

Tidsskriftet *ta' box*, der kun eksisterede i årene 1969–70, bestod af et broget og uredigeret materiale lagt i gennemsigtige plasticposer og brune kuverter. Et usædvanligt eksperiment på dansk grund, men til gengæld helt på linje med tilsvarende eksperimenter i udlandet (som folkene bag *ta' box* efter alt at dømme *ikke* har kendt til), hvorfor det kan undre at den kritiske reception af tidsskriftet har været ekstremt begrænset, ja at tidsskriftet som oftest kun bliver nævnt i en sidebemærkning i forbindelse med det hæderkronede tidsskrift *ta'* (1967–68) og at denne reception tydeligvis *ikke* er et resultat af at man egenhændigt har haft materialet i hænderne.

Årsagerne til glemslen kan være mange: tidsskriftets kortvarige levetid, tidsskriftets efemere karakter, litteraturhistoriekrivningens nationale og litterære fokus samt politiseringen i 1970'erne, hvor slige formelle eksperimenter ikke just vakte genhør. Tidsskriftet *ta' box* deler i en vis forstand skæbne med en af 1960'ernes genuine og hertilands sørgeligt oversete innovationer, nemlig *bogobjektet* som i denne periode blev udforsket af bl.a. Per Kirkeby: der er for lidt tekst til litteraterne og for lidt billedkunst til kunsthistorikerne<sup>1</sup>.

At påstå at *ta' box* kom, så og sejrede er en lodret løgn, snarere kunne man sige at *ta' box* kompileredes, uddeltes og hastigt smuldrede, men tidsskriftet udgør immervæk et interessant skrift fra tiden. Bjørn Nørgaard udtaler i dag at "*ta' box* var meget typisk for miljøet i København i 60'erne. København var et af flere internationale centre i tidens kunstneriske opbrud, som ingen i dansk kunstkritik, [kunst]historie [eller] museumsverden har opdaget." (Nørgaard 2007: upag.). At *ingen* har opdaget *ta' box* er måske så meget sagt, men det *er* en ganske upåagtet og central eksperimentel indsats, der tillige peger frem mod den alternative publiceringspraksis i 1970'erne og videre frem<sup>2</sup>. En fyldestgørende

historisk fremstilling af disse småskrifter og den alternative publicerings forskelligartede kanaler venter endnu på at blive skrevet og i dén historie udgør *ta' box* et lille, men interessant kapitel.

Nærværende artikel vil forsøge at præsentere og analysere *ta' box* ved bl.a. at sammenligne det med to samtidige og beslægtede amerikanske tidsskrifter, nemlig *Aspen. The Magazine in a Box* (1965–71) og *Assembling* (1970–87).

#### Tidsskriftet som box

• *ta' box* udkom med numrene 1, 2, 2½, 3 og 4 i 1969–70 på komponisten Henning Christiansens lillebitte forlag *Panel 13*<sup>3</sup>. Ligesom tidsskriftet *ta'* skulle *ta' box* være udkommet på det lille h. m. bergs forlag. Men parterne må været røget uklar med hinanden relativt kort tid inden udgivelsen – i hvert fald er forlagsnavnet "h. m. bergs forlag" på den medfølgende løbeseddel til *ta' box* nr. 1 blevet streget ud(!) og der er med håndskrift blevet tilføjet "Panel 13" ovenover (en adresseændring fra Gl. Kongevej 136 til Øster Voldgade 14). *ta' box* kunne købes i løssalg og i abonnement undtagen nr. 2½, der kun blev tilsendt abonnenterne. I forhold til abonnementet på *ta' box* er der det lidt specielle forhold at *ta' box* af praktiske grunde kun kunne produceres i et begrænset oplag og derfor havde *ta's* abonnenter så at sige forkøbsret til tidsskriftet. Nye abonnenter måtte afvente at nogle af de faste abonnenter faldt fra<sup>4</sup>.

*ta' box* 1–4 udkom i gennemsigtige plasticposer, *ta' box* nr. 2 ½ i en brun kuvert. *ta' box* ligger som titlen indikerer i umiddelbar forlængelse af tidsskriftet *ta'* (1967–68) og traditionen med de halve numre stammer netop fra *ta'*, der udover de regulære otte numre også havde gæsteoptrædere i det svenske kunstitidsskrift *Paletten* nr. 2, 1968 (*ta'* nr. 6 ½) og i tidsskriftet *Selvsyn* nr. 3, 1969 (*ta'* nr. 8 ½)<sup>5</sup>.

At *ta'* ville genopstå som *ta' box* under ændrede materielle og ideologiske forhold

proklameredes allerede i sidste nummer af *ta'* af den ansvarshavende redaktør Erik Thygesen. Beslutningen om at forlade det traditionelle tidsskriftsformat forklarer Thygesen ud fra økonomiske, politiske og redaktionelle årsager. De økonomiske forhold vil jeg ikke gøre noget videre ud af her, eftersom dårlig økonomi synes at være et grundvilkår for de fleste tidsskrifter og *ta'* blev tilmeldt udgivet af det h. m. bergs forlag, der næppe har haft de store økonomiske midler til rådighed. Mere interessant er de politiske og redaktionelle aspekter. Den redaktionelle årsag konkretiseres som værende udtryk for en manglende plads til at vise "hele bredden [af] redaktionsmedlemmernes berøringsflader" og den (kunst)politiske årsag er at *ta'* har været for "ensporet" og for "eksklusivt". I modsætning hertil beskrives det planlagte *ta' box* som et

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

Den uformelle tone (kontrasteret af den ironiske ladede læserhenvendelse: "De") kommer til at præge *ta' box*. Hvem der fik ideen til *ta' box* står imidlertid hen i det uvisse og det er, som Bjørn Nørgaard har understreget, en pointe i sig selv: "Hvem der dengang fik den konkrete ide til det ene eller det andet, kan pga. den tids flade, ekstremt åbne (nogle ville sige vilkårlige) kollektive miljø, være umuligt at sige". Nørgaard tilføjer dog at Peter Louis-Jensen "var en drivende kraft" i foretagendet

205

## Thomas Hvid Kronmann

"Vi dropper ud af det fine tidsskriftsrace, tager den med ro, ser os omkring, laver vore ting (selv), ok?"

Om det kortlevende, ustabile, ahierarkiske og kompilatoriske tidsskrift *ta' box* (1969–70)

(Nørgaard 2007: upag.). Ideen var at skabe et format, der var tilstrækkeligt fleksibelt til at kunstnere kunne inkludere det medie som de nu ønskede at anvende.

Per Kirkeby beskriver i dag relationen mellem *ta'* og *ta' box* på følgende vis:

*ta' box* var en posefuld af alt det besværlige i tresserne= formløshed, fællesmøder, demokrati i endeløst snakkeri, en ide om at alt var kunst og at alle skulle have adgang. Vi sad og fyldte hvad-som-helst i poser. Vi var først og fremmest billedkunstnere. Det var jo fysisk arbejde. Så litteraterne blev væk. De skulle jo skrive om ideerne. Det var *ta'*-delen, alt det teoretiske og ideologiske. Det kunne ikke ramme de hjemløses pose. [...] *ta' box* startede da det spinkle teoretiske litterære fundament i *ta'* brød sammen. Som en forestilling om at nu var det tid til helt bogstaveligt at tage hånd om sagerne (Kirkeby 2007: upag.).

