

Tidsskriftet *ta'* som manifest

TANIA ØRUM

Med tidsskriftet *ta'* træder den tværestetiske gruppering omkring Den eksperimenterende Kunstscole frem i offentligheden for alvor. Tidsskriftet fungerer som et manifest for gruppen. Og ligesom der er enighed om at opfatte manifestet som en af den klassiske avantgardekunsts vigtigste genrer, måske dens hovedværker, kan man også betragte *ta'* som et af denne tværestetiske gruppes vigtigste kollektive værker. *ta'* rummer både en lang række af gruppens vigtigste programklæringer og mange vigtige tværestetiske værker. Og den manifestationskraft, der præger det lille tidsskrifts 8 numre, slår igennem som friskhed den dag i dag.

Det betyder ikke, at de tværestetiske eksperimenter i kunsten først starter her. De er forlængst gået i gang. Det betyder heller ikke, at der ikke forud har været tværestetisk samarbejde i tidsskriftsform. Forfatteren Hans-Jørgen Nielsen redigerer således de otte numre i årgang 1966 af *Dansk Musik Tidsskrift (dmt)*, hvor han netop ansættes for at forbedre musikmiljøets forbindelse med de øvrige kunstarter og bl.a. trækker andre kunstnere fra kredsen omkring Den eksperimenterende Kunstscole ind. Ligeledes medvirker repræsentanter for andre kunstarter i kunstitidsskriftet *Billedkunst*, som Troels Andersen redigerer fra dets start i 1966. Også litterære tidsskrifter som *Vindrosen* og *Selvsyn* har fra tid til anden tværestetiske temaer og indslag, og *Hvedekorn* er bygget op om sameksistensen mellem en litterær og en billedkunstnerisk redaktion, som imidlertid sjældent samarbejder på tværs i denne periode.

ta' er i modsætning til disse tidsskrifter grundlagt som et tværestetisk forum, og dets redaktion er helt under Eksskolekredsens kontrol.

Det tværestetiske fremgår bl.a. af, at gruppen for

at lancere tidsskriftet tager på en fælles turné rundt i landet i januar 1967, hvor de optræder med happenings og bevæger sig på tværs af kunstarterne. Det er denne turné, hvor man optrådte i hinandens numre, Jørgen Leth ved flere lejligheder har talt om.¹

Samtidig betyder tidsskriftsformen, at der sker nogle forskydninger inden for gruppen, idet de skrivende og mere akademisk/teoretisk skolede medlemmer træder frem, mens mindre skriftligt artikulerede træder i baggrunden. Poul Gernes har f.eks. lavet tidsskriftets karakteristiske køkkenternede omslag, men bidrager kun to gange med tekstmateriale,² hvorimod mange andre bidrag henviser til ham som en central person. Peter Louis-Jensen, der ellers er en meget fremtrædende figur i kredsen både på grund af sin kunstneriske og sin personlige, verbale slagkraft, har berettet, hvor nervøs han blev ved udsigten til at skulle bidrage på skrift, og hvordan han lader Erik Thygesen læse sine bidrag igennem på forhånd for at sikre sig, at de ikke falder for kritik fra mere skrivevante og teoretisk funderede personer som Hans-Jørgen Nielsen, der opleves som en konkurrerende kraft i kredsen.³ John Davidsen bliver nødt til at tage på ferie et par uger for at få læst sig igennem de teoretiske tekster, det er nødvendigt at kende for at kunne deltage i gruppens diskussioner, der i disse år også tager en mere teoretisk drejning. Til gengæld træder den akademisk skolede Stig Brøgger frem.

*ta'*s karakter af manifest er klar fra det første nummer af tidsskriftet, der åbner med en programklæring i form af en usigneret leder (formentlig skrevet af Erik Thygesen, der også optræder som ansvarshavende redaktør⁴), hvor linien åbent fremlægges som

fastlagt af bestemte interesser:

ta' vil i modsætning til de fleste af de eksisterende kulturtidskrifter blive ret dogmatisk, reaktionen har en bestemt linie, som den gerne vil redegøre for (*ta' 1: 1*).

Den linie, redaktionen i “dette og de kommende numre” vil fremlægge gennem “essays og kunstneriske bidrag”, handler om den “nye æstetik” og den “menneske- og samfundsopfattelse”, der knytter sig til den. Denne nye holdning signaleres i lederen ved udtryk som “Afpersonalisering, anonymitet, mekanik, materialefremmede spilleregler, formskabeloner, fladhed, monotoni”, hentet fra optakten til Hans-Jørgen Niensens spidsartikel “What’s Happening, Baby?”, der på sin side netop signalerer nybrud, bl.a. med titlens Bob Dylan-citat “Something is happening and you don’t know what it is, do you, Mr Jones?”, hvor gennemsnitsborgeren hånes for ikke at være med.

Mr Jones er i *ta'*s tilfælde “den såkaldte “modernisme” og dens menneske- og kunstopfattelse”, som lederen mener, tiden er løbet fra, idet der “de sidste par år (er) sket endnu et opbrud i kunsten”.

Hvis gruppen her ganske selvbevidst træder frem som en avantgarde med et manifest program, man vil agitere for, markeres der til gengæld en større bredde og åbenhed i lederens efterfølgende karakteristik af “den nye holdning blandt yngre kunstnere og kritikere”, hvor netop den tværaestetiske interesse for “andre genrer” fremhæves sammen med

interessen for de populære, folkelige fænomener – triviallitteraturen, fjernsynet, moden, pigtrådsmusikken, massemedierne i det hele taget. At trække altfor skarpe grænser mellem finkultur og massekultur forekommer hverken særlig demokratisk eller realistisk. *ta'* vil derfor helt sideordnet beskæftige sig både med musik, litteratur, billedkunst, blandformer samt populære fænomener (*ta' 1: 1*).

