

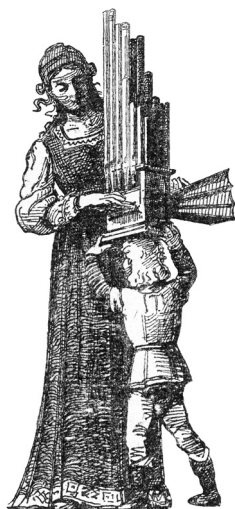
Digitalt særtryk af
FUND OG FORSKNING
I DET KONGELIGE BIBLIOTEKS
SAMLINGER

Bind 54
2015



Digitalt særtryk af
FUND OG FORSKNING
I DET KONGELIGE BIBLIOTEKS
SAMLINGER

Bind 54
2015



With summaries

KØBENHAVN 2015
UDGIVET AF DET KONGELIGE BIBLIOTEK

Om billedet på smudsomslaget se s. 600.

Det kronede monogram på kartonomslaget er tegnet af
Erik Ellegaard Frederiksen efter et bind fra Frederik 3.s bibliotek

Om titelvignetten se s. 356.

© Forfatterne og Det Kongelige Bibliotek

Redaktion:

John T. Lauridsen
Ivan Boserup
Jakob K. Meile

Billedredaktion:

Lene Eklund-Jürgensen

Redaktionsråd:

Else Marie Kofod
Erland Kolding Nielsen
Anne Ørbæk Jensen
Marie Vest

Fund og Forskning er et peer-reviewed tidsskrift.

Trykt på Munken Premium Cream 13, 115 g
Dette papir overholder de i ISO 9706:1998
fastsatte krav til langtidsholdbart papir.

Grafisk tilrettelæggelse: Jakob K. Meile

Tryk og indbinding: Bording ½
Printed in Livonia
Oplag: 500 eks.

ISSN 0069-9896
ISBN 978-87-7023-136-7

MONTAGER SVØBT I MATRICEPAP

En materialearkæologisk undersøgelse af
Asger Jorn og Guy Debords *Fin de Copenhague*

AF

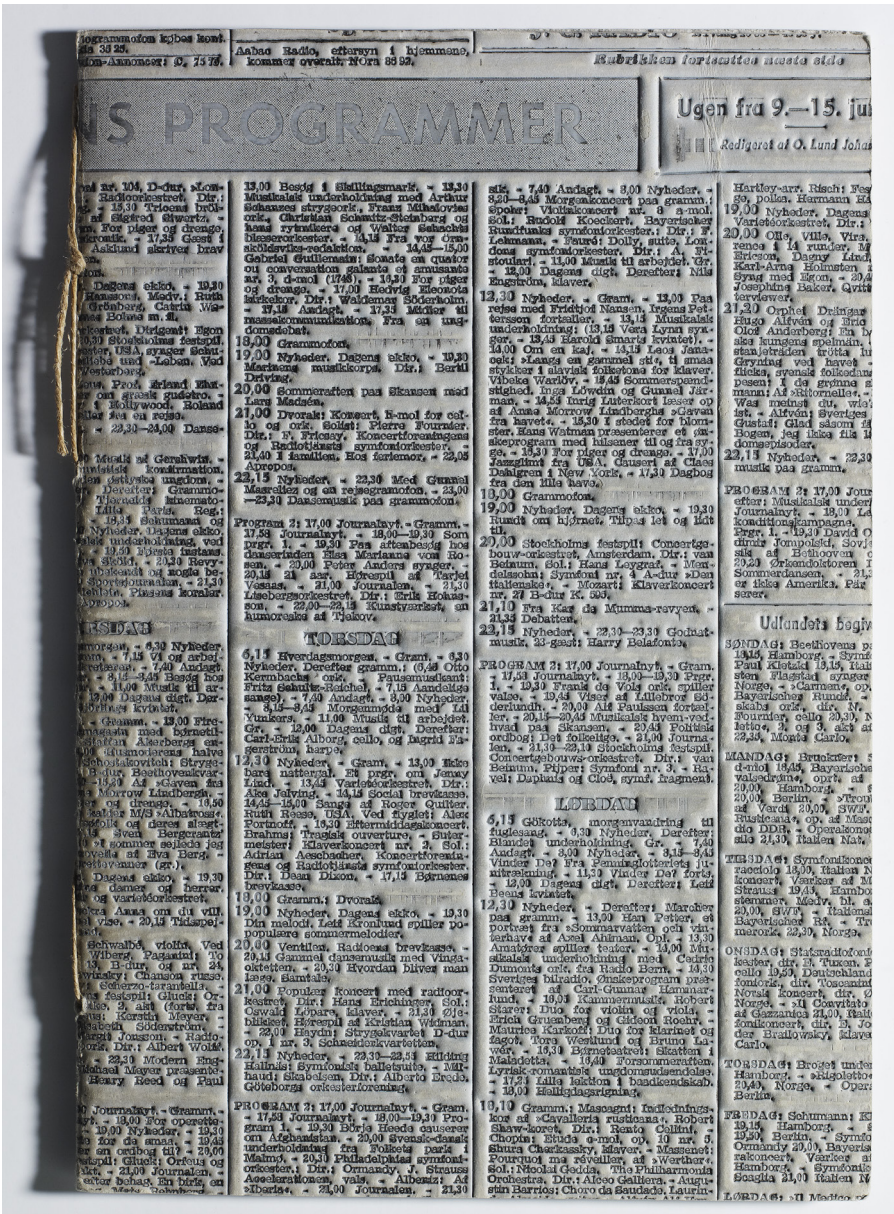
THOMAS HVID KROMANN

100-års jubilæet for Asger Jorns fødsel i 2014 viste en forstærket interesse for Jorns *trykte kunst*. Udover malerier, keramik og vævede tæpper blev der udstillet diverse tryksager – bøger, tidsskrifter og pamfletter – på de omfattende jubilæumsudstillinger.¹ En af de mest spektakulære af disse tryksager er *Fin de Copenhague*,² en lille bog i kvartformat, som Jorn i 1957 udgav sammen med franskmændene Guy Debord. 32 siders tekst- og billedmontager, der var “illustreret” med heftige sprøjt af litografisk tusch og trykt hos Permild & Rosengreen. Værket blev indbundet i et usædvanligt materiale, nemlig *matricepap*, kasseret klichémateriale, der var et restprodukt fra avisproduktionen, hvilket betød, at hvert af oplagets 200 bøger fik et unikt omslag. På det Kongelige Biblioteks eksemplar, hvor skriften er præget ned i pappet,³ løber et program for “Danmarks fjernsyn og Sveriges radio” over otte spalter, ligeligt fordelt mellem for- og bagside. I denne beskærne, rekontekstualiserede og rematerialiserede udgave sker der en æstetisering af et ellers ganske ordinært materiale. Det er *Fin de Copenhague*, dette centrale avantgardeværk, der vil være artiklens omdrejningspunkt: hvilke omstændigheder gik forud; hvad skete i processen; hvordan har receptionen været; hvilke forskelligartede omslag eksisterer og hvilke (overraskende) informationer viser sig at ligge i materialet selv?

¹ “Rastløs rebel” på Statens Museum for Kunst i København (28.2.2014-15.6.2014) og “Expo Jorn – kunst er fest!” på Museum Jorn i Silkeborg (1.3.2014-14.9.2014). Endvidere fik *Fin de Copenhague* (sammen med efterfølgeren *Mémoires*) en pæn spalteplads i de respektive kataloger.

² I denne artikel betegner titlen “Fin de Copenhague” førsteudgaven af værket fra 1957. Genudgivelserne fra 1986 og 2001, der ikke er tro fotografiske faksimiler, bør betegnes som hhv. anden- og tredjeudgaven, ikke andet og tredje oplag.

³ Bogen blev i udgivelsesåret pligtafleveret i to eksemplarer til Det Kongelige Bibliotek, det ene eksemplar er i årenes løb desværre bortkommet.



