

PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT

Periskop: Forum for kunsthistorisk debat

Nr. 34, 2025

“Tabte samlinger og forsvundne værker”

Titel: Ung Dansk Kunsts Tapeserie, 1969. Lydspor af Eks-skolens
attituderelativisme

Forfatter: Magnus Kaslov

Sidetal: 90-107

Dato: 04.12.2025

DOI: 10.7146/periskop.v2025i34.162367



panel 13 INFORMATION



FORENINGEN UNG DANSK KUNST'S TAPESERIE

PANEL 13 INFORMATION NR 4 I ARGANG PRIS 50 ere
dette nummer er redigeret af ~~STIG BRØGGER + PETER LOUIS-JENSEN~~
~~STIG BRØGGER + PETER LOUIS-JENSEN~~

PANEL 13 INFORMATION bringer stof som den til stadighed
skiftende redaktion måtte finde relevant at trykke. Udkom-
mer nu: redaktionen har konstitueret sig og de økonomiske
betingelser er tilstede. Bladet vil blive distribueret

på gader, i demonstrationer, til fester, møder og når
en anledning ellers byder sig. Abonnement kan ~~ikke~~ tegnes
på PANEL 13. Bladet modtager dog gerne bidrag fra interesse-
rede. For et indsendt bidrag på f. eks. 10 kroner kan der
sikres udsendelse af ca. 70 eksemplarer. For 250 kroner kan
et helt oplag udsendes. Bidragsydere kan regne med at få nye
numre tilsendt med posten.

PANEL 13 Øster Voldgade 14 st. th. 1350, København K

Ung Dansk Kunsts Tapeserie, 1969

Lydspor af Eks-skolens attituderelativisme.

I *Berlingske Aftenavis* den 18. marts 1969 kunne man under overskriften “Malere ‘skriver’ akustiske bøger” læse et interview med kurator, bankmand og, på daværende tidspunkt, formand for foreningen Ung Dansk Kunst, John Hunov.¹ Anledningen var en serie af ti spolebånd, som foreningen stod til at udgive: “Forlaget skal udsende ‘akustiske romaner’, hvilket vil sige, at romanerne er tænkt og skabt direkte for båndoptager. Om kort tid udsendes de første ti akustiske romaner i et oplag, der bliver afhængigt af efterspørgslen” (Virtus 1969, 5). Det var hovedsagelig billedkunstnere fra grupperingen omkring Eks-skolen, der havde lavet båndværker til serien. De ti kunstnere var: Peter Louis-Jensen, Per Kirkeby, tyske Joseph Beuys, Bjørn Nørgaard, Erik Thygesen, Stig Brøgger, Henning Christiansen, Poul Gernes, Tom Krøjer og hollandske Herman de Vries.²

De ti bånd blev udgivet på én gang og annonceret i flyvebladet *Panel 13 Information* (Brøgger m.fl. 1969) med et billede på forsiden af en storsmilende John Hunov med Henning Christiansens bånd i hånden [1]. Båndene kunne bestilles via postordre til priser mellem 22 kr. og 50 kr. Var man medlem af Ung Dansk Kunst, fik man rabat.

Ung Dansk Kunsts Tapeserie lader til at have været gledet helt ud af hørevidde, for så at dukke op igen for kunsthistorien i 2009, da Tania Ørum kort omtalte serien i bogen *De eksperimenterende tressere: Kunst i en opbrudstid* (2009, 46-48). Ørum havde dog ikke hørt båndene, men skrev om dem udelukkende på baggrund af annoncen i *Panel 13 Information*. Jeg har nu ledt efter de ti båndværker i cirka lige så mange år. Det første bånd, der dukkede op, var Stig

[1] Forsiden af flyvebladet *Panel 13 Information*, nr. 4, 1969.

På billedet fremviser idemanden bag båndserien, John Hunov kassetten med Henning Christiansens bidrag til serien.

Brøggers *10 x rum*, som fandtes i hans private arkiv i et par forskellige udgaver. Båndet med den færdige version af værket var imidlertid blevet overspillet med privatoptagelser af børn, der snakkede og legede. Ved et lykketræf dukkede seks af de ti bånd så op i en uregistreret del af Museet for Samtidskunsts arkiv i 2017, heriblandt også Brøggers *10 x rum*. Et papirspor lader til at vise, at de seks bånd er blevet overdraget til museet fra Lyngby Kunstbibliotek i forbindelse med en udskillelse.³ I samarbejde med kunstnerne har jeg efterfølgende været med til at genudgive to af de seks bånd, der har overlevet i Museet for Samtidskunsts arkiv: Bjørn Nørgaards *Til døden udfrier mig* og Stig Brøggers *10 x rum* på det selvorganiserede pladeselskab Institut for Dansk Lydarkæologi i 2019.⁴

I det følgende vil jeg introducere båndserien og beskrive de seks fundne værker. Til sidst skitserer jeg, hvordan lydværkerne kan høres i forlængelse af tankerne om den såkaldte attituderelativisme, som især forfatter og kritiker Hans-Jørgen Nielsen udviklede i tidsskriftet *ta'* i årene op til båndseriens udgivelse.

Ung Dansk Kunsts Tapeserie står som et centralt dansk eksempel på billedkunstneres arbejde med lyd og lydmedier som kunstnerisk materiale. Serien er typisk for 1960'er-avantgardens appetit på at afprøve de nye medier som fx smalfilm, lydbånd og diverse grafiske reproduktionsteknikker, der inden for en kort årrække blev praktisk og økonomisk tilgængelige og resulterede i kunstneriske eksperimenter, der afprøvede de nye medier som mulige kunstmedier. Erik Thygesen har til Tania Ørum (2009) ligefrem hævdet, at "de forskellige etaper af Eks-skolens eksperimenter kan udledes af den teknologiske udvikling" (20). Med de nye medier fulgte også allerede etablerede formatmæssige konventioner, som de kunstneriske eksperimenter kunne spille op ad ved fx at overtage og mime, vrænge af eller demonstrativt tilsidesætte.