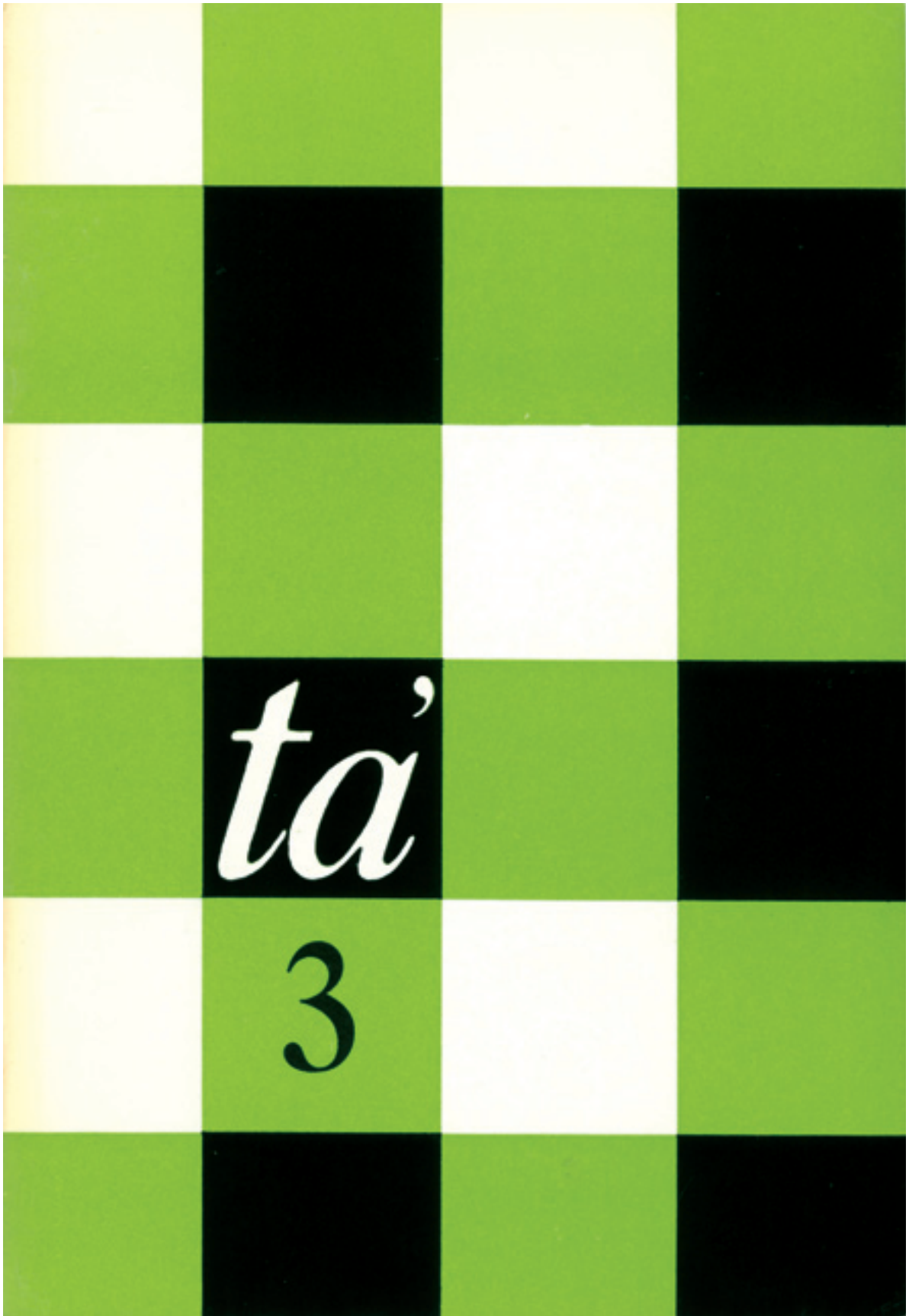
Det nye og avantgardistiske ved tidsskriftet ligger således ikke blot i det afpersonaliserede og minimalistiske kunstudtryk, men ligeså meget i ambitionen om at række ud over den modernistiske elitekultur til massemedier, hverdagsliv og populærkultur.

Og disse to ender opfattes vel at mærke ikke som modsætninger: I den minimalistiske kunstopfattelse ligger der en kritik af den ophøjede kunstnerrolle og et forsøg på at arbejde med et så enkelt formrepertoire, at det ikke kræver særlige dannelsesforudsætninger af publikum. På dette æstetiske grundlag, der fra starten er bundet sammen med en “menneske- og samfundsopfattelse”, bliver kunsten, med et af tressernes yndlingsord, *sideordnet* med alle mulige andre aktiviteter i tilværelsen. Det forstås i lederen som både demokratisk og realistisk. Demokratisk, fordi områderne anskues uden iboende værdihierarki. Realistisk, fordi massemediernes nye gennemtrængning af samfundet og hverdagslivet gør det illusorisk at isolere et finkulturelt rum uden for og fri af massekulturen, og fordi *ta'*-gruppen ikke blot har en principiel tolerance, men en aktiv interesse i det, der af kulturkritiske intellektuelle som Johan Fjord Jensen og Jørgen Bonde Jensen fordømmes som forældede pop og de andres vulgære konsum.

Første nummers øvrige bidrag fungerer ligeledes som manifester.

I Hans-Jørgen Niensens artikel uddybes den argumentation, der skitseres i lederen. Her præsenteres det tværaestetiske felt “fra pop- og hard-edge maleri over visse nyere musikformer til konkret poesi og lignende litterære udtryk” som symptomer på “en forandret selv- og omverdensforståelse” (*ta' 1: 2*), hvor det ikke længere lader sig gøre at fastholde billedet hverken af det menneskelige subjekt som en monade, et ’helt’ menneske (med dertil hørende splittelses- og fremmedgørelses-problemer), eller af verden/virkeligheden som ét hierarkisk organiseret system.⁵ Den virkelige verden fremtræder i stedet, med en betegnelse lånt fra John Cage, som en “Mangfoldighed uden brændpunkt” (*ta' 1: 2*). Med bl.a. den “kommunikationsrevolution”, der med Marshall McLuhan karakteriseres som “et kæmpe-mæssigt eksternt nervesystem”, har man bevæget sig ind i et elektronisk massekommunikationssamfund, hvor horisontalitet har erstattet vertikalitet (*ta' 1: 3*).

I dette mediesamfund giver det ikke mening at skelne mellem “teknisk” og “menneskelig” virkelighed” eller mellem noget primært/naturligt over



ta'

3

for noget sekundært/artificielt. Over for mediesamfundets virkelighed er en "attituderelativisme" det eneste funktionelle: Idet jeg'et ses som et "multiplicerbart" "rollespektrum", der defineres ud fra sin socialitet fremfor sin individualitet, og samfundet tilsvarende forstås som "et kompliceret spil, hvori der findes roller", kan det splittede og fragmenterede accepteres som virkelighed uden den agoni, der har plaget modernismen (*ta' 1: 3f*). Det bliver muligt at færdes i verden og se virkeligheden i øjnene.

Denne fleksibilitet og pluralitet af perspektiver, der i dag forekommer selvfølgelig, men i samtiden vakte voldsom furor, præsenteres i Hans-Jørgen Niensens artikel som "en helt ny sensibilitet", der tegner "omridset af en ny form for enhedskultur" (*ta' 1: 4*). Og på denne baggrund kan der argumenteres for, at f.eks. konkret poesi ikke er en enkeltstående anomali, men tværtimod et symptom på et langt mere generelt omslag i kulturen:

Det viser sig da også, at kunsten i disse år ikke er alene om at repræsentere den konsekvente horisontalitet. I virkeligheden er den bestemmende for en hel generations livsstil, og samme tendens kan følgelig også iagttages i massekulturen, bl.a. i pig-trådsmusikken og den nye mode (*ta' 1: 4*).

Den kunstneriske avantgarde kan således forenes med, om ikke alt folket, så i hvert fald en hel generation i en fælles sensibilitet og livsstil, der karakteriseres som "inklusiv" (i modsætning til den eksklusive, normative modernisme) og imod "nogen som helst fastlåsede niveauer på noget område" (*ta' 1: 4*).

En sådan værdirelativisme har sine risici, indrømmer Nielsen, idet den "uhyre let kan blive til vulgær værdinihilisme", hvad der har betænkelige følger, f.eks. politisk (*ta' 1: 3*).⁶ Relativisme betyder imidlertid ikke, at alt er "lige gyldigt og dermed ligegyldigt". I stedet for faste værdisystemer træder nemlig "værdipunkter fra situation til situation" (*ta' 1: 3*).