Ill. 1: Asger Jørn & Guy Debord: *Fin de Copenhague*. Trykt hos Permlid & Rosengreen i København og udgivet af Bauhaus Imaginiste i 1957. (Det Kongelige Biblioteks eksemplar)

Fin de Copenhague så dagens lys samme sommer som Situationistisk Internationale (1957-72), og værket har med god grund været betragtet som en formativ del af de situationistiske aktiviteter. Jorn og Debord var medgrundlæggere af denne organisation, der fra første færd placerede sig i en forhandlingszone mellem det litterært-kunstneriske og det politiske felt. I situationismens første leveår eksisterede et interessant spændingsforhold mellem kunstnere og politiske aktivister, men mange magtkampe og eksklusioner fulgte, de sidste kunstnere blev ekskluderet fra bevægelsen i 1962. Jorn havde allerede trukket sig året forinden, dertil var der opstået et for stort skisma mellem på den ene side hans situationistiske aktiviteter og på den anden hans kunstneriske karriere, der for alvor tog fart efter gennembruddet ved Verdensudstillingen i Bruxelles i 1958.⁴ Efter udrensningen i 1962 kunne en stramt styret, politisk-aktivistisk bevægelse for alvor træde frem.⁵ Denne anti-æstetiske vending resulterede i at *Fin de Copenhague* og den beslægtede efterfølger *Mémoires* (1959),⁶ med tilbagevirkende kraft blev betragtet som en art "dokumenter," dvs. ikke kunstværker, der benyttede bogformatet, men snarere anti-kunstværker, en art kulørte fodnoter til den situationistiske modertekst. Som fremført allerede i det første nummer af det hovedorgan, der delte navn med bevægelsen, kunne der ikke eksistere situationistiske kunstværker, kun en situationistisk anvendelse af kunstneriske virkemidler i en højere sags, revolutionens, tjeneste.⁷ Denne forståelse

⁴ Jorn fortsatte dog en rum tid sin undergrundsvirksomhed under det passende pseudonym "Keller," hvortil kom en regulær finansiering af mange af bevægelsens aktiviteter.

⁵ Den (for) kunstneriske del af situationismen blev videreført af en del af de ekskluderede, heriblandt den skandinaviske fraktion Bauhaus Situationniste, der havde Jørgen Nash som primus motor, jf. de to bøger, begge med undertitlen "The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere," som Mikkel Bolt Rasmussen og Jakob Jakobsen har redigeret: *Expect Anything, Fear Nothing*, 2011, og *Cosmonauts of the Future*, 2015.

⁶ *Mémoires* udkom i 1959. Denne bog, der er udformet som en art kaotisk historiografi over de internationale letrister, er i langt højere grad Debords værk, idet han omhyggeligt udfærdigede de montager, som Jorn senere "illustrerede" ved bl.a. at forbinde sætningsstumperne med en tændstik dyppet i litografisk tusch. Det falder uden for denne artikels rammer at komme med en nærmere analyse af forbindelser mellem disse to værker. Omslaget på *Mémoires* var lavet af groft sandpapir, et bemærkelsesværdigt materiale, men dog masseproduceret, hvorfor det i denne forbindelse er mindre relevant. For en glimrende analyse, ikke mindst hvad værkets intertekstuelle implikationer angår, jf. Boris Donné: (*Pour Mémoires*). *Un essai d'éclaircissement des Mémoires de Guy Debord*, Paris 2004.

⁷ NN: "Définitions" i: *Internationale Situationniste* nr. 1, 1958, optrykt i samlebindet af samme navn, Paris 1997, s. 19-20.

blev, ikke mindst takket være Debord, den dominerende, hvilket efterfølgende har påvirket forskningslitteraturen om situationismen. I forhold til *Fin de Copenhague* og *Mémoires* har konsekvensen været, at værkerne blev reduceret til eksemplificering af situationistisk teorigods (strategier såsom “*dérive*” og “*détournement*”), hvorimod værkernes materielle og kunstneriske aspekter blev overset eller bevidst negligeret.

Aktuelle Debord- og situationismestudier rokker ikke væsentligt herved.⁸ Derimod ser man i nyere Jorn-forskning, at *Fin de Copenhague* bliver inddraget i forbindelse med emner som avantgarde,⁹ arkitektur,¹⁰ kunstnerpublikationer¹¹ og kunstnerbøger.¹² Hidtil har ingen dog interesseret sig nævneværdigt for det usædvanlige, ja exceptionelle omslag på *Fin de Copenhague*. Valget af matricepap (fr. “*flan*”, eng. “*flong*”), dette anonyme *readymade*-materiale, resulterede uundgåeligt i en intentionel destabilisering af værket som helhed. For hvordan sige noget om omslaget, når hvert eksemplar var forskelligt og intet tyder på, at omslagene blev dokumenteret, inden bogen blev distribueret?¹³

I artiklens første del vil mit fokus ligge på den proces, der resulterede i *Fin de Copenhague*, og på det materiale og de teknikker, der blev anvendt. I den anden og længste del vil jeg foretage en art materialearkæologisk

⁸ Jf. bl.a. Patrick Marcolini: *Le mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*, Paris 2012, og Eric Brun: *Les situationnistes. Une avant-garde totale (1950-1972)*, Paris 2014.

⁹ Karen Kurczynski: *The Art and Politics of Asger Jorn. The Avant-Garde Won't Give Up*, Aldershot 2014 og Frances Stracey: *Constructed Situations. A New History of the Situationist International*, London 2014.

¹⁰ Ruth Baumeister: *L'Architecture Sauvage. Asger Jorn's Critique and Concept of Architecture*, Rotterdam 2014.

¹¹ Klaus Müller-Wille: Fra skriftbilleder til vild bogarkitektur. Dorthe Aagensen & Helle Brøns (red.): *Asger Jorn – rastløs rebel*, 2014, s. 94-109.

¹² Karen Kurczynski anvender betegnelsen i Kurczynski, 2014, tilsvarende Roberto Ohrt: *Fin des modifications*. Dorthe Aagensen og Helle Brøns (red.), 2014, s. 176-188. Kurczynski og Ohrts anvendelse af termen er lidt overfladisk: de placerer ikke *Fin de Copenhague* inden for en tradition af kunstnerbøger og konkretiserer heller ikke hvordan kunstnerbøger adskiller sig fra andre typer af bøger. Tentative forsøg herpå er gjort i Kromann et al. (red.): *Danske kunstnerbøger/Danish Artists' Books*, København og Köln 2013, og i Kromann: *Vom Künstlerbuch zum historischen Dokument – zwei Künstlerbücher von Asger Jorn und Guy Debord*. Ulrich Ernst og Susanne Gramatzki (red.): *Paradigmata zum Künstlerbuch. Gattungen und Werke von der Klassischen Moderne bis zur Gegenwart*, Berlin 2015, s. 75-90.

¹³ End ikke de to omslag, der blev reproduceret i genudgivelserne af bogen, har været diskuteret. På trods af at omslaget er rammesættende for den taktile, materielle og intellektuelle oplevelse af værket, er det i stedet opslag eller enkeltsider, der reproduceres. En smuk undtagelse er Ruth Baumeisters *L'Architecture Sauvage*, hvis reproduktion af omslagets forside, titel og enkelte opslag dog ikke er optrykt i faksimile.

undersøgelse af matricepappet. Den empiriske basis er den fotografiske dokumentation af talrige omslag af *Fin de Copenhague*, som jeg har tilvejebragt fra museums- og bibliotekssamlinger i Europa og USA. Dette materiale muliggør for første gang en analyse af de variationer, herunder varierende æstetiske effekter, der eksisterer. Som et historisk-æstetisk objekt i sig selv repræsenterer matricepappet en hidtil overset kilde til viden om bogens produktion. Overraskende nok giver materialet, som vi skal se, supplerende informationer, der kontrasterer de vedtagne 'sandheder' om værket.

