

”With a little help from my friends”

Tania Ørum

”With a little help from my friends”

Den kollektive bølge i tresserne og halvfjerdserne

Af Tania Ørum

1960'erne og 70'erne var en periode, hvor det kollektive blomstrede på alle områder, i kunsten, ungdomskulturen og den politiske aktivisme.

Det første danske kollektiv blev, under en vis mediebevågenhed, dannet i en villa i Odense i december 1962 med Mogens Amdi Petersen som en hoveddrivkraft. Han blev senere kendt som stifteren af Den rejsende Højskole og Tvind-skolerne (1970). Dengang var han folkeskolelærer og den bedst lønede blandt fortrinsvis læringe (herunder Kirsten Justesen). Skønt kollektiverne havde ringe indtægter, havde de betydeligt initiativ. Huset i Odense blev et politisk aktivitetscentrum og husede også et galleri, hvor både de officielle danske situationister under overopsyn af Guy Debord og de situationistiske dissidenter omkring Jørgen Nash organiserede udstillinger.¹ I tressernes og halvfjerdsernes ungdomskultur blev kollektiverne en vigtig bo- og organisationsform, der rakte fra praktiske løsninger på samværs- og boligønsker, når man ikke havde penge, til politisk-ideologiske fællesskaber, der prøvede at foregribe fremtidens idealsamfund her og nu eller fungerede som aktionsenheder som f.eks. de besatte ejendomme, Slumstormerne indrettede som kollektiver med lokalpolitiske aktiviteter. Christiania var alle disse ting i ét stort kollektiv. Også musikkulturen bevægede sig fra 1950enes individuelle stjerner som Elvis eller Cliff Richard til grupper som the Who, the Beatles og Stones i tresserne.

I det følgende vil jeg give nogle eksempler på kollektive arbejdsformer i 1960'ernes og 70'ernes kunst. Mit første eksempel er fra de tidlige tressere, hvor det især handlede om et æstetisk nybrud i kunsten og et opbrud fra de mytologiske forestillinger om kunsten og kunstnerne. Disse eksperimenter førte gradvist frem mod en politisering af kunsten i anden halvdel af tresserne. Det ser jeg på i mit andet eksempel fra slutningen af tresserne og begyndelsen af halvfjerdserne.

Den eksperimenterende Kunstscole

Den eksperimenterende Kunstscole blev oprettet d. 24. 10. 1961 i lokaler i Ravnsborggade med maleren Paul Gernes og kunsthistorikeren Troels Andersen som de drivende kræfter.² I skolens første år leverede Troels Andersen den kunsthistoriske undervisning, bl.a. baseret på to ophold i Sovjetunionen 1960-1961 og 1963.³ Det russiske avantgardeperspektiv, der omfattede kollektive

1) Om den officielle Situationistudstilling se Mikkel Bolt Rasmussen: *Den sidste avantgarde*, Ph.D. Afhandling Aarhus Universitet 2003. Om kollektivet i Odense se Tania Ørum: *De eksperimenterende tressere*, Gyldendal 2009:665-670.

2) I skolens fælles præsentation i *Kunst 7* 1962:187 anføres det, at ”Initiativtageren” var ”maleren Poul Gernes, der understøttedes af kunsthistorikeren Troels Andersen og maleren Roger Pring. Kunstkritikeren Jens Jørgen Thorsen deltog også i det grundlæggende arbejde. Snart efter kom maleren Richard Winther, Grafikeren Jørgen Rømer og maleren Ole Schwalbe til.” Blandt de første elever, som blev hængende og blev til en hård kerne, var John Davidsen, Peter Louis-Jensen og Per Kirkeby, senere kom også Bjørn Nørgaard og Stig Brøgger til foruden arkitekten Allan de Waal, komponisten Henning Christiansen og forfatterne Erik Thygesen og Hans-Jørgen Nielsen.

3) Denne viden udmøntes i en bog om *Moderne russisk kunst* (1967) og i udgivelser af Malevichs skrifter (1963) og bidrag til internationale udstillinger om Malevich, Tatlin og andre russiske avantgardekunst-



Det anonyme fællesskab var en vigtig del af Den eksperimenterende Kunstscoles linje. I dette gruppefoto til et interview i Berlingske Tidende 1964 holder deltagerne hænderne for ansigtet for at fremhæve gruppen frem for individerne. Bag hænderne er Per Kirkeby, Peter Louis-Jensen, John Davidsen, Jan Grünewald, Ole Knudsen. Foto: Egon Engmann (Scanpix)

broderskaber og arbejdsformer, fik meget stor betydning for Kunstscolemedlemmernes opfattelse af deres egen og samtidens kunst.

Det 20. århundredes avantgardebevægelser var på det tidspunkt meget lidt kendt i Danmark. Troels Andersen har således fortalt, at der til alt held var udkommet en bog af Klee, hvor han berettede om sine erfaringer som lærer ved Bauhaus, som man kunne trække på i Kunstscoles første år, suppleret af den viden, som *linien*-kunstnerne Richard Winther og Gunnar Aagaard Andersen sad inde med. Det var Paul Gernes, der stod for de ”materialeøvelser”, der blev indført i en timeplan som en reminiscens af, hvad der på det tidspunkt var muligt at få at vide om Bauhaus-undervisningen.” Øvelserne tog udgangspunkt i et bestemt materiale – lige fra ”ting, fundet ved et raid på en losseplads.

nere (Moderna Museet 1965-66, 1968, Stedelijk 1969).