Sådanne værdipunkter træder frem i artiklen, idet f.eks. "udtryksattituder af den naivt subjektive, inderlige art" afvises som udtryk for en falsk naivitet, en uholdbar patos og som ufrivilligt komiske.⁷ Den konkrete poesi og tilsvarende minimalisme i andre kunstarter er "ikke den absolut eneste gyldige kon-

sekvens af det forandrede menneske- og tilværelsesbillede", understreges det i artiklens slutning – en "sådan absolutisme ville være en eklatant selvmodsigelse", og "inden for alle kunstarter støder man da også i disse år på en lang række andre mulige konsekvenser" (*ta' 1: 4*). Inden for den horisontale pluralisme og relativisme er det således stadig muligt at hævde noget fremfor andet.

Musikkritikeren Poul Niensens efterfølgende artikel "Der står en hjort ved en skovsø" knytter i sin titel an til trommesalskunsten. Den behandler den stilistiske inhomogenitet, der fra 1965 har præget Ib Nørholms kompositioner, hvor musikalske klicheer blander sig med avancerede virkemidler. Og det er netop stilhistoriens kobling til den historiske udvikling, der optager Poul Nielsen, altså stil

som noget objektivt historisk forpligtende, stilistisk homogenitet som betingelse for et værks kunstneriske gyldighed. Kort sagt: stilbegrebet som konfigurationen af en kunst-darwinisme, der har holdt sig med stædighed til dato. Stilistiske fænomener betragtes som vertikalt fikserede i en ganske bestemt historisk sammenhængs-kæde (*ta' 1: 5*)

Som repræsentanter for en sådan kunst-darwinisme nævnes Kandinsky, Poul Gernes og ikke mindst Stockhausens afvisning af jazzen som lutter banale klicheer samt Adornos *Philosophie der neuen Musik*, der betegnes som "reaktionær" i sit "gigantiske forsøg på at bortforklare Strawinski" som utidssvarende i forhold til Schönberg. Poul Nielsen stiller sig tvivlende over for, at "de forskellige stillag er så vertikalt rodfæstede, at deres samtidige existens er ensbetydende med indbyrdes dementi", således at f.eks. "hver eneste tonale vending hos Richard Strauss har været musikalsk løgn, fra det øjeblik Schönberg opløste tonaliteten".

Ligesom lederen og Hans-Jørgen Nielsen forholder Poul Nielsen sig således kritisk til et vertikalt værdisystem og den unilineære udviklingslinie, der ofte er blevet opfattet som karakteristisk for avantgarder, og mener, at det 20. århundredes "stilistiske pluralitet" i musikken har medført, at "stil [...] bliver en rolle, har sin baggrund i et valg, hvilket dementer forestillingen om det absolut historisk forplig-

tende ved det stilistiske aktionsmønster” (*ta' 1: 6*). Denne flersporethed i “det musikalske reaktionsmønster kan nemlig – ærlig talt – ingen unddrage sig”, mener Poul Nielsen og tilslutter sig dermed lederens bedømmelse af altfor skarpe skel mellem høj- og lavkultur som urealistiske (*ta' 1: 6*).

Ikke desto mindre føler han sig dog provokeret af Nørholms “rundskuende” musik med dens fuldstændige accept af “[t]idens musikalske pluralitet” som blot en “frugtbar, flerdimensionel operationsbase for komponisten”, hvor “[s]til opfattes som et konventions-felt, modsvaret af et sæt materialemuligheder, der eksisterer med lige stor samtidighedsværdi” (*ta' 1: 6*). Som Danmarks vel nok mest Adorno-belæste og -påvirkede musikkritiker har Poul Nielsen svært ved at godtage Nørholms brug af banale musikskabeloner uden ironi. Det begynder at “snerpe hen ad regression”, mener han, selv om de nøje balancerede stilsammenstød alligevel bliver til “musik, som er ny”, bl.a. fordi den udløser en “skærpet sansning af de musikalske fænomener, der omgiver os” (*ta' 1: 8*).

Hvis Poul Nielsen trods sit forsvar for stilpluralismen alligevel har sine forbehold over for brugen af trivialskabeloner i musikken, ligesom han i popdebatterne i starten af 1960'erne vendte sig mod pop og rock som underlødige lavgenrer, er Erik Thygesen i sit indlæg “Camp Trécamp Pop” helt på bølgelængde med populærfænomener som tegneserier, pornografi og hitlister.⁸ Det manifestagtige ligger her i den legende omgang med typografi og opsætning og med skrivemåden, der blander definitioner af titlens tre modebegreber med indforståede jokes, polemik og ondskabsfuldheder: Om camp f.eks.: “Definition: Sentimental dyrkelse af det umiddelbart fortidige./ Eksempel: Når Rifbjerg siger røv” eller “Definition: Campfolket føler sig tiltrukket af det depraverede./ Eksempel I: Peter Ronilds TV-spil, vægtløftningskonkurrencer” (*ta' 1: 10*). Eller når camp i slutningen defineres som “helt nøjagtigt: Det danske nytår, Twist, Skipper Skræk-blade [...] Barokmusik, B.T., Klunketing, Poul Borum som kunstanmelder” (*ta' 1: 11*).

Peter Louis-Jensens manifestartikel “Omkring Zero” illustreres af fotos bl.a. af hans minimalskulptur

“Struktur, 16 objekter”⁹, og handler om den minimalistiske nulpunktssituation som moment i en refleksion over kunstens sociale placering. Han fremhæver indledningsvis fornemmelsen af, at “situationen for stadig flere opfattes som uholdbar”, og at man “vender sig mod de fundamentale kunstneriske problemstillinger i håb om, at [...] reetablere kunstnerens medbestemmelse og naturlige placering i samfundet” (*ta' 1: 12*). I billedkunsten giver dette forsøg på at viske tavlen ren sig udtryk i en tendens til “at beskæftige sig med den blotte existens af de valgte former, snarere end at fordybe sig i forskellige sider af de enkelte formers essentielle indhold”. Louis-Jensen tilslutter sig Gernes’ opfattelse af det 20. århundredes kunsthistorie som “én lang formreduktion” (med undtagelse af “surrealisterne og Jorns Cobra”): “Lag efter lag er skrællet fri af den klassiske formopfattelse, gennearbejdet, hvorefter materialet er kasseret, opbrugt”, og nu hvor denne proces er til ende, er der “muligheder for frit at vælge i dyngen af opbrugte former, i erkendelsen af at ingen af disse former længere fører et værdiladet indhold” (*ta' 1: 12*).

Peter Louis-Jensen fremhæver således også den værdirelativisme og stilpluralisme, der er gennemgående i det første nummer af *ta'*, samtidig med at han betoner den fornemmelse af et epokalt skred, der ligeledes er til stede. Han taler således i fortsættelsen af sin artikel om, at denne “nye opfattelse af form” ikke blot er en udvidelse af de æstetiske kategorier, eller en ny isme, ej heller er det “en ny kunstnerisk aktivitet”, der har ændret “grundlaget for skabende arbejde”. Ændringerne er derimod indtruffet “som følge af ændringer på det sociologiske plan” (*ta' 1: 12*). Dermed sigter Louis-Jensen især til massemedierens globale gennemslag, der har medført “en total ændring i det kunstneriske felt. En revolution uden manifest, men med et klart sigte” (*ta' 1: 13*). Det er dog ikke ganske klart, hvilke konsekvenser Peter Louis-Jensen i artiklen udleder af disse omvæltninger.

