



Bo, bygge og besætte

Social kunst i Danmark omkring 1970

Bosætningsprojekter, eksperimentbyer og en besættelse af en kirke ... hvad var det, der foregik i dansk kunst omkring 1970? For at svare på det ser jeg i denne artikel på tre kollektive kunstprojekter. Det drejer sig om lejrprojektet *SLUMP I* (1969), hvor en gruppe af kunstnere fra Eks-skolen, anført af Bjørn Nørgaard (f. 1947), byggede en midlertidig by på en mark i Kirke Hyllinge og boede dér en måned hen over sommeren i 1969. I sommeren 1970 etablerede arkitekt-parret Susanne Ussing (1940-1998) og Carsten Hoff (f. 1934) et eksperimentbyggeri, hvor alle kunne komme og bygge, i Thylejren. Samme sommer blev en missionsk kirke i Hjardemål i Thy besat af en gruppe af filmfolk og slumstormere. Hovedmanden bag besættelsen var Eks-skole-kunstneren Peter Louis-Jensen (1941-1999). I alle tre projekter ville kunstnerne på avantgardistisk vis integrere kunsten i hverdags- og samfundslivet.

Kunstkritikeren Claire Bishop (f. 1971) har identificeret en *social vending* i samtidskunsten i sin berømte artikel fra 2006 i *Artforum*.¹ Hun påpeger dog, at det sociale engagement i samtidskunsten har rødder tilbage i de historiske avantgarder og i 1960'ernes neoavantgardebevægelser. Bishop peger på tre lighedspunkter mellem 1960'ernes socialt engagerede kunstscene og socialt engageret samtidskunst i dag: en orientering mod fællesskaber, et opgør med en individuel kunstnerrolle og en aktivering af tilskueren.² Flere historiske eksempler på sociale kunstpraksisser er dog ifølge Bishop ofte mindre kendte i dag på grund af deres midlertidige projektkarakter. Når artiklens kunstprojekter ikke

<

Susanne Ussing og Carsten Hoff's *Eksperimentbyggeri i Thylejren*, 1970.

© Carsten Hoff.

er alment kendte i dag, skyldes det ligeledes, at de var midlertidige aktioner eller situationer, som kun er overleveret i dokumenteret form i tekster, fotos, film eller andet arkivmateriale.

I forlængelse af Bishops overvejelser kan det diskuteres, om der ikke snarere end en eller flere sociale vendinger har været en kontinuerlig socialpolitisk bevægelse i nyere kunsthistorie, som kan føres tilbage til avantgardistiske bevægelser og frem til i dag. Men hvis vi holder fast i idéen om historiske sociale vendinger, kan det hjælpe til at trække kunstprojekter frem fra historiens glemsel.

I artiklen vil jeg argumentere for, at der i årene omkring 1970 foregik en social vending i dansk kunst, hvor kunstnerne bevægede sig ud i eksperimenterende grænseområder mellem kunst, arkitektur, sociale processer og politisk aktivisme. For de involverede kunstnere flød kunst, samfundsliv og hverdagsliv, som vi skal se, til sidst helt sammen. Koblingen af kunst og politik blev dog ikke nødvendigvis accepteret af den resterende danske befolkning. I stedet for at inkludere kunne kunstprojekterne virke ekskluderende og skabe heftig debat, og den dag i dag kan de stadig virke provokerende eller uforståelige for mange. Netop derfor er der brug for at undersøge, hvad der var på færde dengang.

Dansk kunst anno 1970

I dansk kunst kom der op igennem 1960'erne et nyt fokus på samarbejde, fællesskab og samfundsomvæltning. Det var i en tid, hvor nye ungdomskulturer, hippiebevægelsen og rødstrømpebevægelsen blomstrede. Den venstreorienterede forening for studentermiljø og alternative ungdomsmiljøer, Det Ny Samfunds sommerlejr i Thy i 1970, også kendt som Frøstruplejren eller blot Thylejren, tiltrak mange forskellige unge og ældre, der ønskede alternative livsformer, heriblandt flere danske kunstnere. Ifølge den danske avantgarde- og litteraturforsker Tania Ørum (f. 1945) lå de danske kunstneres kollektive projekter i slutningen af 1960'erne i "forlængelse af ungdomsoprørets begreber om 'kulturrevolution', hvor samfundet ændres gennem den enkeltes mentale omstilling til kollektive og solidariske livsformer, der fører til fælles handlemuligheder".³ Man kunne også sige det sådan, at der var tale om et *socialæstetisk* fokus på handling frem for på kunstværket som et objekt.⁴

Særligt i kunstmiljøet omkring Den Eksperimenterende Kunstscole, kaldet Eks-skolen, skete der en tydelig nedbrydning af grænserne for, hvad kunst kunne være. Ifølge en af Eks-skolens stiftere, kunsthistorikeren Troels Andersen (f. 1940), var en af skolens grundteser, "at beskæftigelsen med formen må række ud over sig selv, må have en social funktion. Kunst henvender sig til andre".⁵ Kunsten skulle ud og blande sig i samfundet og hverdagslivet. Kvinder var ikke

inkluderet i Eks-skolens *broderskab*.⁶ Men som kunsthistorikeren Birgitte Anderberg (f. 1969) har påpeget, var kvindelige kunstnere i stigende grad med til at sætte de nye kunstneriske dagsordener fra omkring 1970.⁷ De dannede nye grupperinger sammen og arbejdede ofte parvist eller kollektivt sammen med deres mandlige kollegaer og partnere som i de tre projekter i denne artikel. Et andet vigtigt aspekt i tiden var, at grænserne mellem de forskellige kunstarter blev nedbrudt, og flere kunstnere arbejdede tværástetisk på tværs af arkitektur, design og kunsthåndværk. Det indebar et opgør med en hidtidig skelnen mellem finkultur og lavkultur. På et materielt plan blev der arbejdet med nye, utraditionelle materialer og nye kunstformer som happening, film, performance og aktionskunst. På et ideologisk plan afspejlede dette tidens politiske socialistiske idéer om alternative samfundsformer. Marxistiske forestillinger var til diskussion i tiden, men kunstnerne var ifølge Bjørn Nørgaard eklektisk inspirerede af flere forskellige utopiske og socialistiske samfundsmodeller i historien – fra nomadesamfund og kristne kulturer som Amish-folket til den amerikanske arkitekt Richard Buckminster Fullers (1895-1983) kupler.⁸

Situationer og social arkitektur

De nye kunstformer og idéer i dansk kunst i slutningen af 1960'erne var inspireret af og i dialog med internationale neoavantgardebevægelser. Eks-skolens tidlige *aktioner* var formelle undersøgelser af sociale og performative situationer, som ofte inddrog publikum.⁹ Andersen har påpeget, at nye kunstformer som *happenings* og *situationer* flød sammen efter 1960.¹⁰ Den franske stifter af Situationistisk Internationale Guy Debord (1931-1994) ville helt opløse kunsten i sociale *situationer*:

Vi vil forsøge at skabe situationer, det vil sige kollektive miljøer, en helhed af indtryk, der bestemmer et øjebliks kvalitet. Hvis vi tager et simpelt eksempel, en gruppe mennesker, samlet i et givet tidsrum, så må man, ud fra vort kendskab til de materielle midler som er til rådighed, undersøge hvilken indretning af sted, hvilken udvælgelse af deltagere og hvilken fremprovokation af begivenheder, der bedst passer til det ønskede miljø.¹¹

Citatet kunne nærmest være en opskrift på de tre kunstprojekter, der indgår i denne artikel. De indebar, som vi skal se, undersøgelser af sociale situationer med en gruppe af mennesker over en bestemt tid.