Bidragyderne til *ta' box* bestod i overvejende grad af medlemmer af Eks-skolen (Bjørn Nørgaard, Hans-Jørgen Nielsen, Per Kirkeby, Erik Thygesen, Stig Brøgger, Peter Louis-Jensen m.fl.) og den del af *ta'*s redaktion, der ikke indgik i Eks-skolen (Bengt af Klintberg og Vagn Lundbye). Hertil kommer kunstnere som Lene Adler Petersen, Henrik Have og Kirsten Justesen samt forfattere som Viggo Madsen, Peter Laugesen og Johannes L. Madsen. Rekrutteringen stammede primært fra den samme unge og fremadstormende generation, om end væsentlige undtagelser udgøres af maleren Gunnar Aagard Andersen (f. 1919) og lyrikeren Tove Ditlevsen (f. 1917). Aagard Andersens deltagelse kan forklares med hans rolle som konstruktivistisk forgænger til Eks-skolens eksperimenter. At Tove Ditlevsen, der

både repræsenterede forrige generation og praktiserede en traditionel og rimet lyrik, der i en avantgardistisk optik må betragtes som en for længst tilbagelagt position, er *ikke*, som det visse steder har været antydet, udtryk for tidsskriftets ubetinget inklusive karakter, idet personer som Aagaard Andersen og Ditlevsen jo netop var undtagelser fra reglen. Ditlevsens tilstedeværelse må, gæter jeg på, tilskrives det simple biografiske forhold at hun var Erik Thygesens svigermor på det pågældende tidspunkt og formodentlig gennem disse kanaler var blevet inviteret.

I et ret begrænset omfang inkluderes der i *ta' box* også materiale fra udenlandske kunstnere som Åke Hodell, Bengt af Klintberg, Tim Ulrichs, Hans-Jürgen Bulkowski, Herman de Vries og Katharina Sieverding. Den ringe internationale repræsentation skal ikke betragtes som udtryk for en nationalt sindet praksis, men nok snarere ses som et resultat af tidsskriftets spontane karakter modsat det majsommelige arbejde med at sende invitationer ud og afvente det materiale som de inviterede kunstnere selv skulle fremstille i det givne antal eksemplarer som oplaget lå på.

*ta' box* og det amerikanske tidsskrift *Aspen. The Magazine in a Box* anvender i henholdsvis titel og undertitel ordet "box", dvs. indikerer at tidsskriftet anvender et boksformat. Hvorfor *ta' box* overtager den engelsksprogede betegnelse forklares ikke og en eventuel forbindelse til et tidsskrift som *Aspen* findes mig bekendt ikke nævnt nogetsteds. Ifølge *Ordbog over Det Danske Sprog* har ordet "boks", der stammer fra det engelske "box" følgende tre betydninger: 1) "æske, skrin", 2) "(lille) brandfrit rum i en bank, i hvilket værdisager opbevares for private, ogs.: bankafdeling, der modtager privates værdisager til opbevaring" og 3) "(landbr.) afukke i en stald, hvor en hest kan gaa løs". De første to definitioner af "boks" svarer ikke til *ta' box*: Langt de fleste af de efemere genstande,

som man finder i tidsskriftet står i kontrast til skrinets og bankboksens traditionelle indhold af "værdisager" (om end aspektet med det "private" passer meget godt). Den tredje definitions rurale aspekter har umiddelbart ikke så meget med sagen at gøre, tilsyneladende: Boksformatet muliggør nemlig lige præcis at det inkluderede materiale "kan gaa løs", dvs. ikke er bundet af de gængse restriktioner (en syet eller limet ryg) og dermed ikke besidder en stabil form med begyndelse og afslutning. Tillige skabes muligheden for at ikke-trykte, tredimensionelle genstande kan inkluderes. En bearbejdning af kodeksen kan man finde en del eksempler på i 1960'erne også inden for skønlitteraturen<sup>6</sup>.

Tidsskriftets bearbejdning af kodeks findes foregrebet i kataloget *Anonymiteter: kommunikationszoner*, der udkom i forbindelse med Eks-skolens udstilling i 1968 i Lunds Konsthall. Kataloget til udstillingen var en mappe, hvori de enkelte kunstnere havde placeret et forskelligartet materiale: bykort, eksempler på konkret poesi, kombinationsværker af skrift og tegninger, manifeste, Hans-Jørgen Niensens og Poul Gernes' byvision "Eksperimentbyen. Et idéprojekt", et uddrag fra Per Kirkebys roman *2,15* (1967) samt et dokument med titlen "Fra referencer (et dossier)", hvori man finder en række løsrevne poetologiske citater af udenlandske teoretikere plus enkelte bidrag fra Eks-skolens egen kreds. Kataloget udgør således en oplagt forgænger til *ta' box*, idet man her vælger *ikke* at trykke et katalog men derimod en mappe med løse genstande. Kataloget til udstillingen er næsten i sig selv en kunstgenstand. Et tidsskrift var der dog ikke tale om og kredsen af bidragydere er desforuden begrænset til de udstillende kunstnere<sup>7</sup>. Kataloget blev redigeret af Hans-Jørgen Nielsen og Stig Brøgger, der ligeledes har sammenstillet dossieret af referencer som en programmerklæring for udstillingen.

En tilsvarende kodeksbearbejdning finder man bl.a. i det

amerikanske tidsskrift *S.M.S.* (Shit Must Stop), der udkom i seks numre i 1968<sup>8</sup>. I disse tre tidsskrifter, *Aspen*, *S.M.S.* og *ta' box*, erstattes kodeksen af en boks, en konkret fysisk ramme, hvilket muliggør at flere medier kan kombineres i samme udgivelse, så længe disse blot overholder boksens fysiske mål. De fysiske mål udgør dog ikke nødvendigvis en konstant, således har *Aspen* forskellige mål fra nummer til nummer, der er tilpasset størrelsen af de enkelte bidrag. *Aspen* nr. 1, 1965 har f.eks. dimensionerne 31,5 x 23,5 cm, nr. 3 fylder 15,5 x 22,8 cm, hvorimod nr. 8 fyldte 54,7 x 43 cm. I *ta' box* er bidragenes størrelse begrænset af det ensartede format 34 x 25 cm, dvs. størrelsen af den plasticpose (*ta' box* nr. 1-4) eller den kuvert (*ta' box* nr. 2 ½) som bidragene ligger i. A4-formatet er altså den maksimale størrelse. Visse af plakaterne, der er trykt i et A3-format eller større, skal nødvendigvis foldes for at kunne blive inkluderet.

De kunstneriske bidrag til *Aspen*, *S.M.S.* og *ta' box* er ikke *reproduktioner* af tekst, partiturer, fotografier, malerier etc. trykt på ensartede sider i et givent tidsskrift, men derimod tredimensionale *multiples* i form af bøger, kassettebånd, plader, film, pamfletter eller i *ta' box*'s tilfælde tillige (hverdags)genstande af forskellig art såsom grankogler, pinde, rosengelé, hashkager<sup>9</sup> m.m.. Muligheden for at vedlægge en gramfonplade sammen med et tidsskrift (som i den franske konkretpoet og musiker Henri Chopins tidsskrift *OU* fra 1964-73<sup>10</sup>) havde jo foreligget som en mulighed hele tiden men at anvende en boks som en fysisk ramme for et tidsskrift var en nyskabelse.

