejderbevægelsens undergang eller patriarkatets undertrykkelse – satser aktivisten Rowbotham på udvekslingen mellem de forskellige lag, som er involveret i processen. Her er måden, hvorpå der bliver talt sammen afgørende, for den viser, hvordan det er umuligt at tage fat på temaer som arbejde eller seksualitet samtidig, uden at forholde sig til konkrete hverdagsbetingelser. Det handler om bevægelsens (re)produktion, altså bevægelsens mulighedsbetingelser for fortsat at mødes. I en artikel om rengøringskampagnen reflekterer Sally Alexander, som også tilhørte frigørelsesaktivisterne, over mødet mellem de forskellige erfaringsgrundlag og klassetilhørsforhold i kampagnen, som på nogle områder adskilte arbejderne fra frigørelsesaktivisterne (Alexander 1974: 320). Da mange af de kvinder, der gjorde kontorerne rent om natten, var migranter, var de også meget mere sårbare over for muligheden for at miste deres arbejde eller få deres forhold forringet. Ifølge Hobbs foretrak arbejdsgiverne natarbejde, fordi de arbejdere, der var tvunget til at arbejde om natten, havde mest brug for pengene og samtidig var dårligst stillet i forhold til at kunne forhandle (Hobbs 1973: 81). Som Brixton Black Women's Group skriver i *Red Rag* (et blad for kvindernes frigørelse), var sorte kvinder tvunget til at tage de ringest betalte jobs, de var den mest udnyttede del af fælleskabet. Deres jobmuligheder var meget begrænsede, uanset hvad deres arbejdsevner var (Brixton Black Women's Group 1978: 16). I teksten fremhæver gruppen rengøringskampen som et af de eksempler, hvor sorte kvinder har kæmpet for bedre løn, for anerkendelse fra fagforeninger (Brixton Black Women's Group 1978: 17). Men deres interesser var stadig meget underrepræsenteret. Der var stort set ingen kvinder i fagforeningerne, og blandt rengøringsarbejderne kunne Sally Alexander kun huske én sort kvinde blandt de mellemledere, der kontrollerede arbejdet og organiserede deres vagtplaner. Forholdet til kontrollørerne var ret væsentligt, da de var ansvarlige for f.eks. driftsplanen og skulle organisere dækning, hvis en medarbejder skulle passe et sygt barn eller lignende.

Rengøringskampagnen er et vidnesbyrd om et skifte, hvor arbejderbevægelsens traditionelle organer var ved at miste deres eksistensberettigelse (samtidig med at de kom under enormt pres fra staten).<sup>12</sup> Klassekampen var ved at ændre karakter. Arbejderbevægelsens parole om overtagelsen af produktionsmidlerne var ved at miste sin selvfølgelighed. Det var ikke længere det væsentlige. I stedet kunne kapitalens reproduktionsforhold i almindelighed blive anset for den grundlæggende modsætning.<sup>13</sup> Alexander peger på den udvikling, hvor kvinders arbejde, aflønnet eller ej, stadig blev (og bliver) betragtet som uproduktivt og derfor ikke var anset for at være en væsentlig del af klassekampen trods det, at kvinderne ligeledes var en voksende del af økonomien, hvor kvindelige arbejdere udgjorde en stadig mere væsentlig bestanddel af arbejdskraften (Alexander 1974: 323). Natrengøringsarbejdernes kamp for bedre arbejdsforhold var også en kamp for muligheden for at reproducere sig selv og fremtidens arbejdskraft. Det bliver tydeligt, at (re)produktionen af arbejdskraft er en af kapitalismens varer, men også at dens (re)produktion ikke er socialt anerkendt,

---

12) Ted Heaths konservative regering indførte en Industrial Relations Act i 1971 som svækkede fagbevægelsen markant. Loven blev dog trukket tilbage af Harold Wilsons Labour-regering i 1974.

13) Forskellige varianter over ændringen i klassekampens status (fra at være drivkraften i bevægelsen mod socialismen til at være en integreret del af kapitallogikken) kan findes i de forskellige nye læsninger af Marx, der fandt sted i løbet af halvfjerdsenerne.

og at den dermed overskrider fagforeningernes gyldighedsområder. Men endnu mere vigtigt er det, at disse filmsekvenser viser, hvordan en bevægelse opretholder og udvikler sig selv, især med så ringe mulighedsbetingelser, hvor det er svært at finde tider og steder at mødes for skifteholdsarbejderne.