Københavns endeligt inden for 24 timer

Fin de Copenhague var et af de første resultater af et flerårigt samarbejde mellem Jorn og Debord. Forbindelsen gik tilbage til 1954, hvor Jorn kontaktede de internationale lettristers tidsskrift *Potlatch* (1954-57). Debord og hans kæreste Michèle Bernstein besvarede henvendelsen og dermed var kontakten etableret. Grunden til Jorns brev var, at han kunne se, at lettristerne og han var fælles om en sønderlemmende kritik af den funktionalistiske arkitektur, herunder særligt arkitekten Le Corbusier. En kritik som Jorn havde udfoldet i talrige arkitekturteoretiske skrifter siden 1930'erne.¹⁴ Den tætte alliance frem til 1961 skyldtes bl.a. en strategisk interesse for begge parter. Jorn var interessant for Debord på grund af hans store internationale netværk af kunstnere, trykkere m.m., idet Debord kun talte fransk og hans hidtidige bevægelse, de internationale lettrister, på trods af navnet var begrænset til snævre kredse i Paris. Fra og med 1958 betød Jorns stærkt forbedrede økonomi, at han ikke kun kunne tilføre kulturel, men også økonomisk kapital til situationisterne. Omvendt så Jorn en "ny Breton" i Debord, dvs. en afløser for den franske surrealismes karismatiske leder André Breton,¹⁵ og en vital kontakt til yngre, intellektuelle parisiske cirkler samt en støtte i forhold til Jorns udgivelse af tekster på fransk. Ét centralt punkt var de dog uenige om: kunsten. Debord og de øvrige internationale lettrister udstedte veritable bandbuller mod kunsten i *Potlatch*, hvor der bogstaveligt talt blev arbejdet for opløsningen af kunsten. Jorn delte den revolutionære præmis,

¹⁴ For Jorns arkitekturskrifter, se Ruth Baumeister (red.): *Fraternité Avant Tout*, Rotterdam 2011. Jorns skrifter er mestendels skrevet og udgivet på dansk, men disse findes ikke samlet i en bogudgivelse på deres originale sprog. *Potlatch* er genudgivet af Gallimard i 2008.

¹⁵ Selv efter i 1961 at være trådt ud af situationismen, holdt Jorn fast i dette synspunkt, jf. Jorns bemærkning i *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados*, 1964, s. 294.



Ill. 2: Jorn og Debord i Danmark i maj 1957. Efter arbejdet med *Fin de Copenhague* tog de et smut til Silkeborg, hvor Jorn havde forskellige ærinder. Her er makkerparret fotograferet i baglokalet til vennen Johannes Jensens fotoatelier i Vestergade i Silkeborg. (Foto: Johannes Jensen, Museum Jorns Arkiv)

Ill. 3 (næste opslag): Et typisk opslag fra *Fin de Copenhague*: ahierarkisk læseretning, løsevne reklameslogans, danske tids- og stedsmarkører samt Jorns kaotiske 'drippings', her i blå. (Det Kongelige Bibliotek)

der lå bag, men ikke konklusionerne. For Jorn var kunsten en motor i en revolutionær forvandling af livet.

En gruppeudstilling på Galerie Taptoe i Bruxelles sammen med bl.a. Yves Klein og Ralph Rumney i januar 1957 skabte ballade, de præcise detaljer var man ikke enige om, men Debord endte med ikke at udstille. Stridighederne blev først bilagt med en skriftlig aftale, underskrevet d. 1. april 1957 på terrassen på Café Flore i Paris.¹⁶ Turen til Danmark i maj måned kan ses som et forsøg på at etablere en fælles agenda. *Fin de Copenhague* er i den henseende et forsoningsværk og måske også et forhandlingsværk mellem de umage parter.¹⁷

Fin de Copenhague blev ifølge kilderne¹⁸ skabt i København i maj 1957 i et 24 timers kreativt-vandalistisk *rush* – fra indsamling af materialet

¹⁶ Kontrakten er genoptrykt i Debord: *Œuvres*, Paris 2006, s. 286.

¹⁷ Som en artikel fra *Aften-Posten* viser, så omhandlede besøget i Danmark tillige udgivelsen af bøgerne *Guldhorn og Lykkehjul* (udkom senere på året) samt den aldrig udgivne *Olddansk kunst*. Hos Permild & Rosengreen forberedte de Debords *Guide psychogéographique de Paris*, en publikation udformet som en veritabel parisisk fortabelsesguide. Endvidere var et møde med overbibliotekar Peter Nielsen i Silkeborg på dagsordenen, som der stod i artiklen, "angaaende en række kunstværker, som er skænket til Silkeborg Museum," jf. *Flèche* (Henrik Mejdahl): 'Guldhorn og Lykkehjul' af Asger Jorn på trapperne," *Aften-Posten*, 8.5.1957. Jorn fik også tid til at vise Debord den kunstsamling, som han var i gang med at opbygge på Silkeborg Kunstmuseum.

¹⁸ Det første vidnesbyrd gives af Bjørn Rosengreen i Gunnar Jespersens artikel: Litografi tværs over Atlanten. Bjørn Rosengreen forlader om kort tid litograffirmaet Permild &

til færdigtrykt bog – hvor ophavsmændene konstruerede 32 montager af udklip, fortrinsvist reklamer og løsrevne stumper af tekst, fra danske, franske, tyske og engelske aviser og tidsskrifter, herunder dameblade. Materialet til bogen blev indkøbt i Palladium-Biografens kiosk på Vesterbrogade, hvor V.O. Permild og Debord blev siddende i bilen, mens Jorn sikrede sig nogle anvendelige tryksager.¹⁹ Disse montager blev hos den litografiske anstalt Permild & Rosengreen affotograferet og kopieret over på trykpladerne, hvorefter Jorn, stående på en stige, dryppede litografisk tusch på dem og bagefter havede og sænkede pladerne, så tuschen løb. Det approprierede materiale blev trykt med sort, hvorimod disse *drippings*, der blev trykt med iristryk i “gul-grøn-blå samt bordeaux-rød-cinnober-okker og grå” løb ind i hinanden, hvorfor overgangene mellem farverne varierer en smule bøgerne imellem.²⁰ Bogen blev bundet ind i matricepap, hvilket var en betoning af hver enkelt bogs singularitet, yderligere forstærket gennem Jorn og Debords nummerering og signering.

På titelbladet blev Debord udpeget som “conseiller technique pour le détournement,” han har dog næppe kun rådgivet, men også deltaget i løjerne med tekstmontagerne. “Détournement,” der i sin essens handlede om appropriation, var en af de centrale situationistiske strategier.²¹ Idéen var, at détournementet skulle fastholde det approprieredes oprindelige kontekst og samtidig omdirigere materialets indholdsside. En kritik af forbrugssamfundet blev således formuleret via forbrugskulturens eget verbi-visuelle sprog. Københavns ‘endeligt’ tog form af en farverig montage, der forlængede 1910ernes og 1920ernes avantgarders eksperimenter med montagen ud i bogformatet. Modsat folkekunsten, som Jorn

Rosengreen, *Berlingske Tidende* 3.9.1967. Trykkeren Verner Otto Permild har givet et detaljerigt vidnesbyrd i sin artikel: Nogle erindringer om et grafisk samarbejde med Asger Jorn. Troels Andersen og Aksel Edvin Olesen (red.): *Erindringer om Asger Jorn*, 1982, s. 173-199. Jorn skriver en smule om processen i et essay (“Guy Debord et le problème de maudit”) i Debords *Contre le cinéma*, Paris 1964, og i kataloget *Au pied du mur*, Paris 1969.

¹⁹ Jf. Permild 1982, s. 179. Palladium-Biografen (1938-1976) lå på Vesterbrogade 1, hvor Industriens Hus i dag ligger. Permild & Rosengreen lå i 1957 på Værkstedvej 20 i Valby.

²⁰ Permild 1982, s. 180.

²¹ Jf. Guy Debord og Gil. J. Wolman: Mode d’emploi du détournement. *Les lèvres nues*, maj 1956, nr. 8, s. 2-9. Oprintet i Debords *Œuvres*, Paris, 2006, s. 221-229. Andre teknikker var bl.a. psykogeografi og dérivation. For en analyse af disse teknikker, jf. bl.a. Patrick Marcolini, 2012.



de toutes façons vous êtes jolie



fraîche, savoureuse...
parfaite jusqu'au bout.



