

Article

At slutte kreds

At slutte kreds

Forsøgsscenens kunstneriske praksis i 1930ernes selvorganiserede, politisk-kunstneriske miljø

Af *Cecilie Ullerup Schmidt*

Mellemløstidens Danmark var præget af økonomisk lavkonjunktur, graverende fattigdom, høj arbejdsløshed og klassekamp. Efter store menneskelige og materielle tab under 1. Verdenskrig og i kølvandet på Wall Street-krakket i 1929 var det bydende nødvendigt at bryde med udbytningens forhold og gentænke fordelingen af goder både klasser og lande imellem. Kunstens vilkår var, både i Danmark og nabolandene, præget af nedskæringer og knappe budgetter: "I krisetider står kulturlivet på en udsat post som luksus, der ikke længere er råd til," skriver teaterhistoriker Kela Kvam om teatrets økonomiske betingelser efter børskrakket i 1929 (Kvam 1976, s. 174). Krisesituationen tvang således også kunstnerne til at genoverveje deres rolle og medskabelse af samfundets indretning. Mange kunstnere arbejdede aktivt med både teoretisering og æstetiske strategier for kunstens rolle som kampmiddel mod den stigende ulighed og ikke mindst den tiltagende fascisme.

Forsøgsscenen var en kortvarig, ambitiøs sammenslutning i den københavnske avantgarde i årene 1929-1932 bestående af et tidsskrift og tre 'afdelinger' for henholdsvis produktion af eksperimenterende teater, opsætning af marionetteater og præsentation af internationale kunstfilm. Sammenslutningen af intellektuelle og kunstnere havde det til fælles, at de var politisk engagerede og ville, at kunsten skulle indløse en social idé. Teaterhistorisk er Forsøgsscenen primært blevet historiseret for dens uafhængige konsolidering som forening uden scene, samt især dens forsamling af senere indflydelsesrige protagonister: som det sted, hvor stykker af Georg Büchner, Nordahl Grieg, Friedrich Wolf og Bertolt Brecht blev iscenesat af bl.a. Per Knutzon, og hvor Ruth Berlau spillede sin debutrolle (Kvam et al. 1993; Jørgensen 2011). Forsøgsscenen er med andre ord blevet historiseret ud fra en interesse i kulturpolitisk forankring, samt fremskrivelsen af kunstnergenier; et spagt bidrag til historien om det frie felts tidlige organisering, samt en konsolidering af den traditionelle værker- og geniinteresserede – dramatikernes, skuespillets og iscenesætterens – teaterhistorie. Jeg vil forsøge at skrive en anden historie, der er baseret på slægtskabet mellem de politiske, kollektive og tværestetiske praksisser omkring 1930. Konkret vil jeg forsøge at situere Forsøgsscenens virke i en transdisciplinær og politiseret infrastruktur af dels øvrige kunstneriske sammenslutninger omkring tidsskrifter i den danske mellemløstids avantgarde, og dels proletarietets skuespiltrupper i Tyskland og Rusland. Her er det ikke værker, men virken eller *praksis*, der tæller; ikke singulært autorskab og signifikante værker, der gælder, men strategier for redistribution, tilgængelighed og organisering i kunstens produktionsæstetik.

Et fællesskab konsolideret i et tidsskrift

Forsøgsscenens kontinuerlige samlende organ var tidsskriftet *Forsøgsscenen*. *Forsøgsscenen* blev publiceret i København, men organiserede mennesker omkring sig, nationalt og internationalt, og forbandt forskellige kunstscener og politiske miljøer gennem en både oplysende, agiterende, propaganderende, men også sanselig henvendelse. I teaterhistorien er tidsskriftet *Forsøgsscenen* blevet bagatelliseret som et medlemsblad i en teaterforening (Jørgensen 2011), men jeg foreslår at læse *Forsøgsscenen* som et tidsskrift i slægtskab med avantgardens øvrige tidsskrifter – alle velbeskrevne i kunst- og litteraturhistorien –, der havde til fælles at samle og distribuere internationale tekster

og værker i oversættelse, samt fremskrive og institutionalisere en ny, kritisk og eksperimenterende kunstpraksis i eksplicit opposition til den borgerlige kulturs forrang af "Skønhed", "Smag" og "Morsomhed."¹

I de i alt 19 numre, der udkom fra 1929-1931, var det især forsidens montager, der supplerede det ellers tekstbaserede indhold. Teksterne i tidsskriftet bestod af blandt andet manifeste om ikke-borgerligt teater, oversættelser af centrale tekster fra det tyske teater eller russisk filmkultur, agitatoriske tekster af redaktionen, der havde til hensigt at hverve nye medlemmer og medskabere af Forsøgsscenen, samt 'skolingstekster', der informerede om nye greb i surrealismens franske film, om principperne i nyrealismen eller om konteksten – eksempelvis spørgsmålet om fri abort – for de stykker, Forsøgsscenen producerede.