Her skal citeres fra en reklame fra april 1967 for *Aspen* nr. 3, der ikke for ingenting var designet af Andy Warhol og havde "Pop Art" som tema. Under den bombastiske overskrift "From the research laboratories of Andy Warhol comes this issue of *Aspen Magazine*" præsenteres tidsskriftet på følgende vis (jeg citerer in extenso):

205

Until now, every magazine was a bunch of pages stapled together. It arrived in your mailbox folded, mutilated and spindled— usually with more ads than editorial. But why? asked our editors. Why couldn't a magazine come in a box? Why couldn't each article be a separate booklet, in the shape, color and paper most appropriate to the subject? Why shouldn't an article exploring jazz be accompanied by an LP record illustrating in sound our words in print? *Aspen Magazine* is the answer. Our editors, no longer limited by the restrictions of a bound magazine, could let their imaginations soar. And they did. They began thinking in three dimensions. And there was no end to the exciting ideas... But *Aspen* is more than a delight to the eye, it will also be a feast for the intellect. We promise that its content will be as original and rewarding as the format. We'll cover everything that enhances life and anything that can be described as a civilized pleasure of modern living [...] Why do we call it *Aspen*? Because we're using the cultural spa of the Rockies as a point of view, a state of mind, a symbol of the free-wheeling eclectic life (much as *The New Yorker* uses New York) (fra *ubuweb.com*, upag.).

Boksen er tilsyneladende svaret, men der eksisterer dog store forskelle mellem *S.M.S.* og *Aspen* på den ene side og *ta' box* på den anden i forhold til koncept, tematikker og den redaktionelle praksis. De to amerikanske tidsskrifter minder så meget om hinanden i koncept at jeg vil nøjes med her kun at sammenligne *Aspen* og *ta' box*. Et andet og mere praktisk aspekt er at

tidsskrifterne kan være svært opdrivelige, idet de nærmest er at regne for kunstobjekter. At *Aspen* modsat *S.M.S.* forefindes digitaliseret og tilgængeliggjort på *www.ubuweb.com* nødvendiggør at *Aspen* foretrækkes som eksempel<sup>11</sup>.

De første to numre af *Aspen* havde en mere diffus blanding af objekter, der, med Alex Alberros ord, snarere appellerede til "skiers, wildlife preservationists, and lovers of cool jazz in the comfortable environs of Colorado's Red Mountain" (Alberro 2001: 170). Først efter at impresarioen David Dalton fra og med nr. 3 overtog tidsskriftet kom der fokus på 1960ernes nye kunst. *Aspen* udgøres herefter af en række temanumre, der intervenserer i 1960ernes nye kunst med temabokse om pop art (nr. 3), McLuhan (nr. 4), Minimalisme (5+6), Britisk kunst (nr. 7), Fluxus (nr. 8), Psykedelisk kunst (nr. 9) samt asiatisk kunst og kultur (nr. 10). Hvert nummer er redigeret og designet af én redaktør, f.eks. redigerer den canadiske medieguru Marshall McLuhan temaet om sig selv(!), imedens det grafiske arbejde i samme nummer er overladt til grafikereren Quentin Fiore, med hvilken McLuhan i denne periode samarbejder om flere grafisk interessante bogobjekter, bl.a. *The Medium is the Massage* (1967) og *War and Peace in the Global Village* (1968).

I *Aspen* 5+6, der bliver redigeret af Brian O'Doherty og har minimalismen som tema, ser man hvordan ophavsmandene (og -kvinderne, de få) til 1960ernes nye kunstformer bliver behørigt krediteret og, nok endnu mere væsentligt, inkluderet. Dobbeltnummeret er dedikeret til Stéphane Mallarmé og har bidrag af dadaisterne Marcel Duchamp,



## Little Magazines

Hans Richter og Richard Huelsenbeck samt af samtidige teoretikere/kritikere som Susan Sontag og Roland Barthes med hhv. essayet "The Aesthetics of Silence" og "The Death of the Author". Sidstnævnte uhyre indflydelsesrige essay bliver her trykt første gang, dvs. et år før den "officielle" publicering under titlen "Le mort d'auteur" i det franske tidsskrift *Mantéia*. Ydermere inkluderer dette nummer af *Aspen* en række franske og amerikanske kunstnere som Michel Butor, John Cage, Morton Feldman, Robert Rauschenberg, Robert Morris, Sol Lewitt, Dan Graham m.fl. Listen af kunstnere er imponerende, hvorfor det ikke kan undre at den amerikanske kunstkritiker Irving Sandler vurderer var: "In retrospect, it [*Aspen* 5+6] summed up the sensibility of that decade and foretold much of what was to influence artists subsequently" (Walsh 2003: 42).

På følgesedlen til nr. 5+6 oplister redaktøren O'Doherty følgende medier og genrer, der er inkluderet i nummeret: essays, fiktion, musik, skulptur, film, interview, dokumenter, lyrik og data. Denne mangfoldighed og heterogenitet skaber værkerne imellem en indbyrdes relation som ikke er låst fast på forhånd ud over en overordnet tematik. Fra redaktionel side bliver der anført nogle interessefelter, men de præcise relationer enkeltværkerne skaber, bliver overladt til læseren/lytteren/seeren, idet bidragene optræder i en ikke-hierarkiseret og sideordnet form<sup>12</sup>. Udforskningen af tidsskriftet sker gennem høre-, syns- og følesansen (remedialiseringen af *Aspen* på nettet betyder dog at den taktile udforskning i dag er begrænset til tastaturet og evt. computers mus!).

I forbindelse med *Aspen* er det vigtigt at understrege at der *ikke* er tale om efemere værker, men derimod om 'stabile' enkeltværker i almindelige medier som del af et gennemdesignet koncept. Den tiltænkte varighed kan ses i redaktøren Brian O'Dohertys bemærkning om "Although I'd not planned it

as an ephemeral project, in the end I was devastated to find that most people just threw it away" (Alberro 2001: 174).

I *ta' box* finder man hverken temanumre eller en redaktør/redaktion, men snarere en kreds af bidragydere, der bidrager med hvad de havde lyst til, hvilket resulterede i at tidsskriftet reelt blev en åben og fysisk ramme for det indleverede materiale, hvilket jeg vender tilbage til senere i artiklen. Et andet "åbent" aspekt angår forfatterfunktionen: Kunstnernavnet fremgår ikke af godt og vel halvdelen af de inkluderede genstande. I første nummer af *ta' box* er der en liste over bidragyderne og i dag foreligger en maskinskrevet liste over de inkluderede effekter og genstande (som et antikvariat har udarbejdet). Ikke alle genstande, ikke mindst fra *ta' box* nr. 2 ½, har kunnet spores til en given ophavsmand eller -kvinde. Den delvise anonymisering er et interessant aspekt, idet anonymiseringen reducerer den enkelte genstand til et objekt, der indgår i den samlede semantiske relation: Et selvstændigt netværk af betydninger frem for en stribe ophavsmænds og -kvinders intentioner.

Både *Aspen* og *ta' box* udgør en slags tidskapsler fra perioden, men hvor *Aspen* indeholder den kunstneriske avantgardes kunstprodukter, så er der i *ta' box* ofte tale om et indhold af efemerisk karakter, der peger på en afmytologisering af såvel forfatter som værk, hvilket man ikke på samme radikale vis finder i *Aspen*. For nu at tage *ta' box* nr. 1 som eksempel, så finder man her bl.a. følgende trykte "tekster": Et kalenderblad, en kuvert med tekst og guldpulver, udklippede papirlapper fra en udstillingsindbydelse fra Jysk Kunstgalleri, digte, en udklipskub, fire fotos fra ørkenen, tekst om to bøger fra Dick Higgins' forlag *Something Else Press*, en fotocollage, forarbejder til Hans-Jørgen Nielsens eksperimentalroman "Den mand der kalder sig Alvard", Erik Thygesens 25 strimler med 25 noveller, et formularark

etc. Herudover er der i samme nummer af *ta' box* følgende seks genstande inkluderet: en grønmalet træpind, en plasticpose med sand, en svensk guldmønt af pap, en grøn strikképind, et sølvpapskilt i kuvert, et sølvkvadrat af pap samt en pose med tændstik og ark.