Det er netop på grund af bevægelsens komplekse sammensætning, at de tv-skærme og kameraer, der bryder ind i forsamlingerne i filmen, lader til at have en dobbelt funktion: dels virker de selvrefleksive over filmens status som en (del)formidling af en social proces, men mellem linjerne antyder de også, at der er en kløft mellem de produktionsforhold, der har at gøre med reproducerbare medier, som hovedsagligt var en form for herreklub, og bevægelsens (re)produktion af mødet mellem forskellige levede erfaringer, opbyggelsen af et rum hvor udvekslinger kan finde sted.

*Udsagn 5: Kunstnerisk forskning finder sted netop in medias res, altså midt i sine materialer, ud fra specifikke og konkrete stædeder i hverdagsrelationer, som tillige er selve forskningens genstandsområde. Der er således altid et udviklende (men ikke ensartet) forhold i gang mellem umiddelbarhed og refleksion, mellem direkte udvekslinger og en formidlingsproces.*

*Udsagn 6: Orienteringen mod de praksisser, som den kunstneriske forskning bidrager til, er intimt forbundet med en opmærksomhed på de rum og relationer, de forhold, den bliver udviklet i. Som en del af denne udvikling tvinges produktionsforholdene ved reproducerbare medier ind i bevægelsens (re)produktion, både for at kunne bistå opbyggelsen af de rum og relationer, hvori 'revolution' kan drøftes, men også i forsøget på at delformidle processerne, så nye forbindelser kan dannes derigennem.*

Til sidst i mødet med arbejderne, fra den sekvens jeg skriver om her, tager May Hobbs ordet. Hun står på tærsklen til en anden del af værtshuset, væk fra rummet, hvor bordene og stolene, som de andre arbejdere sidder rundt om, befinder sig. Scenen er stum, lyden er klippet væk, men det ser ud, som om hun holder en tirade for kvinderne. I filmen er det ikke tydeligt, hvad formålet er, men mange af ansigterne er arbejdernes. Nogle fortsætter diskussionen ivrigt, mens andre holder hovedet mellem hænderne, skærmer sig fra resten af rummet. Det har krævet meget overhovedet at få mødet i stand. I sin tekst beretter Alexander om de organisatoriske vanskeligheder, der stod i vejen for at arbejderne kunne samles. De var spredt ud over hele byen, hvilket umuliggjorde forbindelsen imellem dem (Alexander 1974: 311). Derudover arbejdede de for forskellige firmaer og manglede en fælles ramme, hvor arbejderne kunne udveksle erfaringer (samarbejdet med fagforeningerne var besværligt, og mulighedsbetingelserne for selvorganisering var meget ringe). Fagforeningerne var ikke funktionsdygtige, de var ikke vant til at forholde sig til en uorganiseret, spredt arbejdskraft. I artiklen bringer Alexander et sigende citat fra en PIBs (Prices and Income Board) rapport fra 1971 som påstod, at ”fagforeninger ikke har fremmet kampagnen, fordi arbejderne er spredt i isolerede grupper og arbejder på tidspunkter, der er besværlige for fagforeningernes organisation”. (Alexander 1974: 322) Fagforeningerne var grundlæggende ikke i stand til at håndtere kvindelige arbejdere. For eksempel havde en af fagforeningsmændene forklaret arbejderne, at arbejdsgiverne afviste et krav om, at de kunne få lov til at åbne vinduer, fordi det var almindeligt kendt, at kvinder er hysterikere, og at de kunne finde på at kaste sig selv ud gennem vinduet (Alexander 1974: 315). Lige så væsentlig, understreger Alexander, var fagforeningernes ambivalens over for kvindelige arbejdere, deres modvilje mod at anerkende kvinder som (d)en væsentlig(e) bestanddel af arbejdskraften, deres blindhed over for husarbejdets rolle i (re)produktion af kapitalismens grundlæggende vare, den menneskelige arbejdskraft (Alexander 1974: 322). Mange af de arbejdende kvinder var, ifølge

Alexander, nervøse over for de konsekvenser, politiseringen kunne medføre (Alexander 1974: 310). Nogle af dem, der forsøgte, blev mødt med en form for hævn fra arbejdsgiverne. De blev enten flyttet til en anden bygning (hvilket kunne være af stor betydning, da mange af arbejderne havde valgt deres arbejdsplads med omhu for at sikre, at de var tæt på bopælen, eller at det var nemt at komme dertil med offentlig transport, eller fordi arbejdsforholdene var bedre end andre steder), og ellers blev de afskediget på et løst påskud.

