

På nulpunktet

– om Peter Louis-Jensen og *ta'*

CHRISTINE BUHL ANDERSEN

“Booom! Kunsten eksploderer!!” lød overskriften euforisk i *Berlingske Tidende* en søndag i februar 1967, da *ta'* kom på gaden. Det var en af redaktørerne, forfatteren Hans-Jørgen Nielsen, der ivrigt forklarede, hvad der var ved at ske:

Det er jo sådan, at digterne ikke mere kun laver digte af den sædvanlige slags. De laver også digte, som samtidig er en slags billeder eller en slags musik. Malerne laver ikke kun billeder. De laver f.eks. også *happenings*, dvs. billeder som samtidig er en slags teater og også rummer sproglige og musikalske elementer. Og komponister laver ikke kun musik med toner. De laver også musik med ord, en slags poesi, eller instrumentalteater, dvs. musik man også skal se på. Der er her tale om egentlige blandformer mellem de forskellige kunstarter. Eller med det tekniske udtryk *hybridformer*... En ny kunstnerstype, som er i stand til at bevæge sig med hidtil uset bevægelighed mellem de foreliggende udtryksmuligheder, synes at være ved at opstå.¹

Ugen efter havde *Berlingske Tidendes* Kjeld Rask Therkildsen ryddet forsiden af kultursektionen til billeder af eksempler på den ny kunstnerstype. Her sås Poul Gernes midt i sin “Opus 7”, i hvilken han ruller sig ind og ud af en rulle brunt karduspapir. Ved siden af sås et billede fra opførelsen af Henning Christiansens “Dialektisk evolution”, hvor der var trængsel mellem en 4-5 mand ved tangenterne på et flygel. Endelig var der givet plads til et interview med redaktionsmedlemmerne Hans-Jørgen Nielsen, Erik Thygesen og Poul Nielsen, som uddybede ideen med det nye tidsskrift: Det handlede bl.a. om “et avanceret debat-klima [...] for den første værdirelativistiske generation”, fortalte de.²

En sådan kunstnerstype, som var i stand til at bevæge sig med den omtalte hidtil usete bevægelig-

hed mellem de foreliggende udtryksmuligheder, var Peter Louis-Jensen – og han havde været det, lige siden han blev optaget som elev på Den eksperimenterende Kunstscole i København, hvor han var med fra begyndelsen i 1961, da det gik løs i skolens første lokaler i Ravnsborggade. Han var med til at lave de første environments, happenings og gadeaktioner med *brødrene* fra skolen. Det var eksperimentet og visionen om at sprænge det klassisk-modernistiske kunstsyn og dets “eftersnakkere”, som han bl.a. oplevede på sammenslutningsudstillingerne i Danmark, der drev ham. Sært var det ikke, at han og flere andre medlemmer af Eks-skolens kunstnergruppe fandt, at de havde noget til fælles med de forfattere og komponister, som nok repræsenterede andre kunstarter, men som var ude i det samme ærinde: nedbryde de snævre genrebegrænsninger og vægge mellem kunstarterne; at blande ord, billeder, teater og lyd. “Nu brister alle diger”, udtalte Hans-Jørgen Nielsen senere om det, de alle følte var ved at ske.³ Som en spejling af tværestetikens flodbølge skulle alle kunstarterne repræsenteres i redaktionen af det nye tidsskrift, der skulle formulere og manifestere deres ærinde. Peter Louis-Jensen fik billedkunsten som ansvarsområde. Det blev starten på et nyt kapitel i hans kunstneriske forløb, som tvang ham til at tage udfordringen fra de velformulerede, intellektuelle forfattere og journalister i redaktionen op i ord. Det er således i *ta'*-tiden, at mange er enige om at finde kulminationen på Peter Louis-Jensens billedkunstneriske udvikling. Det er her, han laver de skulpturer, som siden hen er blevet emblematiske for hans bidrag til nybruddene i dansk skulptur på 1960'ernes neo-avantgardistiske scene. De skulpturer, han senere også selv betegnede som minima-

lisme. Og det er i *ta's* spalter, at han får formuleret sig sprogligt omkring det, der er nøgleordene til hans skulpturer *nulpunktet, entropien og passagen*.