Tidsskriftet som genre spillede en central rolle som samlende organ i avantgardebevægelser i begyndelsen af det tyvende århundrede. Genren "little magazines" undersøges i modernismeforskning som sociale fora, der samlede politisk radikalisme og æstetisk eksperiment (Churchil og McKible 2007). Tidsskriftet altså både stimulerede og organiserede avantgardens miljøer og var samtidig et historisk produkt af den tekniske udvikling: trykpressens popularisering og skrivemaskinens udbredelse. De sociale fora, som var omkring tidsskrifterne, materialiserer en alternativ fortælling til de kunstnermyter om enkelt figurer, som modernismen også præges af: redaktionsfællesskaber, netværk på tværs af kunstformer og landegrænser, fælles tekster, men også konkurrence og strid tidsskrifterne imellem.

De venstreintellektuelle cirkler i Danmark var i mellemkrigstiden informeret af *Dansk Monde*, *Clarté* og *Kritisk Revy*. Den danske surrealisme havde tidsskrifterne *linien* omkring gruppen af samme navn (1934-1939) og *Konkretion* (1935-1936), der bestod af på den ene side optrykte værker og æstetikteoretiske refleksioner og på den anden side radikale politiske visioner affødt af den danske surrealismes *liaison* med DKP. Tidsskrifterne kunne forstås som fora af intellektuelle og kunstnere, der med akademiske og kunstneriske midler skabte en politisk front – eller som *Linien* skriver:

Naar nye tanker i en mindre kreds har vokset sig tilstrækkelig stærke, opstaar et naturligt krav om at sprede dem til et større publikum. Tiden har det i sig, at en saadan kreds sjældent staar alene; indenfor andre kulturfelter danner sig lignende cirkler, hvis ideer er aandsbeslægtede. I en tid som den, vi lever i for øjeblikket, hvor modsætningerne bliver større og større, er det nødvendigt for ligesindede indenfor alle felter at slutte sig sammen – skabe en kulturel front. (*Linien* i *linien* 1, 1934, s. 9)

Man kan sige, at tidsskriftet er en lille, mere sanselig og mere politiseret variation af avisen som genre. Om avisen kan man sige, at den – som antropologen Benedict Anderson har historiseret det (1983) – skaber forestillede fællesskaber. Den forbinder folk, der er fysisk og geografisk adskilt, og avisen har således fungeret i dannelsen af nationalstaten. I 1901 skriver Vladimir Lenin på lignende vis om avisens funktion, at den ikke blot er kollektivt propaganderende og agiterende – altså politisk dannende efter bestemte overbevisninger og afbrydende i forhold til samtidens *doxa* – men avisen er også kollektivt organiserende. Det var naturligvis ikke et nationalt fællesskab, avantgardekunstnerne stræbte efter at konsolidere. Tværtimod var det en hybridinstitution inspireret af internationale praksisser på tværs af kunstgenrer og politik, der stod på egne og økonomisk ganske små ben uden for museumsinstitutionen og det etablerede teater.

Tidsskriftet var den ene side af Forsøgsscenen's udadvendte aktiviteter, og den anden var teaterproduktion og filmforevisninger. Det samlede formål var at skabe en dansk scene – et miljø – på

1) Fra introducerende manifest skrevet af medstifter af Foreningen Forsøgsscenen cand.jur Oluf Rosenkrantz: "Forsøgsscenen", *Forsøgsscenen* 1 (1929), s. 2.

tværs af kunstformer, samlet omkring en politisk agenda, nemlig at bryde med den borgerlige kunsts produktionslogik og formål om underholdning og indlevelse. På første side i det første nummer af *Forsøgsscenen*, i en tekst, der gennemløst minder om et manifest, skrev medgrundlægger af Forsøgsscenen, juristen Oluf Rosenkrantz:

Men Sagen er, at vor Kultur er inde i en krise, hvor det gælder Liv eller Død om menneskene vil forstå at forny sig (...) 'Forsøgsscenen' har sat sig det Maal, at samle unge intellektuelle her i Byen (...) At slaa Bresche i Bevillingssystemets graa Mur. (Oluf Rosenkrantz i *Forsøgsscenen* 1, 1929, s. 2)

Måden at bryde med den borgerlige kultur på var at forsamlе sig på tværs og på nye måder – både som en forening, der kunne lave aktiviteter hinsides det statslige bevillingsmonopol, men også at organisere kunstproduktion, politik og tænkning sammen i en ny form for praksis. Der var altså helt fra begyndelsen en agenda om at skabe en alternativ institution, der bryder med de herskende æstetiske og politiske distributionslogikker. Forsøgsscenen var med andre ord ikke et sted, altså en scene, men derimod en forsamling med ambitionen om at drive kunstinstitutioner på en anden måde, et selv-institueret miljø – eller med Liniens ord, en kreds – kultiveret af aktiviteter på tværs af intellektuelle, politisk engagerede og kunstnere, der alle ønskede en internationalisering, en skærpet formbevidsthed og politisk opvågnen på den danske kunstscene.