Man kan med Bjørn Nørugaards udtryk fra perioden tale om "materialeophobning". Nørgaard anvendte udtrykket om visse af sine egne værker så som "Objekter", "Bordobjekt" og "Skulpturel demonstration" (alle fra 1967), men udtrykket ækvivalerer meget fint intentionen i *ta' box*. Man læser ikke kun tidsskriftet, men der er tillige tale om en visuel og taktile udforskning af denne materialeophobning. Det er herudover slående hvor godt *ta' box* svarer til Frederic Jamesons karakteristik af det postmoderne værk, der beskrives som et værk, der "ikke længere er forenet eller organisk, men en veritabel gramsepose eller et pulterkammer af usammenhængende subsystemer, vilkårlige råmaterialer og impulser af enhver art [...] En tekst, hvis læsning skrider frem via differentiering snarere end via sammensmeltning" (Jameson 1985: 97). Her skal ikke indledes en længere ekskurs og diskussion af validiteten af en postmodernistisk værkkategori. I dag synes en nyfortolkning af avantgarderne (modsat Bürgers lidet frugtbar skelnen mellem den historiske avantgarde og dens kastrerede efterfølgere) at være et mere givtigt perspektiv end det postmodernistiske. Man kan dog konstatere at Jamesons beskrivelse, der er tiltænkt rent litterære værker, fint beskriver hvordan en læsning af *ta' box* skrider frem som en udforskning af et sideordnet materiale.

*ta' box* er et genuint udtryk for en, om man så må sige, *konvergerende sideordning* af avantgardeeksperimenter og ungdomsoprør<sup>13</sup> i kraft af disse elementers uproblematisk sameksistens (en diskussion om eksperimenternes nytteværdi i forhold til et politisk projekt finder man f.eks. ikke). Ungdomsoprøret kommer bl.a. til

udtryk i form af ungdomsoprøret Anders Müllers "Notater til et foredrag. 1968" om en "Pejling af ungdomskulturen" i *ta' box* nr. 1 og en løbeseddel fra slumstorkollektivet Sofiegården på Christianshavn i *ta' box* nr. 2. Eksempler på en kunstnerisk-politisk aktivisme udgøres af Bjørn Nørgaard og Lene Adler Petersens forskellige happenings, der er dokumenteret i *ta' box*<sup>14</sup>.

I forhold til den efemere karakter af materialet i disse tidsskapsler konstaterer Per Kirkeby 30 år senere:

*ta' box* lod sig ikke opretholde i det normale system. Det er bare en pose med noget lort i, og noget af det forsvandt hurtigt, og der var også en gang, hvor der var en hashkage med i posen. De blev spist alle sammen, det kan jeg godt love – jeg har i hvert fald spist mine. En bog bliver selvfølgelig slidt op, og syren i papiret får den til at gå til, men det er dog over et længere forløb. Bogen opretholder sådan en form for normalitet [...] Så bogen har lidt længere tid i den her midlertidighed, vi alle sammen lever i. *ta' box* forandrede sig med det samme og viste måske især, at alting forsvinder og går til (Kirkeby 1999: 221–223).

Jeg deler ikke Kirkebys kritiske vurdering af *ta' box* som værende "en pose med noget lort i", idet denne kritik overser de mange interessante bidrag, der immervæk er i dette tidsskrift, der, indrømmet, synes uløseligt forbundet, ikke med evigheden, men med *foreløbigheden*. *ta' box* kan affotograferes, men ikke genoptrykkes eller genskabes. At denne manglende stabilitet og konstans omvendt skaber et perfekt grundlag for at blive et vaskeægte *collectors' item* er så en anden sag og et ironisk détournement af målsætningen bag *ta' box*. De sidste eksemplarer af det værdiløse bliver

eller i det mindste kan blive værdifulde. Prisen for de eneste to eksemplarer af *ta' box*, der i skrivende stund er til salg, ligger således mellem 12.–15.000 kroner<sup>15</sup>. Per stk.

#### **ta' box og assembling-traditionen**

*ta' box* er qua sin anvendelse af boksformatet beslægtet med tidsskrifter som *Aspen* og *S.M.S.*, men alligevel er der som demonstreret i det ovenstående væsentlige forskelle i forhold til materialets karakter og redigeringen af materialet. I sine redigeringsprincipper og udprægede grad af inklusion af alskens trykte ark og objekter minder *ta' box* tillige om de såkaldte "assembling magazines", der begynder at udkomme fra 1969, jævnfør Géza Perneckzys "Assembling register: 1969–87" i *Assembling Magazines: International Networking Collaborations* (1996). Indledningsvist tager Perneckzy forbehold for registrets ukomplette karakter, hvilket jo bekræftes af at f.eks. *ta' box* ikke er anført på listen. Komplet eller ej, så peger registret på at det lille danske tidsskrift *ta' box* på dette tidspunkt i slutningen af 1960'erne er helt på højde med en international udvikling, hvori det traditionelle tidsskriftsformats redigering og kontrollerede struktur nedbrydes.

*ta' box* udkommer samme år som det vesttyske tidsskrift *Omnibus News*. *Omnibus News* når kun at udkomme i et enkelt upagineret nummer, men de 200 sider, kompileret af Thomas Niggel, Christian d'Orville og Heimrad Prem, bragte tysk- og enkelte engelsprogede bidrag fra 117 bidragsydere fra otte forskellige lande i dette tidsskrift, der havde skiftende skrifttyper og skriftstørrelser og forskelligt farvet papir. Et andet eksempel er det canadiske tidsskrift *Notebook*, hvori Dana Atchley i 1969-70 kompilerede materiale fra 69 bidragsydere, der så blev sendt ud til alle bidragsydere. *ta' box* hører med til denne pionerindsats.

Det mest kendte *assembling*-tidsskrift er det amerikan-

ske tidsskrift *Assembling*, der ligefrem har navngivet genren. *Assembling* udkom 1970–87 og de første mange år havde tidsskriftet bl.a. Richard Kostelanetz som "(med)redaktør" (organisator/kompilator). Fluxuskunstneren og forlæggeren Dick Higgins havde vist Kostelanetz et eksemplar af *Omnibus News* og det tyske tidsskrift har, sammen med John Cages bog *Notations* (1969), været den direkte inspiration i forhold til at grundlægge *Assembling* (Perkins 1996: 12).