Fra happeningen til passagen

Som det fremgik af Hans-Jørgen Nielsens forklaring til læserne af *Berlingske Tidende*, var det ikke mindst happeningformen, der var et væsentligt fælles udgangspunkt for *ta'*-folkene. Væsentlig var happeningen også for Peter Louis-Jensen, men samtidig var det – typisk for hans altid dobbeltrettede deltagelse i tingene – også opgøret og afskeden med lige netop happeningen, der stod på dagsordenen for ham fra januar 1967, allerede før første nummer var på gaden, og som bragte ham videre til de minimale skulpturer. Da *ta' 1* udkommer i februar 1967 med omslagsdesign af Poul Gernes og med bl.a. Peter Louis-Jensens egen manifest-lignende tekst “Omkring Zero”, der gør status over 60-70 års konstant formreduktion i billedkunsten, var han kort forinden hjemvendt fra New York, hvor han faktisk opførte sin allersidste happening. Det skete under happeningfestivalen “Scandinavian Avantgarde 1. A Music & Happening Program from Denmark and Sweden” sammen med Per Kirkeby og John Davidsen, hvor han opførte *one-man* happeningen “Square Dance”. Den bestod i, at han styret af lyde fra høretelefoner, som ikke var hørbare for publikum, lod sig føre rundt i forskellige baner på scenen. I *Hvedekorns* happening-nummer, som kom året efter, hvor hans partitur til “Square Dance” genoptrykkes, forklarer han i bakspejlet, hvorfor det skulle blive hans sidste: “Happeningen med dens syntakspræg unddrager sig ikke at “fortælle en historie”, og derigennem set fra mit synspunkt øve “vold” mod tid og rum”, siger han her og beskriver, hvad der i tiden efter – det vil sige *ta'*-tiden 1967-1968 – har optaget ham: “jeg er derefter gået over til at bygge passager, labyrinter og arrangementer i hvilke tilskueren igennem sin egen direkte medvirken som subjekt/objekt i bevægelse er med til at komplementere en situation”.⁴

Selv om happeningen her kasseres, er det en skulpturhistorisk pointe, at netop den blev katalysator for Peter Louis-Jensens banebrydende passager, som han topper med som billedhugger i 1967-1968, og som

blev hans mest originale bidrag til dansk skulpturhistorie. Hans mest kendte passageværk, “Struktur. 16 elementer”, som er illustration til “Omkring Zero” i *ta' 1* og som nu findes i rekonstruktion på Vestsjællands Kunstmuseum, betegnede Peter Louis-Jensen stædigt en *aktion*. Værket består af 16 ens hvidmalede trækasser med “en afskåret pyramide på toppen” opstillet i et grid på 4 x 4. “Struktur. 16 elementer” er en *aktion*, har Peter Louis-Jensen selv forklaret, fordi værket involverer betragterens passage, bevægelse igennem, rundt om og forbi de 16 elementer. Dermed får værket en tidlig udstrækning på samme måde som en happening. I modsætning til det traditionelle kunstværk, der bygger på form, farve og komposition, bygger dette værk på tiden, stedet og rummet: “Ved tiden forstår jeg ikke blot tidsrummet fra kl. 2 til 3, men tid som dimension, som et fjerde formbegreb føjet til og ligestillet med de øvrige dimensioner”, forklarede Peter Louis-Jensen om de 16 elementer til *Berlingske Tidende*.⁵

Interessen for at involvere publikum i skulpturen og kunstværket, inspireret og ofte integreret i happeningformen, ses helt tilbage i værker fra 1965, hvor værkerne endnu ikke er blevet skrællet ned til det minimale udtryk, som de får i *ta'*-tiden, men stadig har et fortællende element.