Hobbs gik fra at være rengøringsarbejder til at blive til fuldtidsaktivist under rengøringskampagnen, hun bevarede kontakten med kvindebevægelsen, stillede fagforeningerne til regnskab og agerede indenfor venstrefløjen, afholdt møder med arbejderne, satte dem i forbindelse med hinanden og var med til at samle kræfterne blandt dem (Hobbs 1973: 80 og Alexander 1974: 317). Men hendes førende rolle ledte også til uoverensstemmelser blandt arbejderne. (Rowbotham 2018: 32) Hos kvindebevægelsen og natrengøringsarbejderne stødte forskellige former for selvorganisering sammen, fordi de byggede på forskelligt grundlag og forskellige mulighedsbetingelser. Tidligere i filmen hører vi Alexander og Rowbotham fortælle om, hvor uorganiseret deres forsøg på at organisere rengøringsarbejderne var i starten, hvordan de vandrede formålsløst gennem gaderne, men også hvordan en sådan aktivisme var udmattende, hvordan det førte til depression. ”For at organisere rengøringsarbejderne i en fagforening måtte vi først organisere os selv”, skriver Alexander (Alexander 1974: 310). Ifølge Rowbotham blev rengøringsaktionsgruppen ikke stiftet på en arbejdsplads eller i et fagforeningsmødelokale, men derimod i hendes soveværelse (Rowbotham 2018: 28). Netop forsøget på at finde et fælles grundlag, som kunne muliggøre organisering, var en væsentlig del af kampen, som var sideløbende med den egentlige kamp for bedre arbejdsforhold.

Hobbs havde tidligere arbejdet som rengøringsarbejder på Hornsey College of Art (Hobbs 1973, 76). Skolen var et af omdrejningspunkterne for 68-oprøret i London (Tickner 2008). Men i Hobbs’ beretning tyder rengøringsarbejdernes erfaringer på, at i den komplicerede organisationsstruktur på skolen var arbejderens interesse stort set ikke forbundet med de studerendes, hvilket besværliggjorde solidaritet mellem deres forskellige samfundsmæssige lag og mellem de forskellige kampe. De studerendes kamp for individuel frihed og uddannelse var uden relation til rengøringsarbejdernes kamp for mindre ringe arbejdsforhold.

På vej til arbejdet plejede kontrolløren at åbne toget tidligt, så folk kunne vente derinde (Hobbs 1973, 77). På toget var det muligt at lære folk at kende, en form for fællesskab opstod, folk drog omsorg for hinanden. Det er et sidespor i Hobbs fortælling, men det er også muligt at skimte en form for spontan organisering, muliggjort af solidariske forbindelser mellem arbejderne, i undergrundsbanen. *Nightcleaners* slutter med en scene på en togstation, jeg tror det må være Waterloo East, lige ved siden af Shell-bygningen, som en del af filmen er fokuseret omkring. En munter kontrollør er ved at afholde en monolog om arbejderbevægelsens forbindelse til Labour-partiet, mens en af rengøringsarbejderne sætter sig på bænken i morgensolen og venter på toget hjem (jf. Rowbotham 2018: 25).



## Scene V – De måtte ned i kasserne

Bogsamlingen skal spredes. Den politiske litteratur er allerede gemt af vejen hos en blikkenslager, Andersson, som er villig til at opbevare det farlige gods (Weiss 1987, 272). Andre dele af samlingen skal overtages af venner og kammerater. Bøgerne havde været ”vores forbundsfæller i kampen mod de fjendtlige magter. Og alligevel var deres begravelsestid kommet. De måtte ned i kasserne.” (Weiss 1987, 275) Vi befinder os i Brecht-figurens rodede atelier, midt i oprydningsprocessen ved slutningen af andet bind af Peter Weiss’ tre-bind roman, *Modstandens æstetik*. Jeg-fortælleren er ved at pakke et udvalg af bøger ned og eftersende dem til Brecht. Litteraturen er truet, er ved at blive knust, drevet under jorden: ”Den tyske litteratur flygter fra tyske støvler.” (Weiss 1981, 658). Men Brecht kan ikke helt give slip, han går rundt mellem papirbunkerne, og mens de andre pakker, tager han bøgerne op, begynder at citere fra dem, vil fortælle ”hvad der knyttede ham til den ene og den anden bog, ville citere, men tilråb opfordrede ham til at skynde sig.” (Weiss 1987, 275).