Lydværker som dem i Ung Dansk Kunsts Tapeserie har haft notorisk svært ved at finde vej til og plads i de danske kunstinstitutioner. Der forekommer at være flere bidragende faktorer til den type institutionel forsømmelse. Springet væk fra det visuelle, anvendelsen af teknologier og formater, der traditionelt set hører tættere sammen med andre æstetiske traditioner, og en generel træghed i den institutionelle anerkendelse af kunst, der anvender nye medier, må regnes blandt de vigtigste faktorer, der har hindret denne type værkers vej til museums-samlingerne.

Med seks af de ti bånd genfundet er Ung Dansk Kunsts Tapeserie nu mere fundet end forsvundet. I det følgende vil jeg kort beskrive værkerne i konteksten af kunstnernes omkringliggende praksisser. Jeg håber samtidig at vise, at lydværkerne kan lægge en ekstra dimension til billedet af praksisserne og kort

sagt bidrage med et soundtrack til en kunstscene, som oftest fremstilles som lydløs.

Erik Thygesen, *Plus. Ægteskabeligt forløb*, roman i tid

Betegnelsen “akustiske romaner” i *Berlingske Aftenavis* er bemærkelsesværdig og bør formentlig forstås som et forklaringsforsøg, der skal give avislæserne en idé om, hvad der er på færde. Af de seks bånd er det kun Erik Thygesens *Plus*, der med nogen rimelighed kan beskrives som en art roman. Til gengæld er det tydeligt, at det netop er den oplæste bog som format, som Thygesen, der også var forfatter og journalist, forholder sig til og eksperimenterer med i den omtrent halvanden time lange lydbog. I *Panel 13 Information* beskrives *Plus* som: “Et bånd – en roman på bånd – et bånd er ikke bare lyd – en roman i lyd – et bånd er også tid – roman i tid”. Den måde, værket arbejder med oplæsningstiden på – og dermed også lyttetiden – er tydeligst i værkets slæbende langsomme tempo og de lange pauser, men afspejles også tematisk i fortællerstemmens problemer med at fortælle sin historie, huske den, få det hele med. Igen fra *Berlingske Aftenavis*:

*Sådan lyder indledningen til Thygesens bog: ‘plus en ... plus en ... plus en ... Dette er ... nu ... Det er min historie. Det er mig, der fortæller den. Det er min historie. Vi går fremad. Vi går til-den. Jeg kan ikke få det hele med. Jeg forstår ikke det hele. Det er min historie. Det er mig, der fortæller den. Jeg kan ikke få det hele med...’*⁵

Kort før udgivelsen af Ung Dansk Kunsts Tapeserie sendte DR’s Program 2 radioudsendelsen “Nye perspektiver i romanen. En montage om den akustiske roman”, som Thygesen havde tilrettelagt. I udsendelsen præsenterer og diskuterer Thygesen (1969) den akustiske roman som en selvstændig litterær form og spiller eksempler af svenske Öyvind Fahlström, franske Michel Butor og tyske Hans G. Helms. Idéen om en roman i tid havde Thygesen lanceret allerede året inden i det for Eks-skolen helt centrale tidsskrift *ta’*, som Thygesen også redigerede. I en programmatisk tekst lancerer han det, han med en neologisme kalder “environment-romanen”, som kort sagt skulle få romangenren, der “humper bagud”, op på omgangshøjde med de andre kunstarter (Thygesen 1968). I januar 1968 havde han også skabt *En roman i rum*, en rumlig installation med 100 objekter, breve, regninger og mindre objekter indlagt i plastikhylstre i et rum på 4 x 4 meter uden en forklaret eller fastlagt rækkefølge. Environment-romanen sigtede ifølge Thygesen (1968) efter horisontalitet, ligestilling af fortællingens elementer og karakterer: “En environment-roman må rent definitorisk være en

roman, der arbejder i rum og flader. Elementet tid er ikke ophævet, men kronologien er afløst af en principiel samtidighed – en episk situation, der principielt rummer en uendelighed af samtidige forløb, udsagn og konstateringer, som samtidig er en uendelig kæde af valgsituationer.” (23) I slutningen af artiklen spekulerer han: ”Man kunne tænke sig, at den helt perfekte environment-roman ville kunne skabes i lyd. Endnu er et sådant projekt ikke gennemført” (29). Et sådant projekt var muligvis ikke gennemført – men måske var det allerede påbegyndt, kunne man fristes til at tænke.

Bjørn Nørgaard, *Indtil døden udfrier mig*

Forsiden af båndæsken til Bjørn Nørgaards værk *Indtil døden udfrier mig* er prydet med værktitlen og et kors [2]. Nederst i højre hjørne står der “BJØRN NØRGAARD 21/6 1947 - 4/11 1968”. På bagsiden ses to skikkelser i silhuet og et digt. På den ene inderside af æsken er en tegning af en hofnar med to aber og teksten “Hjerteligt tak for venlig deltagelse / De efterladte”. I *Panel 13 Information* annonceres værket med et billede af båndæskens for- og bagside, hvorpå en række alternative titler eller slogans er tilføjet. Der står bl.a.: “ER DET UMAGEN VÆRD AT OVERLEVE FOR ENHVER PRIS”, “ELLER KAN DET BETALE SIG AT STÅ OP OM MORGENEN”, “AT NYNNE I 2 TIMER OG TI MIN.”

Værket består ganske som annonceret af en to timer og ti minutter lang optagelse af Bjørn Nørgaard, der nynner. Uden stop og uden klip. Optagelsen skratter, overstyrer og bærer præg af at være lavet uden at tage højde for vellyd og mikrofonteknik. Der dukker både fraser af Vivaldi, Beethoven, Verdi, sangen *En Søndag på Amager* samt en stribe børnesange op undervejs.

Med den kontrafaktiske dødsdato på båndæskens forside skal værket måske forstås som de sidste timer i Bjørn Nørgaards liv. En art rekviem eller svanesang, måske. I et digt på båndæskens bagside beskriver et jeg – antageligt den samme Bjørn Nørgaard – hvordan drømme og illusioner er bristet, han ønsker at gøre ingenting, bare sidde under skyggefulde træer og se små børn lege: “Og pludselig de sidste sekunder / Jeg bliver ganske let / Jeg ser enheden i alt / Indtil døden udfrier mig.”⁶ Den nynnende Nørgaard udfylder tiden ved i helt konkret forstand at udfylde det to timer lange spolebånd. Han slår tiden ihjel, indtil båndet og tiden løber ud.