En anden international bevægelse, der havde stor betydning for den eksperimenterende kunstscene i Danmark, var Fluxus-bevægelsen.¹² Der var direkte

kontakt til den internationale Fluxus-scene igennem blandt andet den dansk-tyske kunstner Arthur Köpckes (1928-1977) galleri i København, og selvfølgelig de to danske Fluxus-komponister, kunstnerne Henning Christiansen (1932-2008) og Eric Andersen (f. 1940).¹³ Særligt den tyske hovedfigur Joseph Beuys (1921-1986) slog tonen an for de sociale kunstek eksperimenter i tiden. Beuys var i København i flere omgange i forbindelse med udstillinger i København, første gang i 1964, og han udstillede herefter med flere af de danske kunstnerne omkring Eks-skolen både i Danmark og Tyskland.¹⁴ Alle skulle ifølge Beuys være kunstnere og revolutionere de sociale systemer gennem kunst som *social skulptur* eller *social arkitektur*.¹⁵ Med sin *Soziale Plastik* foreslog Beuys et udvidet kunstbegreb, som tog afsæt i fællesskabet og gjorde op med en idé om kunst som artefakt og objekt. Idéen var, at alle mennesker gennem en kontinuerlig kreativ proces kan bidrage til at ændre de sociale strukturer i det sprog og den tænkning, de er en del af.¹⁶

I forlængelse af Debords situationsbegreb og Beuys' *Sociale Plastik* er et hovedspørgsmål i de følgende analyser, hvordan de danske kunstnerkollektiver arbejdede med det sociale som plastiske situationer. Eller sagt på en anden måde: Hvordan blev det sociale til kunstnerisk materiale?

SLUMP I

I foråret 1969 fik Bjørn Nørgaard en idé om, at en udvalgt flok kunstnere skulle tilbringe en måned sammen på en mark på Sjælland og opbygge en alternativ by-struktur.¹⁷ Hvad ville der opstå, når 25 kunstnere slog sig ned sammen på et afgrænset område i en afgrænset periode? Blandt deltagerne var ud over ham selv og Lene Adler Petersen (f. 1944), som han dannede par med, flere kunstnerkollegaer fra Eks-skolen, heriblandt allerede nævnte Troels Andersen.¹⁸ *SLUMP I*, som lejreksperimentet blev kaldt (med lån fra det danske udtryk "på slump"), lå i forlængelse af *Dumping-festivalen* i Fælledparken i 1968 og Charlottenborgs 200-års jubilæumsudstilling *Festival 200* i København i 1969. Her udstillede de danske kunstnere sammen med internationale kunstnere, og der blev i takt med tidens internationale toner udført nye publikumsinddragende performances, happenings og installationer.¹⁹ De kunstneriske og kollektive elementer fra festivalerne skulle nu udforskes yderligere over en længere periode i en kollektiv lejr. I slutningen af 1960'erne arbejdede flere kunstnere fra Eks-skolen ifølge Nørgaard med en ny, immateriel social kunst: "Vores udgave var, at kunsten ikke skulle have nogen særlig fysisk karakter, men at det skulle være selve den måde, den indgik på i de sociale sammenhænge, der skulle være værket."²⁰ Kunstværket blev i den forståelse til selve den sociale situation, men her ikke udforsket formelt som i happenings, men i en lejr situation.

SLUMP I blev realiseret i en uge fra 4. til 10. september 1969 i Kirke Hyllinge. På marken blev der etableret en lejr med telte og lavet forskellige kollektive kunstprojekter. Projektet blev formidlet i Det Eks-skole-tilknyttede tidsskrift *ta'BOX*.²¹ *Ta'BOX* var et utraditionelt tidsskrift med tekster og ting og sager, samlet og distribueret i en plastikpose med bidrag fra unavngivne, men dog ofte identificerbare kunstnere.²² Allerede

i *ta'BOX 2* var der en offset-plakat med påskriften: "SLUMP bygger en by på en mark nær Kirke Værløse 1/7-7/7 1969".²³ Projektet blev dog først realiseret i september samme år på en mark nær Kirke Hyllinge – og ikke "Kirke Værløse", som Nørgaard først havde skrevet på plakaten. En programklæring bragt i det tredje nummer af tidsskriftet lød:

Der er et 25 mands telt, vand, (elektricitet), samt et læs gamle brædder og muligvis en stor kuppel, ellers medbringer folk selv, hvad de har brug for – telt – sovepose – værktøj – etc. Nogenlunde fastlagt arbejdsopgave: at gennemleve nogle organisationsmæssige problemer (varme, regn, sove, toilet o.s.v.) samt udarbejde en række "rapporter", "analyser" og billeder (Ta-box 3).²⁴

Ta'BOX 3 indeholdt fotos og forskellig dokumentation fra lejren såsom en lejr-rapport, en dagbog, husholdningsregnskaber, skitser og et kort med vejvisning til Kirke Hyllinge. I et brev, ligeledes bragt i *ta'BOX 3*, indskrev Fluxus-komponisten Henning Christiansen (1932-2008) *SLUMP* som en del af det, han kaldte "Fluxus Zone Nord". Det er oplagt at se det kollektive projekt i forlængelse af Fluxus-bevægelsen og Beuys' antropologiske kunstbegreb, der netop beroede på en idé om en formning af det fælles gennem den menneskelige kreative proces. *Ta'BOX 4* indeholdt teksten: "Slump betyder at være sammen at bo sammen at tænke sammen at tale sammen at gøre sammen at arbejde sammen mod isolation."²⁵



Plakat til *SLUMP 1*, bragt i *ta'BOX 2*, 1969.