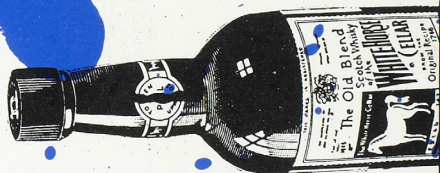
Parmi tous les êtres qu'il a pu rencontrer sur sa route, cinq personnes seulement ont frappé son esprit : « Ceux-là, je ne pourrai jamais les oublier », dit-il.



Es ist ein ganz anderes Fahren



SHANGHAI
Kinesisk
restaurant
Føreaarsrulle[®] kr. 1,50
orig. kinesiske retter.
Jul. Thomsensgade 12 — C. 52 64
Vis-à-vis Forum og Radiohuset



demonstration
i Deres hjem
- gerne om aftenen.



fattede interesse for allerede i sine unge år, var Jorn særdeles skeptisk over for populærkulturen. Debords skepsis over for det moderne, kapitalistiske samfund var endnu mere markant. *Fin de Copenhague* var oplagt et slags modstandsværk i forhold til det fremvoksende forbrugssamfund, ikke mindst den massive indflydelse fra den anden side af Atlanten. Jorns kritik gjaldt også popkunsten. Som Jorn skrev i en kronik i *Politiken* i 1964: "Intet nyt skabes undtagen på basis af en utilfredshed med tingenes tilstand, altså en *kritisk* holdning. *Fin de Copenhague* er kritisk over for reklamen. Det er den amerikanske pop ikke. Den er altså reklamkunst, og vi behøver blot vente lidt for at se, for hvem og for hvad."²²

Montager og intertekstualitet

Her kaldes *Fin de Copenhague* for en montage, andre steder i sekundærlitteraturen anvendes betegnelsen "collage." Ordene "montage" og "collage" bruges ofte i flæng, hvorfor en definition kan være på sin plads: Hvor montagen repræsenterer en temporal og 'flad' konstellation af præfremstillede dele, så indeholder collagen forskellige typer tredimensionalt materiale. *Fin de Copenhague* kunne godt være blevet udført som et collageværk, f.eks. i form af en række collager på lærred,²³ hvorved de taktile aspekter og et autentisk element ville blive understreget. Gennem reproduktionen udviskedes (materielt set, ikke visuelt) grænserne mellem det trykte materiale og den litografiske tusch. Denne udviskning forstærkedes gennem bogmediets indbyggede serielle karakter. Hvor de af Jorn og Debord så udskældte surrealistiske havde benyttet sig af collagen, orienterede man sig i *Fin de Copenhague* længere bagud i tid, til dadaisternes fotomontager, om end montagerne i Jorn og Debords bog ikke propagerede så direkte som dadaisterne (ikke mindst berlinerdadaisterne) gjorde i 1910'erne og 1920'erne.

Det verbale materiale stammer tydeligvis fra forskellige kilder, hvilket den varierende typografi og sprog understreger. De franske stumper

²² Jorn: Kunst og ordrer. Om forræderi, reproduktionens mængdevirkning og den store kunstneriske masseeffekt, *Politiken* 21.8.1964. Jorns popkritik dukker desuden op i hans diskussioner med Elsa Gress i samme periode, delvist opsamlet i Elsa Gress: *Det uopdagede køn*, 1964. For en glimrende analyse af disse diskussioner, se Helle Brøns: *Maskulin standhaftighed. Køn, materie og populærkultur i Asger Jorns kunstpraksis*. Upubliceret ph.d.-afhandling, 2014.

²³ Lettristerne havde eksperimenteret med såkaldte "metagrafier," en art collager, men endte med at forkaste disse som værende for kunstneriske og for meget i forlængelse af tidligere avantgarders eksperimenter.

(54 stk.) dominerer i forhold til engelsk (14 stk.), tysk og dansk (begge 8 stk.). Enkeltlinjer eller linjepar er de hyppigst anvendte, men også længere passager indgår i bogen. Et sammensurium af fortrinsvist reklamer og slogans: “It’s easy! It’s simple! It’s child’s play!”, “... et voilà votre vie transformée!” og “wohlbekömmlich, würzig mild.”²⁴ Det visuelle materiale, 43 enkeltdele i alt, stammer for størstedelens vedkommende fra reklamer. Der er internationale logoer (Esso og BEA),²⁵ drikke- og fødevarer såsom spiritus og øl (Grants Scotch Whisky, White House Cellar, Black & White, Monopol Rouge, Dubonnet, Tuborg), cigaret (Astor) og fødevarer (Cosmos Sennep, Buko Smøreost, kaffetilsætningen Danmark’s). At ordet “Copenhagen” indgår i værkets titel er således ikke grebet ud af luften: der er danske og københavnske stedsmarkører i form af navne på virksomheder, hoteller, restauranter, produkter samt geografi (vejrkort, kort over København).²⁶ Dansk kultur synes reduceret til ren kommerzialisme og turisme. Er dét Københavns endeligt? Der er næppe én rigtig fortolkning her. Jorn havde en forkærlighed for titler, der gav plads til betragterens associationer.²⁷ I sekundærlitteraturen er der blevet givet forskellige bud på hvad titlen “Fin de Copenhagen” betyder. Er det f.eks. en reference til Vsevolod Illarionovich Pudovkins russiske revolutionsfilm *Sankt Petersborgs sidste dage* (1927)²⁸ eller Samuel Becketts skuespil *Fin de Parti* (1957)?²⁹ Jorn havde en forkærlighed for James Joyces avantgarderoman *Finnegan’s Wake* (1939), bl.a. lånte han i sine såkaldte “Luxusmalerier” fra 1961 en række ord fra bogen som titler. Jeg vil derfor pege på en mulig inspiration til titlen fra en passage i *Finnegan’s Wake*, hvor der står: “How Copenhagen ended.”³⁰ Men der

²⁴ Citaterne stammer fra hhv. side 8, 14 og 16. Siderne er upaginerede. Her regnes med titelbladet som side 1.

²⁵ Forkortelse for British European Airways, britisk luftfartsselskab, der eksisterede fra 1946-1974.

²⁶ Jf. bl.a. trykkeriet Permild & Rosengreen (!), Faaborg Papfabrik, Galopbanen i Klampenborg, Hotel Prins Hamlet og Den kinesiske restaurant Shanghai i København.

²⁷ Jf. Jorn: “A plus d’un titre,” *Études et surprises*, Paris, 1972. I dansk oversættelse i Christian Bramsen & Inge Dybbro (red): *Asger Jorn. Grafiske arbejder udført i Værkstedet Clot, Bramsen & Georges i Paris*, 2014.

²⁸ Jf. Ohrt 2013, s. 182.

²⁹ Lars Morell: *Asger Jorns kunst*, 2014, s. 125.

³⁰ “Tip (Bullseye! Game!) How Copenhagen ended. This way the museyroom. Mind your boots goan out. Phew!” James Joyce: *Finnegan’s Wake*, London, 1992, s. 10. Det er det eneste sted i romanen, hvor der refereres til ordene “København,” “Copenhagen” eller “Copenhagen.”

er mange muligheder for hvad dette slut-på-København kunne betyde: f.eks. en geografisk retræte (bogen som afslutningen på Jorn og Debords tur til København) eller en ideologisk-kunstnerisk retningsændring (Jorns mentale og geografiske afstandtagen fra det københavnske/danske kunstliv samt manglende vilje til at fortsætte i Cobra-sporet, dét “Copenhagen,” der indgik i bevægelsens navn).³¹ At titlen står på fransk er derimod lettere at forklare: Jorn og Debords ‘arbejdssprog’ var fransk og den franske hovedstad var et lille årti endnu kunstens verdenshovedstad.