En solidt tømret trælåge, kasserede blikdåser” til et udvalg af pornoblade, bløde cellotexplader, en ny rulle ståltråd eller store, blanke metalplader. Alle skulle deltage i disse øvelser, men der var ikke krav om nogen fælles stil eller angrebsvinkel. Gernes, der lagde vægt på at arbejde på lige fod med eleverne, foldede sine metalplader, så ”bukningerne blev til delinger af fladen, der reflekterede lyset”, mens f.eks. Peter Louis-Jensen hamrede i sin plade, holdt den over gasflammen og til sidst slog tre søm i den, så den fremstod som en lille skulptur. En anden Bauhausøvelse, som Aagaard Andersen havde fortalt om, og som Kunstskolen afprøvede, var at tegne i en hel time uden at løfte blyanten fra papiret. Også her rapporterer Troels Andersen, at de fire, fem personer, der deltog i øvelsen fik ”de mest forskelligartede resultater frem”.⁴

Per Kirkeby har beskrevet mødet med Den eksperimenterende Kunstskole som et møde med “tresserikonoklasmen” og minimalismen.⁵ På mange måder en hård skoling med benhårde diskussioner og gensidig kritik, men også et yderst dynamisk og inspirerende miljø. Kirkeby fremstiller bl.a. den kollektive moral og opgøret med kunstnermyten som et integreret led i “tresserikonoklasmen”, hvis “første indlysende træk” var “forkastelsen af Stil og Personlig Udvikling. Begge ting blev betragtet som udslag af Personlig Ambition, som en hindring for den absolutte fordring.” Kirkeby var søgt ind på Kunstskolen for at lære at lave raderinger,

men mødte Malevich allerede den næste formiddag ved spisebordet, hvor Troels Andersen holdt en slags forelæsning om russere jeg aldrig havde hørt om. Forinden havde vi tegnet et kvarter på en tegning uden at løfte blyanten og bryde stregen. Sådan gik det slag i slag, og pludselig var jeg Broder Per uden Kirkeby. Universet udvidede sig med foruroligende hast. Jeg blev også ramt af Addi Köpckes hidsige spytklatter, og begyndte at stå i kø uden for byens eneste natteåbne ølværtshus. Manzoni, Spoerri, Filliou osv. svævede omkring. Fluxus var ikke fluxus. Det var meget småt og meget varmt, men samtidig ganske frit.⁶

Gernes’ indfaldsvinkel til undervisningen indebar, som Troels Andersen anfører, en opfattelse af, “at der ikke eksisterer ‘elvarbejder’ og siden ‘egentlig kunst’, men at alle fra første færd skulle skabe gyldige værker”, og desuden havde han et ønske om at give kunsten “en social funktion”. Skolen deltog derfor bl.a. kollektivt og anonymt med flere forslag til de ”mælkegavle” med reklame for at drikke mælk, der prægede København i disse år, og som ellers var ”forbeholdt de mest etablerede danske kunstnere”. Et af disse forslag blev faktisk præmieret og udført på en gavl på Nordre Fasanvej, men kun på betingelse af, at anonymiteten blev brudt.⁷

De præmierede gavle blev udstillet i festsalen på Kunstakademiet. I den anledning kom der brev til Kunstskolen, som John Davidsen har fortalt,

men hvem skulle nu skrive under på det? Vi blev enige om, at det var den ældste, der fik lov til det. Og det kom så til at hedde sig, at det var Paul Gernes, der havde lavet gavlen, men det var det faktisk ikke. I det brev stod der, at man gerne måtte tage sine nærmeste pårørende med til åbningsfesten. Så gjorde vi det, at Paul kom med brevet, og der stod så en dame og satte kryds.

4) Troels Andersen: ”Intuition, opposition og handling” i: Christine Buhl Andersen (red.): *Peter Louis-Jensen Retrospektiv*, Vestsjællands Kunstmuseum 2003:52

5) Kirkeby: *Håndbog*, København: Borgen 1991: 91, 85

6) Kirkeby *Håndbog*, København: Borgen 1991: 91.

7) Troels Andersen 2003: 52-53. Mælkegavlen er gengivet i Jane Pedersen *Der er dejligt i Danmark*, København: Borgen 1971: 69.

Og så kom vi andre bagefter som de syv små dværge og sagde: Goddag, Pauls bror, Pauls bror, Pauls bror.... Så vi kom allesammen til fest.⁸

Broderskabets kollektive praksis

De kollektive og anonyme arbejdsformer, Gernes indførte, fik meget stor betydning for deltagerne. De fremkaldte dels en holdfølelse eller ligefrem et broderskab, som svejsede skolens medlemmer sammen over for en ikke særligt anerkendende omverden. Dels medvirkede de til at holde de individuelle ambitioner nede, så både den enkeltes kunstnerrolle og det enkeltstående værk blev relativiseret til at være et moment i den løbende eksperimentalproces, som gruppen var fælles om, og som bestod af lige dele praktiske forsøg og diskussioner.

Når Troels Andersen og Paul Gernes talte om kunstens ”sociale funktion”, var der på dette tidspunkt ikke tale om egentligt politiske standpunkter, men snarere om forsøg på at bringe kunsten ud i sociale rum. En tidlig elev på aftenholdet har fremstillet både Gernes’ gennemtrængende indflydelse og broderskabet som et kunstinternt forhold:

Gernes stod bagved, han var den, der sagde mindst, men [...] [h]an havde et dejligt beroligende sprog, og så sagde han nogle ting, og dem skulle man sgu lytte efter, fordi han gentog det ikke. Så sagde han BRODER, det sagde han i starten, - broder. Så var der en kriminalbetjent – fra Hillerød, tror jeg – han troede der var noget kommunisme med i det. Men det var nu noget, der aldrig nogen sinde blev berørt på skolen. Politik blev ikke berørt, vi kom aldrig nogen sinde ind på tanken.⁹

Det første kollektive projekt, som nåede ud i verden, var to store billeder frembragt af hhv. dag- og aftenholdet, som det lykkedes at få ophængt i kantinen på Frederiksberg Gymnasium. Man kan få et indtryk af de primitive forhold, skolen arbejdede under, ud fra denne arbejdsproces. Aftenholdet holdt til i lokaler, som tilhørte en sangforening. Da sangforeningens lokaler ikke kunne benyttes alle aftener, flyttede aftenholdet i en periode til Christians Brygge, hvor de af en velhavende person havde fået overladt en kæmpe stor stue i en stor privat lejlighed. Her lavede holdet under Gernes’ ledelse ét stort fælles billede – ifølge Troels Andersen på ”et kasseret dekorationslærred fra Det Kgl. Teater, overdraget for en kasse øl”. Dagholdet lavede i andre lokaler et billede, der blev stykket sammen af 12 individuelle billeder på masonit, som først blev sat sammen to og to, så fire og fire, og dernæst arbejdet sammen til en helhed, så det enkelte billede gradvis blev nedbrudt og underlagt en fælles struktur.