Internationalisering og distributionspolitik

Forsøgsscenen var inspireret af det *drive* som fandtes især i Tyskland omkring de politiske teatergrupper Truppe 1931, Gruppe 1931, Piscator-Kollektiv og Gruppe Junger Schauspieler Berlin, men også den nye, internationale distribution af surrealistiske og ekspressionistiske film fra Rusland, Holland, Frankrig og Tyskland. De tyske kollektiver, der inspirerede Forsøgsscenen, havde tre karakteristika.

For det første havde grupperne af selvorganiserede skuespillere etableret sig i kollektiver som konsekvens af den verdensomspændende økonomiske krise og deraf følgende arbejdsløshed. Deres udgangspunkt var altså historisk forankret i en økonomisk krise, og deres afsæt blev som følge heraf antikapitalistisk organisation, nemlig en horisontal og ofte roterende arbejdsfordeling forankret i en foreningsstruktur.

For det andet forstod de sig selv i opposition til det borgerlige kunstbegreb, det borgerlige teaters institutionelle og økonomiske reproduktion og den borgerlige kunsts genibegreb (Pfützner 1966, s. 95).

For det tredje identificerede skuespillerne sig i disse kollektiver eksplicit med den revolutionære arbejderklasse og var ofte medlemmer af det kommunistiske parti: deres mål var at omkalfatre det kapitalistiske samfund (Pfützner 1966, s. 98). De tyske kollektiver var dog også forskellige i den forstand, at nogle grupper havde uddannede skuespillere mestendels fra den øvre middelklasse, mens andre arbejdede med et ensemble blandet af professionelle og amatører. Kollektiverne var i deres sociale sammensætning indfra konfronteret med spørgsmålet om, hvem der kan tale proletariatets sag. Dette førte til både dramatiske værker, der skulle få middelklassen bevidstgjort om, at de strukturelt var lige så udsatte og potentielt udbyttede som arbejderne (Wangenheim og Truppe 1931s lærestykke *Musefelden* fra 1932), men også æstetiske diskussioner om, hvorvidt velresearcheret nyrealisme og fremmedgørelse eller mere spraglet og plakativ agitprop var den rigtige strategi for at vække publikums engagement (Kvam 1976).

Forsøgsscenenens kernemedlemmer var kunstnere, studerende og intellektuelle. De forsøgte ikke at

identificere sig med en arbejderkultur, men gik mere i kritisk dialog med det eksisterende borgerlige kunstbegreb i Danmark, som de opfattede som konserverende med krigsforsvarende, "vamle, kæln, lumre, sentimentale" værker (*Forsøgsscenen* årg. 1, nr. 1, 1929, s. 5). Forsøgsscenen længtes efter et eksperimentelt formsprog næret af et internationalt udblik, der skulle bevidstgøre en kritisk masse og oplyse om samtidskunsten. På den måde kan man se Forsøgsscenen dels som en producerende enhed – der blev opsat teaterstykker – men måske endnu mere som en distributionspolitisk enhed. Principperne for filmafdelingen var således oplysende og tilgængeliggørende: at vise 'glemte' værker fra den tidlige avantgarde, at vise nyere film, der udviklede filmkunsten (Man Ray, Germanie Dulac, Walter Ruttmann, Sovkino, kinesiske socialfilm etc.), at oplyse om udviklingen af filmbegrebet og diskutere dette. Teaterafdelingen indhentede ligeledes rettigheder til værker af samtidsdramatikere Marcel Achard, Bertolt Brecht, Gustav von Wangenheim og publicerede i tidsskriftet redegørelser for positioner i det tyske samtidsteater og diskursskabende kronikker om det moderne teaters demokratiske bestræbelser (se f.eks. Flygare, Calle, 1929. "Moderne Teater", *Forsøgsscenen*, årg. 1, nr. 3, s. 1).

Foruden distributionen af nye, eksperimenterende æstetikker fra det internationale felt, arbejdede Forsøgsscenen også med en konkret redistribuering af kunsten i klasseforstand, og dette på trods af deres egen situering i middelklassen: de sørgede for lave priser på egne filmfremvisninger og rabatter til udvalgte film i de større biografer. At gøre kunsten tilgængelig for proletariatet var en agenda, de delte med andre kunstnergrupperinger. Eksempelvis sørgede billedkunstnergruppen Corner for at uddele adgangsbilletter til deres udstillinger i arbejdsløshedskøer (Kristensen 2020) og gjorde det muligt at købe kunst på afbetaling (Corner & Høst 1936, s. 31). Også tidspunkterne for kunstoplevelser var tilpasset arbejderens dagsrytme og kapacitet for at konsumere kultur: Forsøgsscenen afholdt midnatsforestillinger – også fordi de så kunne få scenekapacitet og skuespillerkapacitet, når bevilligede teatre holdt fyraften – og på Cornerudstillingen i 1932 var der aftenåbent til klokken 22 onsdag, fredag og søndag (ibid., s.9).