Jeg-fortælleren er havnet i Stockholm, hvor han arbejder på en separatorfabrik. Gennem forbindelser i venstrefløjens emigrant-miljø er han kommet i lære hos Brecht. Nu, i eksil, vil han begynde at dykke ned i sine egne erfaringer, omforme æstetikken for at kunne begribe disse erfaringer, for at kunne begynde at italesætte dem, tydeliggøre forholdet mellem litterær produktion og antifascisme, mellem livet som emigrant og det illegale arbejde, hvor en modstandens æstetiks landevindinger bliver anvendt i en intuitiv, men reflekteret erfaring.<sup>14</sup> I det første møde med Brecht er atelieret beskrevet som et værksted, hvor jeg-fortælleren endnu ikke ved, hvordan maskineriet skal bruges. Hvordan, spørger jeg-fortælleren retorisk, finder vi os til rette i dette væv af sprog, der trådte frem på baggrund af den opløsning, vi ikke var i stand til at standse? (Weiss 1987, 148). Del to af romanens andet bind handler netop om en løsrivelse fra sproget, fra begivenheder, og spørger, hvordan det præger erkendelsen, hvordan det er forbundet til en ydre isolation eller afsondretthed, en afmægtighed. Brecht-figuren er klart mesteren her, omringet af tilhængere. Udvekslinger er der egentlig ikke, kun en filtrering af hjælpernes forskellige stemmer gennem mesterens geniale evner; en sammenfletning der forsøger at ophæve forvirringen for at kunne artikulere en sammenhæng. Hvordan kan et stillads opbygges, der kan understøtte de iturevne politiske erfaringer, afskåret fra et kollektivt liv, sønderrevet af den politiske opløsning, der hæmmer fornuftige politiske handlinger? Værkstedet tilbyder et andet rum end køkkenet, hvor jeg-fortælleren var vant til at drøfte sin opfattelse af kunstværker, den måde de ledsager en politisk praksis på, i et intimt rum, på lige fod med sine nærmeste kammerater. I værkstedet er der et mægtigt produktionsapparat, men også en klar, hierarkisk produktionsproces. Denne sondring mellem erfaring og formidling, mellem produktionsprocessen og produktionsforholdene, gør Brecht-figuren suspekt. Han har ingen interesse i jeg-fortælleren, ved ikke engang, at han til dagligt arbejder i en fabrik (Weiss 1987: 179). Det er kun den store politiske sammenhæng, der interesserer Brecht-figuren. Men de erkendelsesformer, som jeg-fortælleren efterspørger, er bundet til en revolutionær bevægelse og må udvindes fra – og ikke igennem – kunst. De har deres rødder i fabrikken og køkkenet, men for at komme til udtryk har de brug for at vende sproget til et redskab og lære, hvordan det anvendes. Den æstetik, der er tale om, finder ikke sin bekræftelse i den dominerende, undertrykkende kultur,

14) Det er den anvendelse af æstetikken, som romanens tredje bind handler om. Se Weiss 1981, 817 og den tragiske scene imod slutningen, hvor en udmattet Hans Coppi, jeg-fortælleren ungdomskammerat i det kommunistiske undergrundsmiljø i Berlin, bryder ind i en samtale om kunstens erkendelsesbefordrende status mellem medlemmer af det røde orkester, mens deres modstandscelle er ved at blive afsløret, og medlemmerne bliver henrettet (Weiss 1987b: 175).

men sammenfatter derimod erfaringer fra de undertrykte, de udelukkede.