I skitsebøger fra 1965 ses tegninger med ideer til *environments* og skulpturrum, der styrer publikums bevægelse i rummet, f.eks. et rum fyldt med gigantiske kugler og notater om et “rum med meterhøje kugler som “folk” kan trille frem og tilbage”. Her findes også første udkast til en passage, som i al ubemærkethed faktisk blev realiseret som Peter Louis-Jensens første som en del af det *environment*, der dannede baggrunden for den berømte happening “Stars and Stripes”, der opførtes i Den Fries rum sommeren 1965. Passagen bestod af løse planer, der kunne svinges frem og tilbage, og som *Politikens* Bertel Engelstoft oplevede som “en sluse af løst hængende avispapir”.⁶ Allerede i december 1965 udfører Peter Louis-Jensen den næste passage til Flyvemaskineudstillingen på Den Frie som en uformet flyvemaskinekrop på et kvadratisk felt på 4 x 4 meter. Passagen indrettes som en flyvemaskine med stole, vinduer, døre, vinger osv. – et indhold der

med Per Kirkebys begreb må kaldes “urent”, men som også i skitserne til passagen tydeligvis rummer kunstnerens overvejelser omkring publikums kropsoplevelser – sammenbukkede, passerende osv. I 1966 åbner Peter Louis-Jensen i Holbergsgade et kombineret værksted/galleri, hvor han skaber en gigantisk labyrint på 62 meter i galleriets tre rum som et passage-environment med indbygget lys og lyd, hvor der er anbragt pærer og højttalere, der giver en fløjtetone, gentaget med ca. 10 sekunders mellemrum.⁷ Desuden bygger han en installation med en samlet størrelse på 200 x 185 x 185 cm bestående af to pyramider, der ud fra hver deres kvadratiske plan i loft og på gulv står på spidsen af hinanden med en smal passage eller rundgang udenom. Herfra går han i efteråret 1966 ud i det offentlige rum med sine passager, nu rensede og minimerede:

I gården foran Den eksperimenterende Kunstscole opstillede Peter Louis-Jensen i oktober 1966 i forbindelse med en happeningfestival en oplyst hvid passage – en 11 meter lang og 2,50 meter høj “entré” med bræddegulv og plasticvægge over et træskelet [...] her fungerede den på det lavspændte plan, hvori den var fremlagt – som en smuk, ren, afslappet, oplyst hvidhed, man passerede igennem på vej til noget andet. En hvidhed, man kunne registrere (der var rige muligheder for at slippe udenom passagen; passagen var tilmed flyttelig; skiftede position adskillige gange under opstillingen) – som en psykisk transformationsmulighed i rum

skriver Erik Thygesen om Peter Louis-Jensens mobile passage.⁸ Passagen, der var Peter Louis-Jensens bidrag til happeningfestivalen arrangeret af Trækvogn 13 i samarbejde med Joseph Beuys og Bengt af Klintberg i St. Kongensgade, var karakteristisk for sammenhængen mellem happeningformen og passagen.

En empirisk minimalisme

Ved at kalde sin skulptur “en aktion” bringer Peter Louis-Jensen relationen mellem tid, betragter og rum ind i billedet, som var den en af de minimalistiske skulpturer, Michael Fried beskriver i sin tekst “Art and Objecthood” fra 1967, hvor han kritiserer og samtidig skarpt analyserer den nye amerikan-

ske skulptur, som han mener lefler for publikum i en indtænkning af både publikum og kunstrum. Den nye situation er for ham teater for publikum på en scene. Netop tidsaspektet i disse skulpturer (deres “presence”) er et problem: Det hele er blevet teatralisk, mener Fried. Peter Louis-Jensen benytter imidlertid ikke her begreber som minimal art, literalist art eller ABC-art, der blev brugt i Amerika om f.eks. Donald Judds og Robert Morris’ skulpturer. For som han forklarer senere, så

kom det erfaringsmæssigt til mig, hvor det nok er kommet mere erkendelsesmæssigt til amerikanerne. Jeg lavede faktisk sådan en empirisk minimalskulptur, hvor amerikanerne overvejede og skrev artikler, som i øvrigt var ulæselige for mig.⁹