En anden kunsthistorisk inspiration har helt sikkert været assemblage-traditionen, hvorved man kan trække en linje fra dadaismens (især Kurt Schwitters) og Marcel Duchamps eksperimenter og frem til de eksperimenter med *matérialet* som foretages af avantgarden i 1960'erne, herunder bl.a. Jasper Johns, Robert Rauschenberg, amerikansk popkunst og den franske ditto, Les Nouveaux Réalistes m.fl. En banebrydende begivenhed inden for dette felt var udstillingen "The Art of Assemblage" på Museum of Modern Art i New York i 1961, en udstilling, der for første gang tilvejebragte dette materiale på tværs af kunstnergenerationerne og, ikke mindst, navngav genren. Udstillingen blev kurateret af William C. Seitz og i Seitzs katalog til udstillingen skabes der med fællesbetegnelsen "assemblage" en forbindelse mellem avantgarden fra 1910/20'erne og 1960'erne. En avantgarde, der repræsenteret af Marcel Duchamp, Richard Huelsenbeck og Robert Rauschenberg konkret deltog i det symposium, der lå lige før åbningen af "The Art of Assemblage"<sup>16</sup>. Seitz betoner i kataloget til udstillingen at det er karakteristisk for assemblagen er at den er "predominantly assembled rather than painted,



drawn, modeled, or carved" samt "entirely or in part, their constituent elements are preformed natural or manufactured materials, objects, or fragments not intended as art materials" (Seitz 1961: 6). Vigtigt er desuden sideordningen af materialerne: Her sker ingen over- og underordning i en kompositiv fikseret struktur. Disse genstande skaber, med den britiske kunsthistoriker og -kritiker Lawrence Alloways formulering fra symposiet i 1961, "a cluster of heterogeneous things" (Seitz 1961: 143) eller den noget mere profane "gramsepose" som Jameson var inde på. Betragter man tidsskriftet som ét værk, ser man en parallel inklusion og sideordning af et antal egenhændigt eller præfabrikerede elementer, om end der er det bagvedliggende kollektive princip til forskel.

Assembling-princippet går i al sin enkelhed ud på at et vist antal personer inviteres til at bidrage med noget, der oftest er underlagt visse begrænsninger: i *Assembling* er det formatet 8½ x 11 tommer (22,27 x 28,82 cm), i *ta' box* er det som tidligere nævnt en plasticpose/kuvert i A4-format, der bestemmer størrelsen på det indsendte bidrag. En vigtig forskel mellem *Assembling* og *ta' box* består i at bidragene i førstnævnte er fikseret i et regulært tidsskrift, hvorimod bidragene i sidstnævnte blot er indeholdt i en pose/kuvert. Konceptet bag *ta' box* muliggør således at mindre tredimensionelle bidrag kan inkluderes (f.eks. Stig Brøggers grankogle i *ta' box* nr. 2), hvorimod *Assembling* kun tillader bidrag, der er trykt. *Assembling* bryder ikke med kodeks, dvs. med en bogryg, der strukturerer materialet. I *Assembling* var bidragene sorteret alfabetisk efter bidragydernes efternavne. *ta' box*'s genstande er ikke hæftet, limet eller syet sammen og besidder dermed ikke en tilsvarende linearitet. *ta' box* har i højere grad en inklusiv karakter, hvorfor tidsskriftet sågar selv kan rumme andre tidsskrifter, der trods deres traditionelle format er åndsbeslægtede, i sig. Følgende

tidsskrifter bliver inkluderet: *Selvsyn* nr. 3, 1969, også betitlet *ta' 8 ½* (*ta' box* nr. 2), *ta' 6 ½* (*ta' box* nr. 2 ½), et nummer af *Hætsj* (*ta' box* nr. 3) samt *Vietnam-Solidarit* nr. 2, 1969 (*ta' box* nr. 4). Grænsen mellem omverdenen og *ta' box* er ustabil både i tidsskriftets appropriering af materiale, der ikke normalt inkluderes såsom andre tidsskrifter og genstande som f.eks. grankogler. Et andet ustabil træk er at mange af genstandene i *ta' box* hurtigt kan forlade tidsskriftet igen, hvis læseren finder det nødvendigt eller for den sags skyld blot er uopmærksom. Det forhold at indholdssiden ikke fysisk hænger sammen betyder en potentiel indholdsmæssig forandring over tid. Ingen af de inkluderede værker synes dog i udgangspunktet at være tænkt som egentlige processuelle værker. Om end den ødelagte dåse med "John Davidsens rosengelé" i *ta' box* nr. 3<sup>17</sup> og den mørnede grankogle i *ta' box* nr. 2 i det eksemplar, der ligger til grund for nærværende artikel, uvægerligt er (blevet) effekter i progress. Under håndteringen af materialet i *ta' box* rammes man uvægerligt af den tanke at et komparativt studie af flere eksemplarer af tidsskriftet er en, om end svært realiserbar, nødvendighed, jævnfør den ukomplette liste og de unavngivne bidrag. De mange plakater, der er inkluderet i de forskellige numre af *ta' box* kan f.eks. sættes op på væggen. Kirsten Justesens udklipskube i *ta' box* nr. 1 kan, når den er blevet foldet og limet, ikke længere vende tilbage til boksen med mindre den splittes ad igen. Eller hvad med digteren Viggo Madsens bidrag: To stykker brunt, hårdt toiletpapir med stemplet "dette papir er en gave fra Viggo Madsen brug det med eftertanke. 1 stk. bør være nok"? For slet ikke at tale om den berømte hashkage i *ta' box* nr. 4?

Som Craig Saper bemærker i artiklen "Intimate Bureaucracies & Infrastructuralism: A Networked Introduction to Assemblings" så er assembling-tidsskrifter ofte præget af et yderst heterogent indhold, der

sjældent kan reduceres til en genre eller en stil. Saper giver følgende eksempel på hvad assembling-tidsskrifter indeholder:

visual and concrete poems, rubber-stamp art, xerography, small three-dimensional found-art, fine-press printing, re-cycled or détourned cartoons and advertisements, mock examples of mass produced printed products, hand-drawn scribbles and pictures etc. (Saper 1997: 2).

*Second assembling* fra 1971 lever, hvis man ser bort fra at tidsskriftet kun kan inkludere trykte bidrag, til fulde op til denne beskrivelse, idet dette nummer består af ark i forskellig kvalitet og farve. Indholdssiden består bl.a. reproducerede fotografier, fortællinger skrevet med skrivemaskine eller sat professionelt op, tegninger, volapyk, konkret poesi, instrukser på værker, parodier på kontaktannoncer, enkelte sætninger på hver sit ark (f.eks. "federal law prohibits reuse of this sentence"), mutilerende breve, drømmeop-tegninger, fodaftryk og skoaftryk på linjeret papir, matematiske udregninger, et fundet digt på kinesisk, en afrevet side fra *Robinson Crusoe* klistret på siden med tape og et stykke gult papir med påskriften: "Is this art?". Just dette spørgsmål bliver fremhævet som et principielt spørgsmål i forbindelse med assemblagen af Lawrence Alloway til symposiet i 1961: "You have to settle certain questions each time you look at an assemblage: is it art? How is it art?" (Seitz 1961: 140). *Assembling* afsluttes med en liste over bidragyderne.

Hvad er baggrunden for *ta' box*'s amerikanske slægtning? Kostelanetz forklarer i et lille upagineret forord til *Second Assembling* (1971) at tidsskriftet udspringer af den eksperimenterende amerikanske kunsts vanskeligheder ved at blive trykt i bøger udgivet af etablerede forlag og i tidsskrifter, hvilket forklarer hvorfor *Assembling*

i de første år bærer undertitlen "A collection of otherwise unpublishable manuscripts". De manglende publikationsmuligheder ser Kostelanetz som udtryk for en konservativ censur, men han understreger samtidig at vreden over denne situation bør vendes til en "productive action" gennem initiativer som *Assembling*, hvorfor han hen i mod slutningen af forordet kan præsentere et passende slogan for projektet: "Assembled we stand; disassembled we fall" (Kostelanetz 1971: upag.). Det kollektive projekt bliver ifølge Kostelanetz at redde den eksperimenterede kunst og litteratur fra denne trussel samt på anti-autoritær og anti-hierarkisk vis at sabotere konservative redigeringsprincipper:

Media like ASSEMBLING help stave off the coming end of imaginative writing by putting into print what would otherwise remain unpublished – enabling otherwise silenced writers to lay their courage and taste on a public line – as well as implicitly sabotaging the inevitably conservative and self-serving practices of editorial authority (ibid.).