John Davidsen huskede, at den fælles struktur i dagholdets billede fremkom ved, at Peter Louis-Jensen til sidst maledede nogle store konstruktioner hen over det hele og dermed fuldstændig trynede de andre ud fra den kollektive parole. Aftenholdets billede blev til i en mere spontan diskussions- og arbejdsproces. I begge forløb var Paul Gernes den drivende kraft, men ”også Richard Winther bidrog med sine erfaringer fra adskillige tidligere ’firhændige’ fællesbilleder og skulpturer”, husker Troels Andersen. Det var meningen, at det ene maleri skulle afløse det andet, men da gymnasiet ikke var videre begejstret for resultaterne, fik ingen af dem lov til at hænge længe. Det var helt fortjent, mener

8) Mit interview med John Davidsen 2002.

9) Martin Jørgensen i Frank Rubin: ”X-60” i: Paul Gernes m.fl. (red): *Alternativ dansk grafik*, Kastropgård-samlingen 1978: 46.

Troels Andersen, men alligevel var ”processen vigtig som indledning til en ny arbejdsform.”¹⁰

En åben start

I kunstbibliotekaren Jane Pedersens interview med Paul Gernes fra 1971 citeres han for, at grundlæggerne af Den eksperimenterende Kunstskele nok ikke var så ”bevidste” fra starten: ”Det eneste de virkelig for alvor vidste var, at der skulle være et alternativ, mens hele idégrundlaget måske i høj grad svævede.” Det, der drev igangsættelsen, var især protesten mod de eksisterende kunstuddannelser.¹¹

Den åbne start betød, som Jørgen Rømer senere har beskrevet det, at der var plads til den enkeltes forsøg: ”Man satsede fortrinsvis på at løfte i flok, men ikke nødvendigvis”, og man prioriterede ofte ”udfoldningen af et idébåret handlingsforløb” højere end ”frembringelsen af færdige kunstværker”. Men kollektiviteten betød ikke fastsættelse af nogen fælles stil.

*Det lå helt udenfor at samle kræfterne om et fælles stiludtryk eller nogen programmeret politisk idé. Det fine ved kollektivet var, at fællesskabsfølelsen ikke blokerede den enkeltes udvikling, selv i kollektiv-arrangementerne lod den enkeltes hånd sig spore i helheden.*¹²

Per Kirkeby har senere fortalt om disse tidlige eksperimenter, at på Kunstskele, hvor mange kom fra en ikke-boglig baggrund, og flere var familiens førstegenerationsstudenter:

*var vi enige om, at vi var vokset op i et miljø, hvor vi var blevet snydt for en masse ting. Og det var jo sådan, at vi ikke engang kendte vores egne mulige avantgardistiske forudsætninger, som jo lå skjult i Danmark. De var i mental forstand ikke tilgængelige. Selvfølgelig var der folk, der kendte noget til Jorn og Cobra. Men når man var uden forudsætninger, var de altså ikke til at få fat i. På Eks-skole blev vi enige om at lave det hele fra århundredskiftet og frem: Vi sætter et år af til det, og så gør vi det i fællesskab, ikke som intellektuelle forelæsninger, men med hænderne.*¹³

På den måde arbejdede gruppen sig gennem det 20. århundredes eksperimenterende avantgardekunst.

I sit tilbageblik fra 1971 mener Gernes, at det var en svaghed overhovedet at operere med lærere. I løbet af det første års tid ændredes skolen da også til et arbejdskollektiv, selv om en vis timeinddeling fortsat blev opretholdt, og man enedes om, at på bestemte tidspunkter skulle alle tilstedeværende beskæftige sig med f.eks. grafik eller skulptur.¹⁴ Gernes mener, denne arbejdsform havde en ”heldig indflydelse”. Den gav gensidig inspiration, man havde et fælles udgangspunkt, og der blev etableret en måde at tale sammen på uanset forskellen i kunstnerisk udtryk.

10) Fremstillingen bygger på Troels Andersen 2003: 53 samt mit interview med John Davidsen 2002. Karakteristisk nok blev billederne siden genanvendt. En tredjedel af dagholdets billede eksisterer endnu som baggrund i et billede, hvorover Davidsen har malet blå og grønne kvadrater og landingshjulene af en flyver, som lander på de grønne kvadrater. Davidsens billede var udstillet på Kunstskeles fælles *Flyverudstilling* 1965.

11) Jane Pedersen: *Der er dejligt i Danmark*, København: Borgen 1971: 53

12) Jørgen Rømer: ”Exskole og grafikken” i: Gernes m.fl. (red.) 1978: 9-10.

13) Per Kirkeby i Anne Marie Mai og Anne Borup (red.): *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*, København: Gads Forlag 1999: 218-219.

14) Jane Pedersen 1971:53

Gernes fremhæver også, at det ”karakteristiske for skolens miljø var, at de produkter der udgik derfra, de var både dengang og nu stærkt forskellige.” Og netop derved adskilte Den eksperimenterende Kunsthøjskole sig efter hans mening fra Kunstakademiet, idet ”man på næsten alle akademielevernes arbejder kan se hvem der er deres professorer. Kunstakademiet, der lægger vægt på den enkeltes individualitet, ender med at uddanne Richard Mortensener, mens Den eksperimenterende Kunsthøjskole, der opererer med et kollektivt arbejdsmiljø, ender med at producere stærke individualiteter.”¹⁵

Målet var således ikke at undertrykke den enkeltes særpræg til fordel for kollektivet eller at udarbejde en fælles kollektiv stil, men at skabe et arbejdsfællesskab, som den enkelte kunne deltage i med sit individuelle bidrag, men uden at profilere sig som individuel kunstnersignatur over for et kunstmarked.

At accelerere hinanden

Gernes havde den oplevelse af skolen, at de mennesker, der mødtes der, var ”i stand til at accelerere hinanden”. Det kollektive samarbejde gjorde, at deltagerne udviklede sig ”langt ud over den enkeltes individuelle evner” på en måde, som ikke ville være sket uden for netop den situation.¹⁶ Det gælder i høj grad for ham selv, udtaler Gernes. Det er da også synligt, at Gernes’ produktion tog et både kvantitativt og kvalitativt spring fra Kunsthøjskolens start.

Det dynamiske miljø på skolen, hvor man accelererede hinanden, var imidlertid også et ret hårdt miljø. Det bliver især synligt i beretningerne fra de deltagere, der ikke klarede sig igennem, men af forskellige årsager faldt fra eller blev skubbet ud (som bl.a. samtlige kvinder, der deltog fra starten). Martin Jørgensen huskede således Gernes’ kollektive ånd og materialeøvelserne, der dog ikke accelererede ham, men tværtimod fik ham til at tabe modet: ”Det første års tid kom dagsskolen – Kirkeby, Peter Louis, Gernes og dem – også om aftenen. Tanken var fra starten at det skulle være et kollektiv, der var ingen undervisning som sådan. Gernes ville prøve at skabe sådan en ægte kollektiv ånd, som fik dem allesammen med.”