Distribution var altså politiseret: Forsøgsscenen skulle udvide beskuers horisont med internationale og tværkunstneriske perspektiver, men skulle også ekspandere kunstens sociale, klassebetingede udstrækning ved at overskride nationale grænser og temporale præsentationsrytmer. Forsøgsscenen omkalfatrede distributionens organisering, det vil sige, hvad der blev vist, og hvornår og hvor man kunne se og opleve kunsten. Men Forsøgsscenen tog også livtag med den overleverede idé om genibåret produktionsæstetik, hvori kunstneren producerer i strukturel og social isolation. Forsøgsscenen var nemlig, som jeg vil analysere i det kommende afsnit, et forsøg på at praktisere en social idé.

Kollektiv re-organisering i kunstens infrastrukturer

Blandt Forsøgsscenenens medlemmer kunne man finde både velhavende akademikere, studerende, kunstnere og politisk aktive kunstamatører. Medlemskabet kunne være halvårligt for de ikke-velhavende a 2 kr., eller et livslangt kontingent a engangsbeløbet 20 kr. Og som aktivt medlem kunne man gå til hånde ved at hverve andre medlemmer eller medskabe værker: "v i h a r B r u g f o r a l l e; hvis De ikke kan spille Komædie, kan De sy Kostumer, skrive Roller af, hjælpe med Dekorationsarbejdet el.lign." (Rosenkrantz, Oluf, 1929. "Forsøgsscenen", *Forsøgsscenen* årg. 1, nr. 1, s. 2).

Forsøgsscenen udgjorde en selvorganiseret film- og teaterklub med tidsskrift og månedlige fremvisninger. Organiseringen af personer, værker og viden skabte på den vis en scene. De kaldte det indimellem endda en "studiekreds" (Riisager, Knudåge, 1930. "Schönberg – og så videre!"),

Forsøgsscenen, årg. 2, nr. 8, s. 1): et stimulerende miljø – en kreds, som Linien faktisk også kaldte det – omkring et æstetisk og politisk skolingsideal. De ville samle “unge intellektuelle her i byen”, altså samle og styrke en intellektuel liga i København om en international og politisk orienteret ekspansion af den moderne kunst. Set i konteksten af modernismens tidsskrifter, så er det at fremme og kvalificere en bred og interdisciplinær samtale et hovedspor i avantgardens netværk (Churchill og McKible 2007, s. 5). Ikke desto mindre trækker Forsøgsscenen også linjer skarpt op, når de rekrutterer, idet der tages vrængende afstand til den borgerlige æstetiks hang til underholdning og skønhed.

Tager vi fat i den gentagne metaforik om kredsen, studiekredsen, den sluttede kreds, den semi-lukkede kreds, vækker det associationer af beskyttende kropskæder mod udefrakommende trusler og også en slags kollektiv besværgelse: en eksorcistisk heksekreds, en beskyttende cirkel – eller mere profant: en strategisk modstandsform. I en dansk etymologisk kontekst har det at slutte kreds været konnoteret med en handling efter tab udadtil.² Den trussel om tab, som Forsøgsscenen kunne ruste sig mod med deres menneskeflettende struktur, kom fra den samfundsmæssige krisetilstand af nationalistisk, ukritisk underholdningskultur og gryende fascisme. Men Forsøgsscenen opstod også i en politisk infrastruktur, hvor teatre skulle have statslig bevilling til at præsentere forestillinger og helt frem til 1954 var underkastet myndighedernes censur: bevillingssystemet “(...) var et redskab til at dæmpe lysten til at eksperimenterer i en tid uden nogen lovformuleret teaterstøtte,” skriver teaterhistoriker Lisbet Jørgensen (2011, s. 108). Der var altså infrastrukturelle årsager til at slå kredse: eksperimenterne blev nødvendigvis præsenteret for få indviede og allierede.

At slutte kreds var en nødvendighed, men også en form for kollektiv organisering af akademikere, studerende og kunstnere på tværs af kunstarter. Når skribenterne fra Forsøgsscenen derfor skrev begejstrede om den russiske avantgardes film, så var det fordi der i modsætning til den danske films organisering lå en social idé bag den russiske films kollektive distribution af opgaver:

Det, der tydeligst stiller russisk film i modsætning til den vesterlandske, er, at der i enhver russisk film ligger en idé. Som den er fremstået af et frit kollektivt samarbejde mellem arbejdere, teknikere og kunstnere, således er den også et klart og enkelt udtryk for en social idé i en eller anden retning – belyser funktioner og samfundsformer, der i deres struktur og virkning inderst inde er fælles for os alle, for det talmæssigt set enorme, opfattelsesmæssigt set uendelig trist nuancerede kino-publikum. (Neergaard, Ebbe, 1930. “Filmens Avantgarde”, *Forsøgsscenen*, årg. 2, nr. 7, s. 6).

Forsøgsscenenens medstifter og skribent, cand.mag. i dansk Ebbe Neergaard skriver her om “en social idé i en eller anden retning” i måden, hvorpå arbejdet fordeles horisontalt mellem flere specialiseringer. Bag den russiske films organisering af arbejde ligger der for mig at se en produktionsæstetisk ideologi om at fordele både kunnen og kapacitet imellem sig – som fælles goder. Dermed er struktureringen af den æstetiske praksis politisk: den indretter en fælles økonomi, en husholdning af det, de deltagende kan og har.