SLUMP-lejren var en slags i praksis antropologisk, sociologisk udforskning af, hvad der sker med kreativiteten i et kollektivt fællesskab. Alle deltagerne boede sammen i et stort telt under primitive forhold. Det handlede dog ikke kun om at bo sammen, men desuden om at frigive nye muligheder for den kunstneriske kreativitet. Kunstnerne opførte forskellige boligstrukturer og kunstprojekter og lavede radiooptagelser i det såkaldte *Radio Slump*.²⁶ Der blev bygget huse af halm, tårne, jordhuler og andre mere abstrakte skulpturer og installationer ude på marken, Louis-Jensen lavede fx plastikskulpturer, kunstneren Stig Brøgger (f. 1941) en drage, og arkitekten og skribenten Allan de Waal (1938-2012) skrevrede et område af marken som en slags *land art*.²⁷ Der blev herforuden iscenesat og filmet en western-inspireret film, *Fargo* (siden kaldet *Slump-filmen*), som indeholdt både action-prægede scener med en biljagt ud over marken og afbrænding af et lerklinet halmhus, men også indfangede de sociale aktiviteter og hverdagsituationer med madlavning og børnene i lejren.²⁸

De Waal skrev i en artikel til tidsskriftet *A+B* om, hvordan *SLUMP* handlede om at "overskride det personlige" og "etablere nye sociale berøringsflader".²⁹ *SLUMP I* var en undersøgelse af, hvordan kunst og hverdagsliv kunne smelte sammen, et socialt kunstlaboratorium, hvor det ikke handlede så meget om kunstneriske produkter som om de kreative handlinger i en avantgardistisk frisættelse af kunst som en hverdagsaktivitet. Lejrprojektet var fra starten af tænkt som en midlertidig model, et eksperimentalmiljø for nye samfundsformer og ikke som et varigt fællesskab. Ørum kalder det "eksemplariske demonstrationer af alternative samfund".³⁰

Ifølge programerklæringen skulle lejren være ført videre i "en rigtig by", der dog aldrig blev realiseret. Flere af kunstnerne fra *SLUMP I* deltog imidlertid efterfølgende i Thylejren i sommeren 1970.³¹ Nørgaard selv videreførte en serie lejreksperimenter med samme titel (*SLUMP II-VI*), blandt andet i forbindelse med Nordisk Ungdomsbiennale i Kunstnerens Hus i Oslo samme år.³² Det efterfølgende år blev hans berømte aktion *Hesteofringen* udført på samme mark som *SLUMP I* – efter den var blevet forvist fra udstillingen *Tabernakel* i 1970 på Kunstmuseet Louisiana i Humlebæk. Her var internationale Fluxuskunstnere inviteret til at udstille sammen med danske kunstnere fra Eks-skolen. Den danske gruppe udvandrede imidlertid fra udstillingen i protest over ikke at måtte udstille dyr og andre utraditionelle projekter på museet.³³ Hesteofringsaktionen ændrede ifølge Nørgaard selv hans egen opfattelse af, hvad der var kunstens domæne: "Kunstens materiale og rammer ligger nu i den måde, man opfatter tilværelsen og samfundet på. Kunstneren skal ikke længere lave skulpturer, kunstneren skal lave samfund."³⁴



Stills fra Fargo/SLUMP-filmen, 1969. © Bjørn Nørgaard.

Nørgaard og Adler Petersen eksperimenterede i årene efter med flere kollektive lejr- og bosætningsprojekter.³⁵ Efter *SLUMP*-aktionerne og *Hesteofringen* ville de afprøve mulighederne for at skabe og leve i et socialistisk produktionskollektiv, hvilket resulterede i den mislykkede *Livø-aktion* i 1971.³⁶ Kunstnerne ville "stjæle" Livø, som lå brak, og lave et produktionskollektiv på øen, men blev stoppet af Kulturministeriet, der forvaltede øen, og eskorteret tilbage til fastlandet, hvor de i stedet lavede et arbejdskollektiv i et gartneri i Løgstør og et påskebord for lokale beboere.³⁷

Sammen med blandt andre Troels Andersen var Nørgaard og Adler Petersen efterfølgende med til at starte det kollektive Eks-skole-trykkeri i København i 1972. Kollektivtanken skal ses som en reaktion på den ulighed og uretfærdighed, kunstnerne så i de kapitalistiske magtstrukturer og den imperialistiske krigsførelse i deres samtid. Adler Petersen henviste i en senere artikel til tidens politiske begivenheder, "slumstormeraktionerne, de store vietnamdemonstrationer, verdensbanken". Kunstnerne ville etablere arbejdsfællesskaber og herved "realisere et socialt foretagende med livsmåder, der fungerede".³⁸

Ifølge Nørgaard ville de applicere den kunstneriske metode på både politik og erhvervsliv: "Ved at tænke politik i billeder ville man få en helt anden måde at tale sammen på, som ville ophæve den diskussionsmodel med 'du har uret, jeg har ret', som jo er gældende i almindelig politik." Som Ørum har påpeget, giver det i den optik ikke mening at skelne mellem æstetik og politik.³⁹ I *SLUMP*-aktionerne ville Nørgaard med sin billedtænkende politik undersøge det sociale som en slags kunstvidenskab med en kunstnerisk metode helt uden om den politiske retorik.

SLUMP I var et eksempel på, hvordan man kunne praktisere en sådan billedtænkende politik og demonstrere nye, alternative samfundsformer og politiske metoder gennem kreativitet og kunst. Det byggede på en vision om social lighed og et fladt demokratisk system. Der var tale om en avantgardistisk drøm om at forene kunst og liv, dagligdag og arbejde i et kunstnerisk fællesskab, hvor alle var lige, og hvor fælleseje og selvforsyning var alternativer til det kapitalistiske arbejdsmarkeds produktionsforhold. Med Nørgaards ord gik kunsten således "fra at være værk til at være social produktion".⁴⁰

Ussing og Hoffs eksperimentbyggeri i Thy

Ussing og Hoffs *Eksperimentbyggeri i Thy* i 1970 var som *SLUMP I* tænkt som en modelsituation. Det var et midlertidigt kollektivt lejrprojekt, der blev udviklet efter behov af beboerne selv. Kunstner- og arkitektparret arbejdede tværfæstet i feltet mellem arkitektur og kunst.⁴¹ Med deres egne ord undersøgte de i

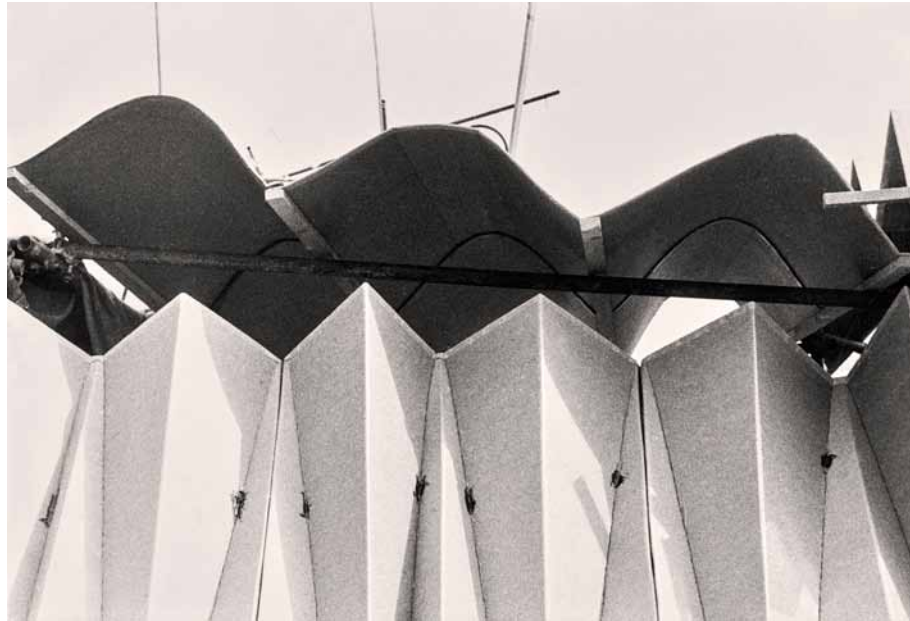
deres *Sanserums*-udstillinger i 1969 “de fysiske og sociale processer og samspillet mellem dem i menneskeskabte omgivelser”.⁴² Disse undersøgelser videreudviklede de året efter i eksperimentbyggeriet i Thy, der løb over tre sommermåneder. I dets brugerinddragelse havde projektet konceptuelle ligheder med Fluxus’ og Beuys’ idéer om en social arkitektur, med et mere praktisk fokus på det håndværksmæssige.