Eftersom materialet ifølge trykkeren Permild skulle være indkøbt samme dag og sted i maj, må det være relativt let at lokalisere den del af materialet, der stammede fra danske dagblade i mikrofilmarkivet på Det Kongelige Bibliotek. Ingen har hidtil forsøgt sig herpå, formentlig fordi det vante kunsthistoriske fokus har ligget på værkets konceptuelle og ikke dets materielle implikationer. Uden at kunne gentage Boris Donnés akribiske kortlægning af tekstcitaterne i Jorn og Debords bog *Mémoires*,³² har jeg dog kunnet finde tolv stykker visuelt materiale i *Fin de Copenhague*, der stammer fra *Berlingske Tidende* og *Berlingske Aftenavis* (tabel 1), herunder Tuborg-øl, cigaretter, whisky, biograffilm og smøreost. Lokaliseringen af de konkrete reklamer giver også en idé om den beskæring, der er blevet foretaget. De to mænd på side 9, der hemmelighedsfulde læner sig mod hinanden (Jorn og Debord *undercover* i København?), er i virkeligheden en reklame for byen Randers, et knudepunkt i Nordjylland, noget mere jordnært. Lokaliseringen af de oprindelige reklamer i aviser fra 1957 giver et – for en nutidig læser – overraskende indtryk af datidens store dagblade, der med deres væld af reklamer, store som meget små, minder mere om nutidige lokalaviser og reklameaviser. Buko-osten, der hænger løsrevet på side 21 i *Fin de Copenhague* står mindst lige så løsrevet i *Berlingske Aftenavis* fra d. 3. maj 1957: Her er smelteosten klemmt inde mellem attentater mod USA’s gangsterkonge Frank Costello, artikler om korssting og om splittelse hos de finske socialdemokrater, en vittighedstegn samt en opskrift på majbowle (“skovens duft til majfestens drik”)! *Fin de Copenhague* fordrejer et i forvejen fragmenteret medie billede. Man kan i øvrigt diskutere graden af fordrejningen hvad kønnene angår: 1950ernes kønsstereotyper – de dynamiske mænd og kvinder, der enten er husmødre eller sexsymboler

³¹ “Cobra” som sammentrækning af bynavnene Copenhague, Bruxelles og Amsterdam.

³² Jf. Boris Donné, 2004.

– udfordres ikke. Den situationistiske mandschauvinisme har med god grund været genstand for flere nyere interessante studier.³³

Hvad der i øvrigt straks slår én, er at materialet *ikke* stammer fra en og samme dag, hvilket modsiger Permilds udsagn. En indvending kunne være at reklamer sjældent kun bliver trykt i én avis, men ofte i flere aviser i løbet af en periode.³⁴ At materialet ikke stammer fra samme dag blev bekræftet af lokaliseringen af de vejrkort, der befinder sig på siderne 3, 5 og 16 i bogen. Disse stammede fra *Politiken* fra 14. april, 6. maj og 7. maj. Det kan undre, at man ikke har studset over, at der var variation i tidspunktet for månedgangen og temperaturerne. Historien om Jorns tur til kiosken synes at være en sandhed med modifikationer, der har skullet styrke forestillingen om bogen som én ubrudt dynamisk aktion.

Tabel 1: Udklippenes proveniens.

Udklip fra <i>Fin de Copenhague</i>	Udklippets proveniens
Grant Scotch Whisky (s. 4)	<i>Berlingske Aften</i> 4.5.1957
Den Franske linje til Amerika (s. 4)	<i>Berlingske Tidende</i> 4.5.1957
Tuborg (s. 6)	<i>Berlingske Tidende</i> 7.5.1957
Cigaret (s. 6)	<i>B.T.</i> 4.5.1957
Galopbanen (s. 7)	<i>Berlingske Aftenavis</i> 4.5.1957
Shanghai-restaurant (s. 7)	<i>Berlingske Aftenavis</i> 4.5.1957
De to mænd (s. 9)	<i>Berlingske Tidende</i> 4.5.1957
Monopol Rouge (s. 12)	<i>B.T.</i> 4.5.1957
Skibet (s. 13)	<i>Berlingske Tidende</i> 4.5.1957
Bilen (s. 13)	<i>Berlingske Tidende</i> 3.5.1957
<i>Vera Cruz</i> (s. 13)	<i>Berlingske Tidende</i> 6.5.1957
Buko Smøreost (s. 21)	<i>Berlingske Aftenavis</i> 3.5.1957

³³ Jf. bl.a. Brøns, 2014, Stracey, 2014 samt Kelly C. Baum: *The Politics of Pleasure: Gender, Desire, and Détournement in the Art of the Situationist International, 1957-1972*, upubliceret ph.d.-afhandling, Newark 2005.

³⁴ Eksempelvis bliver Tuborg-reklamen på side seks i *Fin de Copenhague* også trykt i *Jyllands-Posten* 7.5.1957, og cigareten på samme side optræder ligeledes i *Ekstra Bladet* 1.5.1957.

WELCOME TO DENMARK



C'EST DE PARIS QUE VIENNENT LES DIFFICULTÉS

Du moderne indiscutable!

des années et des années d'usage

BY APPOINTMENT
TO HER MAJESTY THE QUEEN
SCOTCH WHISKY DISTILLERS
JAMES BUCHANAN & CO. LTD.

PRODUCT OF SCOTLAND
BLACK & WHITE
SPECIAL BLEND OF
BUCHANAN'S
CHOICE OLD SCOTCH WHISKY
James Buchanan & Co.
SCOTCH WHISKY DISTILLERS
GLASGOW & LONDON

Ill. 4: De to mænd, der mystisk læner sig mod hinanden (Jorn & Debord *undercover* i København?) stammer fra en reklame for Randers, et knudepunkt i Nordjylland. En reklame trykt i *Berlingske Tidende* 4.5.1957 (modstående side). (Det Kongelige Bibliotek)

Action-painting, illuminationer og transitionsværker

De mange verbale og visuelle stumper i *Fin de Copenhague* skaber samlet set et ekstremt diffust skriftbillede, hvor der ikke eksisterer én læseretning eller en kohærens af indholdsmæssig eller visuel karakter. Den litografiske tusch forbinder de løsrevne elementer og forlener det således med et vist homogent præg, dog en rusens homogenitet – som var vin, øl og whiskyflasker væltet (tre af de fire flasker, der optræder på de første sider, ligger rent faktisk vandret), hvorved væsken destruerer enhver form for tekstuel og visuel orden i et tilfældigt mønster, der visse steder tenderer mod at reducere teksten til en grafisk form. Ofte bliver Jorns vilde sprøjt med litografisk tusch koblet sammen med den amerikanske maler Jackson Pollocks “action-painting.” Kunsthistorikeren Karen Kurczynski ser Jorns teknik som både en hyldest til Pollock og – i endnu højere grad – som en kritik, et détournement, af Pollocks action-painting: Reduktionen af Pollocks store lærreder i et lille bogformat gør bl.a. teknikken mindre grandios. Teknikken fragmenteres i bogens udskydning og den oprindelige flade, som Jorn så den fra toppen af sin stige, lader sig ikke genskabe af læseren. Derudover fungerer denne reduktion, hævder Kurczynski, som en kritik af den individuelle udtrykskraft qua sammenstillingen med præfabrikerede elementer.³⁵ Pollock-referencen er uomtvistelig. Et andet og væsensforskelligt bud giver Jorn selv i et brev til Permild og Rosengreen i februar 1958. Her skriver han:

“Jeg ved ikke om I forstår i hvor høj grad vi er ved at nærme os en ny opfattelse af bogen. De to bøger [*Fin de Copenhague* og *Mémoires*] vi her får lavet i fællesskab vil komme til at stå i centrum for denne fornyelse. Offsettrykte bøger er ikke noget helt nyt, men hidtil har de været kopieret over de Gutenbergske bøger. Den ny frihed som denne teknik tillader nærmer os på en vis måde middelalderens håndskrifter såvel som Walt Disneys tegneserier med den væsentlige forskel som jeg indtrængende beder jer bemærke, at det ikke er for mindreårige eller for præster!”³⁶

Referencen til Disneys tegneserier er iøjnefaldende: en henvisning til en popkultur, der endnu var i sin vorden, og en kultur, som *Fin de*

³⁵ Kurczynski, 2014.

³⁶ Brev af 14.2.1958 fra Jorn til Permild og Rosengreen. Museum Jorns arkiv. Slåfejlene er blevet fjernet. Trykt i engelsk oversættelse som “Dear Friends” i *October* nr. 141, sommer 2012, s. 70-72. Brevet stammer fra fredag d. 14.2.1958 (datoen er i *October* fejlagtigt angivet som d. 15. hvilket dog var en lørdag).