Martin Jørgensen blev imidlertid hånet for sit kontortøj med hvid skjorte og blød hat, og var ikke på højde med diskussionerne:

Jeg forstod ikke en pind af det - dengang. De havde nogle teorier om, at det skulle være destruktiv kunst, det har nok også været på mode, men det forstod jeg først fem år efter. Husk på, jeg var helt blåøjet. Det virkede helt enormt på mig, alle de ideer de havde. Først senere - mange år efter - finder jeg ud af, at det var jo ikke helt deres egne ideer, de hentede jo også alle vegne fra; men det sagde de selvfølgelig ikke noget om. Så jeg troede, det var mænd, der virkelig havde format. Selv havde jeg ikke rigtigt noget at byde på, så jeg blev altså sådan trykket, mere og mere. [...] Jeg beundrede disse mennesker, de havde det, jeg savnede. De troede på det, de lavede. Jeg blev mere og mere usikker, til sidst lavede jeg noget i retning af det, som de også lavede, og så er man gået nedenunder og hjem. Og jeg smed malerkassen i skraldespanden og malede ikke i flere år.¹⁷

15) Jane Pedersen 1971:53-54.

16) Jane Pedersen 1971:54-55.

17) Martin Jørgensen i Frank Rubin: ”X-60” 1978:43.

Også en mere etableret deltager i kredsen, billedhuggeren Egon Fischer, har i et senere interview fortalt, at skolen krævede én fuldtud.

Slog man ikke til, var man en kort tid sløv, røg man ud af klappen, blev udstødt. Man var hårde mod hinanden. Man interesserede sig ikke nær så meget for maleri og skulptur som for kollektive eksperimenter. Det kan siges, at man mere beskæftigede sig med forsøg end med resultater. Selv om det således var en ganske hård skole, selv for dem, der holdt ud og kunne markere sig, understreger Fischer, at skolen har betydet “alt for mig, for min udvikling til i dag. 18

Fra januar 1962 fik Den eksperimenterende Kunstske nye lokaler på første sal i Pilestræde 40, hvor man kunne opholde sig mere permanent. Det lykkedes at få Kulturministeriet til at dække udgifterne til huslejen, og lidt senere blev skolen ved at oprette grafikhold sluset ind under aftenskoleloven.¹⁹ På dette tidspunkt deltog også nogle svenske piger på dagholdet. De drog tilbage til Sverige efter et års tid, men nåede at deltage i en udstilling sammen med bl.a. John Davidsen, der huskede deres bidrag som uinteressant klatmaleri.

Kollektive udstillinger

Den første kollektive udstilling Den eksperimenterende Kunstske afholdt, var i april 1962 i Admiralgade 20.²⁰ Kunsthistorikeren Jan Würtz Frandsen beskriver fællesarbejderne her og i de kommende par år som kendetegnet af “nyrealismens materialeophobninger og collageagtige strukturer, som forsøg på at orientere sig i og bruge overflodssamfundets materialerigdom og destruktion, dets daglige ødelæggende effektivitet.”²¹

John Davidsen har berettet om, hvordan disse tidlige kollektive udstillinger forløb. Den 21.-31. jan. 1963 havde Davidsen, Per Kirkeby, Ole Knudsen og Bjørn Rønne eksempelvis en fælles udstilling i Admiralgade 20:²²

På den udstilling, Ole, Per og jeg havde i Admiralgade, havde vi ikke navne på vores grafik og billeder. Hvis folk ville købe det, så måtte de købe det, og når udstillingen så var færdig, kunne de få at vide, hvem der havde lavet det. Og da udstillingen var forbi, så kørte vi hele udstillingen ned på Galerie Gl. Strand, hvor der skulle være en større udstilling,²³ og så lavede vi en stor væg af alt det, der var tilbage - jeg tror, der var blevet solgt fire ting eller sådan noget. Alt det, den udstilling bestod af, blev der lavet ét billede ud af. En stor sammenhobning eller collage, om man vil. Altså når man først havde lavet bunden, og der så stadig lå noget på gulvet, så blev det sat oveni. Det hele skulle med.

18) *Berlingske Tidende* 13. 8. 1967. Her citeret efter Jan Würtz Frandsen: *Nogle danske kunstnere efter 1945*, København: Kunstforeningen 1976:37.

19) Erik Steffensen: *Gernes Monografi*, København: Borgen 2000: 269, note 11.

20) Ifølge Ane Hejlskov Larsen (*Per Kirkeby, Malerier 1957-1977*, København: Borgen 2002: 374) deltog Gudrun Carlsen, John Davidsen, Egon Fischer, Paul Gernes, Agneta Hattendorff, Leif Holmberg, Kate Jøns, Martin Jørgensen, Bent Katzeff, Per Kirkeby, Ole Knudsen, Erik Kranold, Tom Krøyer, Leif Larsen, Peter Louis-Jensen, Peter H. Refer (Bonnén) og Jørgen Rømer.

21) Würtz Frandsen 1976: 38.

22) Jf. også Ane Hejlskov Larsen 2002: 374. Davidsen husker ikke, at Rønne var med.

23) Eksskolen i Galerie Gl. Strand, 2.-14. 2. 1963.

Og hele den udstilling, vi havde på Galerie Gl. Strand - bortset fra nogle ganske enkelte billeder, et billede af Paul bl.a., tror jeg - det fjernsyn og den gipsstol, der var blevet lavet separat til denne udstilling, plus vores ophobning, alt det blev bagefter kørt ned i det rum, hvor Bodil Marie [Nielsen] senere havde værksted i Dr. Tværgade. Og så satte vi det hele op i loftet og fejede gulvet, og så var der udstilling.²⁴

De enkelte kunstners værker var altså ikke blot anonyme og uden signatur. De blev heller ikke respekteret som individuelle værker, men genanvendt som materialer i nye kollektive værker. Denne vægt på det kollektive og på processen fremfor det enestående og salgbare produkt betød også, at mange værker blev smidt væk undervejs både i den tidlige periode og langt senere.²⁵

Konstruktivisme, Fluxus og Pop

Mens den konstruktivisme, der var til stede i Kunstskolens tidlige arbejder, trak på de russiske og danske forgængere, var det den amerikanske pop-kunst, der leverede åbningen til det dagligdags og mediebarne populærkulturelle register. Troels Andersen har påpeget, at eksperimenterne i Kunstskolens tidlige år foregik samtidig med, at man blev opmærksomme på "Rauschenberg, Dine, Warhol og Oldenburg som antipoder til fluxus", som man allerede havde stiftet bekendtskab med ved den nystiftede Fluxusbevægelses koncert nr. 2, der ikke mindst på grund af den herboende tyske kunstner Arthur Koppes europæiske kontakter fandt sted i København i 1962.