En konsekvens kan imidlertid ses længere fremme i tidsskriftet, hvor Peter Louis-Jensen i en begejstret anmeldelse af en udstilling af J.A. Jerichau i Kunstforeningen, illustreret af en radering fra 1916,



ta'

4

erklærer, at nu hvor “det traditionelle krav om en stadig fornyelse og fornægtelse af tidligere anvendte kunstneriske former har spillet fallit”, må også den “historiske og stilistiske distance” til en maler som Jerichau bryde sammen (*ta' 1*: 25f). Skønt Louis-Jensen ofte er hurtig til at stemple andre tendenser som overhalede og irrelevante, ser også han således det unilineære krav om stadig fornyelse som et “traditionelt” træk, der forbindes med modernismen.

Også de to udenlandske bidrag, der er valgt som markering af tidsskriftets linie, har karakter af manifest. Allan Kaprows “Kommunikations-programmering”, oversat af Erik Thygesen, der danner udgangspunkt for en enquete blandt redaktionen og omegn, fremhæver, foruden tidens “værdipluralisme”, “den udviskning, vi oplever for tiden, af grænserne mellem kunstarterne og mellem kunsten og livet”, der gør gamle kvalitetskriterier og definitioner ufrugtbar og naive: Når opvaskemaskinen “snurrer på samme måde som Duchamps ‘Flasketørrestativ’”, og “spiselyde på et cafeteria er af John Cage”, bliver det også svært at afgøre, inden for hvilken ramme “alle ens handlinger af andre kan bedømmes som kunst”, eller hvorvidt kunstnerens oplevelser i dagligdagen er kunst eller liv. “Kunst og liv falder ikke blot sammen; deres identiteter er begge usikre”. I denne situation skal kunsten måske overtage “filosofiens gamle rolle som livskritiker”, foreslår Kaprow, eller begrebet kunst erstattes med “kommunikations-programmering” (*ta' 1*: 14ff).

Ed Sommers “Udkast til en kommunikationsæstetik” (19-20), hentet fra *Art International* og oversat af Hans-Jørgen Nielsen, søger i forlængelse af Kaprows tidstypiske fokus på kommunikation at skabe struktur i det usikre felt, både Kaprow og Louis-Jensen taler om, ved at opstille en “informationsæstetik”, der kan definere interaktionen mellem kunstværket som objekt og det menneskelige subjekt. I en indskudt parentes henviser Hans-Jørgen Nielsen til Max Bense og A.A. Moles, hvis opstilling af en objektiv, semiotisk og matematisk baseret, æstetik er en del af baggrunden for hans egne forsøg på at bygge nye kunst- og kritikformer op “efter zero”.

Første nummers kunstneriske bidrag (som f.eks. Per Kirkebys overvejelser over brugen af modeller)

har ligeledes programmatisk karakter og går ofte tværetetisk og tværkulturelt til værks, som når Vagn Lundbye benytter horoskop-formen (men med alternative “stjernetegn” tegnet af Kirkeby) som en tekstmaskine med materiale fra den lokale avis; når Jørgen Leth publicerer første del af “En roman for øjnene”, baseret på forskellige personers beskrivelser af et maleri i et radioeksperiment, og åbner for interaktive bidrag fra læserne; eller når Henning Christiansen bidrager med fire visuelle digte, som kombinerer minimalmaleri og konkret poesi.

Også *ta' 2* åbner med en programmatisk leder, denne gang signeret af Hans-Jørgen Nielsen, hvor nummerets tema, “spil, systemer eller under ét spilleregler”, lanceres. Brugen af spilleregler hænger sammen med en afidealisering og et ønske om anonymisering, der gælder både i kunstarterne og i livet, hedder det her med henvisning til, at i “Per Kirkebys nye roman tales der ligefrem om både kunsten og livet som ‘et spilleligt spil, hvor vi mærkværdigvis selv opstiller aksiomerne’” (*ta' 2*: 1).

Nummerets bidrag præsenterer dels von Neumanns spilteori (Stig Brøgger med efterskrift af Vagn Lundbye) og psykologen Eric Bernes storsælgende populærvideenskabelige tillempling af spilteori på hverdagspsykologiske interaktioner (anmeldt af Per Kirkeby), dels rummer det en række eksempler på, hvad en sådan systemisk indfaldsvinkel betyder i forskellige kunstarter: fra romaner styret af spilleregler (Leth, Torsten Ekbom, Thygesen) til eksperimenter med computerstyret dramatik (Hans-Jørgen Nielsen, Heinz Leymann) og programmatisk redegørelser for brugen af systemer i billedkunsten (Gernes, Kirkeby) og i musikken (Henning Christiansen, Jan W. Morthenson).

Til de mere klassisk manifestagtige indslag i *ta' 2*, hvor der polemiseres mod andre tendenser i samtiden, hører kunstbibliotekaren Jane Pedersens redegørelse for “systemic painting” i den amerikanske udgave, som hun mener både i teori og praksis er mindre fremskreden end i Danmark,¹⁰ og Peter Louis-Jensens anmeldelse af Willy Ørskovs skulpturteori *Aflæsning af objekter* (1967). Louis-Jensen fremfører her, at eftersom det er karakteristisk for “den nyeste udvikling inden for skulptur og maleri”,

at der er sket en “udjævning af forskellene mellem disse to genrer”, er det ikke længere relevant “at begynde forfra med at etablere en terminologi på resterne”. Kriterierne for hvad der var malerisk eller skulpturelt “er blot forladt stille og roligt. Et nyt større oplevelsesfelt er taget i brug, med en større scene og færre tabu-forestillinger”, hvor “manglen på tradition er den ny tradition, vi kan bygge på”, og det er mere interessant at “sprænge disse udlevede begreber og etablere en ny forestillingsverden, der er i overensstemmelse med den dynamik, som ligger i tiden” (*ta’ 2*: 30). Anmeldelsen slutter med en raillerende “Efterskrift”, hvor Ørskovs bog ses som middel i kampen for at blive professor på Kunstakademiet (*ta’ 2*: 31).