Copenhagen allerede udgjorde en tidlig kritik af. Måske endnu mere interessant er den umiddelbart anakronistiske sammenstilling af *Fin de Copenhagen* med middelalderens illuminerede håndskrifter. Betragtet i det lys, fungerer både Jorn og Debord som en art "scriptor," der kopierer teksten (med det 20. århundredes teknik: *approprierer* teksten), og de skaber plads på siden til at en "illuminator" senere kan træde til. Som i middelalderens ældre skrifter gælder det, at illuminationerne er mere dekorerende end illustrerende.³⁷ Bøgerne er hverken for børn eller præster, men hvad er de så? "Kunst," ville Jorn nok sige. "Anti-kunst," ville Debord formodentlig replicere. Et forhandlingsværk er der i hvert fald tale om, der ikke uden videre kan fikseres.

I brevet til trykkerne ser Jorn de to bøger som en "ny opfattelse af bogen." Men vi er endnu et stykke væk fra en af 1960ernes væsentligste kunstneriske frembringelser: kunstnerbogen. *Fin de Copenhagen* er hverken en kunstnerbog eller en velafprøvet form som *livre illustré*, snarere et transitionsværk: en overgangsform mellem to typer af bøger.³⁸ I modsætning til mange af de kunstnerbøger, der blev udgivet i første halvdel af 1960erne og frem, særligt på det nordamerikanske kontinent med Ed Ruschas *Twenty-Six Gasoline Stations* (1963) som det paradigmatiske eksempel, så insisteres der i *Fin de Copenhagen* ikke på det masseproducerede og det prunkløse.

Bogens distribution og reception

I forskningslitteraturen om *Fin de Copenhagen*, ofte skrevet af kunsthistorikere, synes man at glemme sidste del af processen: distributionen og receptionen. *Fin de Copenhagen* er et kunstværk i bogform, men netop *ved* at være en bog, eksisterer der muligheder for distribution og reception som andre kunstarter, særligt maleriet, ikke besidder. Nuvel, malerier reproduceres i kataloger, hvilket kan styrke kendskabet til malerierne, men i tilfældet *Fin de Copenhagen* er det *værket selv* som en læser holder

³⁷ Da Jørgen Nash, Jorns bror, i 1961 udgav *Hanegal*, et såkaldt "Gallisk poesialbum," en bog, der i øvrigt forsøgte at kopiere grebene i Jorn og Debords to bøger, blev J.V. Martins Jorn-imitationer netop beskrevet med ordet "illuminationer."

³⁸ For en nærmere beskrivelse af kunstnerbogens opkomst og æstetik, se Anne Møeglin-Delcroixs *Esthétique du livre d'artiste*, Marseilles 2012. For en analyse af forskellene mellem de forskellige typer af samarbejdsprojekter i bogform, se: Anne Thurmann-Jajes: *Malerbücher – Künstlerbücher. Die Vielseitigkeit eines Mediums in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Bremen 2001.

i hænderne. Jeg vil gerne vise distributions- og receptionsaspekterne i form af nogle eksempler, fordi det illustrerer, at bogen ikke kun eksisterede i en slags situationistisk boble, hvilket forskningslitteraturen kan forlede en til at tro, men at den cirkulerede i forskellige miljøer.

På titelbladet oplyses det, at bogens udgiver er “Bauhaus Imaginiste.” Men angivelsen af Jorns kunstneriske bevægelse, der eksisterede fra 1954 til 1957, indtil den sammen med Internationale Lettriste og London Psychogeographical Association blev fusioneret i Internationale Situationniste, var mere af navn end af gavn. I praksis var det Permild & Rosengreen, der udfyldte rollen som forlagstrykkeri: her blev bogen trykt, herfra blev den distribueret og solgt. Bogens udgivelsespris var ifølge Dansk Bogfortegnelse 15 kr.,³⁹ cirka 203 kr. i 2014-valuta,⁴⁰ hvilket var at prissætte *Fin de Copenhague* som bog og ikke som kunstværk, unikapræget til trods. En almindelig (dvs. ensartet, i almindeligt oplag, ikke-nummereret, ikke-signeret) bog som Jorns *Guldhorn og Lykkehjul* fra samme år kostede eksempelvis det dobbelte. Men det er svært at vide, hvorvidt *Fin de Copenhague* med dets begrænsede oplag rent faktisk blev solgt i boghandlen. Som udgangspunkt har originaludgaven af *Fin de Copenhague* – modsat de to senere udgaver af bogen – næppe været tiltænkt almindelig distribution i det vanlige kredsløb for (kunst)bøger. Derfor betød det f.eks. mindre, at matricepappets stærkt visuelle, taktile og *autorløse* flade ikke indeholdt den praktisk-obligatoriske paratekst (oplysninger om ophavsmand, titel og forlag).

Om bogen har været til salg i boghandlen eller ej, så har værket ikke desto mindre eksisteret i en litterær-kunstnerisk offentlighed og ikke kun i de situationistiske våbenbrødres skjulte gaveøkonomi eller som diskret handlet kunstobjekt. Dagbladene *Information* og *Politiken* bragte i juli 1957 anmeldelser, hvor *Fin de Copenhague* blev betegnet som lidt af en dristig, anti-bibliofil spøg: “en glad typografisk abort, tilsyneladende barslet i en rus af fransk absinth og dansk porter” (*Information*) og “et bogtrykkeris paletskrab, hvor gamle farvelag, typografiske brokker, kli-cheer med ødsel haand har fundet anvendelse paa sider, der er sværtet af spektrets brogede trykfarver” (*Politiken*).⁴¹ En tredje anmeldelse fulgte

³⁹ Jf. *Dansk Bogfortegnelse for årene 1955-1959, The Danish National Bibliography*, udarbejdet ved Dansk Bibliografisk Kontor ved E. Allerslev Jensen og Bodil Normann, 1962.

⁴⁰ Jf. prisberegneren på Danmarks Statistiks hjemmeside <www.dst.dk/da/Statistik/emner/forbrugerpriser/forbrugerprisindeks.aspx?#prisberegner>.

⁴¹ E.C. (Ernst Clausen): Practical Joke for bibliofiler, *Information* 25.7.1957 og P. (Pierre Lübecker): Hilsen fra Jorn, *Politiken* 27.7.1957.

i oktobernummeret af *The Architectural Review*.⁴² I modsætning til de danske er denne anmeldelse relativt velkendt i sekundærlitteraturen, eftersom den blev genoptrykt i et appendiks i 1986-udgivelsen af *Fin de Copenhague*. Den anonyme anmelder beskrev værket i forlængelse af futuristisk og dadaistisk typografi og som en kombination af collage- og action-painting-teknikker. Endvidere er det anti-funktionalistiske trukket frem: Både den implicite kritik af Le Corbusier og Bauhaus samt en kritik af København, som ikke kun “the seat of ancestral boredoms,” men også som “a ‘well-planned city’.”⁴³ Om der har eksisteret en regulær pressemeddelelse, der blev sendt ud sammen med værket, er uvist, idet en sådan ikke findes i Museum Jorns arkiv eller andetsteds. Mere sandsynligt er det, som forskeren Roberto Ohrt har foreslået, at Jorn har fodret skribenten med tematiske stikord.⁴⁴

I Museum Jorns arkiv har jeg fundet dokumenter, der viser, hvilke konkrete modtagere bogen blev stilet til. I et brev fra Permild til Jorn fra d. 8. august 1957 nævnes Jorns liste med navne på de personer som bogen skulle sendes ud til. Et andet sted i arkivet lå den håndskrevne liste, der ikke i sig selv indikerede, at den var knyttet til udgivelsen. Listen giver et indblik i Jorns strategiske anvendelse af bogen. Ud af de 27 modtagere, der figurerer på listen, er der gamle venner,⁴⁵ kunstnerkolleger i udlandet (Shiryu Morita fra Japan, François Arnal fra Frankrig m.fl.), internationale kunsthandlere (Carlo Cadazzo fra Galleria del Naviglio i Milano, Otto van den Loo i München, Galerie Augustinci i Paris m.fl.), mæcener (Albert Niels) samt kunstinstitutioner i udlandet (Museum of Modern Art og Guggenheim i New York). Endvidere blev *Fin de Copenhague* sendt til relevante internationale kunst- og arkitekturtidsskrifter.⁴⁶ Endda den gamle ærkefjende, Max Bill, lederen af Hochschule für Gestaltung i Ulm, som Jorn nogle år forinden havde en voldsom brevveksling med,⁴⁷

⁴² *The Architectural Review*, vol. 122, nr. 729, oktober 1957.