Når man ofte opfatter Peter Louis-Jensen som sin generations *hardcore*-teoretiker på billedkunstfeltet, skal det tages med det forbehold, at han nok var behård i sin konsekvente søgen mod nye formsprog og kunstneriske resultater og undervejs ikke var bange for at kassere det, han fandt opbrugt, men at analysen ikke nødvendigvis foregik på det sproglige plan, som var *ta*’s i den naturlige forstand, at det var et tidsskrift. Den foregik i lige så høj grad i den intuitive praksis, i arbejdet med de kunstværker, udstillinger og aktioner, han deltog i. Ser man nærmere på Peter Louis-Jensens tekstbidrag til *ta*’er de yderst forskellige, og teksterne “Omkring Zero” fra *ta*’ 1 og “Passager” fra *ta*’ 6 står tilbage som tekster, der i gængs forstand er kunst-teoretiske. En kærlighed til billedkunstneren J.A. Jerichau i en anmeldelse i *ta*’ 1 synes at falde helt uden for *ta*’-manifesternes rammer, og Ronald Bladen, som han fremhæver i *ta*’ 4 frem for Judd og Caro, roser han for sin følsomhed og elementer af spirituel romantik, som han mener er mere europæisk! Og allerede i *ta*’ 5 er Peter Louis-Jensen bemærkelsesværdigt nok ude og kritisere selve tidsskriftsformen og vil bryde med den, fordi han finder den for snærende for billedhuggere og musikere. Det synspunkt deler han med Poul Nielsen, musikredaktøren, der skriver indledningsklummen i nummeret, som også rummer en lang række konkrete kunstneriske bidrag. I invitationsbrevet til de inviterede bidragsydere til *ta*’ 5 skriver

kunstredaktøren Peter Louis-Jensen kritisk over for det teoretiske forehavende:

ideen om at skabe en dansk antologi er problematisk. Det er for mig helt klart at den ordinære antologi-form med dens reklamebetonede image og forelskede og frelste atmosfære ikke hører hjemme i *ta'*. Mulighederne for at etablere en mere vital form? Denne invitation til at deltage indebærer for den enkelte at han for at deltage underlægger sig det krav, at hans materiale skal forsøge at belyse detailproblemstillinger vedrørende helst allerede realiserede projekter (proklamationer, skulpturer, happenings, demonstrationer af enhver tænkelig art.) Således skulle denne detailbeskrivelse have affinitet til såvel filosofiske som materielle/konstruktive problemstillinger... altså et forsøg på at undgå eller begrænse besvarelser der kører på de "evige" spørgsmål (livet, døden etc.). Detailbeskrivelsen ønskes yderligere dokumenteret ved hjælp af fotos, tegninger eller lign.

Invitationen slutter med et citat fra *Salmonsens Leksikon* på opslaget "Detail" og en forklaring om, at "I dette nummer af *ta'* er de teoretiske bidrag trådt afgørende i baggrunden til fordel for kunstneriske bidrag". Det lyser ud af teksten, at Peter Louis-Jensen her foretrækker at lade billedkunsten tale for sig selv: Det konkrete plan skal frem i stedet for metaplanet – en holdning, der i øvrigt stemmer overens med minimalismens stræben mod det konkrete og det Michael Fried kalder kunstværkets "presence".