Indtil døden udfrier mig kan betragtes som en medieret performance, der opføres i realtid, mens man med “venlig deltagelse” lytter med. Ligesom i Erik Thygesens *Plus* udmåler værkets tid også lytterens tid og spørger, hvad der er værd at bruge (den sidste) tid på. *Indtil døden udfrier mig* peger i den forstand tilbage på Nørgaards performanceaktioner fra midten af 1960’erne, og på kryds

og tværs peger værket også frem mod Nørgaards arbejde med film, der starter ganske kort tid efter, fx filmen *Nadveren* (1971), hvor det ligeledes er filmrullernes længde, der bestemmer længden af filmens ni sektioner. Værket peger også frem mod de efterfølgende performanceaktioner med rituel eller religiøs karakter som den kanoniserede *Børsaktion*, lavet i samarbejde med Lene Adler Petersen, og *Hesteslagtningen*, begge i 1970, der havde et markant sunget soundtrack af Adler Petersen akkompagneret af Henning Christiansen.

I forbindelse med genudgivelsen af båndværket i 2019 forklarede Nørgaard, at det at klippe i optagelser blev regnet for “utidig privilegeret indgriben i en proces”.⁷ Til Tania Ørum (2009) har Nørgaard ligeledes forklaret: “Det uprofessionelle var et princip. Tingene måtte ikke laves for professionelt. For på det tidspunkt opfattede vi jo det professionelle som en del af den hierarkiske struktur, og at lave noget ‘professionelt’, det er at lægge en formel afstand til dem, du vil sige noget til. Derfor var det amatøragtige et ideal” (551).

Stig Brøgger, *10 x rum*

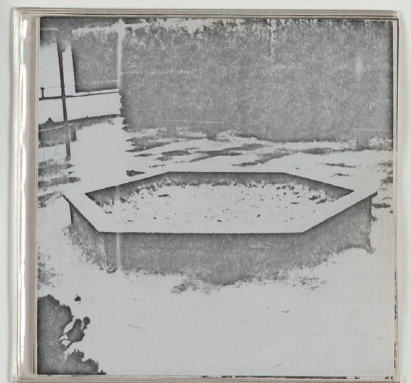
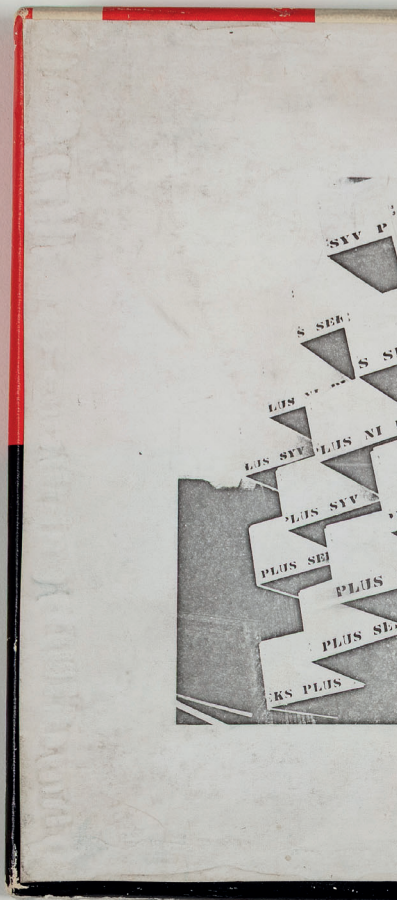
Stig Brøggers båndværk *10 x rum*, der er 23 minutter langt, gør i meget høj grad brug af redigering og har en stramt konceptualiseret udformning. Værket består af to forskellige lydspor: det ene i venstre kanal af stereosignalet og det andet i højre. På den måde kunne lytteren selv vælge at lytte til dem begge to i et mix ved at afspille båndet i stereo, eller et ad gangen ved at panorere stereosignalet til den ene eller anden side. Lyden i det venstre spor består af ti to-minutters-optagelser af ambient rumlyd fra ti forskellige rum. Blandt mikrofonskramlen og rum- og vindsus dukker også stemmer og butiksmusak op i de ti rumoptagelser. Lyden i det højre lydspor består af et cut-up med en masse gentagelser fra soundtracket til sci-fi-filmen *It Came from Outer Space* (1953), hvor enkelte floskelagtige replikker og musikfraser gentages. Hen over værkets 23 minutter fornemmes sci-fi-filmens generiske handlingsforløb som et stiliseret nedklip. Enkelte gange blander filmlyden sig over i venstre kanal – i hvert fald på det bånd, der findes i Museet for Samtidskunsts arkiv – og bryder med det ellers stramme koncept.

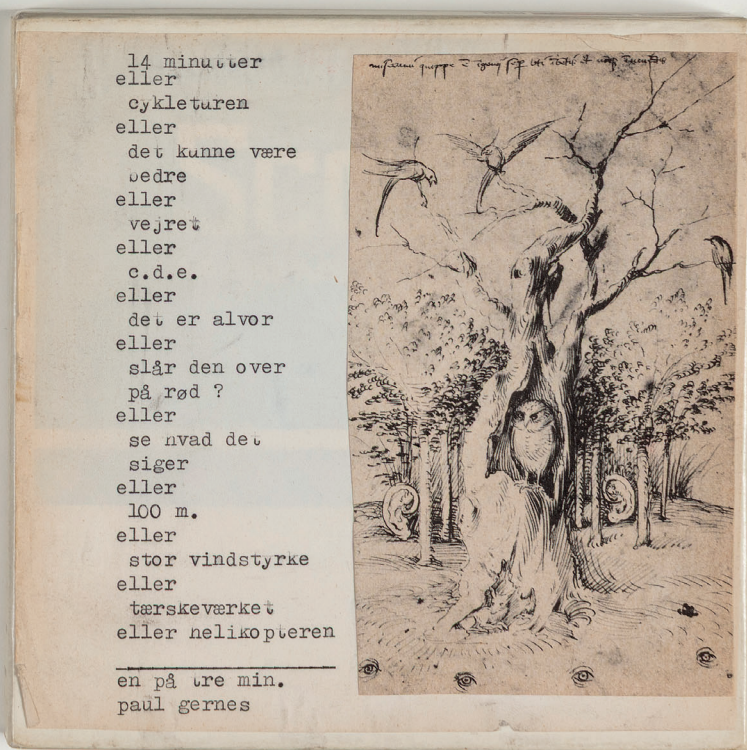
Vedlagt spolebåndet er der yderligere en lille plastiklomme på 5 x 5 cm med ti sort/hvide dupliserede fotos, som hver korresponderer med et af de ti rum, der optræder i det venstre lydspor. På alle billederne optræder et heksagonalt element: Et skilt, en sandkasse, en udstillingsmontre. I annoncen for værket i *Panel 13 Information* skriver Brøgger:

Vedlagt 10 fotografier fra de ti rum. Det eneste bånd mellem rummene er forekomsten af hexagonale elementer. Det kunne fx have været 200 steder. 2

Følgende opslag:

[2] De seks fundne bånd af *Ung Dansk Kunsts Tapeseries* i alt ti værker. Fra øverst til venstre i retning med uret ses æskerne til båndværkerne af: Henning Christiansens, Erik Thygesens, Bjørn Nørgaards, Stig Brøggers med spolebåndet og de vedlagte fotos trukket ud, Poul Gernes og Joseph Beuys. Foto: SMK Foto/Jakob Skou-Hansen





minutters lyd fra hvert sted. Der er ikke tale om at bevæge sig forskellige steder hen, men blot om at være forskellige steder (rum). ingen klip i sekvenserne – 2 minutter herfra og dertil. [...] Fx i en bil/ved en S-togs station/i en have ved en sø/på en legeplads/i et stormagasin.

Heksagonen gik igen i en lang række af Brøggers værker i årene omkring 1968-69. Ikke ulig, hvordan de amerikanske minimalister anvendte kuben og kvadratet som en generisk grundstruktur, brugte Brøgger heksagonen. Som i en række af Brøggers samtidige værker og kunstnerbøger afsøger *10 x rum* det ikkepersonlige, det serielle og det regelstyrede i kombination med populærkulturens billeder. I værkets stereolydbillede sidestilles de ti kølige feltoptagelser i venstre kanal med det poppede sci-fi-materiale i højre, hvor floskuløse replikker og lydeffekter fra sci-fi-filmen med mellemrum gentages og i stikordsform antyder det generiske plot som en art genremæssige spilleregler.

Værket behandler den optagede reallyd som et råmateriale, der kunne skovles op på bånd i de ønskede mængder og derfra sammen med den fundne popfilmlyd behandles plastisk: Bånd er klippet i og tapes sammen igen. Annonceteksten i *Panel 13 Information* fortæller uhøjtideligt, at lydkvaliteten er dårligere end ønsket, men at det ikke anfægter værkets hensigt, som er noget andet end vellyd. Og som teksten programmatisk slår fast: “Det er lyd og ikke musik a la Cage.” Lyd, ikke musik – ikke engang musik a la Cage, fristes man til at sige.

Poul Gernes, 14 minutter eller cykleturen eller det kunne være bedre eller vejret eller c.d.e. eller det er alvor eller slår den over på rød? eller se hvad det siger eller 100 m eller stor vindstyrke eller tærskværket eller helikopteren og en på tre min.

Poul Gernes' værk med de mange alternative titler forekommer i modsætning til Brøggers *10 x rum* at være mere regulær musik improviseret på stueorgel. Kunsthistorikeren Jane Pedersen nævner forbigående værkets i sin bog *Der er dejligt i Danmark* viser Poul Gernes fra 1971, hvor hun meget flot omtaler værkets som Gernes' “orgelkoncert”. Pedersen lader imidlertid lydsiden af værkets forbigå i tavshed og holder sig til at reflektere over de mange alternative titlers serielt-systematiske karakter (91). Værkets første stykke med de mange alternative titler starter med, at Gernes afprøver orglet og båndoptageren og beder et barn, der er til stede i rummet – kunstnerens datter, der var 4 år på det tidspunkt – om at se på optagerens indikator, om den overstyrer og “slår over på rød”, når han pifter og spiller på orglet. Først omtrent halvandet minut inde i optagelsen begynder selve musikstykket, som Gernes improviserer henover de næste 12-13 minutter.

Et monotont stykke orgelmusik, der med langsomme akkordskift drives fremad i en sugende, dramatisk bevægelse. Flere gang undervejs høres barnet, der skramler med ting, kommer med små udbrud, snakker med og stiller spørgsmål. Det andet, kortere stykke med den ganske lakoniske titel “en på tre min.” følger den første optagelses langsomme, sugende akkordudvikling og afsluttes med endnu lidt skramlen og småråb fra barnestemmen.

I lytteoplevelsen giver den regelmæssige tilstedeværelse af barnestemmen dimension til orgellyden, som må være et mindre stueorgel og giver en fornemmelse af privattoptagelse. En hjemlig scene, hvor børneliv og kunstudfoldelser foregår oven i hinanden og tilføjer optagelsen en fornemmelse af realisme: reallyd og realtid.

Undersøgelser af (fundne) hverdagsmaterialer og deres sociale kodninger og omkodninger spillede en central rolle i Gernes’ praksis. Et socialt-materielt fokus, der også går igen i hans vedblivende undersøgelser af kunstens relationelle muligheder for at skubbe til samfundsarkitekturen og tilbyde det, som Tania Ørum (2016b) har kaldt “socialt nyttige aktiviteter” (16). En anden strategi for at skubbe til samfundsarkitekturen var at undersøge alternativer til kernefamilien med udearbejdende forældre og institutionsbørn: “Alternative muligheder til denne model kan være: produktionskollektiver, storfamilier m.m.” (Gernes 1970, 37).⁸ Gernes-familien som en art produktionskollektiv har været et fremtrædende fokus i den nyere reception af Poul og Aase Seidler Gernes’ praksisser. I den sammenhæng kan den musikalske instrumentalisering af den 4-årige Ulrikka Gernes i de uhøjtidelige orgelstykker høres som en foregribelse af den centrale rolle, hun senere skulle få i det fælles arbejde med at realisere en række af Poul Gernes’ udsmykningsopgaver.