Det redaktionelle princip er vigtig i forbindelse med *Assembling*, der netop ikke har 'redaktører', men derimod 'kompilatorer'. Retrospektivt udtrykker Kostelanetz at redaktørerne "wanted a genuine participatory democracy that successfully redistributed both initiative and responsibility" (Kostelanetz 1997: upag.). En kontrolinstans er *invitationen*, hvor igennem udvælgelsen af bidragydere styres og begrænses. Selve udvælgelseskriterierne er ifølge Kostelanetz ikke af kvalitativ art eller styret af ønsket om en given stil, men derimod af målsætningen om at publicere "works to eccentric to be accepted elsewhere" som der står på den første side i tidskriftet. Det excentriske som parameter har ikke nødvendigvis

noget med kvalitet at gøre, for som Kostelanetz udtrykker det mange år senere: "Most readers will agree with our general assessment that, though some contributions are extraordinary, much of it is junk. However, the editors are no more sure than any other reader which is which" (Kostelanetz 1997).

Numrene af *Assembling*, der alle blev trykt i et ambitiøst førsteoplæg på 1000 stk., kan i øvrigt købes den dag i dag til en rimelig pris modsat *ta' box*, der blev trykt i et betydeligt mindre oplæg<sup>18</sup>.

Stephen Perkins, der har redigeret *Assembling Magazines: International Networking Collaborations* (1996), har, udover at pege på den indlysende forskydning fra "redaktør" til "kompilator", påpeget at *assembling*-tidskrifterne generelt besidder fire vigtige karakteristika: 1) muligheden for at publicere æstetiske eksperimenter, der ikke kunne finde andre kanaler, 2) redaktionel kontrol er overladt til de deltagende, 3) muligheden for diversitet og 4) muligheden for unikke former for samarbejde og international deltagelse. I punktet om den redaktionelle frihed ligger en implicit komponent af *tilfældighed*, der har forbindelse til 1960ernes andre eksperimenter med *tilfældighed* f.eks. John Cages *chance operations* inden for musikken eller den vilkårligt genererede datamaskinepoesi.

De redaktionelle principper for *ta' box* er betydelig mere anti-autoritære end i *Assembling*. I følgesedlen til *ta' box* nr. 1 står der bl.a. at tidskriftet ikke har

en egentlig redaktion, men en kreds af bidragydere. bidrag er som regel produceret og betalt af ophavsmanden selv. Holder måske ikke samme format hver gang. er åbent såvel genre- som personmæssigt. Er en hurtigere og mere direkte måde at kommunikere i tidskriftsform. Er billigt (upagineret).

Tidsskriftets form er intenderet åben: Redaktionen er erstattet af en skiftende gruppe bidragydere, der kan bidrage med hvad de har lyst til. I teorien er det den samme redigeringspraksis som i 'næsten-dagbladet' *Hætsj* (1968–70), hvori det i en fast spalte hed: "Dem, som er i lokalet, når bladet bliver lavet, er redaktører af bladet. Alle, som kan få fat på nøglen, eller kommer, når der er åbent, kan komme ind. Bladet bliver lavet, når nogen tager initiativ til det" (Thygesen 1978: 154). At de samme kompilatoriske og kollektive principper var gældende for *ta' box* fremgår af følgende kommentar fra Bjørn Nørgaard (der var med i både *Hætsj* og *ta' box*):

Alle der bidrog måtte fysisk [være] tilstede på den dag redaktionen var, medbringende hvad man ville bidrage med, i det antal oplaget var, så sad vi i en rundkreds og lagde selv tingene i posen. Bladet blev først distribueret af Bergs forlag, derefter fra Peter Louis-Jensens lejlighed i Øster Voldgade (Nørgaard 2007: upag.).

Den mest åbne kompilationsform udgøres af *ta' box* nr. 2 ½, idet tidskriftet blev produceret i løbet af udstillingen/festivalen "Charlottenborg 200", en festival for eksperimenterende kunst, poesi og mixed media, der varede fra d. 7. juni til d. 21. juni 1969. Festivalen havde deltagere fra Danmark, Sverige, Vesttyskland, Holland, Italien, England og Østrig. I løbet af de 14 dage som festivalen varede trykte deltagerne dagligt en fire-siders udstillingsavis på festivalens lille trykkeri samt



materiale til *ta' box* nr. 2 ½, jævnfør den vedlagte instruks, der lyder:

[*ta' box* 2 1/2 ] produceres her på Charlottenborg i løbet af de næste 14 dage. Hvert bidrag skal laves i 250 eksemplarer. Hvem som helst der benytter maskinerne kan deltage. De færdige bidrag bedes lagt i papæskerne og lukkes med tape. Ilægningssæancen foregår på udstillingens sidste dag kl. 10. Bidragene må ved maksimal foldning ikke [overstige et?] A4 format (løbeseddel i *ta' box* 2 ½).

I forhold til den principielle kollektivitet, der demonstreres her, er det f.eks. slående at man i tidsskriftet *Assembling* konsekvent betalte ufaglærte arbejdere til at samle materialet. En interessant oplysning i ovenstående citat er i øvrigt at 'oplagstallet' angives til at være 250. I den liste over *ta' box* som er udfærdiget af et antikvariat står at "det reelle oplagstal må formodes at være mindre", men præcise oplagstal foreligger ikke og det kaotiske kompilersprincip umuliggør formodentlig at et sådant tal foreligger.

Hvis man skal anvende Perkins' fire kategorier på *ta' box*, så kan man sige at tidsskriftet gav mulighed for publicere æstetiske eksperimenter, der (i hvert fald delvist) ikke kunne trykkes (eller inkluderes) andetsteds. Man skal dog nok understrege at der ikke eksisterer helt den samme mangel på publiceringskanaler i Danmark (eller i Sverige), hvor en del af bøgerne kom på etablerede forlag, som i USA.

Den redaktionelle kontrol på *ta' box* var overladt til de deltagende. De redaktionelle restriktioner gik snarere på *hvem* der måtte deltage, dvs. hvem der var en del af denne kreds. I forhold til diversiteten og de unikke former for samarbejde kan man sige at *ta' box*, der voksede ud af tidsskriftet *ta'* mest bærer præg af billedkunst-

neriske bidrag og i mindre grad af litterære bidrag eller unikke samarbejder, for så vidt at der som oftest er tale om enkeltmandsprojekter. Sammenlignet med mere traditionelle tidsskrifter er *ta' box* dog et værk af udpræget tværæstetisk og kollektiv art. Visse, som Per Kirkeby, havde sine kvaler med den anti-holdning til kunstmetieren som *ta' box* er et udtryk for og sine samtidige forsøg på at skabe både værker og etablere en egentlig karriere:

Det hele fes bare ud, da ingen fandt skrald til at putte i poser, og renovationselskabets ledelse ikke eksisterede. Men indtil denne usynlige og duftløse opløsning havde jeg, og sikkert andre, siddet og fyldt noget i poserne drevet af skyldfølelse. Hvis man ikke var med, var det fordi man var drevet af en individualistisk kunstnerrolle. Noget der for længst var gjort kål på i det teoretiske *ta'*. Det var den samme skyldfølelse man havde over for kollektiver, radikalpolitiske grupperinger. Som aflad kunne man (jeg?) så komme alt muligt i pose[r] (Kirkeby 2007: upag.).