Alligevel er der ingen tvivl om, at Peter Louis-Jensen påvirkes og skærpes af det teoretisk høje niveau i *ta'*, hvor hans egne tekster bringes side om side med nøgletekster af f.eks. Robert Smithson og Robert Morris, der set i en international sammenhæng oversættes ganske tidligt til dansk. Peter Louis-Jensen havde set flere af både deres og Ronald Bladens skulpturer, da han var i New York med Per Kirkeby og John Davidsen i januar 1967, hvor der på Whitney Museet vistes museets årlige skulpturudstilling med bidrag fra bl.a. Ronald Bladen, Donald Judd, Robert Morris, Robert Smithson, Walter de Maria og Sol Lewitt.¹⁰ Peter Louis-Jensens begrundelse for at vælge at introducere Bladen i *ta'* er dels, at Robert Smithsons entropi-artikel introducerer bl.a. Judd, men også at han i højere grad end de andre amerikanere synes at bygge bro til "den europæiske

mere emotionelt bestemte skulpturopfattelse", og at Bladen befinder sig "på et plan mellem spirituel romantik og bevidst konstruktivitet" – en udtalelse, der synes at spejle Peter Louis-Jensens egen position, der også med sin aktivistiske dimension rummer et niveau af ekspressionisme – stik imod kliché-ideen om, hvad minimalisme er: Der er mange minimalismer, og en af dem er Peter Louis-Jensens dynamiske, empiriske.

Det er slet ikke skulptur

Peter Louis-Jensen når i øvrigt meget tidligt i *ta'*-tiden at få slået fast, at det slet ikke længere drejer sig om skulptur. Skulpturen bliver grundigt afløst i anmeldelsen af Willy Ørskovs bog *Aflæsning af objekter i ta' 2*, fordi Ørskov i denne bog har formastet sig til at fastholde et skulpturbegreb, mens Louis-Jensen med sit tværaestetiske hybridkunstbegreb, som var *ta'*s manifest-agtige udgangspunkt, mente, at de gamle genredefinitioner var døde, og at man på ruinerne af dem måtte rejse en helt ny kunstopfattelse:

Masser af bemalede skulpturer og "flade" objekter ser dagens lys. Maleriet bryder ud af rammen. Ned på gulvet. Det er ikke længere relevant at referere til enkeltgenrer som udtryk for noget afgrænset og veldefineret.¹¹

Peter Louis-Jensen går så vidt som til at erklære skulpturen for afskaffet som art, hvilket får Ørskov til at fare i blækhuset og forsvare skulpturen, som han hverken mener er et "udlevet begreb" eller "et forladt område", hvilket er Peter Louis-Jensens bombastiske budskab. Det gør han i *Informations* Kronik under overskriften "Skulptur og æstetik" den 24. august 1968. Derimod mener Ørskov, at der er tale om at skulpturbegrebet er ved at blive udvidet, og set i bakspejlet må man lade Ørskov, at det netop også er, hvad Peter Louis-Jensen selv (blandt andet) bidrog til: Et udvidet skulpturbegreb.

Den afdøde/udvidede skulptur var således omdrejningspunktet for den af *ta'* arrangerede skulpturfestival, der foregik i perioden fra den 7. september til den 7. oktober i lokalerne i St. Kongensgade 101 over gården:

Baggrunden for at invitere en række unge kunstnere til at vise deres skulptur-eksperimenter er tidsskriftets ønske om at præsentere og pege på nogle aktuelle bestræbelser i den ny skulptur. Det har yderligere været hensigten at vise et tværsnit af de mest avancerede og aktuelle udtryk, som for de fleste af de udstillende kunstners vedkommende resulterer i en skulpturform, der ikke lader sig præsentere indenfor de traditionelle udstillingsrammer,

hed det i en løbeseddel dateret København, Onsdag de. 6. sep. 1967 (sic). Anmelderen kaldte det forsigtigt for "sælsomt", da han havde set den første af de syv små udstillinger. Det var Per Kirkebys installation, som bestod af en lægte, der hang ned igennem rummet båret i 33 snore.