At redistribuere det fælles blandt kunstproducenterne teoretiseres af Walter Benjamin i essayet “Der Autor als Produzent” (1934). Benjamin skelner – baseret på Sergei Tretjakovs russiske æstetikteori fra 1931 – mellem en informerende og en opererende kunstner (Benjamin 1934, s. 770). Den informerende kan tale om politisk indhold, hvorimod den opererende kunstner organiserer sig på en politisk, altså klassesolidarisk måde. Benjamin skriver om, hvordan en politisk indretning af kunsten indebærer en innovation af det tekniske i produktionen, ikke det åndelige. Han skifter altså radikalt gear fra et receptionsæstetisk imperativ om at skabe ‘det nye’ til en

2) Efter tabet af Slesvig i 1848 skriver digteren Carl Ploug *Påskekløkken kimed mildt*, hvor en strofe lyder “Slutter kreds og står fast, alle danske mænd! / Gud han råder, når vi fange sejr igen.”

produktionsæstetisk transformation. Det indebærer at transformere selve kunstinstitutionernes indretning (Brecht hos Benjamin 1934, s. 774). Æstetikteoretisk sker der altså nybrud netop omkring 1930: der skal – via Tretjakov i 1931 og Brecht i 1930, sammenfattet og teoretiseret af Benjamin i 1934 – opereres transformativt og socialt inde i selve kunstens infrastruktur.

Organiseringen af arbejde på Forsøgsscenen blev også indrettet efter kapaciteternes mulighed: midnatsforestillingerne gjorde det muligt for professionelle skuespillere at spille hos Forsøgsscenen 'efter arbejde'. Og studerende fra Forsøgsscenen egen elevskole indtog scenen for at lette de økonomiske udgifter (Jørgensen 2011, s. 114). Samtidig herskede der på den eksperimenterende teaterscene en konsensus om, at de ikke-professionelle skuespillere bedre kunne afmontere det traditionelle skuespils last af psykologisk motivering og professionalismisme – de kunne give stemme til den maskinelle tidsalders mere fysiske og strukturdikterede udtryk (s. 116). På trods af, at Dansk Skuespillerforbund ikke tillod professionelle at spille sammen med amatører (s. 112), så omorganiserede Forsøgsscenen i sin lukkede kreds, hvem der skabte sammen i kunsten – og denne omorganisering i produktionsapparatets indre førte naturligvis til nye æstetiske muligheder: flere mennesker – en større socialitet – på scenen, men også muligheden for f.eks. at bruge talekor bestående af de mere anonyme kroppe blandt studenterne og eleverne.

Idéen om at tage hånd om det sociale igennem arbejdsfordelingen her og nu (ikke for fremtidens senere indfrielse, men her og nu) er en marxistisk praksis, der går igen i teoretiseringen af kunstkollektivets poetik. Kunstteoretikerne Blake Stimson og Gregory Sholette har teoretiseret kollektivet som engageret i produktionen af det sociale liv: her er selve (gen)indretningen og produktionen af socialitet et kunstnerisk medium (Stimson og Sholette 2007, s. 11). Jeg har andetsteds kaldt det arbejde for en infrastrukturel performance: at performe i og med kunstens produktionsbetingelser som selve materialet (Schmidt 2018). Infrastruktur skal her forstås som de "arbejdsnetværk [der er] nødvendige for at producere og transmittere" i kunsten (Larkin 2013, s. 329, min oversættelse), det vil sige al kunstens hverdagslige og profane baggrundsmaskineri. Når der performs i kunstens infrastrukturer, så omkodes og betjenes kunstens ellers usynlige maskineri, og der findes på ny måder at producere på. Det er selve fordelingslogikken i kunsten, der synliggøres og omorganiseres: et nyt arbejdskooperativ kommer til syne og omrokerer tilhørsforhold, adgangsbetingelser, tidsrammer, distributionsstrømme, idé- og pengeudveksling.

Forsøgsscenen infrastrukturelle performance kan også forstås som det, filosof Gerald Raunig i sin nyhistorisering af institutionskritik kalder en "instituerende praksis": en praksis, der skaber kunstinstitution ud fra en anden og mere social idé end den, som den eksisterende kunstverden i samtiden foreslår. Forsøgsscenen fællesskabsorganiserende praksis på tværs af tidsskrift, kunstformer, produktionsnormer og (kultur)politik er selvinstituerende, dvs. institutionsdannende udenfor de gængse kunstinstitutioner (Raunig 2009). Set i lyset af modernismens øvrige tidsskrifter, så var det netop også det performative institutionsarbejde, som ofte drev redaktionsgrupperne: eller, som den amerikanske maler Charles Demuth ytrede, var ønsket ikke blot at skabe et lille momentum, men et tidsskrift, der kunne ekspandere til "et galleri - et teater" (Demuth 1914-15, 32, min oversættelse).