Man kan diskutere graden af vellykkethed i *ta' box*'s tilfælde i forhold til hvor meget tidsskriftet åbnede sig ud mod omverdenen frem for indad mod litteratur- og især kunstverdenen. Bjørn Nørgaard beskriver sammensætningen af bidragydere på følgende vis: "Drømmen var alle og enhver, og forsamlingsen var blandet, men med tidens kommunikationsmidler og datidens "borgerlige" samfund, blev det et miljø af den eksperimenterende karakter." (Nørgaard 2007: upag.). I forhold til *ta'* beskriver Tania Ørum i en artikel *ta' box* som "et mere internt projekt for venner og bekendte i kunstverdenen" (Ørum 2005: 26).

Bearbejdningen af kodeks og et uredigeret indhold

er ikke nødvendigvis det samme som at være et åbent og demokratisk medie. Det er den samme principielle fejlslutning som i 1970'erne ofte foretages med bogobjekterne: at et prisbilligt værk *per se* er demokratisk, læs: tilgængeligt for alle<sup>19</sup>.

Retrospektivt er *ta' box* i sin decentraliserede, anti-bureaukratiske, anti-hierarkiske, kompilatoriske, uformelle og ustabile form et interessant udtryk for dén afmytologisering af Forfatteren/Kunstneren og Værket, som man finder i 1960'erne. Et tidsskrift med affinitet til tilsvarende eksperimenter internationalt set. *ta' box* besidder ikke som *Aspen* den sofistikerede, afsluttede og sammenhængende form, men det er jo netop denne form for helstøbt værktænkning som *ta' box*, dette værk in flux, opponerer imod. I forhold til det, inden for genren, så vist berømede *Assembling* synes *ta' box* i kraft af sin bearbejdning af kodex at være et langt mere radikalt forsøg. Grundet placeringen i den internationale kunstverdens periferi (og understøttet af ignorancen i hjemlandet) er *ta' box* endnu et relativt ukendt eksperiment.

Hvordan og hvorfor stoppede et kompilatorisk og kollektivt projekt som *ta' box*? To af bidragyderne, Bjørn Nørgaard og Per Kirkeby beskriver i forskellige tonelejer slutningen på *ta' box*, der passende kan afslutte denne artikel:

På den tid levede tingene så længe energien var der, derefter døde det ofte under mere eller mindre interessante diskussioner blandt færre og færre (Nørgaard 2007: upag.).

*ta' box* holdt aldrig op, det forsvandt bare i luften. Dets molekyler blev fortyndet af atmosfærens molekyler. I en sådan grad at alle konturer forsvandt. En ironisk opfyldelse af den grundliggende utopi (Kirkeby 2007: upag.).



Alberro, Alex (2001): "Inside the White Box Brian O'Doherty's *Aspen 5+6*" In: *Art Forum*, September 2001, XL, nr. 1, pp. 170-174.

*Anonymiteter: kommunikationszoner* (1968), Lunds Konsthall.

*Aspen. The Magazine in a Box* (1965-71), New York: Roaring Fork Press og Aspen Communications Inc. Tilgængelig i digital form på [www.ubu.com](http://www.ubu.com).

Jameson, Frederic (1985) "Post-modernismen og den sene kapitalismes kulturelle logik" In: *Kultur & Klasse* 51, Aalborg: Medusa, pp. 82-104.

Kirkeby, Per (1999): "At genvinde kaos" In: *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst* (red. Anne-Marie Mai og Anne Borup), København: Gad, pp. 211-232.

Kirkeby, Per (2007): Skriftligt svar på spørgsmål fra Thomas Hvid Kromann, august 2007.

Kostelanez, Richard (1971): [forord] In: *Second Assembling. A collection of otherwise unpublished manuscripts* (compiled by Richard Kostelanez, Henry Korn og Mike Metz), upag.

Kostelanez, Richard (1977): "Recalling *Assembling*" In: [www.richardkostelanez.com/examples/recallsem.php](http://www.richardkostelanez.com/examples/recallsem.php)

Nørgaard, Bjørn (2007): Skriftligt svar på spørgsmål fra Thomas Hvid Kromann, august 2007.

Perkins, Stephen (red., 1996). *Assembling Magazines: International Networking Collaborations*, Iowa: Subspace.

Perkins, Stephen (dateret): "Assembling Magazines (a.k.a. Compilations)" In: *The Zine & E-Zine Resource Guide* på [www.zinebook.com/resource/perkins/perkins6.html](http://www.zinebook.com/resource/perkins/perkins6.html)

Seitz, William C. (1961): *The Art of Assemblage*, New York: Museum of Modern Art.

*ta' box* nr. 1-4 + 2½. 1969-70.

Thygesen, Erik (1968): (leder) In: *ta'* nr. 8, 1968, København: h. m. bergs forlag, p. 3.

Thygesen, Erik (1978): "To forsider af Hætsj" i *Dengang i 60'erne*, København: Informations forlag, pp. 154-155.

Walsh, Mary Ruth (2003): "A Labyrinth in a Box: *Aspen 5+6*" In: *CIRCA* 104, Summer 2003, pp. 42-46.

Ørum, Tania (2005): "Tidsskriftet *ta'* som manifest" In: *Passage* 53, Aarhus, pp. 15-27.

1 For bogobjektet (eller artists' books) som genre, se de to væsentligste indsatser inden for feltet: Johanna Drucker *The Century of Artists' Books* (1995) og Anne Møglin-Delcroix's *Esthétique du livres d'artistes* (1997). En fin dansk oversigtsartikel (og receptionen er i DK yderst begrænset) er Niels Brügger: "Bogen som medie - nedslag i bogobjektets historiske transformationer" i *Passage* 48, 2003, Aarhus Universitet, pp. 77-95. Andre bidrag på dansk kunne være min artikel "Ulykkelige ready-mades, zenbuddhistiske bønnebøger, sandpapirbeklædte memoarer etc. En lille indkredsning af bogobjektets historie" der er inkluderet i det bogobjekt, der bliver udgivet i forbindelse med litteraturfestivalen "Verbale Pupiller" (14.-16. september 2007 i Århus) samt kapitlet om bogobjekter i min igangværende afhandling om den danske tresseravantgardes eksperimenter, en afhandling, der forventes afsluttet i 2008.

2 Fra 1970'erne kunne man nævne Jorinde og Joringel, Arena Sub-pub, tidsskriftet Victor B. Andersens Maskinfabrik og forlaget After Hands kunstnermapper. Som eksempler på en senere praksis kunne man fremhæve det avancerede tidsskrift *Pist Protta*, der siden 1981 og frem til i dag har genopfundet sig selv og sin fysiske ramme fra nummer til nummer og endelig en alternativ publiceringspraksis inden for de sidste 10 år så som småskrifter udgivet af hhv. Basilisk og Adressens forlag samt tidsskriftet *Publikation uden navn*, der mest minder om en mellemting mellem *Aspen* og *ta' box*.

3 Forlaget havde i årene forinden udelukkende udgivet tre små bogobjekter: Christiansens egen *En rose til frk. Stein, opus 31* (1965) samt Per Kirkebys *Blå, 5* (1965) og *Fluxus 1968: Blå, tid* (1968).