Henning Christiansen, *Eurasienstab fluxorum organum*, *Dialektisk Evolution Ib + IV, Water Song*

Ulig de andre bidragsydere til båndserien er Henning Christiansen uddannet komponist, og for ham var båndværker og båndmusik ikke en engangsforeteelse. Båndmusik – forstået som musik, der skal opleves afspillet fra et bånd via højttalere og ikke opført af musikere fra et nodeforlæg – blev derimod den måske mest centrale og vedvarende værkkategori i hans praksis på trods af flere radikale stilskift gennem 1960’erne, 1970’erne og 1980’erne.

Henning Christiansens bånd i serien samler fire af hans tidligste båndværker. *Eurasienstab fluxorum organum* (op. 39) fra 1967 er et stort anlagt orgelværk i fem dele oprindeligt skrevet til at blive indspillet på bånd for at kunne anvendes som lydspor til Joseph Beuys’ og Christiansens fælles performance *Eurasienstab*

fluxorum organum, opført i Wien i juli 1967 og igen i februar 1968 i Antwerpen. I en senere tekst om samarbejdet med Beuys skriver Christiansen: “Vi talte om, hvor dejligt det er i dag, at vi ved hjælp af en båndoptager kunne transportere orglet ud af kirken og på den måde sekularisere det” (2009, 1).

Efter Christiansens eget udsagn stod han selv for optagelsen af det langsomme og repetitive orgelstykke, der foregik i St. Mariä Himmelfahrt-kirken i Düsseldorf, opført af en lokal organist. Optagelsen blev udført med en mindre god båndoptager og en intentionelt langsom båndhastighed, hvilket normalt betragtes som en dårligere lyd kvalitet, men her med det udtalte formål at opnå en særlig gengivelse af de dybe toner fra orglet i optagelsen. Værket – både som båndmusik og partiturmusik for orgel – står i dag som et af Christiansens hovedværker. Båndversionen blev genudgivet på LP i 2009 af forlaget gelbe MUSIK, og som orgelværk genopføres stykket med jævne mellemrum.

Dialektisk Evolution (op. 16) *Ib og IV* fra 1963 og *Water Song* (op. 22) fra 1964 er Christiansens tidligste båndværker.⁹ *Dialektisk Evolution Ib* er en optagelse af Christiansen selv, der i en hektisk rytme afbrudt af stilheder oplæser en repetitiv talrække, bestående af tallene mellem 1 og 7 i et mønster genereret af et sæt regler. *Dialektisk Evolution IV* er en lige så stramt organiseret komposition bestående af optagelser af diverse smålyde, oftest støjlyde, klippet sammen, så hver lyd starter med præcis 10 sekunders mellemrum. I *Water Song* (op. 22) blander vandplasken sig med to stemmer, der over syv minutter trækker en plat vittighed i langdrag.

De fire værker hører alle til i Christiansens idiosynkratiske arbejde med musikalsk konkretisme, og fælles for dem er, at båndoptageren spiller en afgørende rolle. Christiansen gentog ofte betragtningen, at “det eneste nye musikinstrument opfundet i dette århundrede var båndoptageren”.¹⁰ Fælles for værkerne er også, at de alle blev anvendt som soundtrack til de performances eller aktioner, som Christiansen bl.a. lavede sammen med Joseph Beuys og Bjørn Nørgaard fra midten af 1960’erne og frem. Til de ofte mange timer lange aktioner udviklede Christiansen en form, hvor han sammensatte sine egne værker – både båndværker og optagelser af instrumentelle opførelser – til lange forløb. Eksisterende optagelser og værker blev på den måde recirkuleret og sammensat til et nyt, omformeligt hele. En brugsform, som båndet til Ung Dansk Kunsts Tape-serie kunne siges at mime.

Joseph Beuys, *Hier spricht fluxus*

Joseph Beuys’ bidrag *Hier spricht fluxus* betegnes måske bedst som et kort lyddigt eller en lydkollage på ca. 10 minutter, der stammer fra hans performanceaktion

Manresa, der fandt sted i Galerie Schmela i Düsseldorf 15. december 1966, hvor både Henning Christiansen og Bjørn Nørgaard bidrog. Det var båndstykket *Hier spricht fluxus*, der kl. 20.00 indledte aktionen i det lille gallerilokale, hvor Christiansen stod for aktionens lydspor, der blev mixet 'live' ved hjælp af to spolebåndoptagere og en række bånd med både forberedte nyindspilninger og eksisterende optagelser af hans egne værker, som beskrevet ovenfor.

Allerede med Beuys' alvorstunge stemme, der åbner og anråber: "Hier spricht fluxus / fluxus", er referencen til krigstidsradio oplagt.¹¹ Derefter følger i et langsomt tempo med ganske lange pauser en række gentagelser af de kryptiske sætninger: "Nun ist Element 2 zu Element 1 heraufgestiegen / Nun ist Element 1 zu Element 2 heruntergestiegen" og "n ist der Schnittpunkt dreier Strahlennlinien / eins plastik / zwei potenzielle Arithmetik / oder auch eins und zwei integriert / und Element 3" samt "Fettecke / Fettecke (råbt) / Filterfettecke / Filzecke". En kvindestemme dukker op som i et radiodrama og spørger: "Guten Tag, wo gehen Sie hin?". Beuys svarer alvorligt: "Thorvaldsen-Museum." Af og til optræder en summelyd fra et optrækkeligt stykke blikkegetøj mellem sætningerne. Derefter følger flere gennemløb af gentagelser og summelyde, hvorefter stykket slutter med ordene "Auf zu Dir fliege Ich Manresa."