Under nedpakningen går det op for jeg-fortælleren, at bøgerne står ordnet efter et "system af gensidige sympatier" eller "sambørigheder i diskussioner" (Weiss 1987, 274). Logikken i opstillingen udkaster "voldsomme kontraster, som så alligevel kunne føre til hemmelige overensstemmelser." (Weiss 1987, 274). Biblioteket er dog alligevel en samling af levende diskussioner, dens konstellation er ikke forstenet endnu. Fuldkommenhed og afslutninger er ikke vigtige her, men snarere den fragmentariske, tidsbegrænsede orden af en stillingtagen til samtidens problemer. Mens Brecht propper bøger ned "mellem afstøbninger af sit ansigt i gips og bronze, siger han, at det egentlig kun var fragmentet, der havde præg af ægthed, fordi det kom tættest på produktionens inderste funktion, nemlig, en form for produktion, der passede med vejtrækningen, med den blotte eksistens, og gav udtryk for en flygtig, netop gennemlevet bevidsthedsperiode." (Weiss 1987, 274). De erkendelsesbefordrende praksisser, som kunsten er en del af, er således betinget af specifikke kropslige produktionsprocesser og -forhold. I de forudgående afsnit beskriver jeg-fortælleren forholdet mellem sine forsøg på at skrive og det daglige slid på fabrikken. I stedet for den frie kultur, som Brecht går ud fra, hans arbejderkammerater forstår kultur som, oplever fortælleren "... en vej der førte os gennem regioner, hvor nogle løb benene af sig, sled deres knogler møre, gispede deres lunger ud for andre..." (Weiss 1987: 267). Det slid sætter sig i kroppen, ligesom det fremmedgjorte arbejde gør, og betinger de "impulser, udsagn, erindringsbilleder, handlingsmomenter" som flyder gennem bevidstheden, præger den "mekanisme, der sorterede, filtrerede, ordnede tilsyneladende usammenhængende ting, føjede det opfattede, det erfarede, sammen til sætninger..." (Weiss 1981, 267). Den erkendelsesbefordrende praksis, der vakler i skriveprocessen, er således muliggjort, men samtidigt ødelagt, af den buldrende larm fra fabrikken, af samtalerne med de arbejdende kammerater, af den konstellation af politiske og litterære aktiviteter, der udgør fortællerens kollektive erfaring.

I notesbøgerne forsøger Weiss at begribe forholdet mellem litteratur og politik dialektisk. Æstetiske spørgsmål bestemmes også altid som politiske spørgsmål. "Her er der tale om en æstetik, der bliver søgt midt i en modstand udøvet gennem den meste brutale undertrykkelse (...) den æstetik, de vil have, er en modstandens æstetik." (Weiss 1981, 423). At finde frem til sådan en æstetik kræver "[e]n dialektik af optagelsen, bearbejdning, søgen efter former." (Weiss 1981, 413). Det vil sige, at den kunstneriske forsknings formgivende forløb kan opfattes dialektisk, i bevægelse mellem "nødvendigheden af en skarp, stringent, hengiven deltagelse – men også den totale ubundethed, åbenhed – bevaringen af den kritiske sans i al sin disciplinerethed". (Weiss 1981, 413).

*Udsagn 6: Udover vekselvirkningen mellem opbygning og opløsning i den kunstneriske forsknings formgivningsforløb, bestræber den sig på at medreflektere sit forløb (sit forsøg på at forsoner produktionsprocessen med produktionsforholdene), ved at artikulere sin dialektiske bevægelse. Den dialektik kan kun bestemmes på negativ vis, som et ikke-identisk forhold mellem det modsætningsfulde, forskydende og forskelsbærende samfundsmæssigt konstituerede individ, dets forhold og forbindelser, og den svingende strømning, de konstituerende potenser, der tillige flyder igennem individet på særlige måder. Det er også derfor, at historiske individer sommetider antager karakter af cifre.*

Den 10. december 1976 opsøgte Weiss Alfred Giessmann, som var en del af venskabskredsen omkring Brecht, og billedhugger Gertrud Paulina (Ninnan) Santesson, som arbejdede på en maskinfabrik. I april 1940, umiddelbart efter Tysklands besættelse af Danmark, gav Giessmann