Ussing og Hoff beskrev projektet i et nummer af tidsskriftet *Arkitekten*.⁴³ Idéen var, at alle frit og efter behov kunne bygge sig ind i en på forhånd etableret stålrørstilladsstruktur. Det vindblæste, åbne vendsysselske landskab og lejrens deltagere bød på forskellige udfordringer. Der blev oplyst om projektet på fællesmøder i Thylejren og på et skilt ved indgangen, hvor der stod: “Stilladshusene. Enhver kan deltage i dette boligeksperiment. Enhver kan indrette sig som han vil i stilladserne. Kom med jeres egne ideer og materialer, eller brug vores.”⁴⁴ Der var billige byggematerialer såsom bølgepap, presenninger, bræddeflager og hønsenet til rådighed. Materialerne var valgt med henblik på den korte levetid på de tre måneder, som projektet skulle vare.

Arkitektonisk set ville parret udforske principper for konstruktion såsom foldning af materialerne og samlingsmåder, men det centrale var udforskningen af de sociale mekanismer. Kendetegnende for Ussing og Hoffs projekter var der et grundprincip i balancen mellem struktur og selvbestemmelse. Problematikken var: Hvordan skaber man et åbent system? Spændingen i projektet lå i forholdet mellem individ og fællesstruktur. Det handlede om at skabe rammer for fri udfoldelse; for at bygge og leve, som den enkelte selv ønskede; for herigennem at opnå et mere spændende og varieret byggeri.

I *Aalborg Stiftstidende* blev projektet omtalt som et “spændende ultramoderne boligforsøg”.⁴⁵ I en artikel i *Politiken* blev det fremhævet som “et alvorligt arkitektonisk eksperiment med spændende iagttagelser af éngangsboligens muligheder. En levende model, der ustandselig forandrer sig i forsøg på at imødekomme skiftende behov”.⁴⁶ Der var ifølge samme artikel “operahusvisioner” over områdets indgangsparti, som var foldet i pap. Byggeaktiviteterne foregik dog ikke uden problemer. Ud over at de blev udfordret af barsk vestenvind og regn i det åbne landskab, var der sociale udfordringer. Projektet blev ifølge parrets egne efterfølgende evalueringer måske *for* åbent, fordi Thylejren var blevet så stort et tilløbsstykke, at mange kom forbi og kun deltog kortvarigt i projektet. Det betød, at arkitekterne gentagne gange måtte begynde forfra med at forklare og udvikle det, hvilket selvsagt ikke var befordrende for den ønskede kontinuerlige kreative proces.

Ussing og Hoffs *Eksperimentbyg-
geri* i Thylejren, 1970. © Carsten
Hoff



Generelt var der angiveligt en manglende interesse og forståelse for arkitektoniske visioner i Thylejren. Arkitekt Torben Schmidt skrev i en kronik i *Information*, at Thylejren “havde været en enestående lejlighed til at få gennemprøvet en række nye bolig-og byggeprincipper sideløbende med det mere socialpolitiske indhold. (...) Nu er der egentlig kun en arkitekt og en billedhuggerinde, der seriøst har taget dette problem op – i praksis”.⁴⁷ I interviews gav Ussing og Hoff ligeledes selv udtryk for, at de var overraskede over, hvor traditionelt der ellers blev bygget i Thylejren, med kopier af “cowboybyer” og jordhuler, og de kritiserede, hvordan de fleste i Thylejren manglede “visioner i dagliglivet”.⁴⁸ Til et nummer af *Thylejr-avisen*, hvor der blev efterlyst fremtidige visioner for Thylejren, bidrog Ussing med et forslag til en fremtidig arkitektur i lejrområdet. Det var “en hækket lukket by til vinteren 70-71”, der med udgangspunkt i det eksisterende supermarked voksede organisk frem som en slags hækket cellestruktur: “Efterhånden som man bygger, tager man stilling til rummet ved siden af. Den kompakte by udvikles i alle retninger i takt med behovene.”

Visionsløsheden afspejlede sig ifølge Hoff i de politiske modeller i lejren, som han kritiserede for ikke at afspejle virkeligheden.⁴⁹ I eksperimentbyggeriet lå der deusden en samfundskritik af den fremmedgørelse i de fysiske omgivelser, som Ussing og Hoff oplevede uden for Thylejren. Forhindringerne i Thylejren bekræftede for dem “nødvendigheden af at realisere alternativ-projekter i

praksis i sand størrelse”. Men som de skrev: “Måske havde det dog været endnu væsentligere om projektet var blevet gennemført i et tæt bebygget område – et eller andet sted imellem Herlev og Glostrup.”⁵⁰

Parret rendyrkede byggeeksperimenterne på Kulturministeriets seks ugers sommerlejr på Vejlø i 1972, hvor de, belært af deres erfaringer i Thy, på forhånd etablerede en infrastruktur og inviterede en fast gruppe til at deltage.⁵¹ I løbet af nogle uger fik gruppen bygget en velfungerende by i blik, bølgepap og presenninger, der dog hurtigt gik i forfald og kom til at ligne “slum”. Da deltagerne noget tid efter så fotos fra lejren, blev de overraskede over, hvor slumagtig den faktisk havde set ud. “Selv vurderede vi ikke det æstetiske ud fra samme normer, netop fordi vi syntes, at aflæsningen af den sociale proces i det fysiske udtryk i sig selv gav den mening og skønhed,” skrev Ussing.⁵² Lejren gennemgik ifølge Ussing samme faser som en by i det etablerede samfund inklusive dets sociale mekanismer. Vejlø var således, som det også var intentionen med *Eksperimentbyggeri i Thy*, udtryk for en social æstetik med fokus på proces, handling og eksperiment frem for det endelige resultat.