De amerikanske kunstnere var "i et kort nu mere end konventionel kunst, det var navne der gav nye og frugtbare impulser for vor egen oplevelse af omverdenen og flyttede billedsprogets grænser."²⁶ Kirkeby erindrer den amerikanske inspiration som en art "rygter":

Det var ikke amerikansk mod europæisk, som det senere er blevet et spørgsmål om. Vi så det som undergrund til undergrund. Rygter og svært tolkelige beskrivelser af mærkelige tilstande, som i hvert fald ikke var normale udstillinger. Butikker i stedet for gallerier, med kager i overstørrelse der ikke kunne spises.²⁷ Det var det samme oprud vi selv var i gang med. Vi lavede også noget der ikke var udstillinger, men kæmpelabyrinter af tilstande, opbygninger der blev kørt på lossepladsen bagefter. Vi følte de – amerikanerne – rebellerede mod noget. Vi troede, det var mod det samme som vi var op imod.²⁸

Eftersom Kunstskolens i høj grad anskuede tingene via den russiske avantgardekunst, som Troels Andersen underviste dem i, og eftersom de allerede deltog i det europæiske Fluxus-netværk, blev den amerikanske inspiration hos dem fusioneret med andre perspektiver. Det gav de danske versioner af pop-kunsten deres særlige karakter. Nogle af disse fusioner kan ses på Eksskolens efterfølgende kollektive udstillinger.

24) Mit interview med Davidsen 2002.

25) Richard Winther har bemærket, at man jo ikke kan "gemme på noget fordi man senere lærer at om 15, 20 og 30 år bliver det interessant". Da "Ex-skolen holdt til i Store Kongensgade smed de de kasserede billeder ud af loftsvinduet ned i gården" – der "havde været noget at samle op 15 år senere". Winther skriver under dækningsnavnet Risjart Vinter i Gernes m.fl. (red.): 1978: 27.

26) Troels Andersen: *Eksempler og motiver*, København: Borgen 1988:181.

27) Henvisningen er til Claes Oldenburgs "The Store", en butik i et forladt lokale på Lower East Side i New York, hvor kunstneren fra 1961 forhandlede store gipsudgaver af diverse dagligvarer, heriblandt kager. Troels Andersen skrev om The Store og udgivelsen af dokumenter herfra i *Billedkunst* 3 1967:33.

28) Per Kirkeby 1991:92-93.

Biler og flyvemaskiner

Selv om Den eksperimenterende Kunstskele ikke længere fungerede som skole fra 1964, men var blevet til Eksskolen, og selv om Gernes en længere periode var bortrejst, samledes man stadig om kollektive opgaver. I februar 1965 opbyggede gruppen således en *Biludstilling* i Hovedbibliotekets læsesal på Kultorvet i København. På denne temaudstilling bidrog hver anonymt med sine indslag. Gernes viste bl.a. en silhouet af en bil med to personer og nogle børn, formet som en hængende skulptur²⁹ og en bil lavet ud af en gammel rulleskøjte med et par stivere sat oveni og omviklet med bændel, mens Kirkeby viste en række tydeligt pop-inspirerede malerier med bilmotiver.³⁰

I december 1965 fulgte endnu en kollektiv temaudstilling, denne gang af lidt mere ambitiøst omfang og med en større kreds af deltagere, *Flyvemaskineudstillingen*, arrangeret af Foreningen for Ung Dansk Kunst.³¹ Her havde Peter Louis-Jensen på et 4 x 4 meter kvadratisk hjørne opbygget en “passage” som en u-formet flyvemaskinekrop med vinduer, døre og vinger og udstyret med stole som en rigtig flyvemaskine. Kirkeby udstillede en serie på 36 malerier med flyvere.³² Sven Dalsgaard angav på et “Flyveblad”, hvordan man skulle male rummet og sig selv blå, stille sig op på en sokkel og dreje langsomt rundt, mens højtaleren gentog: “De befinder Dem nu i 6000 fods højde”.³³ Fra ophængningen af denne udstilling beretter John Davidsen, at Stig Brøgger havde hængt et stort maleri op, som Davidsen og de andre blev enige om var for dårligt og derfor besluttede at udskifte med et maleri af Davidsen, som han gik hjem og malede i løbet af natten, så det var klart til ophængning den følgende morgen.

Det er det seksdelte ”Flyvende mand”, hvor en skematisk mand baseret på Davidsens egen figur i sorte bukser og hvid skjorte ses hoppende i forskellige stillinger foran et stykke grøn jord og blå himmel. De enkelte paneler har ikke samme perspektiv. Den springende mand synes i så stærk bevægelse, at dele af figuren er uden for billedkanten, snart opadstigende i det blå, snart faldende ned i det grønne.³⁴

I Davidsens fremstilling er det en historie om den kraftpræstation, hvorved det lykkedes ham at fremstille en maleriserie på en enkelt nat. Man kunne også se det som et eksempel på den hårde tone og det hierarki, der efterhånden blev bygget op i Eksskolegruppen, men som skiftede i takt med de enkelte kunstneres og kunstmiljøets udvikling. Gernes og Davidsen trådte således i baggrunden, da gruppen samledes om udgivelsen af det mere teoretiske og programatiske tidsskrift *ta* i 1967-1968, mens Stig Brøgger fik en mere central position.

29) Troels Andersen i *Information* 5. 5. 1965, Würtz Frandsen 1976:40. Rulleskøjten kan ses i Erik Steffensen 2000.