Det er oplagt, at Henning Christiansen kan have været involveret i tilrettelæggelsen af Joseph Beuys' deltagelse i båndserien. Beuys og Christiansen arbejdede tæt sammen fra og med netop *Manresa*-aktionen.¹² I *ta'* nr. 4 fra 1967 er der bragt en så detaljeret reportage i form af en oversigt over aktionens forløb og elementer, at det minder om et partitur. Reportagen, der må antages at være udformet af Christiansen, giver et tydeligt billede af aktionens lydspor og de af Christiansens værker, der indgik i mixet. Desuden er teksten fra *Hier spricht fluxus* gengivet i sin helhed med en omhyggelig grafisk-skematisk kortlægning af forløbets gentagelsesstruktur.¹³

Aktionen må være noget nær en af kunsthistoriens bedst dokumenterede og beskrevne, men ikke desto mindre kan båndværket, når det rent faktisk høres, og ikke blot læses, måske alligevel føje noget til billedet af aktionen.¹⁴ Navnlige er fornemmelsen af, at noget transmitteres, central i lytteoplevelsen, ligesom det må have været centralt i *Manresa*-aktionen. Den alvorlige stemmeføring, gentagelserne samt mediet og udstyrets egen susende støj gør, at stemmernes medialiserede karakter træder frem i lytteoplevelsen og lægger konnotationer af radiotransmission til noget, der på papir ellers lettere kunne opfattes som et systemdigt, som Lars Morrell (2005) har kaldt det. Henning Christiansens (2011) beskrivelse forekommer mere præcis: "Over højttalerne taler Beuys fra Fluxus [...] På båndet lyder hans stemme fjernt, som fra en anden verden" (386-88).

De manglende bånd

Af de ti bånd i Ung Dansk Kunsts Tapeserie mangler fire stadig at blive fundet: Peter Louis-Jensens *Passionsspil*, Per Kirkebys *Frygt*, Tom Krøjers *Enhver ting sit sprog* og Herman de Vries' bånd med værkerne *Natura artis magistra* (1962) og *Humanae vitae* (1964). De Vries' værker eksisterer dog andetsteds og er blevet tilgængeliggjort i forbindelse med etableringen af en online værkregistrant.¹⁵ *Natura artis magistra* består af en reallydsoptagelse af dyreliv i et skovbryn, og *Humanae vitae* er på samme måde en optagelse fra et travlt trafikkrøds. Om de tre sidste og stadig forsvundne værker i båndserien kendes ikke andet end titlerne, og på trods af hjælp fra arvinger, bekendte, museumsinspektører, forskningsbibliotekarere og forskere fra flere af landets universiteter er det endnu ikke lykkedes at finde dem.

Attituderelativisme som et spil med formater

I gruppen af kunstnere, samt enkelte forfattere og komponister, der var affilieret med Eks-skolen, foregik der i den sidste halvdel af 1960'erne heftige udvekslinger omkring det, der blev set som et afgørende kulturelt nybrud. Et nybrud, der gik gennem alle kunstarterne og var affødt af en ny situation, en ny bevidsthed, der bl.a. var relateret til de nye massemedier. Den bedste kilde til at belyse gruppens tanker og stillingtagen til bruddet er magasinet *ta'*, der udkom i otte numre i 1967-1968, og som Tania Ørum (2005) med rette har påpeget kan anses for at være en art kunstnerisk manifest for Eks-skolens fælles bestræbelser i forhold til den nye situation, de mente at befinde sig midt i.

I den dagsordensættende indledende artikel i *ta'* nr. 1 navngiver forfatter og kritiker Hans-Jørgen Nielsen (1967) den nye tendens "attituderelativisme", der på tværs af litteratur, kunst og musik anvender "afpersonalisering, anonymitet, mekanik, materialefremmede spilleregler, fladhed, monotoni, sideordning i stedet for over- og underordning". Ifølge Nielsen er det humanistiske verdensbillede med forestillingen om det autonome, helstøbte menneske, som vi har båret rundt på siden renæssancen, blevet afløst af en helt ny erfaring, en ny eksistentiel humanisme, som han giver betegnelsen attituderelativisme. Han citerer bl.a. John Cage for at beskrive samtidserfaringen som "totalt felt" og "mangfoldighed uden brændpunkt". Nielsens attituderelativisme er efterfølgende blevet sammenlignet med, hvad man kunne kalde en postmoderne erfaring af at indgå i verden, ikke med en fast personlighedskerne, men gennem et spil med forskellige kontekstafhængige roller og attituder – deraf neologismen.¹⁶ Jeg foreslår at lytte til båndseriens spil med formater som en værkemæssig konkretisering af attituderelativismens nivellering af skellene mellem populære og finkulturelle

formskemaer. Ung Dansk Kunsts Tapeserie – de dele, der indtil nu er genfundet – fremstår som en bouillonterning af kunstnernes forskellige bestræbelser på at manifestere de nye tanker og positioner som en *formatsrelativisme*. Et spil med formater – både nye og gamle, finkulturelle og populære – der i *ta'* blev formuleret på skrift, og i tapeserien blev sat i værk i lyd.

Det spil med formater, som tapeserien demonstrerer, stemmer overens med Nielsens beskrivelse af attituderelativismens omfavnelser og ligestilling af nye og gamle, finkulturelle og populære formskemaer. Spillet med formater finder en vis genklang i det, som kunsthistoriker og teoretiker Ulrik Schmidt og kunstner Honza Hoeck (2024) for nylig har beskrevet som en “vending mod formaterne”. Schmidt og Hoeck opstiller en modsætning mellem det mediespecifikke og det formatspecifikke (65). De foreslår, at modernismens tendens til mediespecifik essentialisme, som den blev fremført af især Clement Greenberg, kan betragtes som værende styret af en centripetal logik, der retter fokuset ind mod mediet selv i en uendelig jagt på dets essentielle egenskaber. Maleriets mest maleriske egenskaber, for eksempel. Modsat det indadrettede mediespecifikke opstiller de det udadvendte formatspecifikke, der omvendt er styret af en centrifugal logik. En logik, der griber udad mod de sociale konventioner og formskemaer for anvendelsen af medierne.