Eksperimenterne med brugerinddragelse havde stor betydning for Ussing og Hoffs samtidige arkitekturprojekter. I “Karlstrup-projektet”, en boligprojektkonkurrence i Køge Bugt om fremtidens etagebyggeri, var deres byggeforslag i stil med byggestrukturen på Vejlø et betonfundament med en struktur for de faste installationer, sanitære forhold og trafik osv., hvori beboerne efterhånden kunne udbygge deres bolig efter behov og økonomi.⁵³ Selvom projektet vandt førstepræmien, blev det aldrig realiseret, da boligselskaberne ikke turde investere i det. Forslaget til arkitektkonkurrencen blev i 1974 vist sammen med filmoptagelser fra Thy og Vejlø på udstillingen *Omtrent mellem kunst og bosætning* på Tranegården uden for København.⁵⁴ Udstillingens titel refererer til de Waals allerede nævnte artikel i *A+B* i 1970, hvor han skrev om nye alternative bosætningsprojekter, blandt andet inspireret af Buckminster Fullers (1895-1983) økologiske, amerikanske kuppelsamfund og nomadekulturer.⁵⁵ I 1977 byggede Ussing og Hoff en sektion fra etageboligbyggeriet i fuld størrelse til udstillingen *Alternativ Arkitektur* på Kunstmuseet Louisiana i Humlebæk.⁵⁶



Udstillingsplakat fra Ussing og Hoffs udstilling *Omtrent mellem Kunst og bosætning*, Tranegården, 1975. © Carsten Hoff

I *Eksperimentbyggeriet* blev publikum selv til producerende deltagere frem for blot passive betragtere. Samspillet mellem fællesskab og individuelle handlinger blev udforsket med udgangspunkt i brugerinddragelse og idéer om, at alle i Beuys' ånd skulle være kunstnere – her arkitekter – i deres eget liv. Deres projekter lå i tråd med en radikal, eksperimenterende og spekulativ arkitektur i Europa, som blandt andet havde hentet inspiration fra situationist-bevægelsen.⁵⁷

Undersøgelserne af sociale mekanismer i selve processen, frem for det færdige resultat, har stor genklang i socialt engagerede kunstprojekter i dag. Eksperimentbyggeriets sociale idéer kan fx spores frem til projektet *SOUP – A Temporary Art and Architecture Project in Urbanplanen*, 2007, hvor en blandet gruppe af kuratorer, kunstnere og arkitekter, heriblandt Hoff, arbejdede med brugerinddragelse af en multietnisk gruppe beboere i Solvangcentret i Urbanplanen på Vestamager.⁵⁸

Besættelsen af Hjardemål Kirke 1970

Besættelsen af Hjardemål Kirke i Thy den 31. august 1970 var en politisk og kunstnerisk aktion, der blev planlagt og udført af en gruppe på femten aktivister fra filmkollektivet Hus-film og slumstormerkollektivet Hudegården.⁵⁹ Men hvad var meningen med at besætte en kirke? Ifølge de øvrige besættelse og kunstnerkollegaer var det Peter Louis-Jensen, der var idémanden bag kirkebesættelsen. Han boede selv boede med sin familie i Thylejren, og hans hustru Bodil Marie Nielsen (f. 1942) deltog i besættelsen. Desuden trak han flere kunstnere, som ikke boede der, over til Thylejren med henblik på at få dem til at deltage i kirkebesættelsen.⁶⁰ Louis-Jensen var ikke enig i alle Thylejrens målsætninger.⁶¹ Ørum har i sin bog om de eksperimenterende tressere beskrevet, hvordan Louis-Jensen på lejr møder agiterede heftigt for mere direkte politisk handling og for at demonstrere de sociale idéer uden for Thylejrens afgrænsede rammer.⁶² I bogen *Hippie. Sommeren der gik* fra 2012 har journalisten Peter Øvig Knudsen (f. 1961) fokus på kirkebesættelsen som et udtryk for Louis-Jensens interne opgør med Thylejren. I denne sammenhæng vil jeg dog især fokusere på de æstetisk-politiske aspekter og diskussioner, som kirkebesættelsen medførte.

Besættelsen var nøje planlagt. Ifølge Øvig Knudsens detaljerede redegørelser havde Hjardemålgruppen fået kopieret nøglen til kirken ved at lave et aftryk af den i tyggegummi. I nattens mulm og mørke barrikaderede de kirken medbringende proviant, kogegrej og andre fornødenheder, nok til at klare sig i en uge. Bjørn Nørgaard, der ikke ville deltage i selve besættelsen, kørte samme nat på sin Nimbus-motorcykel til København med en pressemeddelelse, som der også blev sat et opslag op af på kirkedøren.⁶³ Den forklarede blandt andet, at “aktio-



Fotos fra *Hjardemål-aktionen* i Thy, 1970. © Lokalhistorisk arkiv for Thisted Kommune. Foto: Tage Jensen.

nens formål er at påvise, i hvilken grad statsmagten bygger på falsk autoritet og traditionelt accepteres og adlydes af de politisk set fremmedgjorte indbyggere i Danmark”.⁶⁴ Flere folk fra Thy-egnen, der ankom til kirken, efterhånden som besættelsen rygtedes i området, syntes dog bestemt ikke om at få besat deres kirke af de “langhårede” københavnere, der viftede med farvede faner og råbte politiske slagord og filmede ud af kirkens vinduer, og en gruppe fiskere fra Hanstholm forsøgte ligefrem selv at drive besættterne ud og give dem tæsk. Politiet og en helikopter fra Aalborg Flyvestation blev tilkaldt.⁶⁵ Mens besættterne talte om politibrutalitet, rapporterede politiet om voldelig modstand fra besættterne, som angiveligt kastede sten ned mod de indtrængende politifolk. Det ses på presse-billeder fra tiden, hvordan det endte med, at besættterne blev ført ud af kirken, beskyttet af en politikæde mod de mange hundrede vrede fremmødte lokale, og efterfølgende kørt til arresten i Aalborg, hvor de blev varetægtsfængslet i tre uger.

Efter deres løsladelse lavede gruppen en demonstration på Rådhuspladsen i København med en papkirkemodel af Hjardemål Kirke med den hensigt at forklare bevæggrundene for besættelsen. Jævnfør pressemeddelelsen var det en kritik af folkekirken og staten ud fra den idé, at folkekirken ikke er ejet af nogen, men af alle, og dermed også af besættterne.

Besættelsen var bevidst orkestreret i forhold til pressen og blev dokumenteret på film.⁶⁶ Det fremgår af *Hjardemålfilmens* speak, at intentionen med besættelsen var at prøve at bo i kirken i en hel uge som et socialt eksperiment.⁶⁷ Besættterne søgte et ægte, fundamentalt fællesskab baseret på lighed og kærlighed, hvor ingen blev udnyttet af andre, som de mente, det var tilfældet i det danske samfunds *allestedsnærværende monopolisering* – “lige fra statsapparatet, de økonomiske monopoler alt for villige veninde, til det enkelte menneskes frihed, lighed og religiøs opfattelse af fællesskabets betydning”.⁶⁸ Med besættelsen ønskede de at pege på en “fællessituation, hvor det der skete i kirken og uden for kirken nødvendigvis må være afhængig af hinanden”. På en måde kom kirkeaktionen dog til at demonstrere netop det modsatte af en fællessituation i samfundet. Tværtimod tydeliggjorde den en stor afstand mellem et avantgardistisk københavner-hippiekunstnermiljø og et kristent missionsk lokalmiljø i Thy, som ikke umiddelbart var forenelige i et kirkefællesskab.