en hånd med at pakke Brechts bibliotek ned. Samtalen med Giessmann leder Weiss hen på refleksioner over jeg-fortællerens identitet. Jeg-fortælleren er måske den eneste af bogens karakterer, der har fiktivt ophav. Weiss betragter Giessmann som en vigtig skikkelse, netop fordi han er en baggrundsfigur, ligesom jeg-fortælleren i romanen er. Giessmann, bemærker Weiss, var kun et par år ældre end han selv. "Hvem er så jeg-fortælleren?" spørger Weiss. "Det er mig selv," lyder svaret, "Bogen er en søgen efter mig selv." (Weiss 1981, 539). De udgivne notesbøger slutter den 28. august 1980, umiddelbart efter Modstandens æstetik blev afsluttet. I de sidste tilføjelser reflekterer Weiss over netop navneproblematikken: "Jeg anvender navnene, ligesom Brecht bruger Cæsars navn." (Weiss 1981, 926). Da karaktererne er historiske skikkelser, og alle steder og begivenheder "autentiske", antager de karakter af cifre, der ikke kræver dechifring. De er altså aflæselige som historiske karakterer, men disse karakterer er også medie for bevægelser, tendenser, modsætninger, der tenderer til at opløse subjektet. Weiss kalder karaktererne for fantomer, "da de kom tæt på mig, og samtidig bevægede sig langt bort". De er altså cifre, skriver han, de bevæger sig – og bliver bevæget – under navnene på politiske kræfter (Weiss 1981: 693). Navnet har derfor meget lidt "at gøre med den person, der bærer det, da meget mere strømmer sammen, som kommer fra talløse andre". (Weiss, 1981, 816). I romanen er det en forestilling om en sammenhængende arbejderbevægelse, en der bevæger sig nedefra, på trods af dens organisation, der strømmer gennem karaktererne, og som er med til at gøre deres skæbne til en kollektiv, historisk udvikling, en udvikling som de undersøger i et (u)sammenhængende spindelvæv af forbindelser, der kommer til udtryk i deres særegenhed, men tillige som cifre for epokens generelle spørgsmål.

I den (u)sammenhængende søgen efter og efterprøvninger af en modstandens æstetik, der udgør romanen, og som også står som en skygge over den samtidige konjunktur, altså halvferdernes, som Weiss på indirekte vis skriver sig ind i, falder forskellige lag af formidling sammen. Baggrundsfiguren, jeg-fortælleren, forfatterens fiktive dobbeltgænger, forsøger at italesætte de historiske udviklende logikker, der gennemsyner hans liv. Måden hvorpå de bevægelser, der driver historien frem, flyder gennem kroppen, hvordan deres præg kan spores og efterspores. Hvorvidt de er uudslettelige eller uforanderlige er det, jeg-fortælleren undersøger ved at berette om sine kammeraters kamp for socialismen og mod fascismen. Mure af tekst bliver, til dels, opløst af digtningens konstante flydende strøm, hvor lange sætninger undergraver afsnittenes storslåede hug. Over de uforstyrrede tekstblokke var korrektur-markeringer engang påklistret (Weiss 1981, 701), men selvom det var afgørende for Weiss at fastholde manuskriptets renhed i den endelige fremstilling, har de tre bind alligevel kun karakter af arbejdshæfter for ham, der ledsager og til sidst besætter ham, over et årti. (Weiss 1981, 761). Idéen om Brechts bibliotek hjemsøger Weiss. Han kommenterer på det gentagne gange i notesbøgerne, tit i helt andre sammenhænge end dem, der umiddelbart berører romanens tilblivelse. Det er, som om biblioteks-scenen i sig selv bliver et ciffer for litteraturens eller kunstens rolle i de igangværende, modsætningsfulde socialistiske bevægelser, hvilket for Weiss tillige er en grundbetingelse for kunsten selv.<sup>15</sup>

15) Steyerl 2010 påpeger en genealogi for kunstnerisk forskning i *Modstandens Æstetik*, primært i de kunstværker og kunstnere jeg-fortælleren beretter om i løbet af romanen. Med rette understreger Steyerl kunstneres undersøgelse af kategorier såsom opfattelse og erkendelse i forbindelse med den emancipatoriske kamp. Men i romanen er det ikke kunstnere, der udfører kunstnerisk forskning, det er arbejderne. Kunsten ledsager undersøgelsen af arbejderens udvikling i et historisk forløb, de ikke kan overskue, men den udgør ikke det, Weiss kalder for en modstandens æstetik. Ifølge Weiss er udviklingen over romanens tre bind det følgende:

**Bind I:** Den kollektive kamp om kulturens gevinster, erobring af dens udtryksmidler med de fornedredes erfaringer, for at give form til de fornedrede.

**Bind II:** Individualiseringsproces. Et forsøg på at gøre kulturelle forgængeres æstetiske redskaber for erkendelse til instrumenter for intervention.