Bag viffen af indfaldsvinkler og de stedvise uenigheder er det tydeligt nok, at der er et fællesskab i tidsskriftsgruppen om både de kunstneriske eksperimenter og de politisk-eksistentielle holdninger til verden og livet, der kædes sammen med æstetikken fra første nummer. Det klinger således ikke overbevisende, når Thygesen i lederen i *ta’ 3* hævder, at det er fejlagtigt af anmelderne at opfatte tidsskriftet som

signalement af i bedste fald: en gruppe, i værste fald: en hel generation. *ta’*-redaktionen er ikke nogen kunstnerisk arbejdsgruppe. Ikke alle dens medlemmer er attituderelativister. Det gælder for de fleste af dem, at de kun opfatter det systemiske som endnu en arbejdsmetode. Hensigten med bladet er den helt enkle: gennem en række numre at tegne omridset af en så rigt facetteret “post-modernistisk” æstetik som muligt. (*ta’ 3*: 3)

Man hører heri en irritation over at blive indrangeret under alt det postyr omkring “attituderelativismen”, der bryder ud i pressens, mediernes og tidsskrifternes reaktion på Hans-Jørgen Niensens indledende artikel i *ta’ 1*. En irritation over, at Nielsen alene kommer til at tegne flokken. Det var jo netop en sådan bred samtids- og generationsrepræsentativitet, Hans-Jørgen Nielsen tilskrev *ta’*-gruppen i sin spidsartikel i første nummer. Og man hører en misfornøjelse over at kritikerne ikke har forstået, at det drejer sig om en vifte af eksperimentelle teknikker,

der udspringer af et fælles æstetisk grundlag, men i stedet mener at kunne hænge gruppen op på én knage med påskriften “system”.¹¹

Lederen erklærer sig iøvrigt “tilfreds med modtagelsen af de to første numre af *ta’*. Den debat, vi havde håbet på, er ganske vist udeblevet, men *ta’* har haft den fornøjelse at være skydeskive i et par generationsvrissier”. De eneste kritikpunkter, Thygesen anerkender, er, at der i de to første numre har været for få kunstneriske bidrag, hvad der skyldes, at “vi gerne har villet af med en masse teori og polemik i de første numre”, dvs. netop tidsskriftets funktion som gruppemanifest – og at der (som Henning Fonsmark har indvendt) har manglet sammenhæng mellem teorier og værker.

I overensstemmelse med denne opfattelse er der flere kunstneriske bidrag i *ta’ 3*, ligesom man tydeligvis har gjort sig umage for at sidestille avantgardeeksperimenter og massekultur. Thygesen plæderer således selv i “Aberne i Jerusalem Zoo”, der i lederen præsenteres som et svar til kritikerne, for at f.eks. boulevardpressen ikke kan bedømmes ud fra samme kriterier som “universalaviser”, og præsenterer et skema, hvor en “GAMMEL MODEL: Massekultur udvandet finkultur” sættes over for en “NY SKUDT-I-SKOENE MODEL: Finkultur inddrænet massekultur” og en reel “NY MODEL: INTERPLAY”.

Det er dette interplay mellem massekultur og eksperimenter, *ta’ 3* søger at demonstrere ved f.eks. at trykke en formelagtig, afpersonaliseret eksperimentaltetekst af Vagn Lundbye sammen med Vagn Lundbyes analyse af Morten Korch, hvor det formelagtigt skematiske, poppsykologien og de afindividualiserede personer i triviallitteraturen udpeges som træk, der har lighed med den nye prosa. Ligesom billedkunstnerne Stig Brøgger og Troels Wørsel bidrager med tegneserier, Jannick Storm skriver om den i datiden helt udgrænsede lavgenre *science fiction*, Jørgen Leth præsenterer planen for sin kortfilm *Det perfekte menneske*, som er inspireret af reklamefilm, og Per Kirkeby skriver om to modefotografier. Tilsvarende søges de grænser mellem moderne massekultur og “ægte folkekultur”, som tidens kulturradikale kritikere ofte trækker op, blødgjort ved i samme nummer

at trykke folkloristen og fluxuskunstneren Bengt af Klintbergs opsats om forskellige former for "Magisk diktteknik" i svensk folkekultur.

I *ta' 4* er lederen tildelt Peter Louis-Jensen, der i stedet for et fælles manifest bruger pladsen på at foreslå, at de konkurrencer, som Statens Kunstfond har udskrevet om udsmykning af en væg, en plads og om forslag til et boligområde i samarbejde mellem billedkunstnere og arkitekter, bør ledsages eller erstattes af et seminarforløb, hvor billedkunstnere og arkitekter kan afklare, "hvad et tværkunstnerisk samarbejde kan indeholde af muligheder og spørgsmål [...] Alene forsøget på at etablere en forståelse af den gældende teknologiske ramme for et sådant samarbejde vil tage flere år." (*ta' 4*: 3).¹²

Peter Louis-Jensens ledende indflydelse på nummeret ses mindre i lederen end i den lange oversatte artikel af den amerikanske billedkunstner Robert Smithson, der på dette tidspunkt endnu ikke er nogen kendt person i USA, endsige i Danmark. Artiklen "Entropi og den nye skulptur" er et af Smithsons tidligste publicerede skrifter og markerer sammen med Louis-Jensens egen præsentation af den canadiske skulptør Ronald Bladen en absolut forpost på den danske kunstscene. Begrebet "entropi", der er hentet fra termodynamikken, bliver i disse år et af yndlingsordene i avantgardekredse. Det signalerer netop den blanding af minimalistisk nulpunktstilstand, videnskabelige og teknologiske fremskridt og nivellering mellem højt og lavt, som er fælles for kunstnerne omkring Eks-skolen og *ta'*, og som de straks genkender hos Smithson.

Valget af Smithsons artikel demonstrerer, at tidsskriftsgruppens tilbøjelighed for afhierarkisering og populærkultur ikke nødvendigvis indebærer, at man bestræber sig på at kommunikere på populært tilgængelige bølgelængder. Smithson er ganske vist ligeså antihierarkisk som *ta'*-gruppen, når han relaterer de nye tendenser i amerikansk skulptur på lige fod til den teknologisk-videnskabelige udvikling og til private lavkulturelle præferencer som *science fiction*, shoppingcentre, film og populærtryksager. Men den idiosynkratiske kombination af (populær)videnskab, private forkærligheder, aktuel kunstteori og indforståede henvisninger til amerikansk samtidskunst,

hans fremstilling er baseret på, og som Thygesens oversættelse intet gør for at forklare, kan næppe have været forståelig for bredere kredse i Danmark.

Iøvrigt indeholder nummeret overvejende teoretiske bidrag, der uddyber temaerne fra de forudgående numre: Hans-Jørgen Nielsen har oversat en artikel om "Kriminalromanens spilleregler" af den tyske forfatter og forsker Helmut Heissenbüttel, der kombinerer interessen i spilleregler og populærgenrer. Poul Nielsen trækker de længere musikhistoriske perspektiver op i forlængelse af sin programartikel om Nørholm i første nummer ved at analysere Stravinskys forhold til det 20. århundredes stilpluralisme, og i en mindre anmeldelse forholder han sig til studier af trivialmusik. En sektion handler om Datamaskiner og deres anvendelse i musik, poesi og billedkunst (v. hhv. Jens Brincker, Hans-Jørgen Nielsen og Stig Brøgger). Og et partitur fra Joseph Beuys', Henning Christiansens og Bjørn Nørgaards opførelse af *Manresa* i Galleri Schmela december 1967 demonstrerer de tværæstetiske og performative interesser i gruppen.