Kunsthistoriker Christine Buhl Andersen (f. 1967) har karakteriseret det som en uklar og uigennemtænkt aktion: “et sammensurium af politiske tanker, teologiske og kunstneriske ideer.” Ørum har ligeledes betegnet det som en aktion “uden fornemmelse for det lokalområde, hvor den finder sted”.⁶⁹ Flere kunstnerkollegaer var ligeledes kritiske over for aktionen.⁷⁰ Adler Petersen anså aktionen

for mislykket, fordi besætterne ikke nåede at udføre det sociale eksperiment, der var intentionen:

I Hjardemål havde man barrikaderet sig for dårligt. Man fik ikke tid til at sove, spise, kneppe eller arbejde på stedet. Alle kræfter gik til at forsvare sig mod omgivelserne (beboerne og politiet). Men den kunne "have været en gruppes forsøg på at lave sin egen historie. På egne betingelser at skabe det ideelle fortilfælde." ... det kunne have været det historiske tidsrum, da nogle mennesker gennemførte at bo, leve og arbejde på et af samfundet erklæret politisk umuligt sted.⁷¹

Efter kirkebesættelsen var der heftig debat i den danske presse om dens politiske eller æstetiske karakter. Flere kritiske stemmer kom fra Thylejren, og de mente, besættelsen ødelagde lejrens ry blandt de lokale thyboere og politikere. Som repræsentant for Det Ny Samfund anklagede Peter Duelund (f. 1945) i et indlæg i *Information* Hjardemål-aktionisterne for "at lave æstetik i en entydigt politisk sammenhæng".⁷² Duelund mente, at besættelsen angreb lokalbefolkningens suverænitet, og han konkluderede endvidere, at en sådan "æstetisk tilfredsstillelse af en samfundsmodel" i hvert fald ikke interesserede ham. En forsvarer for aktionen var forfatteren og journalisten Erik Thygesen (1941-1999), som både skrev en anmeldelse af *Hjardemål-filmen* og lavede et interview med Louis-Jensen i *Politiken*.⁷³ I interviewet svarede Louis-Jensen, at "Duelund har fået æstetik galt i halsen". Louis-Jensen kunne ikke se "nogen større forskel på det vi kalder æstetik, og det, vi kalder politik – vel at mærke det alternativt politiske, de forestillinger om et nyt samfund, som ligger til grund for vore handlinger. Det politiske og det æstetiske smelter sammen i en total vision".⁷⁴ Louis-Jensens marxistisk-avantgardistiske idéer lå op ad Nørsgaards socialutopiske, *billedtænkende politik*, men fik et meget provokatorisk udtryk i Hjardemål-aktionen.

I 1970'erne var Louis-Jensen den måske mest radikale af kunstnerne fra Eks-skolen i sin orientering mod kunstens socialpolitiske dimensioner og en opløsning af skellet mellem æstetik og politik. Med tydeligt æstetisk udgangspunkt i Eks-skolens formelle eksperimenter og idéer understregede han de æstetiske og formelle sider af besættelsen, når han i interviewet med Thygesen sammenlignede Hjardemål-aktionens femten deltagere med sin minimalistiske skulpturinstallation bestående af seksten kasser på *Kunstnernes Efterårsudstilling* i 1966. Ifølge Buhl Andersen var Louis-Jensen direkte påvirket af situationisternes revolutionære idéer om sammensmeltning af livsform og kunst og dermed opløsningen af kunstværket.⁷⁵ Hvis Debord ville opløse kunst i sociale situa-

tioner, tog Louis-Jensen det efterfølgende skridt fuldt ud og opløste kunsten i hverdagslivet.

Efter Hjardemål-aktionen startede Louis-Jensen og Bodil Marie Nielsen sammen med andre medlemmer af Husfilm-gruppen et maoistisk motiveret produktionskollektiv ved navn Stålvængegård på Sydsjælland. Ifølge kollektivets formålsparagraffer ville de “nå til revolutionen just ved at forene liv og politisk praksis”. Produktionskollektivet kunne ifølge Buhl Andersen netop ses som en model for “det totale environment” og sidste fase i Louis-Jensens kunstneriske udvikling mod opløsningen af kunstneren som individ og foreningen af kunst og liv – eller “livet selv som billede”.⁷⁶

Buhl Andersen laver sammenligninger til andre historiske skandaleombruste kunstprojekter frem til 1990'erne.⁷⁷ En anden i dag måske mere oplagt sammenligning til en anden begivenhed i Danmarkshistorien kunne være til konflikterne omkring Ungdomshuset på Jagtvej 69 i København. Her var det omvendt den kristne evangeliske frikirke Faderhuset, der ville drive de unge, som brugte huset, ud og overtage det, og det endte med, at huset blev revet ned af politiet i 2007. Så galt gik det ikke med kirken i Hjardemål i 1970, og en pointe var dengang netop, at det var et *midlertidigt* og eksperimenterende socialæstetisk projekt, der udfordrede en gældende konsensus.

Social kunst anno 1970

Artiklen har i tre analyser bevæget sig fra bosætning til boligbyggeri og besættelsen af en kirke – fra Nørgaards billedtænkende politik til Ussing og Hoffs åbne, brugerinddragende principper og til Louis-Jensens politisk-æstetiske totalvisioner om at forene kunst, produktion og liv. Samlet set tegner de tre kollektive projekter med deres fokus på samarbejde, fællesskab og samfundsomvæltning et billede af en ny social vending i dansk kunstliv omkring 1970. Kunstværket blev opløst i undersøgelser af sociale situationer i tråd med Fluxus og situationistiske idéer. I stedet blev der fokus på formgivningen af det sociale som et æstetisk anliggende. Æstetik og politik blev derfor set som to sider af samme sag.

Der skete et sammenbrud i traditionelle distinktioner mellem kunstnere og publikum, professionel og amatør og produktion og reception, som ifølge Bishop i 2006 også ses i den socialt engagerede samtidskunst.⁷⁸ I *SLUMP I* var der slet ikke tilskuere til stede. I Ussing og Hoffs brugerinddragende eksperimentbyggeri var publikum helt inkluderet som medskabere. Og i besættelsen af Hjardemål Kirke blev tilskuerne holdt helt udenfor med barrikader. Ikke blot kunstnerrollen, men tilskuerrollen blev som sådan helt opløst, for alle tilstedeværende var medskabere af den sociale organisme som kunstværk. Der blev dog

stadigvæk tænkt på at dokumentere på film og i fotos for eftertidens tilskuere, og disse dokumentationer åbner for andre medieæstetiske spørgsmål.

SLUMPI, *Eksperimentbyggeri i Thy* og *Besættelsen af Hjardemaal Kirke* foregik som eksperimentelle situationer inden for definerede rammer i afgrænsede lejrsmfund. Lejrprojekterne var ikke tænkt som urealiserbare utopier, men som konkrete modeller for og afprøvninger af nye samfunds- og boligstrukturer. Kunstnerne ville ikke blot forestille sig, men fremstille helt nye samfund op fra bunden. Netop i kraft af de isolerede, eksperimentelle og midlertidige miljøer kunne kunstnerne skabe rum for nye fællesskaber og alternative politiske fremstillinger.