Dens eneste funktion er at skabe et miljø i rummet [...] Værket er skabt alene til dette lokale. Det samme vil være tilfældet med de efterfølgende. At der ikke er tale om skulptur i almindelig forstand fortæller deltagerlisten

forklarede Kirkeby selv.¹² Hein Heinsen, der som akademiuddannet billedhugger ikke fra begyndelsen havde været en del af miljøet omkring *ta'*, fik lov at anmelde *ta'*s skulpturfestival i *ta' 4* og filosoferede over den nye konkrete skulptur, der nærmede sig haiku og havde et betydeligt indhold af mystik.

Et af de senere eksperimenter med en udvidet skulptur fra Peter Louis-Jensens side var en lydskulptur, som han skabte til DR's eksperimentalerie "Mediet er budskabet" i 1968: En lydpassage, klippet sammen af optagelser, han havde lavet sammen med Erik Thygesen på Samsø, organiseret efter temaer, klippet i stykker, reorganiseret og klippet sammen med hvide stykker tape, mellemrum, der fik denne såkaldte "Passage på..." til at minde om en lydversion af "Struktur, 16 elementer".¹³ Samsø materialet findes desuden gengivet som tekst-struktur i *ta' 8*.

Entropi

At Danmark "ikke alene har en Tivoligarde, men også en avantgarde" blev slået fast i *Dagbladet Politiken* søndag den 22. september 1968, da Bertel Engelstoft rapporterede fra Den II. nordiske Ungdomsbiennale på Amos Andersons kunstmuseum i Helsingfors. Det

var fire af biennalens fem danske deltagere, som med protestpamfletter og håndtrykte plakater sat op på museets indgangsparti, fik den vittige hund frem i kulturjournalisten, der tidligere på ugen havde oplevet Tivoligarden i den finske hovedstad som et led i et dansk kulturfremstød. Den danske kunstnergruppe, som gav anledning til sammenligningen, var "på den nordiske eksperimenterende kunsts vegne" vrede over, at de norske, svenske, finske og islandske udvælgelseskomiteer havde svigtet den eksperimenterende kunst og i stedet udvalgt "vege, internationale eftersnakkere" og derved udvist "forstokkethed, som trods enhver beskrivelse." "*Dette er ingen ungdomsbiennale!*", lød det afsluttende statement i kursiv fra de danske kunstners side.¹⁴

I spidsen for den danske gruppe var Peter Louis-Jensen, som selv havde bidraget til biennalen med et værk, der bestod af nonchalant efterladte bunker og opstillinger af blåmalede profilbrædder som stod på trapper og i mellemrum uden kunstnerskilte på, og som derfor forvirrede anmelderne. Og den hvide passage, som var Peter Louis-Jensens andet bidrag til udstillingen, hans såkaldte *Urbanobjekt*, som han første gang udstillede på udstillingen *9 skulptører. En udvidelse af et bymiljø* i Århus i 1967, beskrev den finske avis *Huvudstadsbladet* som en "vitålad labyrint i storlek med en mindre pissoar".¹⁵ Nøglen til profilbrædderne fås i *ta' 8*, hvor man finder de tegnede skitser til dem sammen med en tekst om, hvad de går ud på: De forbinder sig med begrebet entropi, som blev indført i *ta'*-kredsen allerede med oversættelsen af Robert Smithsons "Entropi og den nye skulptur", som blev bragt i *ta' 4*. Peter Louis-Jensen oversatte entropibegrebets indhold af det ikke-arrangerede, det ikke-komponerede, det lavmælte og anonyme til sin egen filosofi som "Ikke sprog sprog". I teksten om profilerne, som han kalder de blå brædder, skriver han, at

[i]ngen af dem er særlig fremragende. De er hurtigt lavet, og jeg har ikke anstrengt mig for at lave dem særlig perfekte som man måske kunne forvente [...] En række profilmønstre uden særlige egenskaber og uden større interesse.¹⁶