Scenen med forsamlingen i Brechts atelier, som åbner den anden del af bind II af romanen, var skrevet under indtryk af en Henry Moore-udstilling i Zürich, hvor Weiss havde ledsaget sin partner, Gunilla Palmstierna-Weiss, som skulle til en øjenundersøgelse i byen. Weiss skriver om de kontrastfulde former hos Moore, hvordan de tykke, stærke skikkelser står i modsætning til de papirstynde (Weiss 1981: 513). Netop samme slags overvejelser omkring det formmæssiges vigtighed for emancipatoriske bedrifter kendetegner jeg-fortællerens møde med kunstværker i romanens første to bind. Her er der endnu et formidlings-lag, hvor Weiss' egen omgang med kunstværker præger jeg-fortællerens kamp for at finde former, hvor arbejderbevægelsens bestræbelser for selvbestemmelse kan komme til udtryk. Man ser, hvordan dens agents erkendelsesprocesser anvendes og bevæger sig i en dialektik med deres politiske handlinger. De forskellige formidlings-lag er med til at flosse tidsligheden i skriveprocessens forskningsforløb. Dens overlappende momenter glider diakront fra hinanden, når de genanvendes i nye konstellationer: skønt det aktuelle og akutte ved erkendelsesprocessen fastholdes, fremstår den sjældent umiddelbar.

Det (u)sammenhængende væv af forbindelser, der beskrives i romanen, kan ikke helt dækkes ind under termen internationalisme, skriver Weiss i notesbøgerne, da ”det handler meget mere om fremstillingen af forbindelser [Beziehungen] til grupper af mennesker her eller der”, hvor intet er fastlagt, alt er ”kun forsøg – godt nok de eneste forsøg, der kan besidde en fremtid i dag.” (Weiss 1981: 668). Der mangler organisationsformer, som kan forbinde eller rumme de modsatrettede erkendelsesprocesser, der skitseres i Modstandens Æstetik.

Hvordan de forbindelser kan dannes udenom, på tværs af, eller midt i eksisterende forhold er udgangspunktet for en strømning af nutidens revolutionsteorier. Ifølge Bini Adamczak er et skift i perspektiv ved at finde sted, et skift der, ”tillader en omstilling af spørgsmålet om hvem vi er, til spørgsmålet om hvilken forbindelse vi indgår i.” I denne forbindelse er, ”hvilke navne vi giver os selv, hvilke kredse vi skriver os ind i, [...] mindre væsentlige end hvordan vi forbinder os med hinanden, hvordan vi er forbundet med hinanden.” (Adamczak 2017, 253) De forbindelser er både systematisk bestemt, f.eks. formidlet gennem produktionsforhold, men også personlige i forhold til hvordan vi drager omsorg for hinanden. Spørgsmål om en systemkritisk erkendelse bliver således bundet til bevægelsens egen (re)produktion, i hverdagsforhold og handlingsmåder. I Adamczaks gennemgang af 1917 og 1968 er der en dialektik mellem systemkritik og emancipation, som ophæves i en undersøgelse af de sociale processer, de forhold og forbindelser, som et ”begær for en emancipatoriske forbindelsesmodus på det samfundsmæssige terræn” er viklet ind i. (Adamczak 2017, 43).

*Udsagn 8: På grund af sin løsrivelse fra eksisterende former for praksis og organisering er en almengyldig teori om kunstnerisk forskning ikke mulig. Teorier kan bedst udvikles foreløbigt, ud fra det stof, de befinder sig midt i, altså deres medierede situerethed, dvs. de rum og relationer, hvori de umiddelbart finder sted. Dog bekræfter teorien ikke nødvendigvis stoffet, og det er bl.a. derfor, at termen *in medias res* måtte gennemstreges.*

---

**Bind III:** At fortælle ud fra de vundne erkendelser. (Weiss 1981: 817.)

Der er således en udvikling fra refleksion til handling i romanen, hvor kunsten spiller ind i, men ikke udgør, en modstandens æstetik. I bind I af romanen er det netop jeg-fortællerens rute fra Berlin midt i trediverne til revolutionens nederlag i Spanien, der er ledsaget af refleksioner fra Pergamon-alteret, fra Picassos *Guernica*. Men det er ikke en kunstnerisk virksomhed, der udgør en kunstnerisk forsknings forløb, det er jeg-fortællerens forhold til værkerne betinget af hans vej gennem en modsætningsfyldt kamp for revolution og mod fascismen. Kunstnerisk forskning er således ikke enkelvidenskabelig (er altså ikke kunst som sådan), men, tværtimod, *adisciplinær* (jf. Roberts 2015).

## Litteratur

**Alexander, Sally** 1974. 'The Nightcleaner's Campaign'. In Sandra Allen, Lee Sanders and Jan Wallis (eds.). *Conditions of Illusion*. Leeds: Feminist Books.