Med deres frisættelse af kunst og kreativitet ønskede kunstnerne på den ene side en fuldstændig ophævelse af distinktionen mellem kunst og samfund, men de brugte samtidig netop kunstrummet til at demonstrere nye alternative samfundsformer. De tre projekter kan derfor siges at udnytte kunstens relative autonomi til at eksperimentere med sociale projekter, som ikke kunne realiseres i det bestående samfund. Når projekterne delvist mislykkedes, siger det måske lige så meget om samfundet omkring dem som om kollektiverne, der udførte dem.

ABSTRACT

Live, build, squat: Social art in Denmark around 1970

Based on the analysis of three collective art projects by Danish artists, the article argues that an important social movement took place in the Danish art scene around 1970. The projects concerned are the collective settlement *SLUMPI* (1969), initiated by the artists Bjørn Nørgaard and Lene Adler Petersen, an experimental architectural project in the Danish town of Thy (1970), arranged by the architects Ussing and Hoff, and the Occupation of Hjardemaal Church (1970) in Northern Jutland, arranged by the artist Peter Louis-Jensen. In the article, the art projects are considered in relation to the art critic Claire Bishop's critique of a *social turn* in contemporary art and its historical trajectory. The projects are described in the context of Danish art history and the influences from international neo-avant-garde movements such as Fluxus and the Situationist International, in order to discuss how the social situations came to be explored as aesthetic material. The aesthetic concern became the forming of a common social environment. Thus the artwork was intentionally dissolved into social experiments. Radical in their social visions, in these projects the artists strived for the union of art and everyday life. The aesthetics of these art projects concerned the forming of social situations. Importantly, these projects were experimental situations conceived of as temporary models for developing alternative societies and social structures. Thus the relative autonomy in the field of art was used as a space for creating new social structures.

NOTER

- 1 Bishop, in *Artforum* 44, no. 6, februar 2006, pp. 179-185.
- 2 Bishop (red.), 2006, p. 10.
- 3 Ørum, 2009, p. 459 og p. 644.
- 4 Jf. Larsen, 2000, p. 172. Larsen definerer det her på baggrund af Palle Niensens begreb.
- 5 Andersen, 2014, p. 130.
- 6 Jf. Morells titel på sin bog fra 2009.
- 7 Anderberg (red.), 2015.
- 8 Ifølge telefonsamtale med Bjørn Nørgaard, januar 2017.
- 9 Se fx happening-partiturer fra tiden i Anderberg (red.), 2015, pp. 102-114.
- 10 Andersen, 2014, p. 246. Happening-begrebet tilskriver Andersen den amerikanske kunstner Allan Kaprow (1927-2006).
- 11 Fra Guy Debords *Rapport sur la construction d'une situation*, 1957, oversat i Andersen, 2014, p. 246.
- 12 Andersen, 1988, p. 165.
- 13 Der var flere Fluxus-udstillinger i København i starten af 1960'erne samtidig med, at Eks-skolen lavede deres første happenings i Nikolaj Kirke allerede i 1962. Se Ørum, 2009, p. 215f for uddybende gennemgang af udstillinger og Fluxus-relationerne.
- 14 Jf. Meijden "Forbindelser" i Anderberg (red.), 2010. Fx blev Bjørn Nørgaard inviteret til Tyskland af Beuys i 1966. Her udstillede han sammen Henning Christiansen. Den tyskfødte kunstner Ursula Reuter Christiansen (f. 1943) var uddannet hos Beuys i Düsseldorf. Også Carsten Hoff kendte Beuys og besøgte ham i Tyskland (jf. fotos i Ussing og Hoff arkivet, 2016). Da Beuys blev afskediget fra sin stilling på Kunstakademiet i Düsseldorf i 1972 tog flere fra Eks-skolen derned, ifølge Bjørn Nørgaard (samtale januar 2017).
- 15 Beuys, i Bishop (red.), 1973, pp. 125-126.
- 16 Lange, i Butin (red.), 2006, p. 276.
- 17 Ørum, 2009, p. 457, og Anderberg, 2015, p. 52.
- 18 For de andre deltagere se Ørum, 2009, p. 457, note 14.
- 19 Jf. Ørum, 2009, beskrevet hhv. p. 390 og p. 454.
- 20 Citeret i Ørum, 2009, p. 692.
- 21 Jf. Ørum, 2009, p. 458.
- 22 Nogle identificeret i Ørum, 2009, p. 453-4.
- 23 Plakaten er i dag i Den Kongelige Kobberstikssamling, SMK.
- 24 *ta'BOX* 3, 1969.
- 25 Ørum, 2009, p. 463.
- 26 Ørum, 2009, p. 459.
- 27 Jf. fotos i Ørum, 2009, p. 460.
- 28 Se Krarup og Nørrested, 1986, pp. 73-74, og Ørum, 2009, p. 524. Vist nyredigeret af Bjørn Nørgaard som *SLUMP*-filmen på udstillingen *What's Happening?* på SMK i 2015.
- 29 Waal, 1970.
- 30 Ørum, 2009, p. 459.
- 31 Ørum, 2009, p. 460.
- 32 Jf. værkkatalog, bjoernnoergaard.dk
- 33 Ørum, 2009, pp. 689-691.