Den dominerende diskurs omkring såkaldt lydkunst har i hvert fald siden 00'erne været orienteret mod praksisser og værker, der vender sig mod mediet i en jagt på lydens essentielle egenskaber og lytningens fænomenale særegenhed. Tate-museernes korte definition er emblematiske: “SOUND ART: Art which uses sound both as its medium (what it is made out of) and as its subject (what it is about)”.¹⁷ Ung Dansk Kunsts Tapeserie forekommer derimod nærmere som et eksempel på en vending mod formaterne: Værkerne i tapeserien er ikke som sådan en undersøgelse af, hvad båndmediet og lydens *essens* er, men snarere en afsøgning af, hvad båndmediet og båndlyden *kunne bruges til* for den her gruppe af kunstnere, forfattere og komponister. Det resulterer i høj grad i et spil med formater, hvor båndmediets potentialer dels afsøges i kontekst af de individuelle praksisser, dels i et større perspektiv i forhold til de forskellige institutionelle felter, deres traditionssammenhænge og de etablerede formater, som båndmediet kunne bruges til at eksperimentere med og udfordre konventionerne omkring.¹⁸

For Thygesen kunne båndmediet bruges til at accelerere romangenren *up to speed*, så den blev samtidig og på omgangshøjde med de øvrige kunstarter. I det plastiske båndmateriale kunne Brøgger med saks og tape konstruere et stramt konceptuelt værk, der gav en ny form til hans særegne blanding af pop og land

art. Nørgaard brugte den flade båndtid, der snegler sig af sted, til provokerende og insisterende at trække tiden ud, slå tiden ihjel. Gernes overlejlrede familiens og musikken/kunstens tidsligheder og sameksistens i en musikalsk hverdagsrealisme. Christiansen afsøgte båndoptageren som århundredets nye musikinstrument og som et kompositionsredskab i sin egen ret. Beuys transmitterede – måske via Christiansen – krypterede radiomeddelelser ud i æteren fra en anden verden – Fluxus eller Manresa. Man kan kun gisne om, hvad båndmediet kunne bruges til af Per Kirkeby på båndet *Frygt* eller af Peter Louis-Jensen i *Passions-spil* eller Tom Krøjer i *Enhver ting sit sprog*?

Afslutning

Artiklen i *Berlingske Aftenavis* nævner, at: “Man har tænkt sig at fortsætte med udenlandske kunstnere samt danske ‘ungdomspolitikere’ som Ole Grünbaum og Ebbe Reich.” Det blev – så vidt vides – aldrig til noget. Tanken om at inkludere politiske båndforedrag peger også på, at Ung Dansk Kunsts Tapeserie står og vipper på kanten af det skift i 1969, hvor en stor del af kunstscenen (og Eks-skolen) satte kunsten til at arbejde i den politiske kamps og det sociales tjeneste og afskrev de kunstneriske strategier, som begrebet attituderelativisme dækkede over, som samfundsbevarende og ubrugelige (Kromann 2009, 110-121).

Alle værkerne i Ung Dansk Kunsts Tapeserie fortjener at blive hørt og foldet yderligere ud. Værkernes spil med forskellige formatkonventioner hænger hver for sig tæt sammen med de respektive kunstneres øvrige praksisser og med de tanker, som gruppen af kunstnere omkring Eks-skolen formulerede i bl.a. *ta'* omtrent samtidig. Som det ofte er tilfældet med lydværker af billedkunstnere, så rummer værkerne i Ung Dansk Kunsts Tapeserie et andet, lidt forskudt perspektiv på kunstpraksisserne, i og med at metodikker og tankegods er flyttet over i et andet medie. På den måde informerer de omkringliggende praksisser lydværkerne – og omvendt stiller lydværkerne også praksisserne i et nyt lys.

LITTERATUR

- Brøgger, Stig, Bjørn Nørgaard, Erik Thygesen, Tom Krøjer og Henning Christiansen. 1969. "Foreningen Ung Dansk Kunst's Tapeserie". Redigeret af Stig Brøgger og Peter Louis-Jensen. *Panel 13 Information* 4: 1-4.
- Christiansen, Henning, Bjørn Nørgaard, og Joseph Beuys. 1967. "Manresa". *ta'* 4: 9-13.
- Christiansen, Henning. 2009. "fluxorum organum Opus 39. EURASIENSTAB". Berlin: gelbe MUSIK.
- . 2011. "Joseph Beuys. Mennesket?" I *Henning Christiansen: komponist, fluxist og uden for kategori*, redigeret af Karin Hindsbo, 386-90. Højbjerg: Forlaget Sohn.
- Conz, Francesco. 2018. "Interview with Henning Christiansen". Redigeret af Lawrence Kumpf. *Blank Forms* 2018 (3): 397-427.
- Gernes, Poul. 1970. "Temperaturen". *A+B* (tidligere *Arkitektur & Billedkunst*) 3: 36-41.
- Hoeck, Honza og Ulrik Schmidt. 2024. *Forslag til en produktionsæstetik*. Århus: Det Jyske Kunstakademi.
- Hultberg, Teddy, red. 1994. *Fylkingen: ny musik & intermediakunst : rikt illustrerad historieskrivning och diskussion för radikal och experimentell konst, 1933-1993*. Stockholm: Fylkingen.
- Kaslov, Magnus. 2023. "Musik som grøn som en have, som slagord, som virkelighed, som engagement og politik, som fortælling, som det reelle, som reallyd og reallyd som musik". Stege: Henning Christiansen Archive.
- Kromann, Thomas Hvid. 2009. *Appropriering, system, bogobjekt. Litterære afpersonaliseringsstrategier hos den danske tresseravantgarde 1964-1970*. Roskilde: Roskilde Universitet.
- Meijden, Peter van der. 2019. "'Not Incorrect and Particularly Not Irrelevant': Joseph Beuys and Henning Christiansen, 1966-71". *Tate Papers* forår 2019 (31). <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/31/joseph-beuys-henning-christiansen>.
- Morell, Lars. 2005. "Hvor er element 3?". *Passage* 53: 39-47.
- Nielsen, Hans-Jørgen. 1967. "What's happening, baby". *Ta'* 1: 2-4.
- . 1968. *"Nielsen" og den hvide verden: essays, kritik, replikpoesi 1963-68*. København: Borgens Forlag.
- . 1981. "Ned med de trangørede". *Levende billeder* 7. årgang (6): 36-37.
- Parcerisas, Pilar, red. 2021. *Joseph Beuys: Manresa, a Spiritual Geography, 1966*. Barcelona: Editorial Tenov.
- Thygesen, Erik. 1968. "Med patronhylstre, smykkeskrin, peberbøsser som fortællere. Om environment-romanen". *ta'* 6: 22-29.
- . 1969. Nye perspektiver i romanen. DR P2, 15. februar, kl. 19:45-20:40.
- . 1972. "Hanstholske arbejdsmandsproblemer". *Vindrosen* 5: 50-65.
- . red. 1974. *Folkets Røst. Offentlig adgang til massemedierne*. København: Tiderne Skifter.
- . red. 1980. *Uprofessionelle billeder. For en demokratisering af medierne*. København: Informations Forlag.
- Vilslev, Birgitte Thorsen. 2021. *Autentiske kopier: reproducerbare og intermediale eksperimenter i danske avantgardefilm 1942-1972*. København: Københavns Universitet.
- Virtus. 1969. "Malere 'skriver' akustiske bøger". *Berlingske Aftenavis*, 18. marts.
- Ørum, Tania. 2005. "Tidsskriftet ta' som manifest". *Passage - Tidsskrift for litteratur og kritik* 20 (53). <https://doi.org/10.7146/pas.v20i53.1423>.
- . 2009. *De eksperimenterende tressere: kunst i en opbrudstid*. København: Gyldendal.