⁴³ Asger Jorn og Guy Debord: *Fin de Copenhague*, Paris 1986, upag.

⁴⁴ I Kurczynski, 2014, s. 150 hævdes det, at der skulle eksistere en pressemeddelelse. Kurczynski henviser til en artikel af Roberto Ohrt (“Écrit de la critique – Critique de l’écrit” i *L’Écrit et l’Art II*, Villeurbane 1996), men Ohrt skriver imidlertid ikke, at der eksisterede en sådan, kun at skribenten uden tvivl var instrueret af Jorn (s. 80).

⁴⁵ Johs. Jensen, Robert Dahlmann Olsen m.fl.

⁴⁶ Listen inkluderede det tyske *Das Kunstwerk. Eine Zeitschrift über alle Gebiete der Bildenden Kunst*, det schweiziske *Werk. Schweizer Monatschrift für Architektur, Kunst und künstlerisches Gewerbe* samt det tjekkoslovakiske tidsskrift *TVAR*.

⁴⁷ Jf. Nicola Pezolet: Bauhaus Ideas: Jorn, Max Bill, and Reconstruction Culture. *October* nr. 141, sommer 2012, s. 86-110.

modtog et eksemplar.⁴⁸ Jorn havde tidligere anvendt de trykte medier til at fremme sin kunstneriske karriere eller tale sin og andres sag.⁴⁹ Listen giver væsentlige informationer om værkets distribution. Informationer, der ligger meget langt væk fra forskningslitteraturens forestilling om *Fin de Copenhague* som et værk, der på avantgardistisk vis negerede kunstinstitutionen. Når Jorn i en artikel i 1964 kunne skrive, at *Fin de Copenhague* nærmest øjeblikkeligt var blevet anerkendt “blandt eksperter i Amerika og Europa inden for kunstbøger og typografi,”⁵⁰ så var det måske nok en overdrivelse, men uden tvivl en anerkendelse som Jorn målrettet havde efterstræbt.

Et restprodukt fra cylinder- og rotationspressens tid

Nu skal fokus ligge på det særegne omslagsmateriale, matricepappet. Et bogomslag giver via anvendelsen af verbale og visuelle virkemidler en ofte, men ikke altid kvalificeret formodning om hvilken type værk, der er tale om. Derfor kan det ikke undre, at man i et så eksperimentelt og processuelt værk som *Fin de Copenhague* også udfordrede det konventionelle bogomslag. Anvendelsen af matricepap var et særdeles usædvanligt materialevalg, så langt fra traditionen for klassisk boghåndværk som tænkes kan. Matricepap var et restprodukt fra cylinder- og rotationspressens tid og en del af den sats- og trykketekniske proces, der kaldes stereotypi. Den opsatte avisside (i negativ) blev overtrukket med

⁴⁸ Listen med modtagerne er ikke dateret. At Max Bill knyttes til Hochschule für Gestaltung er en datering i sig selv, idet Bill samme år forlod skolen. Bill modtog og takkede for bogen, fremgår det af et brev fra Debord til Guiseppe Pinot-Gallizio fra 23.11.1957, jf. Debord: *Correspondance*, vol. 1, Paris 1999, s. 37.

⁴⁹ Jorn sendte bl.a. materiale til Museum of Modern Art i New York i 1945 for at skabe interesse for nordisk kunst. I et brev til Enrico Baj sendte Jorn en liste med 15 modtagere (museer, kunstnere, samlere m.m.) i ind- og udland, der skulle modtage kataloget *Il Gesto*, hvori Jorn deltog, jf. Jorn og Baj: *Lettres 1953-1961*, Saint-Etienne 1989, s. 136-137. Brevet er i bogen dateret til 31.6.1955, men det må være en fejl fra Jorn eller udgiverens side, eftersom juni som bekendt kun har 30 dage.

⁵⁰ Asger Jorn: Guy Debord et le problème du maudit, s. 6, genoptrykt i Jorn: *Discours aux pingouins et autres écrits*, Paris 2001, s. 296-396. Jorn uddyber desværre ikke hvordan receptionen præcist har været. At bogen blev opfattet som en succes hos Jorn og trykkerne er der dog ingen tvivl om. Permild skriver i brevet fra d. 8. august 1957 at “bogen har i det hele taget vakt en del opmærksomhed, begejstring og forargelse.” Jorn skriver i et brev til Guy Debord fra d. 27. august samme år, at *Fin de Copenhague* “a fait une grande scandale et a aussi eu des accueils sympathiques.” Begge breve findes i Museum Jorns arkiv.



Ill. 5: Produktionen af matricepap: Den opsatte side (i negativ) bliver overtrukket med en fugtig papmache, hvorved denne bliver et aftryk af satsformen. Når papmachen er tør, bliver den en støbeform for trykpladen, idet man hælder satsmetallet i og derved skaber en stereotypi man kan trykke fra. (Foto: SLUB Dresden. Deutsche Fotothek. Roger Rössing & Renate Rössing: *Herstellen einer Mater (Stereotypie)*, 1953)

en fugtig papmache, hvorved denne blev et aftryk af satsformen. Dette matricepap var, når den var tør, den stabile støbeform for trykpladen, idet man hældte satsmetallet (bly, tin og antimon) i og derved skabte en stereotypi man kunne trykke fra. Matricepappets tykkelse varierede fra mindre end en millimeter til næsten to millimeter. Matricen blev efter brug destrueret, da det ikke var muligt at genbruge materialet, der heller ikke var værdifuldt i sig selv.

Matricepappet har imidlertid oplagte taktile kvaliteter qua dets ru flade, hvor bogstaver og billeder er præget, så der skabes små fordybninger i materialet. Det er en fornøjelse at lade fingerspidserne glide hen over disse omslags varierede overflade. Matricepappet, der anvendtes som omslag til *Fin de Copenhague*, blev skåret ud, så det var en anelse større end indmaden (16 × 24 cm).⁵¹ Matricepappet blev foldet, hvorfor bogen

⁵¹ Hele det anvendte stykke matricepap har målene 29,2 × 31 cm, foldet giver det målene 17,4 × 25,5 cm. Jeg har anvendt Det Kongelige Biblioteks eksemplar af *Fin de Copenhague* til at måle op. Modsat indmaden kan omslagets størrelse godt variere (mi-

ikke har en egentlig ryg. Ved hjælp af jutegarn var matricepappet syet sammen med både indmaden (to ark, i alt 32 sider) og det foldede blad, der lå omkring indmaden (forsidens titelblad og bagsidens kolofon). Jutegarnet var trukket gennem fire huller i pappet og bundet sammen med en knude. En simpel og bevidst rå løsning. Indersiderne af *Fin de Copenhagues* omslag er beklædt med brun filt på de steder, hvor der ikke er præget skrift eller billede på den modsatte side, for at sikre en ensartet overflade og for at reducere dets skrøbelighed.

Ved udgivelsestidspunktet i 1957, hvor trykteknikken var i brug, har matricepappets funktion været åbenlys – i det mindste for fagfolk. I anmeldelsen af *Fin de Copenhague* i *Architectural Review* henvises f.eks. uden yderligere bemærkninger til at værket var bundet ind i “flong.” Men uden for fagkredse har materialet på den ene side mindet om en hverdagslig genstand (en avis), samtidig med at det var en enkelt, beskåret avisside i et uvant materiale. Stereotypien er knyttet til den traditionelle bogtrykteknik med bly, og den blev udfaset i takt med udviklingen af fotosats og offsettryk i perioden fra slutningen af 1950erne og frem. *Fin de Copenhague* udgør et teknologihistorisk sammenstød mellem på den ene side matricepappet, der repræsenterede en etableret, i dobbelt forstand sort-hvid teknologi, der i 1957 var på vej til at blive til at blive udfaset, og på den anden side værkets kulørte indmad trykt med offset, en teknik, der skulle blive en del af 1960ernes eksplosion af tryksager inden for kunsten og de alternative kulturer.