**Adamczak, Bini** 2017. *Beziehungsweise Revolution*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

**Bolt, Mikkel** 2013. *avantgardens selvmord*. Aarhus: Antipyrene.

**Brenner, Robert** 2009. "What is Good for Goldman Sachs is Good for America – The Origins of the Present Crisis". Published as the prologue to the Spanish translation of *Economics of Global Turbulence*. London: Verso

**Brixton Black Women's Group** 1978. "And what did we find?". In *Red Rag*, no. 13.

**Camatte, Jacques** 1973. "Contre la domestication", in: *Invariance*, VI. årgang, II. serie, nr. 3, pp. 79-113.

- 1978. *capital et gemeinwesen*. Paris: Spartacus.

**Camatte, Jacques og Collu Gianni** 2014 [1972]. "Om organisering". In Carsten Juhl: *Hvad der ikke kunne fortsætte*. København: Billedkunstskolernes forlag.

**Dalla Costa, Mariarosa og James, Selma** 1975 [1972]. *The Power of Women and the Subversion of the Community*. Bristol: Falling Wall Press.

**Debord, Guy og Sanguinetti, Gianfranco** 1972. *La Véritable Scission dans l'Internationale*. Paris: Champ Libre.

**Dimitrakaki, Angela og Lloyd Kirsten** 2017, "Social Reproduction Struggles and Art History. An Introduction", *Third Text*, vol. 31, iss. 17, pp. 1-14.

**Fontaine, Claire** 2013: "We Are All Clitoridian Women: Notes on Carla Lonzi's Legacy", *e-flux journal #47*, <https://www.e-flux.com/journal/47/60057/we-are-all-clitoridian-women-notes-on-carla-lonzi-s-legacy/>.

**Groupe Matériaux pour l'intervention** 1973bvv gcrs4ae3wdc olp+ yfcghvjfse'd+pckom æ .-læqa. *Materiaux pour l'Intervention*. La Stratégie du Refus: les Ouvriers contre l'État. Paris: M. Andler.

**Hobbs, May** 1973. *Born to Struggle*. London: Quartet Books.

**Johnston, Claire** 1976. "The Nightcleaners (part one) Rethinking political cinema". In *Jumpcut*. n. 12-13, pp. 55-56. <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/jc12-13folder/nightcleaners.html>.

**Karlin, Marc** 2018 [1980]. "Excerpts from a discussion with Claire Johnston, Mark Nash and Paul Willemen". In *Nightcleaners*. Eds. Dan Kidner og Alex Sainsbury. London: Raven Row, LUX, and Koenig Books.

**Kidner, Dan** 2018. "The Berwick Street Film Collective: Independent Film Culture in the 1970s". In *Nightcleaners*. Eds. Dan Kidner og Alex Sainsbury. London: Raven Row, LUX, and Koenig Books.

**Pollock, Griselda** 1988. *Vision and Difference*. London: Routledge.

**Roberts, John** 2015. *Revolutionary Time and the Avant-garde*. London: Verso.

**Rowbotham, Sheila** 2018. "Resonance: Nightcleaners". In *Nightcleaners*. Eds. Dan Kidner og Alex Sainsbury. London: Raven Row, LUX, and Koenig Books.

**Scott, James** 2018. "Nightcleaner Diary, June-August 1972". In *Nightcleaners*. Eds. Dan Kidner og Alex Sainsbury. London: Raven Row, LUX, and Koenig Books.

**Stakemeier Kirsten** 2012. *Entkunstung – Artistic Models for the End of Art*. Phd Afhandling. UCL.

**Stakemeier, Kerstin og Vishmidt Marina** 2016. *Reproducing Autonomy. Work, Money, Crisis & Contemporary Art*. London og Berlin: Mute.

**Steyerl, Hito** 2010. "Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict". *mahkuzine #8, Epistemic Encounters*, pp. 31-37.

**Tickner, Lisa** 2008. *Hornsey 1968: The Art School Revolution*. London: Frances Lincoln.

**Weiss, Peter** 1987 [1978]. *Modstandens Æstetik II*. Roman. trans. Niels Brunse. København: Rosinante.

- 1987 [1981]. *Modstandens Æstetik III*. Roman. trans. Niels Brunse. København: Rosinante.

- 1981. *Notizbücher 1971-80 [Bände I-II]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

**Wilson, Siona** 2015. *Art Labor, Sex Politics – Feminist Effects in 1970s British Art and Performance*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.