I første nummer i årgang 1968 er lederstafetten nået til Poul Nielsen, der benytter pladsen til at agitere for det tværæstetiske perspektiv, som er særligt vigtigt for "musikken, der ikke bare traditionelt indtager en vis afsides position i det almindelige, overvejende litterært betonedede kulturbillede, men som [...] også må operere med betragtelige kommunikationsvanskeligheder", eftersom "[p]artiturer er ikke musik, blot opskrifter på musik, som det tradition kræver speciel viden for at få noget ud af". Poul Nielsen er derfor bange for, at mange læsere vil blade forbi de aftrykte partiturer.¹³ Det vil imidlertid indsnævre "det kunstneriske spændingsfelt, *ta'* ønsker at gøre rede for", hvorfor Poul Nielsen argumenterer for at overvinde partiturskrækken og indse, at mange af de offentliggjorte partiturer kan "aflæses som en art diagrammer for spilleregler", der ikke kræver nodekendskab. "Kan man aflæse grafiske signaler i et semiotisk digt, kan man også læse" f.eks. Pelle Gudmundsen-Holmgreens partitur i nummeret (*ta' 5*: 3).

ta' 5 er et antologinummer, hvor de teoretiske bidrag, som lederen anfører, er "trådt afgørende i

baggrunden til fordel for kunstneriske bidrag.” Til gengæld er kredsen af bidragydere udvidet med kunstnere, der ikke normalt deltager i Eks-skolekredsen, som f.eks. Peter Laugesen, Vagn Steen, Henrik Nordbrandt, Charlotte Strandgaard, Knud Sørensen og Per Arnoldi. En del af disse kunstneriske bidrag har dog en programmatisk karakter. Og generelt kan man sige, at nummeret opfylder en funktion som manifest ved at opmarchere en bred vifte af kunstnere, der kan ses at dele tidsskriftsgruppens æstetiske platform.

Lederen i *ta' 6* griber tilbage til det allerførste nummer af tidsskriftet:

It's happening, baby! Hvad? "Det moderne"! Pop'en, storbyerne, teknologien, moden, kybernetikken! Det nybrud, der i sin tid skete med popkunsten, John Cage, konkretismen og alt det, affødte også en ny holdning til miljøfænomenerne omkring os. Dem havde den litterære modernisme stort set forholdt sig entydigt negativt til: Nu kom de med ét – bang – til syne (*ta' 6: 3*).

Men nu omtales det allerede som noget fortidigt, som er kommet på afstand ("alt det", "i sin tid"), en nybruddets begejstring, som man må forholde sig mere kritisk og nøgternt til:

Sådan var stemningen stadig, da *ta'* lagde ud. Det ses af de første numre. Men efterhånden er en anden følelse begyndt at brede sig. Nybruddets varme har lagt sig. Hybridformer er ikke mere noget interessant i sig selv. [...] Det er jo ikke entydigt positivt altsammen. Teknologien, pop'en og alt det andet kan misbruges og bliver misbrugt (*ta' 6: 3*).

Det, der i lederen (signeret Hans-Jørgen Nielsen) omtales som "miljøfænomener", henviser tydeligvis til især billedkunstens udadvending mod bymiljøer og verden uden for kunstarterne. Den mere nøgterne holdning ses ifølge lederen netop i Smithsons artikel i *ta' 4* og i det nye nummers "miljøbidrag". Denne temasektion indeholder bl.a. endnu en oversat artikel af Robert Smithson "Udviklingen af et lufthavnsareal" (oversat af Stig Brøgger), hvor "[l]andmåling og forberedende byggeri" ses som "en række kunstværker, der forsvinder, efterhånden som

de udvikles" og der efterlyses "en æstetisk metode, som forbinder antropologi og lingvistik med hensyn til 'byggekonstruktion'", så både byggeri og sprog kan ses som råmaterialer i en kommunikation baseret på forandring (*ta' 6: 7*). Derudover ses den nye udadvending i Stig Brøggers artikel om Alexander Graham Bells eksperimenter og Wachsmanns arkitekturteori, der både i billeder og pointer lægger sig til Brøggers Smithson-oversættelse – også her tales der om "et alfabet" af formerheder "med uendelige muligheder for sætningsdannelse" (*ta' 6: 12*); i Per Kirkebys artikel om arkitektur, Hans-Jørgen Nielsens om by-fænomenologi og Peter Louis-Jensens om passager i byrummet, arkitekturen og kunsten, hvor der ligeledes henvises til Smithson.

At nyorienteringen er en udvidelse af den minimalistiske æstetik fra tidsskriftets start ses tydeligt i de tætte forbindelser mellem f.eks. Louis-Jensens forestillinger om passagen som et oplevelsesfelt, tilskueren selv kan krydse igennem på egne præmisser, og Erik Thygesens artikel om "environment-romanen" som en prosaform, hvor "kompositionens linearitet" er afløst af "en principiel horisontalitet", og en "helst anonym fortæller [...], hvis rolle begrænses til at indsamle [...] et primært materiale", som det så er op til læseren selv at samle til sin egen helhed (*ta' 6: 23*).

Men på den anden side peger f.eks. Peter Louis-Jensens erklæringer om, at

Hele byen indeholder muligheder for betragtning som anonymt værk, som et superobjekt udstrakt i tid og rum. [...] Der er for mig en klar sammenhæng mellem kunstens nye rolle som integreret handling i den kollektive sektor og den ændrede erkendelse af den informationsteoretiske modtager/afsender-model. Vi er alle tilskuere eller om man vil: medskabende. Det er mellem den enkelte og sproget at virkeligheden træder frem. Ændringer i sprog er ændringer i verdensbillede (*ta' 6: 21*)

i al deres diffuse sammenflikning af teoretiske brokker fra Wittgenstein og lingvistikken til skulptur- og informationsteori, frem mod den politisering, der er undervejs, og som f.eks. også ses i de to svenske avantgardekunstnere Bo Anders Persson og Thomas

Tidholms bidrag “Om Terry Riley och oss andra”, hvor Rileys musik ses som tilvejebringelse af en kollektiv sammenhæng – både for tilhørerne og for musikerne, hvor der ikke er nogen modsætning mellem egen indsats og ansvar for fællesskabet. “Detta kunde vara början till ett nytt samhälle”, konkluderer de to svenskere, der præsenterer deres eget orkesters målsætning som at “Vi vill att folk ska må bra. Vi vill hjälpa till. Vi hoppas på en fredlig lösning” (*ta'* 6: 17).

Derudover indeholder *ta'* 6 bl.a. et filmmanifest af Jørgen Leth, der netop er på vej til at søsætte filmkollektivet ABCinema, samt et par sangtekster af Vagn Lundbye og af Anders og Thomas Koppel (til deres gruppe Savage Rose), der peger ud mod den ændring af feltet, der signaleres i lederens afsluttende ord om, at

Denne nye afspændte attitude indebærer ikke nogen beskæring af det totalfelt, nybruddet i sin tid etablerede. Men den indebærer ligesom ungdomsoprøret en nuancering af det [...] Og en mulighed for f.eks. at sætte det i politisk funktion. (*ta'* 6: 3).

Denne vending mod de urbane, sociale og landskabelige omgivelser, der allerede har været undervejs i billedkunsten et stykke tid, markeres i *ta'* 7, hvor 12 deltagere¹⁴ har delt øen Amager mellem sig og dernæst behandlet deres felt efter forskellige spille-regler (fra diagrammer, kort og fotos til collager og historier), der siges blot at være en formalisering af “det store virkelighedsspil” (*ta'* 7: 8).