30) På udstillingen deltog bl.a. Gernes, Davidsen, Kirkeby og Nørgaard. Jf. Ane Hejlskov Larsen 2002:263 og 378. *Biludstillingen* blev gentaget i bilfirmaet Hans Lystrups Lokaler, Pile Allé 5-7, Frederiksberg, 12.-21. maj 1965 og i Lunds Kunsthøls senere i 1965.

31) *Flyvemaskineudstillingen*, Tilbygningen til Den Frie Udstillingsbygning december 1965-11. januar 1966, derefter Lunds Kunsthøls. Deltagere: Agger, Andersen, Brynjulf, Brøgger, Brøndsted, Dalsgaard, Davidsen, Fischer, Gernes, K. Hansen, Heide, J. Jacobsen, Groth Jensen, Jeppe Juel Jensen, Kirkeby, Ole Knudsen, Køpcke, Freddie A. Lerche, Jan Leth, Lindhardt, Louis-Jensen, Bjerg Nielsen, Nordso, Peter Nyborg, KÅ Riget, Risager, Saitz, Sandeman, Skovmand, Soya, Bjørn Nørgaard Sørensen, R. Winther.

32) Jf. Hejlskov Larsen 2003: 266-268, 322, 381, 36 malerier à 40,5 x 40,5 cm, sølvbronze og syntetisk maling på masonit, 1965.

33) Würtz Frandsen 1976:40.

34) ”Flyvende mand” 1965, Olie på masonit, 244 x 366 cm., har tilhørt forlæggeren H.M.Berg, som har foræret værket til kunstmuseet Aros.

I sit tilbageblik fra 1971 på Kunstskolens start siger Paul Gernes, at arbejdsfællesskabet på Kunstscolen holdt de første ca. fem år, men at den slags arbejdsfællesskaber måske altid kun holder et vist stykke tid, og at der i sådanne grupperinger indtræder "en høj grad af sammenspisthed. Det kan man simpelthen ikke undgå, når man går tæt sammen og ovenikøbet er i en udviklingssituation. Men den sammenspisthed kom til at lukke for ny tilgang til skolen." I de første år var der en stadig, men dog aftagende, tilgang, men fra det fjerde-femte år kan Paul Gernes ikke huske, at der er kommet nye medlemmer, som er blevet. "Der kom nogen, men de gled igen, de blev der ikke, hvorimod nogle af de ældste, de der meldte sig ind allerførst, stort set stadig er med i foretagendet."³⁵

Den faste kerne i Eksskolen fortsatte i forskellige konstellationer med at lave fælles udstillinger og senere mere politisk motiverede aktioner, frem til og også efter Eksskolens formelle nedlæggelse i 1972.³⁶ I tidsrummet fra slut-tresserne og ind i halvfjerdserne var også andre kunstnergrupperinger på vej ud i det sociale rum rustet med tressernes avantgardeerfaringer for at give deres bidrag til de politiske problemstillinger, som optog samtidens ungdom. Det gjaldt en del af de unge kunstnere på det Kunstakademi, som Eksskolen ville danne alternativ til. Og det gjaldt de kvindelige kunstnere, som i løbet af første halvdel af 1970'erne fik et godt rygstød i samtidens feministiske bevægelser.

Kanonklubbens "Damebilleder" / "Kvindebilleder" 1970

Kunstnergruppen Kanonklubben (opkaldt efter deres i fællesskab indkøbte Canon-kamera) blev dannet, mens dens medlemmer var under uddannelse på Kunstakademiet i København.³⁷ De befandt sig således inden for en af de etablerede institutioner, der med stigende voldsomhed blev kritiseret i slutningen af 1960'erne. Gruppen udfoldede en del aktivisme inden for institutionen, bl.a. selvorganiseret undervisning i en periode uden lærer, oprettelse af en børnehave i Akademihaven mv. I deres kunstneriske arbejde var Kanonklubben på linje med periodens avantgardekunst uden for institutionerne, hvor tendensen var, at den udadvendte, sociale og politiske aktivisme ikke kunne skilles fra det kunstneriske arbejde og ofte udsprang af det personlige liv. Som Kirsten Justesen har formuleret situationen i tilbageblik:

Efter tressernes kunstneriske eksperimenter ligger alle kunstgreb jo fuldt tilgængelige. Man er ikke længere bundet til bestemte materialer eller sammenhænge, men kan bruge de kunstneriske greb på alle former for stof, lige fra politiske demonstrationer til det personlige liv. Det er en konceptuel tilgang, og i den eksperimentelle vending i tresserne ligger også, at man kan bruge alt det forhåndenværende og dagligdags i kunsten. (...) men det er ikke privat eller bekendende kunst.³⁸

Den arbejdsform svarede meget godt til ungdomsoprørets personlige aktivisme og til kvindebevægelsens parole om, at det personlige er politisk. Samtidig fastholdt formsproget de avantgardistiske erfaringer.

Det var i den ånd, kvinderne i Kanonklubben lavede udstillingen *Damebilleder* fra 12. til 24. april 1970 i Rådskælderen på Kunstakademiet og i Trefoldigheden bag Den Frie Udstillingsbygning.³⁹ Kirsten

35) Jane Pedersen 1971:55-56.

36) Om disse senere aktiviteter se Tania Ørum 2009.

37) Gruppen bestod af omkring 15 personer, heriblandt Finn Thybo Andersen, Per Bille, Rikke Diemer, Kirsten Dufour, Kirsten Justesen, Jytte Rex, Birgitte Skjoldjensen.

38) Mit interview med Kirsten Justesen 2000 og 2004. Se også Justesen i Lilith (red.) *Billedet som kampmid-del*, København: Informations Forlag 1977: 121-129.