- . 2016a. "The Medium Is the Message – Danish Radio Experiments of the 1960s". I *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, redigeret af Tania Ørum og Jesper Olsson, 366-71. Leiden: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004310506_036.
- . 2016b. "Det moralske kompas". *Louisiana Magasin* 44.
- "[Leder]". 1967. *ta'1*: 1.
- "Vor tids musik. Om fluxus. Eric Andersen, Henning Christiansen, George Brecht og Arthur Köpcke". 1964. *Vor tids musik*. Danmarks Radio P1.

NOTER

- 1 Foreningen Ung Dansk Kunst, etableret 1939, havde til formål at udbrede kendskabet til den unge danske kunst gennem særudstillinger og arrangementer etc. I den sidste halvdel af 1960'erne blev foreningen en central platform for grupperingen af kunstnere associeret med Den Eksperimenterende Kunstscole, Eks-skolen, først med kunstneren Poul Gernes som formand og derefter John Hunov.
- 2 Thygesen og Christiansen var begge centrale figurer i det tværfaglige miljø omkring Eks-skolen og krydsede også begge over i billedkunst, men ikke desto mindre var deres branchemæssige udgangspunkt henholdsvis litteratur og kompositionsmusik. De Vries var af Ung Dansk Kunst blevet inviteret til at udstille i marts 1969 som en del af Ung Dansk Kunsts udstillingsrække i De Studerendes Råds lokaler på Charlottenborg i 1967-1969.
- 3 Museet for Samtidskunsts arkiv. De seks bånd dukkede op på museets loft i forbindelse med en renovering. Hvorfor serien ikke er komplet, vides ikke.
- 4 Erik Thygesens *Plus* har været spillet i Podcast for Samtidskunst som en del af serien *5 lydbøger af 5 kunstnere*, <https://www.podbean.com/ew/pb-jvcuh-10d3f85> [sidst set 23. juni 2024]. Poul Gernes' bånd blev i 2012 udgivet på LP af det engelske forlag Penultimate Press, fejlagtigt betitlet *untitled*. Herman de Vries' to værker har været genudgivet af hollandske Slowscan Records i 2018 og kan nu også høres online i hans øvre-katalog: www.hermandevries.org/digital-catalogue [sidst set 23. juni 2024].
- 5 (Virtus 1969, 5)
- 6 Digtet låner fra St. St. Blichers tekst til sangen "Sig nærmer tiden".
- 7 Samtale med forfatteren.
- 8 Om citatet direkte kan tilskrives Gernes selv, er uklart, da artiklen er opbygget som en citat-mosaik uden tydelige kildeangivelser. Et andet citat samme sted lyder: "Hvad er en familie? I bedste fald en forlænget arm."
- 9 Der er inkonsekvens omkring værkernes titler og dateringer på bagsiden af udgivelsen. *Dialectical Evolution* (op. 16) er forkert angivet som stykke I og II, og *Water Song* (op. 22) er fra 1964 og ikke 1963 som angivet.
- 10 Fx "I worked extensively at the time with tape recorders and found that it was the only new musical instrument. In this century. The possibility was to record real-sound, to manipulate it, and to narrate with it" (Conz 2018, 411). Om Christiansens brug af båndoptageren som instrument se Kaslov (2023).
- 11 Jeg har her og i det følgende valgt at bibeholde tegnsætning fra reportagen i reportagen (Christiansen, Nørgaard og Beuys 1967, 9-13).
- 12 Christiansen anvender også *Hier sprict fluxus* i fuld længde som et bearbejdet element i det sene værk *Manresa, der Verwundete, der Reisende* (op. 199), 1990, der så vidt vides aldrig har været udgivet, men findes i flere kopier i Henning Christiansens Arkiv. I arkiver findes desuden et spolebånd (spolebånd #142) med en alternativ version af *Hier sprict fluxus*, hvor sætnings-elementerne falder i en anden sekvens med færre gentagelser, hvilket kunne antyde, at det kan være Christiansen, der har stået for den endelige tilrettelæggelse af kompositionen.

- 13 *ta' 4*, 1967, p. 9-13.
- 14 Se fx Meijden (2019) og Parcerisas (2021). Henning Christiansen (2011) beskriver også selv *Manresa*-aktionen.
- 15 <https://www.hermandevries.org/digital-catalogue/1969/1969-00-00-0700.php>, [sidst set 23. juni 2024]
- 16 Nielsen (1968) udfoldede de eksistentielle tanker i en række artikler, fx i "Spillets regler", hvor han skriver: "Mennesket defineres ikke mere som en fast størrelse, som et entydigt individ. Det defineres snarere mellem mennesker. Og den mellemmenneskelige sfære er netop spillets sfære" (17).
- 17 <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/sound-artate>, [sidst set 20. november 2024]
- 18 Traditionssammenhæng er Hans-Jørgen Nielsens (1981) ord. Det dukker op i sammenhæng med musikgenre: "Nok krydses de forskellige musikformers veje uafladeligt, men de udgør dog hver deres traditionssammenhæng, som de skal vurderes i forhold til. Også fordi de ofte opfylder forskellige funktioner" (37).