Konklusion: en historisering af praksisbegrebet

Jeg har i min analyse af Forsøgsscenen praksis foreslået at læse gruppen som et kollektiv, der organiserer sig som en semi-lukket kreds for at performe infrastrukturelt: intervenere i og forandre de eksisterende produktionsvilkår for kunsten. Jeg har ikke analyseret Forsøgsscenen ud fra værkproduktionen, men ud fra slægtskaber i kollektivernes kulturhistorie. For det første ud fra et slægtskab med avantgardens øvrige tidsskriftredaktioner, der på tværs af protagonister og genrer

producerede sociale fora, manifest diskurs og avantgardeæstetik. For det andet – i slægtskab med billedkunstavantgarden og tyske og russiske teatertrupper i mellemkrigstiden – ‘servicerede’ Forsøgsscenen sin samtid med en internationaliseret distribution af eksperimenterende, politiske værker og kunstforståelser, samt en økonomisk og temporal omfordelingspolitik, så kunsten blev tilgængelig for flere. For det tredje – i slægtskab med kunstnerkollektiver i et diakront perspektiv – så reorganiserede Forsøgsscenen produktionsæstetikken i deres praksis ved at performe i selve kunstens infrastrukturer: de udlevede en social idé om en kunstinstitution for intellektuelle, professionelle og ikke-professionelle, hvilket ovenikøbet skabte vilkår for at udvikle nye sceniske udtryk. Ved at analysere Forsøgsscenen ud fra ‘analyseobjekterne’ tidsskriftproduktion, distributionspolitik og infrastrukturel performance har jeg bevæget mig langt væk fra interessen for receptionen af kunstværket og nærmere en forståelse for Forsøgsscenes produktionsæstetiske bidrag.

Værkkategorien har længe været i opløsning – dog mestendels på receptionssiden (Adamson og Bryan-Wilson 2016). Et stærkt autorbegreb er blevet relativiseret gennem anerkendelsen af beskuerens eller læserens medvirken i produktionen af værket: det være sig i beskrivelser af den kropslige ko-præsens og publikums medbestemmelse i performancekunsten (Fischer-Lichte 2004) eller i den relationelle æstetiks optimistiske fællesskaber (Bourriaud 1990). Karakteristisk er interessen for et distribueret autorbegreb, værkets ekspansion og dynamikken i relationen mellem værk og offentlighed. I en æstetikteoretisk terminologi arbejdes der hovedsageligt for en udvidet forståelse af receptionsæstetik, der interesserer sig for mere end den intime relation mellem værk og beskuer, nemlig i ‘udvidet’ forstand mellem værk og større sansende, medskabende og deltagende fællesskaber. Men jeg foreslår her en anden kategori, der inkluderer kunstens produktionsæstetik i kunstforståelsen, nemlig at forskyde blikket til kunstens infrastrukturer, dvs. dér, hvor kunsten produceres og distribueres. Det betyder, at jeg læser en kontinuerlig, dynamisk og relationel aktivitet på tværs af produktion, værk og reception – en læsning, man også kan kategorisere som materialistisk historiografi (Knowles 2004, Jackson 2010). At give opmærksomhed til kunstens produktionsvilkår er uundgåeligt en politisering af kunsten gennem en forståelse af dens indlejring og deltagelse i en kapitalistisk økonomi. Analysen af kunstens egen deltagelse i en kapitalistisk økonomi foretages bedst som kollektiv opgave, der hæver de enkeltstående betingelser og logikker i kunstens produktionsformer op til et strukturelt niveau (Adamson og Bryan-Wilson 2016).

En produktionsæstetisk tilgang vil fremhæve forhold ‘behind the scenes’ – eller hvad Gregory Sholette har kaldt kunstens ‘dark matter’ (Sholette 2011): kulturpolitiske rammer, tidshorisonter for forberedelse, produktion og præsentation, økonomi, sociale relationer, institutioner, gate-keeping, produktionsnormer, materialeforhold, kreditering. Hvor produktionsæstetik er en analytisk prisme, er det samtidig også forbundet til en politisering i kunsten indefra: at læse produktionsæstetiske aspekter er oplagt i analyser og historiseringer af kollektive forsøg på netop at ændre produktionsvilkår, som det er tilfældet med Forsøgsscenen. Kollektiver forsøger i høj grad, formuleret med Felix Guattari, at svare kompensatorisk på en krisetilstand ved at omformulere “målsætninger for produktionen af materielle og immaterielle aktiver” (Guattari 2019, 15).