Mens *ta'* 7 virker lidt tyndt og demonstrerer de visuelle begrænsninger ved det lille tidsskriftsformat og papirkvaliteten, er *ta'* 8 et meget veloplagt nummer. Her fortsættes interessen for arkitektur og byplanlægning i Stig Brøggers oversættelse af den engelske Archigram-arkitekt Warren Chalks artikel fra 1966, der med samme begejstring som de første numre af *ta'* forestiller sig “byer på og under havets overflade” og arkitektur som “et spørgsmål om at skabe miljøer, der i sig selv rummer muligheder for en realisering af enhver tænkelig konstruktion, som i en given situation måtte have aktuel interesse”, hvor arkitekten vil erstattes af et mere tværgående

“væsen med et kompleks overblik over videnskab, kunst og teknologi. Etablerede genregrænser vil blive nedbrudt og vi vil nærme os Marshall McLuhans simultane verden” (*ta'* 8: 4f). Erik Thygesen afslutter sin lange række af bidrag til indkredsning af en ny prosateori, jævnsides med en række indslag af eksperimentel prosa og poesi. Og ligesom der på billedkunstaksen er en spænding mellem Jane Peder-sens omhyggelige forsøg på at definere “Systemisk orden” i skulpturen og Robert Morris’ forsøg på at erstatte det systemiske med “Antiform”, er der musikalsk Ole Bucks “Fragment af en amorf struktur” og på den litterære akse en række frugtbare eksperimenter med at blande det systemiske approach med mere “syrede”, dramatik- og kulørgivende elementer, ligesom Warren Chalks artikel blander fiktion og videnskab:¹⁵ Det synes altsammen at tegne billedet af et miljø i dynamisk udvikling, hvor den grundlæggende fælles æstetiske ramme kan forskyde sig og udvides i forskellige retninger under indtryk af, hvad der sker i verden og i gruppen selv og dens omkreds. Så meget desto mere overraskende er det, at Thygesens leder starter med at proklamere, at det er uden “større fortrydelse, vi lader *ta'* i dets nuværende form gå ind med dette nummer”.

“[Ø]konomiske overvejelser” nævnes som noget, der “har spillet ind”, men Thygesen fremhæver især to årsager til at lukke bladet: At det “nummer for nummer er blevet vanskeligere at arbejde med *ta'*, både ud fra et politisk og et redaktionelt synspunkt”.

Hvad angår det politiske taler Thygesen om, at tidsskriftet “i sin form” har været “måske for ensportet, for eksklusivt, måske netop i kraft af sit udstyr et politisk indlæg”. Her menes tydeligvis ikke politisk i hverken parti- eller samfundspolitisk forstand, men snarere kulturpolitisk. Andetsted i lederen skriver Thygesen, at tidsskriftet næppe emnemæssigt er “nået raden rundt endnu” i forhold til det program, der blev udlovet i første nummer af *ta'*:

højest er det vel blevet til en slags flertydig antydning af et eller andet. Vi kan altså ikke sige at vi har nået hvad vi ville – hverken indadtil eller udadtil. Indadtil mangler vi fortsat det gruppepræg, den smule fælles -isme, som måske for en traditionel

opfattelse af kunstnergrupperinger ville have gjort os stærkere. Udadtil tyder kun meget lidt på at vi er kommet igennem. Undtagen måske kulturpolitisk (ta' 8: 3).

Kulturpolitisk synes her at betyde: som indlæg til fordel for en bestemt æstetik og kunstopfattelse – selv om denne fælles æstetik og kunstopfattelse på den anden side ikke er så homogen, at den kan fremstå som en “fælles -isme”. Gruppens særpræg er jo netop den sideordnede opfattelse af æstetisk pluralitet på de givne samtidspræmisses vedrørende teknologisk udvikling, demokratisering, afmontering af den traditionelle kunstnerrolles mytologi, afhierarkisering af forholdet mellem høj og lav kultur, åbning for læserens/tilskuerens egen omgang med værkerne mv. Det, ta' ifølge lederen har haft et vist held med, er således at præsentere et kulturpolitisk manifest.

Hvad angår det redaktionelle nævner Thygesen, at “den manglende plads har gjort det umuligt at give udtryk for hele bredden, for alle redaktionsmedlemmernes berøringsflader”. ta's format (mellem 30 og 42 små sider) har ikke for alvor givet plads til de tværæstetiske og tværkulturelle dimensioner, man havde drømt om. I stedet vil en ny form for tidsskrift følge efter, annoncerer Thygesen:

ta' box, som skulle blive et anderledes åbent, anderledes fleksibelt tidsskrift, som skulle give den udvidede redaktion langt friere hænder, langt bedre muligheder for en noget mere afslappet og fjollet holdning til tingene (for der har ikke været meget at grine af i ta', det kan vi godt blive enige om). Vi dropper ud af det fine tidsskriftsrace, tager den med ro, ser os omkring, laver vores ting (selv), og håber naturligvis stærkt på, at De gider køre med. OK?

Det formelle “De” i læserhenvendelsen skurrer sært imod den mere ungdomskulturelle tone, der anslås i forbindelse med ta' box, hvor man “OK” “dropper ud” er “afslappet og fjollet” og selv producerer sit eget 'garagetidsskrift' – som bekendt i form af en plasticpose, hvor alle i kredsen og deres “berøringsflader” kan komme og lægge deres bidrag i.

ta' box bliver ikke det åbne forum, det her håbefuld lanceres som. Og det bliver slet ikke mindre

eksklusivt, snarere tværtimod et mere internt projekt for venner og bekendte i kunstverdenen. Med lukningen af ta' begynder også de uenigheder og spaltninger i gruppen, som efterhånden fører til dens opløsning. I første omgang begynder det tværæstetiske miljø at skille ad: ta' box bliver især et organ for gruppens billedkunstnere, mens Hans-Jørgen Nielsen allierer sig med Claus Clausen, Per Højholt, Steffen Hejlskov Larsen, Svend Åge Madsen og Ebbe Reich om det mere litterært og (efterhånden) politisk orienterede tidsskrift MAK, som begynder at udkomme fra starten af 1969. Den ungdomskulturelle undergrundsavis Hætsj, som fremstilles i Eks-skolens lokaler i St. Kongensgade 101, samler en gruppe kunstnere og aktivister med Bjørn Nørgaard, Lene Adler Petersen, Ole Stig Andersen m.fl. i centrum og jævnlig eller lejlighedsvis deltagelse af andre fra Eks-skolekredsen. Andre konstellationer laver film i kollektivgruppen ABCinema fra starten af 1969. Der er stadig gang i mange aktiviteter, men som Hans-Jørgen Nielsen allerede (med et Yeats-citat) anede i sin mere pessimistiske programartikel i ta' 6: “Things fall apart; the centre cannot hold” – kræfterne trækker udad, i nye retninger, og efterlader tidsskriftet ta' som et monument eller et manifest for det tværæstetiske gennembrud af æstetik og livsholdning, der havde samlet sig fra omkring 1965 og opløses igen ved udgangen af 1960'erne.