39) Jytte Rex giver en beskrivelse af projektet i Lilith (red.) 1977: 55-57. De deltagende var: Lene Bille,



Fjerde billede i serien Damebilleder opført af Kanonklubbens kvinder. Kunstbygningen Trefoldigheden indpakkes i plastik, bånd og stoffer som en kæmpe stor bryllupskage med brudepar på toppen. April 1970. Foto: Kirsten Justesen

Justesen har beskrevet det som en måde at lægge en kunstramme ned over et nyt område, der kunne udforskes. Gruppen lavede 7 tableauer à to-fire dages varighed: I første billede, "Luderen", skiftedes kvinderne til at sidde belyst i hollandsk stil som ludere i vinduet i Rådskælderen iført undertøj og lys paryk.⁴⁰

Andet billede, "Opvasken", viste de deltagende kvinders snavsede opvask indsamlet hjemmefra og fragtet ind i udstillingslokalet. Tredje tableau var "Skønheden", hvor kvindeguppen fik make-upfirmaet Max Factor til at komme og demonstrere produkter i lokalet, der i den anledning var blevet beklædt med lyserødt plastik. Fjerde billede, "Bryllupskagen", bestod i en indpakning af hele bygningen Trefoldigheden i plastik, bånd og stoffer som en kæmpe stor bryllupskage, komplet med

Maria Bille, Rikke Diemer, Kirsten Dufour, Kirsten Justesen, Jytte Keller, Jytte Rex og Gitte Skjoldjensen. Dufour har beskrevet vanskelighederne ved at finde et udstillingslokal til projektet. Da ingen ville huse den, endte gruppen med at slå sig til tåls med Rådskælderen på Charlottenborg, der på det tidspunkt fungerer både som elevrådets lokaler og som udstillingssted. (Kirsten Dufour m.fl. *TTA LØGSTØR 1975-1988. Tekster*. København 1999:upag.)

40) Den udsatte følelse ved at sidde i vinduet som luder kontrasteres af Jytte Rex med en tidligere aktion, hvor Kanonklubben havde "bevæget sig gennem byen kun iført et tykt lag mudder", hvad der blev oplevet som en styrkeposition. Jytte Rex: "Kvindebilleder i marts 70" i Lilith (red.) 1977: 56.

to mannequindukker som brudepar ovenpå.

Efter disse fire billeder, som vendte sig kritisk mod de traditionelle kvinderoller, skiftede udstillingen titel fra *Damebilleder* til *Kvindebilleder*, hvor datidens dagligsproglige mandlige betegnelse ”damer” blev skiftet ud med ordet ”kvinde”, som var et signal for den nye selvbevidsthed i den Rødstrømpebevægelse, der i Danmark netop havde etableret sig med de første basisgrupper i januar 1970.

Under den nye titel fulgte tre såkaldte ”aktioner”: Femte billede, ”Forsvaret”, var to dages kursus i selvforsvar for kunstnerne og de besøgende. I sjette billede, ”Kjortlerne”, blev lokalet omdannet til en fabrik, hvor der blev syet røde kjortler og rødt sengetøj. Syvende og sidste billede, ”Lejren”, strakte sig over flere dage, hvor kvinderne med deres børn flyttede ned i kælderens nu helt røde rum iført rødt tøj. Afslutningsvis var der fernisering på billedet af det nye solidariske liv, ”Festen”, hvor mad, lys og blomster var rødt - som tegn for ”begejstring, vilje, kærlighed og oprør”.⁴¹

Udstillingen vakte betydelig opsigt i medierne, ikke mindst det første billede med luderen i vinduet. Den faldt sammen med den første større offentlige Rødstrømpemanifestation i Danmark, hvor medlemmer af de første kvindegrupper marcherede ned ad Strøget i København iført blonde parykker og bh'er med ballonbryster og hofteholdere uden på tøjet, ledsaget af større sikkerhedsforanstaltninger og hidsige mediespekulationer foranlediget af rygter om, at de vilde kvinder ville overfalde Den kongelige Livgarde på dens daglige tur gennem byen. Rødstrømperne snød imidlertid forventningerne og marcherede ned ad Strøget, hvor de afkastede de symbolske klædestykker og gav pressekonference på Nytorv. Feministerne benyttede således nogle af samtidskunstens performative metoder. Symptomatisk nok klædte Rødstrømperne om til denne march i udstillingskælderen med *Dame/Kvindebilleder*. I samme periode havde Rødstrømpebevægelsen sit første større møde i Charlottenborgs festsal, hvor der blev nedsat nye basisgrupper. Kvinderne fra Kanonklubben var således i høj grad medvirkende til at starte kvindebevægelsen i Danmark.

Medieaktion og bevidstgørelse

Dame/Kvindebilleder fungerede ikke blot som udadvendt medieaktion, men også som bevidstgørelse for kvinderne selv. Kirsten Justesen husker, at der undervejs i *Damebilleder* skete ”et enormt bevidsthedsskred hos os. Ved at lave de tableauer fandt vi et nyt fokus på vores situation. Ens forhold til andre kvinder ændrede sig radikalt. Der viste sig et helt nyt felt, vi som kvinder kunne udforske i vores arbejde, samtidig med at vi ændrede vores liv.”⁴² Det var medvirkende til, at Kirsten Justesen blev aktiv i Kvindebevægelsen, ikke blot som kunstner, men også som politisk aktivist. Og senere kombinerede hun og kvindelige kunstnere tilknyttet Eksskolen det kunstneriske og det kønspolitiske ved at være med i redaktionen og produktionen af Rødstrømpebevægelsens blad *Kvinder*. Et feministisk blad, hvor man ser tydelige spor både på forsider og i layout af, at flere af de medvirkende kvinder havde en baggrund i de kunstneriske avantgardekredse.⁴³

Det feministiske engagement blev, som Justesen har beskrevet det:

41) Jytte Rex 1977:57.

42) Mit interview med Justesen 2004.

43) Se Signe Arnfred, Litten Hansen og Anne Houe (red.) *KVINDER. Bladet KVINDER 1975-1984*, København: Tiderne Skifter 2015, hvor et udvalg af bladet er genoptrykt.

en vældig opdagelsesrejse, hvor det personlige og det politiske, livet og kunsten hang tæt sammen. Det begyndte først så småt at ebbe ud – holdt op med at bevæge sig – efter den store Kvindeudstilling på Charlottenborg i 1975. Den åbenhed og eksperimenterende indfaldsvinkel, der lå i avantgardemiljøerne i tresserne, var også til stede i kvindebevægelsen de første år. Der var altid en vis kamp mellem de eksperimenterende og de mere agiterende. Oversygeplejerskerne ville have et budskab ud og satsede på de gammelkendte former, som kunne nå ud til de brede lag. Mens vi med hele det avantgardistiske opbrud i tresserne i ryggen ville fastholde en mere undersøgende og eksperimenterende holdning. Det, der skete med det opbrud, var jo, at man opdagede, at kunst var et analytisk greb, der kunne anlægges på hvadsomhelst.⁴⁴