Når Guattari foreslår en kollektiv, gennemgribende – transversal – forandring af produktions-økologier i 1989, så gør han det som reaktion på en miljømæssig, mental og social krise. Når Benjamin skriver om solidariske produktionsformer i 1934, så er det også som reaktion på en økonomisk og social krise forårsaget af kapitalismen – og ligeledes er krisen horisonten, når Kvam ser tilbage på 1930ernes skuespiltrupper selvorganisering i kølvandet på børskrakket i 1929. Produktionsæstetiske praksisser kan altså forstås som reagerende og kompensatoriske i forhold til kapitalismens ødelæggelse af livsformer. Produktionsæstetikken kan med Guattaris økologiske

krisehåndtering formuleres som en gendannelse af “de menneskelige praksisser” i en krisetid, en fælles genopbygning af “modaliteter omkring gruppe-væren” (ibid., s. 23, 25). Begrebsliggørelser af kunstnerisk praksis har i det seneste årti haft fokus på kontinuerlig organisering af livsformer som kompensation for nedbrydende og prekære forhold i kunsten. Praksis-begrebet i det 21. århundrede teoretiseres som en virkelighedsskabende og socialt forankret virken, der handler – det vil sige en performativ forståelse af kunstarbejdet som noget, der også interagerer med det politiske liv og *organiserer* livsformer (Eikels 2013). Ordet ‘praksis’ (Græsk: *practein*, at handle eller gøre), den ene halvdel af Aristoteles’ opdeling af *poesis* og *praxis*, hvor praksis er en gøren eller handlen uden mål – praksis er målet i sig selv. Man kan også forstå praksisbegrebet som en æstetikteoretisk relativisering af den hermeneutiske forståelse af kunst som repræsentation; en del af overgangen til en performativ og hverdagsforbundet forståelse af kunst som handling, der organiserer virkeligheden. Dette praksisbegreb korresponderer med den forskrift om at indrette kunsten på en politisk måde, som Benjamin foreslog i 1934.

Når danse-, teater- og performanceteoretikere i det seneste årti har fremskrevet kunstnerisk praksis som noget, der kendetegner samtidens kunstneriske *arbejde* og *organisering* langt mere end værkproduktion, så er det oftest blevet historiseret som en begrebsændring, der hører til artikuleringer af proces og hverdagsintegration i kunsten fra FLUXUS, *task-dance* og *event-scores* fra slut-1950erne og frem (Klein og Göbel 2017; Schuh 2019; Wikström 2020). Ved at se på Forsøgsscenen som en produktionskreds på tværs af tidsskrift, politisk redistribuering og infrastrukturel performance, foreslår jeg en anden historisering af kunstnerisk praksis, som ikke blot er bundet til de tidsbaserede værkudstrækninger og flydende grænser mellem øvelse og fremførelse. Ved at inkludere blikket for den produktionsæstetiske dimension af kunsten forstår jeg kunstnerisk praksis som en organiserende og arbejdende deltagelse i kunstens historiske samtid – udøvet i en mangehovedet kreds af politisk bekymrede og kunstnerisk aktive mennesker, der forsøger at ændre kunstens deltagelse i kapitalismens infrastrukturer. Om end det ofte er en historiografisk ambition at lægge nye snit i historien, så er det ikke mit ærinde her. I stedet vil jeg foreslå, at samtidens begrebsliggørelse og teoretisering af særligt den kollektive kunstneriske praksis har gjort det muligt at genbesøge kulturhistorien – og her specifikt Forsøgsscenen – med en analyse af organiseringen af og omkring den politiske æstetik nærmere end dens værker. Her lægger jeg mig i forlængelse af samtidslæsninger af de sociale fora omkring tidsskrifter i den historiske avantgarde, der foreslår at nærlæse materielle, økonomiske og sociale dynamikker i tidsskriftsproduktion som modernismens centrale *modus operandi* og ikke blot arenaer for store kunstneres internationale fremtræden.

Når vi læser Forsøgsscenen måde at slutte kreds på som en politisk, kunstnerisk praksis, ser vi et slægtskab mellem avantgardekollektiver i 1930erne, men også resonanser fra kollektivarbejde i det 21. århundrede (se Daugaard et al. 2020). Forsøgsscenen kollektive praksisser resonerer med samtidens trussel om gryende (ny)fascisme, prekære arbejdsbetingelser for kunstnere, forbedret teknologi for samproduktion, samt kontekster præget af politiske bevægelser på gaden.³ En slægtskabets optik sender kunstnersignaturen og værket i baggrunden af den kulturhistoriske analyse for i stedet at finde forarbejde for infrastrukturel performance hos kolleger i 1930erne: ser vi deres kunst som en kamp, vi blot kan fortsætte, så synes det store ansvar for at forandre produktionsvilkår,

3) Artiklen er skrevet i dynamisk udveksling med forskergruppen *1930erne i dag* på Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Tak til mine kolleger i forskergruppen for kontekstualiserende læsninger og fyldige diskussioner om fascismens genkomst i dag, samt æstetiske genkomster af 1930ernes politiske motiver og midler i kunsten. Særligt tak til Laura Luise Schultz for kritisk og kyndig feedback på denne artikel.

kritisere strukturel ulighed og skabe solidaritet på tværs af aktivisme, akademia og kunst måske mindre ny og mere tilgængelig.

*Tak til billedkunstner Jakob Jakobsen for at opfordre mig til at arbejde med Forsøgsscenen.

Cecilie Ullerup Schmidt, performancekunstner, kurator, ph.d. Adjunkt på Ny Carlsbergfondets forskningscenter Kunsten som Forum, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.