Herefter sammenligner Peter Louis-Jensen profi-

lerne med et landskab, et fladt felt, hvor tilskueren selv fylder sit sprog, sin “syntaks”, ind. Her er vi nær nulpunktet, helt nede “Omkring Zero”, entropiens nedre niveauer, afdæmpede, henslængte, betydnings-tømte. I teksten “Passager” i *ta' 6* er han rykket et skridt tættere på den totale afvikling af skulpturen ved at flytte den ud i byrummet, hvor den naturligt findes i forvejen på Strøget og andre steder. Det drejer sig om steders potentialer, og overført til den urbanistiske sfære bliver ligheden med situationister-nes begreb “deriven” stor. “Vi er alle tilskuere om man vil: medskabende. Det er mellem den enkelte og sproget at virkeligheden træder frem”, skriver han.¹⁷ Et tilbageblik på udstillingen “anonymiteter – kommunikationer” på Lunds Kunsthall i januar 1968 giver ligeledes forbindelsen til urbanisme og situationisme. Udstillingen havde bidrag fra en lang række kunstnere, der både talte yngre skulpturfolk fra Sommerudstillingen som Hein Heinsen, Peter Bonnén, Niels Guttormsen og Mogens Møller og Eks-skolefolk som Peter Louis-Jensen og Stig Brøgger. Flere af dem havde allerede udstillet sammen på urbanisme-udstillingen i Århus i sensommeren 1967, og mange havde bidraget til *ta' 5*. Sammen med Stig Brøgger skabte Peter Louis-Jensen en totalzone på kunsthallens 1. sal, som de selv sammenlignede med en by i formuleringer, der giver associationer til Debords *derive*-beskrivelser:

Der bliver her tale om kommunikationszoner, der bygger på suggestive punktoplevelser, som svarer til den måde, man oplever f.eks. urbane miljøer på. Værker af denne zonetype kræver rumstrukturer, der minder om gader; derfor finder man dem på første sal i udstillingsbygningen. De optræder her i serie efter hinanden ligesom husene i en by og er som disse usig-nerede.¹⁸

Senere kommer så de blå brædder. Og herefter var skulpturen afviklet, der var kun byen og samfundet tilbage. Peter Louis-Jensen gik over til at lave faner, demonstrationer og 8mm-film, og med ungdoms-oprøret blev han politisk, en naturlig konsekvens af hans særlige aktivisme-minialisme:

Hvis man giver minimal art-problematikken et politisk for-tegn, altså hvis man søger efter dens samfundsmæssige eller sociale tilhørsforhold, så søger man efter en aktivitet, en akti-visme i virkeligheden, indbygget i iagttagelsen af formen,

forklarede han senere om vejen fra minimalisme til politisk aktivisme, som blev naturlig for ham.¹⁹

Efterskrift: ta' box i stedet for

Allerede i *ta' 5* fandt Peter Louis-Jensen tidsskrift-formen snærende. På et fællesmøde den 18. novem-ber 1968 blev det aftalt at stoppe med *ta'*, men at fortsætte med en ny udgave af tidsskriftet, der helt og holdent var Peter Louis-Jensens ide: Det fik tit-len *ta' box*. Problemet med *ta'* havde især været re-præsentationen af musikken og billedkunsten – så længere holdt det tværæstetiske ikke i den ramme. Men nu skulle en ny form løse det problem: “Tids-skriftet som vil udkomme fire gange om året, vil få form som en klar dekoreret plastic-pose, der kan rumme papir, pap (dog ikke udover A-4 format), “genstande”, tapeoptagelser, grammofonplader etc.”, hed det i fællesbrevene til de andre kunstnere. Indholdet skulle lægges i poserne ved såkaldte “ilæg-ningsseancer” dokumenteret i Peter Louis-Jensens egen 8mm film *ta' box*, hvor kun hænderne på pro-duktions-gruppen ses: Der lægges digte i strimler, små grønne skulpturer, John Davidsen-roser m.m. ned i poserne. “Som De vil have set af andre numre, er det kun med nød og næppe vi har kunnet bruge den hidtige tidsskriftform. Både billedkunsten, mu-sikken og digtningen har måttet presses ind i en snæver ramme, og formatet har tit været for småt. Vi bryder derfor radikalt med traditionen og skifter fra hæfteformen til en plasticbox”.²⁰ Første nummer af *ta' box* blev politianmeldt, fordi nogen fandt på at lægge hash-kager i. Forlægger Berg, som havde udgivet *ta'*, trak sig, og det blev Panel 13 – Peter Louis-Jensens og Stig Brøggers eget lille tidsskrift i foldet A3- format – der udgav *ta' box*. *ta' box* kom i fire numre i løbet af 1969, fyldt med små ting, ord, papir, billeder og lyde.