4 Denne oplysning stammer fra en tysk oversættelse af brevet til abonnenterne i det eksemplar af *ta' box*, der er til salg (20. august 2007) via [cgi.choosebooks.com](http://cgi.choosebooks.com) (fra Kunstwissenschaftliches Antiquariat Horst-Joachim v. Nolting, D-65812 Bad Soden, Germany): "ta' box kann aus praktischen Gründen nur in einer begrenzten Auflage hergestellt werden. ta' box wird den bisherigen Abonnenten von ta' vorbehalten bleiben. Neue Abonnenten können nur aufgenommen werden, insofern Plätze frei werden." Jeg har dog ikke kunnet få bekræftet (eller afkræftet) denne oplysning andre steder, men den forekommer mig realistisk.

5 *Kun ta' 6 ½* er et regulært *ta'*-nummer. *ta' 8 ½* var et temanummer af *Selvsyn* om systemdigtningen, for så vidt at *Selvsyns* redaktører Henning Harmer og Steffen Hejlskov Larsen i samarbejde med *ta'*-redaktør Erik Thygesen stod for udvalget af teksterne. Hertil kommer *ta' 8 ¾* (*Passage* nr. 53, 2005). *ta' 8 ¾* er et temanummer af *Passage* om *ta'* uden redaktionel medvirken af nogle af de oprindelige redaktører.

6 Af danske eksempler kunne nævnes Svend Åge Madsens roman *Tilføjelser* (1967), Stig Brøgers *To Lady Victoria Welby* (1968) og Per Højholts *Punkter* (1971), der på forskellig vis bearbejder bogmediets vanlige kodeks.

7 Andre beslægtede eksempler fra perioden er Kulturdumping-festivalen i Fælledparken i København i 1968. Her præsenteredes i opposition til Det Danske Akademis årlige møde en si-deordnet kulturdumping af oplæsning, musikfremførelse m.m., der skulle tjene til "at rense kunsten for den borgerlige dannelses merværdi ved at gøre den åben for alle", som der stod i den usigtede artikel med titlen "Kulturrevolutionær Fælledpark-festival" i *Information* d. 14. august 1968. Et andet eksempel er Erik Thygesens "Roman i rum". Installationen, der i 1968 blev udstillet i Lund, Oslo og København, bestod af 100 objekter indlagt i plastichylstre og ophængt i tynde, grønne nylontråde, hvis ophængning muliggjorde en række forskellige aflæsninger.

8 Tilsvarende "tidsskrifter" kunne være *Xerox book* (fra 1968 med fotokopierede sider, bidrag af Carl Andre, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner, Robert Barry og Douglas Huebler). Andre eksempler er *Artists and Photographs*, der udkom i en boks i New York 1970 (med efemere genstande, multiples og bøger fra 19 kunstnere, heriblandt Dan Graham, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Bruce Naumann, Edward Ruscha m.fl.) samt *Fluxus I* fra 1964. I og med at de ikke udkommer som regulære *tidsskrifter*, så vil jeg ikke gøre mere ud af dem her, men både *Artists and Photographs* og *Fluxus I* besidder samme konstitutive træk som



205

# Little Magazines

Litteratur

Noter

de øvrige tre: Boksen som fysisk ramme for et ikke-fikseret indhold. Herover for består *Xerox Book* ikke af en boks, men af en normal kodeks, men kompilersprincippet er dog – i princippet – det samme som de øvrige, selvom kunstnerne var forpligtet af fotokopiernes fladhed.

- 9 Den *ta' box*, der ligger til grund for denne artikel, indeholder ikke den famøse hashkage, der, sådan lyder historien, skabte panik, da en af modtagernes børn kom til at spise den. Vangsgaards antikvariat, der i 2005 havde et eksemplar af *ta' box* til salg for den nette sum af 3.800 kroner, tilføjede lakonisk i sin beskrivelse af værket på [www.antikvariat.net](http://www.antikvariat.net), at der "mangler hashkagen i nr. 4".
- 10 Man kan også nævne Åke Hodell, Bengt Emil Johnson og Per Højholt som eksempler på forfattere, der i perioden vedlægger en plade sammen med deres litterære værker.
- 11 Tidsskriftet *S.M.S.* blev udgivet i seks numre af William Copley i løbet af 1968. I alt 73 multiples (de fleste af dem signerede) optræder i *S.M.S.*, herunder bidrag fra John Cage, Claes Oldenburg, Dieter Rot, Meret Oppenheim, Roy Lichtenstein, Joseph Kosuth, Arman, Marcel Duchamp, Dick Higgins, Enrico Baj, Richard Hamilton og mange flere. Kort sagt den samme blanding af 1910/1920ernes avantgarde og 1960ernes som man også finder i *Aspen*. Materialemæssigt var der tale om papir, plastic, faksimiler, objekter, bånd, breve m.m. Et samlet sæt af *S.M.S.* koster 30.000 kroner på [www.cgi.choosebooks.com](http://www.cgi.choosebooks.com).
- 12 Indholdet beskriver Brian O'Doherty som hørende under en af de seks kategorier "Constructivism", "Structuralism", "Conceptualism", "Objects", "Tradition of Paradoxical Thinking" og "Between Categories". Hertil kommer tre temaer: "Time", "Silence and Reduction" og "Language". Her skal ikke gøres mere ud af disse temaer.
- 13 Jævnfør overvejelserne omkring avantgardeeksperimenter, studenter- og ungdomsoprør i min artikel om *MAK* i nærværende tidsskrift.
- 14 Eksempler på denne politisk-kunstneriske aktivisme er "Den kvindelige Kristus" (også kaldet "Børsaktionen") den 29. maj 1969 og "Hesteofringen" den 30. januar 1970, der er dokumenteret i hhv. *ta' box* 2 og 2½ med billedmateriale, bl.a. digtet "Døde hest" som Lene Adler Petersen læste op under seancen i januar 1970, hvor Nørgaard foretog en ritualiseret slagting af en hest i Hornsherred og konserverede hestens

organer i små glas. Hæendingen, der egentlig skulle have fundet sted inden for rammerne af udstillingen "Tabernal" på Louisiana, var en protest mod Vietnamkrigen og vakte stor furor.

- 15 Dette er prisen for et komplet sæt af *ta' box* i 2007 hos Booktrader i København: "TA' BOX. Nr 1,2,2½,3,4. Alt der udkom. 1969[sic]. Løse ark i kuverter. Indlagt forskellige effekter, kage, filmstrimmel, jordprøver, gele. Et velholdt sæt, bl.a. er det overordentlig sarte Per Kirkeby silketryk på en plasticpose [*ta' box* nr. 1] i fin stand. Nr. 2½ blev kun tilsendt abonnenterne, det kunne ikke købes i løssalg." Prisen er gældende for d. 23. juli 2007. Booktraders eksemplar var det eneste, der var til salg i databasen, der dækker både danske, svenske og norske antikvarier. På hjemmesiden [www.cgi.choosebooks.com](http://www.cgi.choosebooks.com) kan man dog købe et komplet sæt til knap 12.000 kr. Her bør det være på sin plads at takke Lars Bukdahl, der generøst har udlånt sit eget eksemplar til denne artikels forfatter i en længere periode.
- 16 Se "The Art of Assemblage. A Symposium" i *Essays on Assemblage*. The Museum of Modern Art, New York, 1992, p. 118-159.
- 17 Dåsen samt opskriften(!) til roselgeléen er afbildet i *MAK* nr. 4.
- 18 I boghandlen Printed Matter i New York købte jeg i april 2007 bl.a. *Second Assembling*, der kostede 20\$.
- 19 For en diskussion af dette se Johanna Druckers artikel "The Myth of the Democratic Multiple" i *Figuring the Word. Essays on Books, Writing, and Visual Poetics*, New York: Granary Books.