Noter

1. Bl.a. nævner Leth overskridelsen af grænserne mellem kunstarterne i forbindelse med ta'-turneen i Mai & Borup 1999:38, hvor han siger: “ta'-gruppen tog på turné rundt omkring og deltog i hinandens værker. Vi havde sådan et helt repertoire af ting, som var skrevet af enkelte medlemmer, men som blev udført af samtlige. Altså, jeg deltog i nogle ting, som Poul Gernes eller Henning Christiansen havde skrevet eller tænkt”.
2. I ta' 2, hvor han redegør for sin brug af systemer i farvevalg, og i ta' 5, hvor han beskriver sin papirhappening. Derudover bidrager han til temanummeret ta' 7 om Amager med kortbearbejdelser.
3. Personlig meddelelse april 1999.
4. I tidsskriftets hovede præsenteres redaktionen som fordelt på Thygesen som ansvarshavende med tilføjede adresse, Peter Louis-Jensen (kunstredaktør), Hans-Jørgen Nielsen (litterær redaktør), Poul Nielsen (musikredaktør). Den

øvrige redaktion består af: Kristen Bjørnkjær, Henning Christiansen, Per Kirkeby, Bengt af Kintberg, Jørgen Leth og Vagn Lundbye. Fordelingen af redaktionelle poster er ret tilfældig. Dem, der nævnes med redaktionelle poster, er de drivende kræfter. De øvrige markerer kredsen af implicerede. Bag dem er der et bagland af folk fra forskellige kunstarter, som de aktive kan trække ind i tidsskriftet. Men de anførte er de mest skrivende og/eller programmatiske i kredsen. Det kan også bemærkes, at den svenske deltager i redaktionspanelet demonstrerer de nære forbindelser til det svenske kunstliv, som er repræsenteret i så godt som samtlige numre af tidsskriftet. Bengt af Klintberg rubriceres i eftertiden oftest som medlem af Fluxus, der i Danmark på dette tidspunkt udgør en fjendtlig fraktion med Eric Andersen i spidsen. Eric Andersen er iøvrigt også indbudt til dette nummers enquete, som han afslutter med et karakteristisk udfald: "Helt uafhængigt heraf er "Trækvogn Tretten" (plagiat-drengene) og "Den eksperimenterende Kunstscole" (samme plagiat-dreng) den mest naive dilettantisme, jeg endnu har oplevet". (*ta'* 1: 17)

5. Artiklen skitserer et længere historisk forløb fra individualismens opståen i renessancen over romantikkens forkastelse af den klassiske stillære, "hvorefter formeksperimentet bliver en del af kunstens natur" (*ta'* 1: 2). Problemerne med den historiske subjektoplevelse fremkommer, idet man i den moderne periode fastholder en historisk model, som ikke længere stemmer med de reelle, "empiriske", forhold. Modernismen kritiseres således som utidssvarende i sin ideologi: "Herved opstår der et modsætningsforhold mellem det, jeget empirisk har vist sig at være, og den forestilling, man har om dets ideale natur. Og denne spænding resulterer i den særlige modernistiske model, som er en modifikation af individualismens. Mennesket opfattes af modernismen som splittet, fremmed, disharmonisk, og kunsten bliver et erkendelsesmiddel til overvindelse af denne situation" (*ta'* 1: 2).

6. De betænkelige politiske følger er f.eks. "hvis det fører til blind accept af det bestående, friktionsløs tilpasning, konformisme – noget man ofte har foreholdt folk som Marshall McLuhan og Tom Wolfe, der hver på sit plan har været med til at formulere noget af det, der sker" (*ta'* 1: 3).

7. Det er denne holdning, der senere får Hans-Jørgen Nielsen til at kritisere Søren Ulrik Thomsens genmytologisering af kunstnerrollen.

8. Thygesen nævner ikke Susan Sontag, der først gør begrebet camp kendt i Europa i essayet "Notes on Camp" i den meget indflydelsesrige bog *Against Interpretation* (1966). Han trækker i stedet på sit eget kendskab til amerikansk kultur.

9. "Struktur, 16 objekter" vakte betydelig opsigt som et af de første gennemførte minimalistiske skulpturværker. På opslaget med Louis-Jensens artikel er også et foto af Bjørn Nørsgaard i færd med at støbe sine fødder ind i gips og et fotoværk af John Davidsen, der i sig selv er en minimalistisk fotoskulptur.

10. Jane Pedersen, der i denne periode fungerer som talefører for Poul Gernes, siger bl.a.: "Amerikansk kunstkritik synes endnu ikke at være helt opmærksom på den betydning, systemer har i afpersonaliserings-processen, måske fordi amerikanske kunstnere endnu ikke er nået frem til at bygge på dem. I Europa forekommer der forskellige tilløb til systemiske arbejder". Blandt dem nævner Jane Pedersen Per Arnoldi, Freddie A. Lerche og den tyske kunstner Karl Gerstner. Men "[d]en mest radikale anvendelse af systemer mener jeg at finde i Poul Gernes' arbejder, f.eks. i de serier, der var udstillet på Ungdomsbiennalen på Charlottenborg. I disse er det tilsyneladende lykkedes at komme helt fri af den subjektive komposition, fordi systemerne benyttes til at fremtvinge ikke-determinerede, usandsynlige resultater" (*ta'* 2: 17).

11. Også en så forholdsvis nærtstående person som billedkunstneren Hein Heinsen, som i sin egenskab af leder af Sommerudstillingen ofte samarbejder med gruppen omkring Eksskolen og også deltager i studiekredsaktiviteter og møder i Galleri 101 i St. Kongensgade, hvor Eks-skolen har lokaler, identificerer i sin anmeldelse af Eks-skolens "Skulpturfestival" i *ta'* 4 Eks-skolen med *ta'*-gruppen og med den æstetik+livsholdning, der kommer til udtryk i Hans-Jørgen Niensens spidsartikel i *ta'* 1 (*ta'* 4: 2).

12. Poul Gernes og Hans-Jørgen Nielsen udarbejder sammen med arkitekten Gunner Bertelsen et konkurrenceforslag til et boligområde, der kan ændre sig i takt med beboernes eksperimenter med livsformer. Forslaget er indlagt i kataloget til udstillingen *Anonymiteter* i Lunds Konsthall januar 1969 og optrykt i det svenske kunsttidsskrift *Paletten* 1, 1968.

13. De trykte partiturer er iøvrigt et usædvanligt kendetegn ved tidsskriftet. Bortset fra *ta'* 7, som er et landskabsnummer, indeholder alle numre af tidsskriftet noder.

14. De 12 deltagere er: Stig Brøgger, Poul Gernes, Hein Heinsen, Steen Høyer, Per Kirkeby, Peter Louis-Jensen, Vagn Lundbye, Mogens Møller, Hans-Jørgen Nielsen, Bjørn Nørsgaard, Erik Thygesen og Allan de Waal.

15. Her er f.eks. de eksperimentelle *science-fiction* forfattere Sladek og Ballard, Preben Major Sørensens "Menneskejagt", Hans-Jørgen Niensens Alvard-stykker, Lundbyes Nico-montage, Brøggers tekstmontage, der blander teoretiske overvejelser med fiktion, og Kirkebys tekst-og-tegne-serie æstetik.