Litteratur

- Adamson, Glenn and Bryan-Wilson, Julia, 2016. *Art in the Making*. London: Thames & Hudson.
- Benjamin, Walter, [1934] 1999. "The Author as Producer." In *Selected Writings 1931–1934*, bd. 2, vol. 2.. Cambridge: The Harvard University Press.
- Bourriaud, Nicolas, [1998] 2005. *Relationel æstetik*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademi.
- Butler, Judith, 2015. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press.
- Churchill, Suzanne W. and McKible, Adam (red.), 2007. *Little Magazines & Modernism*. Hampshire: Ashgate.
- Corner & Høst, 1936. *Corner og Høststillingens separate udstillingskataloger; Corner 1932-35; Høststillingen 1934-35* (fælles kataloger).
- Dauggaard, Solveig, Hasse, Stina Marie, Schmidt, Cecilie Ullerup, Tranholm, Mette 2020. "Forord: Kollektiv." In *Peripeti*, nr 31- 2020, s. 6-20.
- Demuth, Charles, 1914-15. "What is 291?" In *Camera Work* 47.
- Eikels, Kai van, 2013. *Die Kunst des Kollektiven*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika, 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Forsøgsscenen, 1929-1931. *Forsøgsscenen*, årg. 1-3, nr. 1-19, København.
- Greaves, Kerry, 2015. "Linien and *Konkretion*. Surrealism and Socio-Political Critique in Interwar Denmark." In *KUNST OG KULTUR*, årg. 98, nr 3 - 2015, s. 130-143.
- Guattari, Felix, [1990] 2019. *De tre økologier*. Aarhus: antipyrene.
- Holm, Degel, Marcus, Rank (red.), 2012. *Women of the Avant-Garde*. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art.
- Jackson, Shannon, 2010. "'When 'Everything Counts'. Experimental Performance and Performance Historiography". In Charlotte M. Canning og Thomas Postlewait (red.), *Representing the Past*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Jørgensen, Lisbet, 2011. "Per Knutzon og Forsøgsscenen". In Lykke, Per (red.). *Applaus! Den Danske Tilskuer VI*. København: Selskabet for Dansk Teaterhistorie.
- Klein, Gabriele og Göbel, Katharina (red.), 2017. *Performance und Praxis: Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag*. Bielefeld: Transcript Verlag.

At slutte kreds

- Knowles, Ric, 2004. *Reading Material Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kristensen, Jens Tang, 2020. "Nedslag i de tidlige danske kunstnergrupper kollektive identitet fra 1930-1957." In *Peripeti*, nr 31- 2020, s. 196 – 202.
- Kvam, Kela, 1976. "Et revolutionært skuespillerkollektiv i Weimarrepublikken." In Harsløf, Olav (red.). *Kunst er våben – Socialistisk teaterarbejde, Aanalyser, reportager, erindringer, interviews, erfaringer*. København: Tiderne Skifter.
- Kvam, Kela et.al., 1993. *Dansk Teaterhistorie*, bd. 2, København: Gyldendal.
- Larkin, Brian, 2013. "The Politics and Poetics of Infrastructure". *Annual Review of Anthropology*, 42: s. 327-43.
- Linien, 1984. *linien 1934-1939*. Esbjerg Kunstforening.
- Pfützner, Klaus, 1966. *Ensembles und Aufführungen des Sozialistischen Berufs theaters in Berlin (1929-33)*. Berlin.
- Raunig, Gerald, 2009. *Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming*. In Raunig, Gerald og Ray, Gene (red.). *Art and Contemporary Critical Practice*. London: MayFlyBooks.
- Schmidt, Cecilie Ullerup, 2018. "Infrastructural Performance: Reclaiming Social Relationality in Times of Structural Precarity." In *Nordic Theatre Studies*, 30(1), s. 5-19.
- , 2019. *Everybody Counts*. PhD thesis, University of Copenhagen. Online at: [https://kunstogkulturvidenskab.ku.dk/ansatte/?pure=da%2Fpublications%2Feverybody-counts\(aec4a0aa-1c38-45cf-924c-05d7d9886097\).html](https://kunstogkulturvidenskab.ku.dk/ansatte/?pure=da%2Fpublications%2Feverybody-counts(aec4a0aa-1c38-45cf-924c-05d7d9886097).html) (accessed 12.12.2021).
- Schuh, Anne, 2019. "Having a Daily (Performance) Practice: Dance Artists' Everyday Work, Support, and Form." In *Dance Research Journal*, vol. 51., iss. 1, New York, s. 79-94.
- Sholette, Gregory, 2011. *Dark matter*. London: Pluto Press.
- Stimson, Blake og Sholette, Gregory, 2007. *Collectivism after Modernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wikström, Josefine, 2020. *Practices of Relations in Task-Dance and the Event-Score – a Critique of Performance*. New York: Routledge.
- Wolf, Friedrich, 1978. "Kunst er våben." In Kvam, Kela (red.). *Europæiske Avantgardetekster 1896-1930: teaterteoretiske tekster og manifeste*. Odense: Odense Universitetsforlag.