Kanonklubbens mænd og kvinder lavede f.eks. et haveanlæg i forbindelse med alderdomshjemmet Peder Lykke Centeret i 1970, og i 1972-1973 deltog Diemer og Justesen sammen med arkitektstuderende og byplanlæggere i et udsmykningsprojekt i Hjørring, der kom til at handle om byplanlægning og borgernes medbestemmelse og den forestående afstemning om Danmarks medlemskab af EF.⁴⁵ Rex og Justesen lavede film sammen om kvinders univers. ”På den måde kunne kunstnerne uden videre gå ind i og være aktive i (kvinde)bevægelser,” siger Justesen, og fortsætter:

Men kvindebevægelsen var ikke altid særlig åben over for det, vi kunne bidrage med. Det gik meget godt i tidsskriftet Kvinder, og jeg underviste nogle somre på de årlige feministiske Femolejre i, hvordan man laver sit eget silketryksværksted i køkkenbordsformat, så man kunne få de nyfundne feministiske symboler og revolutionære tekster mangfoldiggjort i A4-format og mange farver. Men f.eks. ville de ikke forhandle mine billeder i Kvindehusets café, fordi de syntes, de ikke var tilstrækkeligt entydige politisk.⁴⁶

Kollektiv aktion i tresserne og halvfjerdserne

Selv om der kunne være konflikter og en vis afstand mellem de kunstneriske og de politiske bevægelser, var mange af aktionsformerne fælles. Da en anarkistisk gruppe f.eks. besatte Fugleøen i Sortedams Sø i København i oktober 1967, kunne det lige så godt have været en kunstnerisk event. Anført af bl.a. Michael Bjørn Hansen sejlede gruppen i gummibåd ud til øen, som de udråbte til en selvstændig anarkistisk republik, hvorefter de søgte om optagelse i FN og i protest mod Vietnamkrigen erklærede USA krig. Michael Bjørn Hansen har senere fortalt, at gruppen

havde taget bannere med, hvor der stod: ’Fugleøen fri’ og ’Vi kræver FN beskyttelse’. Og så lavede vi noget larm med fyrværkeri for at få opmærksomhed. En gruppe havde sendt pressemeddelelser ud. Og politiet mødte da også op, men de gik bare lidt forvirrede frem og tilbage på bredden overfor, mens vi befæstede vores position. Så råbte politiet: ”Vil I være venlige at komme i land?” Men vi var jo et helt andet land, så det gjorde ikke så stort indtryk.⁴⁷

Både kunstnergrupperne, ungdomskulturen og de politiske bevægelser var båret af samme grundlæggende oplevelses- og aktionsformer. Ungdomsoprørets parole var, at hvis man var utilfreds

44) Mit interview med Justesen 2004.

45) Se også Justesens interview med Diemer i Lilith (red.) 1977:130-133.

46) Mit interview med Justesen 2004.

47) Interview med Michael Bjørn Hansen i Jyllands-Posten 23. 7. 1999.

med noget, så kunne man bare gå i gang med at lave det om. Det var en parole, der passede udmærket til både avantgardekunstneres do-it-yourself æstetik, studenteroprørets fagkritiske grupper og de gymnasieelever, der slog sig sammen om at oprette f.eks. Brøndby Popklub i den lokale gymnastiksal, så man kunne få den musik til landet, der bandt alle de forskellige ungdomsgrupper sammen.

Disse forskelligartede grupper dannede tilsammen det, den italienske socialforsker Alberto Melucci har betegnet som ”oppositionelle rum” i samfundet.⁴⁸ Disse oppositionelle rum samlede sig i slutningen af 1960’erne til en større social bevægelse, der efterhånden blev radikaliseret til en politisk bevægelse, som ønskede ændringer af samfundet. Radikaliseringen hang til dels sammen oplevelsen af ikke at trænge igennem, både i forhold til lokale myndigheder og globalt i forhold Vietnamkrigen, der bare fortsatte med eskalerende grumhed. Men den hang også sammen med den euforiske oplevelse af fællesskab, gensidig hjælpsomhed og direkte demokrati, der udviklede sig under aktionerne.

Græsrodsbevægelsernes fælles aktioner, de store demonstrationer og festivaler var ikke blot udbrud af vrede og protest, men også festlige sammenkomster med musik, gadeteater, dans, hashrygning og filmoptagelser. Ungdomsoprøret afviste generelt at lade sig repræsentere og styre af valgte ledere, og insisterede i stedet på, at alle skulle komme til orde, diskutere og blive enige om fremgangsmåder, forhandlingsoplæg og organisationsformer. På den måde åbnede der sig nye rum, nye forestillingsbilleder og samværsformer, nye ideer om hvordan samfundet kunne se ud. Disse organisationsformer er af den amerikanske sociolog Winni Breines blevet karakteriseret som ”prefigurative politics”: en politisk strategi, der allerede i sin praksis foregriber det anderledes samfund, man ønsker sig.⁴⁹ Den slags organisationsformer og ønsker om en samfundsomvæltning var også en del af de kunstneriske bevægelser, der blev flettet ind i student- og ungdomsoprøret i Danmark i slutningen af 1960’erne: Pludselig kunne man se, at alting kunne være anderledes.

Resumé

1960’erne og 1970’erne var en periode, hvor det kollektive samarbejde var højt på dagsordenen både politisk og kunstnerisk. Jeg følger den kunstneriske udvikling fra de tidlige tresseres æstetiske eksperimenter til de politiske aktioner i starten af 1970erne gennem et par eksemplariske nedslag i hhv. Den eksperimenterende Kunstscoles første år og Kanonklubbens banebrydende kønspolitiske aktion *Damebilleder*. De to eksempler ses i relation til udviklingen i samtidens ungdomskultur og ungdomsoprør.

Tania Ørum.

Lektor emerita ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Har skrevet om tværæstetisk og transnational modernisme og avant-garde, heriblandt om dansk tresseravantgarde i *De eksperimenterende tressere* (Gyldendal 2009) og i Ørum and Olsson (eds.) *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975* (Brill 2016). Hovedredaktør af de fire bind *Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries*, Rodopi/Brill 2012-2021.

48) Alberto Melucci *Nomads of the Present. Social Movements and Individual Needs in Contemporary Society*, redigeret af John Keane og Paul Mier, London: Century Hutchinson 1989.

49) Se Winni Breines’ bog om det nye venstre i USA: *Community and Organisation in the New Left, 1962-1968*. Rutgers University Press, New Brunswick & London 1989.