Noter

1. "Booom! Kunsten eksploderer!!", Hans-Jørgen Nielsen, *Berlingske Tidende*, søndag den 12.02.1967.
2. "Blandkunst med ti i TA" af Kjeld Rask Therkilsen, *Berlingske Tidende* den 19.02.1967.
3. Hans Jørgen Nielsen, "Gruppebillede fra 60'erne" i *Kritik* 75/76, 1986, s. 132.
4. *Hvedekorn* nr. 3, 1968.
5. "Vi gi'r en forklaring", interview med Peter Louis-Jensen, Per Kirkeby og Poul Gernes af Gunnar Jespersen, *Berlingske Tidende*, ?.10.66.
6. "Ungt Selskab", af B.E., *Politiken*, 12.6.65.
7. Troels Andersen, "Efteråret 1966. Danske udstillinger, i *Billedkunst* nr. 1, 1967, s. 49.
8. Erik Thygesen, "Om Peter Louis-Jensen, "Passager", "Perceptionsrekvisitter" og andre "Signaler"", in: *Billedkunst* 4/68, s. 176.
9. "En skæring mellem den objektive virkelighed og den subjektive oplevelse", interview m. Anneli Fuchs i kataloget til udstillingen "Skulpturelle Synspunkter", Kunstforeningen, 1986, s. 62.
10. Deltagerne fremgår af katalogfortegnelsen i kataloget *Annual Exhibition 1966. Contemporary Sculpture and Prints*. 16.12.66-5.2.67, Whitney Museum of American Art, New York. At Peter Louis-Jensen så udstillingen fremgår af hans egen Ronald Bladen-artikel, hvor han nævner udstillingen sidst i teksten.
11. Peter Louis-Jensen: "Aflæsning af objekter", in: *ta' 2*, s. 30.
12. Per Kirkeby udtaler sig til anmelderen i artiklen "Det er sælsomt", af ENJ, *BT*, 9. september 1967.
13. Peter Louis-Jensens introduktion til "Passage på..." findes genoptrykt i "Peter Louis-Jensen Retrospektiv", red. Christine Buhl Andersen, Vestsjællands Kunstmuseum 2003.
14. "Når garden trækker op", Bertel Engelstoft i *Politiken*, søndag den 22.9.1968.
15. Peter Louis-Jensen: Tekst uden titel, *ta' 8*, s. 38.
16. "Ung nordisk biennial mellan himmel och jord", Ole Falck, Hovedstadbladet, 4.10.1968.
17. Peter Louis-Jensen: "Passager", in: *ta' 6*, s. 21.
18. I et interview med Lars Morell siger Peter Louis-Jensen, at han ikke kendte Debords skrifter, men både Stig Brøgger og Troels Andersen har over for denne artikels forfatter bekræftet, at Peter Louis-Jensen deltog meget aktivt i debatter på Eks-skolen om situationismen. Peter Louis-Jensen siger imidlertid selv til Morell, at "i virkeligheden har jeg dér som en konsekvens af det sociale en side til fælles med situationisterne, men jeg har en fuldstændig anden æstetik end situationisterne." "Et tilbageblik. Interview med Peter Louis-Jensen af Lars Morell, i: "Peter Louis-Jensen Retrospektiv". Red. Christine Buhl Andersen, Vestsjællands Kunstmuseum, 2003, s. 107.
19. *Ibid.* s. 106.
20. Tillæg til *ta' 8* 1968.