- 34 Bjørn Nørgaard citeret i Knudsen, 2012, p. 60.
- 35 Se også Anderberg, 2010, p. 28.
- 36 Katalognummer A45 i *Oevrekatalog 1959-1985*, Ingelise Krarup Andersen (red.), Aarhus Kunstmuseum, 1986.
- 37 Jf. <http://www.livo.dk/historien-om-livo/>
- 38 Petersen, 1977, pp. 12-19.
- 39 Ørum, 2009, p. 692.
- 40 Ifølge Nørgaard, citeret i Ørum, 2009, p. 695.
- 41 *Sanserums*-kunststillingerne i Forum i 1969, Nikolaj Kirke i 1969 og på Grønningen, Charlottenborg i 1970 bestod af store installationer af organiske former i utraditionelle materialer som plastic og polyurethanskum.
- 42 Ussing og Hoff, 1974, p. 18.
- 43 Ussing og Hoff, 1970, pp. 638-641.
- 44 Ussing og Hoff, 1970, p. 638.
- 45 *Aalborg Stiftstidende*, 19. juli 1970, 1. sektion, p. 5.
- 46 Andersen, *Politiken*, 29. august 1970, p. 19.
- 47 Schmidt, *Information*, 12. september 1970, p. 6.
- 48 Citeret i Knudsen, 2012, p. 42.
- 49 Hoff interviewet i Andersen, *Politiken*, 29. august 1970, p. 19.
- 50 Schmidt, *Information*, 12. september 1970, p. 6.
- 51 Ussing, 1975, pp. 23-26.
- 52 Ussing, 1975, p. 25.
- 53 DAL Danske Arkitekters Landsforbunds konkurrence udskrevet den 11. november 1970.
- 54 Udstillingstitlen henviste til en artikel af Allan de Waal i *A+B* nr. 2, 1970, pp. 14-18.
- 55 Waal, 1970.
- 56 *Alternativ Arkitektur*, Louisiana, Humlebæk, 25/6-14/8 1977.
- 57 Såsom fx østrigske COOP Himmelblau, italienske Superstudio, britiske Archigram, ifølge samtale med lektor på Arkitektskolen ved Det Kongelige Danske Kunstakademi, Merete Ahnfeldt Møllerup. Se endvidere Carsten Thaus kapitel om Ussings og Hoff's arkitektur i kommende antologi om Susanne Ussing fra Strandberg Publishing, 2017.
- 58 Dokumenteret i Yde et al. (red.), 2007. Forkortelsen SOUP stod for "Sol over Urbanplanen".
- 59 Liste over medlemmerne i Knudsen, 2012, p. 384. Se desuden Andersen (red.), 2003, p. 28f. Ørum, 2009, p. 656f.
- 60 Knudsen, 2012, bl.a. Gitte Rottbøll og Jan Wollf citeret p. 385, pp. 390-393 og p. 411.
- 61 Ifølge telefonsamtale med Bjørn Nørgaard, januar 2017.
- 62 Ørum, 2009, p. 656.
- 63 Knudsen, 2012, p. 393 og p. 412f.
- 64 Note Knudsen, 2012, p. 395.
- 65 Knudsen, 2012, p. 421f, Nørgaard, 1971, pp. 21-25, *Thisted Dagblad*, 1. september 1970.
- 66 *Hjardemål-filmen* (Hus-film), 1970, DFI. Krarup og Nørrested, 1986, pp. 84-86; Andersen, 2003, p. 118f; Ørum, 2009, p. 657.
- 67 Jf. speak i *Hjardemål-filmen*.
- 68 Min transskription af speak fra ca. 33 minutter inde i filmen.
- 69 Hhv. Andersen (red.), 2003, p. 29, og Ørum, 2009, p. 660.

- 70 Bl.a. Per Kirkeby, Hein Heinsen og Hans Jørgen Nielsen, jf. Knudsen, 2012, p. 534, p. 536, p. 456.
- 71 Petersen, *A+B* 3, 1970, pp. 4-5.
- 72 *Information* 5.-6.9. 1970.
- 73 Thygesen, *Politiken*, 1970. Genoptrykt i Andersen, 2003, p. 123.
- 74 Thygesen, *Politiken*, 1970.
- 75 Andersen (red.), 2003, p. 29.
- 76 Andersen (red.), 2003, p. 30.
- 77 Jf. Andersen (red), 2003, p. 29. Bl.a. til Henrik Plenge Jacobsen og Jes Brinchs projekter *Brændt Børnehaven og Sprængt Pølsevogn* fra 1990'erne.
- 78 Jf. Bishop, 2006, p. 10.

LITTERATUR

- Anderberg, Birgitte (red.): *Bjørn Nørgaard. Re-modelling the World*, Statens Museum for Kunst, København, 2010.
- Anderberg, Birgitte (red.): *What's Happening?*, Statens Museum for Kunst, København, 2015.
- Andersen, Christine Buhl (red.): *Peter Louis-Jensen Retrospektiv*, Vestsjællands Kunstmuseum, 2003.
- Andersen, Svend Nyboe: "Éngangsbolig i Thy af stål, pap og plast", *Politiken*, 29. august 1970, p. 19.
- Andersen, Troels: *Eksempler og motiver*, Borgen, København, 1988.
- Andersen, Troels: *Ude af øje. Erindringer 1940 - 1973*, Forlaget Vandkunsten, København, 2014.
- Andersen, Troels, Henning Christiansen, Paul Gernes et al. (red.): *A+B*, nr. 1, forlaget A+B, København, 1970.
- Beuys, Joseph: "I am searching for Field Character", 1973, in Claire Bishop (red.), *Participation*, Whitechapel Gallery, London, The MITT Press, Cambridge Massachusetts, 2000, pp. 125-126.
- Bishop, Claire: "Introduction" in Bishop, Claire (red.), *Participation*, Whitechapel Gallery, London, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2006, pp. 10-17.
- Bishop, Claire: "The Social Turn: Collaboration and its discontents", *Artforum* 44, nr. 6, februar 2006, pp. 179-185.
- Bishop, Claire: "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, No. 110, Fall 2004, pp. 51-79.
- Knudsen, Peter Øvig: *Hippie. Den sidste sommer*, Gyldendal, København, 2012.
- Krarp, Helge, og Carl Nørrested: *Eksperimentalfilm i Danmark*, Filmmuseet, København, 1986.
- Lange, Barbara: "Soziale Plastik" in Hubertus Butin, *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, 2006, p. 276.
- Larsen, Lars Bang: "Social Aesthetics, 1999" in Claire Bishop (red.), *Participation*, Whitechapel Gallery, London, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2000, pp. 172-183.
- Meijden, Peter: "Forbindelser" in Birgitte Anderberg (red.), *Bjørn Nørgaard. Re-modelling the World*, Statens Museum for Kunst, København, 2010, pp. 106-119.
- Petersen, Lene Adler: "Nogle betragtninger over mere eller mindre aktuelle emner (begivenheder)", *A+B* 3, forlaget A+B, København, 1970, pp. 4-5.
- Petersen, Lene Adler: "Livø, 1971. Historien om en aktion, der var mere end en kort besættelse af en tom ø", in Lilith (red.), *Billedet som kampmiddel. Kvindebilleder mellem 1968 og 1977*, Informations Forlag, København, 1977, pp. 12-28.
- Schmidt, Torben: "Boligmiljøet i Thy-lejren", *Information*, 12. september, 1970, p. 6.
- Thygesen, Erik: "Aktionen som livsform", *Politiken*, 16. september 1970.

- Ussing, Susanne og Carsten Hoff: "Eksperimentbyggeri i Thy", *Arkitekten* nr. 24, 1970, pp. 638-641.
- Ussing, Susanne: "Byggeeksperiment på Vejlø", *Land og by* nr. 1, 2. årgang, vinter 1975.
- Ussing, Susanne og Carsten Hoff: "Vi skal ha det rart", *Politiken*, 13. maj 1974.
- Waal, Allan de: "Omtrent mellem kunst og bosætning", *A+B* nr. 2, 1970, pp. 14-18.
- Yde, Marie Bruun et al. (red.): *SOUP – A Temporary Art and Architecture Project in Urbanplanen*, Forlaget Vandkunsten, København, 2007.
- Ørum, Tania: *De eksperimenterende tressere: kunst i en opbrudstid*, Gyldendal, København, 2009.
- "Hjardemål kirke som samfundsmodel", *Information*, 11. september 1970.
- "Nationalbank-støtte til boligforsøg i Frøstrup", *Aalborg Stiftstidende*, 19. juli 1970, 1. sektion.
- "15 aktivister blev røget ud af Hjardemål Kirke", *Thisted Dagblad*, 1. september 1970.
- "Erklæring fra Hjardemål", *Information*, 4. september 1970.