De forsvundne og genfundne omslag

Med årene er værkets eksklusivitet kun blevet forstærket. Den originale udgave af *Fin de Copenhague* er blevet en sjældenhed og kun tilgængelig i særsamlinger på biblioteker og museer. Fra tid til anden har bogen indgået som en del af udstillinger og opslag og/eller forsiden har været reproduceret i auktionskataloger.⁵² For langt de fleste har de fotografisk reproducerede omslag i genudgivelserne fra 1986 og 2001, begge udgivet af Éditions Allia i Paris, været den eneste mulighed for at se et eksempel på førsteudgavens omslag. I disse to genud-

nimalt) i størrelse, da det formentlig er blevet manuelt skåret til, men målene er blevet bekræftet af andre eksemplarer af bogen.

⁵² Endvidere har Beinecke Library på Yale University for nylig digitaliseret deres eksemplar af *Fin de Copenhague*, der er tilgængelig på bibliotekets hjemmeside: <www.beineckepostwar.com/#!/asger-jorn/ccjt (sidst besøgt: 8.5.2015)>.

givelser inkluderes en leksikalsk beskrivelse af det udfasede materiale “matricepap.”⁵³

Udover de to velkendte omslag fra genoptrykkene har jeg lokaliseret 31 bøger med unikke omslag. Sytten af disse befinder sig i museums- og bibliotekssamlinger: syv i USA,⁵⁴ fire i Danmark,⁵⁵ fire i Frankrig,⁵⁶ en i Holland og en i England.⁵⁷ Eksemplarer af *Fin de Copenhague*, der befinder sig i private samlinger, har været sværere at lokalisere, eftersom disse ikke eksisterer i offentligt tilgængelige databaser,⁵⁸ men jeg har lokaliseret fire eksemplarer i danske, tyske og belgiske samlinger. Endvidere er 10 eksemplarer solgt på auktion, hvor man i forbindelse med at bøgerne blev udbudt, dokumenterede omslagene.⁵⁹ Ikke alle sælgere har nødvendigvis fotograferet omslaget i forbindelse med at det blev sat til salg.⁶⁰

Indsamlingen bekræfter tesen om, at alle omslagene er forskellige. De fleste omslag er varianter af grå, enkelte er brunlige, årsagen til dette vides ikke. Mængden af omslag viser også, hvilket jeg skal uddybe lidt senere i artiklen, at der er interessante og mindre interessante omslag, en æstetisk differentiering er mulig. En fjerdedel af bøgerne er *ikke*

⁵³ I 1986-udgaven blev informationerne om matricepap præsenteret i form af et leksikonopslag (uvis oprindelse), i 2001-udgaven blev de samme informationer inkluderet i en fodnote i udgiveren Gérard Bérreby's forord.

⁵⁴ Yale University, Northwestern University, MIT, Colombia University, Stony Brook University, University of California, Berkeley og Getty Research Institute.

⁵⁵ Statens Museum for Kunst (København), Det Kongelige Bibliotek (København), Statsbiblioteket (Aarhus) og Museum Jorn (Silkeborg).

⁵⁶ Bibliothèque Kandinsky (Centre Pompidou, Paris), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (Sorbonne, Paris), Bibliothèque nordique (Bibliothèque Sainte-Genève, Paris) og Bibliothèque Nationale de France (Paris).

⁵⁷ Special Collections, University College London.

⁵⁸ Opsporingen er sket via Worldcat.org (int.), Virtueller Katalog Karlsruhe (int.), Bibliotek.dk (da.), Opac Sbn (it.), Catalogue SUDOC (fr.) og CCFR (fr.). Herudover er foretaget søgninger i Hathi Trust Digital Library (int.) samt Google (Books/Scholar). Enkelte eksemplarer lod sig kun opspore ved en direkte søgning i de pågældende bibliotekers egne databaser.

⁵⁹ Bruun Rasmussen, København (syv eksemplarer), Lauritz.com, København (et eksemplar), Druout, Paris (to eksemplarer) og Christie's, Paris (et eksemplar).

⁶⁰ Eksempelvis oplyser antikvarboghandleren Peter Grosell, at han i sine 50 år i branchen har solgt 8-10 eksemplarer af *Fin de Copenhague* uden dog at have dokumenteret omslagene (mail til artiklens forfatter 28.4.2015). Endvidere har Bruun Rasmussen i perioden 1994-2004 solgt yderligere fem eksemplarer af *Fin de Copenhague* uden dog at dokumentere omslagene: nr. 98/200 (1994), 70/200 (1996), 34/200 (1997) samt to eksemplarer i 2002 og 2004, hvor nummereringen ikke er blevet noteret.

nummererede⁶¹ (8 ud af 33) og/eller signerede (7 ud af 33),⁶² herunder eksemplarerne på Museum Jorn og Det Kongelige Bibliotek i København, hvilket viser, at man oveni oplagsstørrelsen på 200 eksemplarer (et tal, der går igen i sekundærlitteraturen, fordi det er angivet i bogens kolofon), skal lægge et ukendt antal ekstra bøger. Det var og er gængs praksis, at der udover et stipuleret oplag trykkes flere eksemplarer: til kunstneren,⁶³ forlæggeren⁶⁴ og trykkeren.⁶⁵ Disse ekstra eksemplarer er imidlertid ikke mærkede, dette fremgår kun indirekte i kraft af deres manglende nummerering og signering. En detalje er, at der ikke kun eksisterer en række versioner af omslaget, men også mindst et eksempel på en *variant*, dvs. en mindre afvigelse på detailniveau.⁶⁶ Omslaget, der reproduceres i 1986-udgaven af bogen og det, der findes på Statsbiblioteket i Aarhus har samme motiv (en reklame fra firmaet Ginge), men alt tyder på, at førstnævnte aldrig har været anvendt til tryk, med andre ord: et stykke mislykket matricepap.⁶⁷

Fin de Copenhague befinder sig i dag i "Rare Books"-afdelinger på de respektive museer og biblioteker, men det har ikke nødvendigvis altid været tilfældet. Et eksemplar af bogen blev flyttet fra almindeligt lån på grund af min henvendelse til biblioteket. Et andet eksemplar, der befinder sig på biblioteket hos Massachusetts Institute of Technology, bærer præg af lån. På omslaget befinder sig hele to stregkoder og en håndskrevet placeringssignatur. På selve siderne er indsat et ekslibris, et stempel (dato for erhvervelse), en håndskrevet placeringssignatur, en håndskrevet købsdato og pris samt en boglomme på sidste side. Udlånene har også betydet at Jorn og Debords underskrifter næsten er væk og nummereringen ulæselig!

⁶¹ Eksemplaret, der befinder sig på Statens Museum for Kunst i København har nummereringen "87/100," hvilket formodes at være en fejl, idet der sandsynligvis bare skulle have stået "87/200." I eksemplarets kolofon står der, at der er tale om 200 eksemplarer.

⁶² Eksemplaret, der befinder sig på Stedelijk i Amsterdam, er kun signeret af Jorn på trods af nummereringen. Årsagen hertil er uvis.

⁶³ *Épreuve d'artiste*, markeret som "E.A." eller "E. D'A." Alternativt "A.P." eller "P/A" ("artists proofs").

⁶⁴ *Hors de commerce*, markeret i form af "H.C." eller "H/C."

⁶⁵ *Printer's proof*, markeret i form af "P.P."

⁶⁶ Denne skellen mellem "version" og "variant" lånes fra Johnny Kondrup: *Editions-filologi*, 2011, s. 35.

⁶⁷ Begge omslag har samme reklame for firmaet Ginge, men i Édition Allias reproduktion mangler teksten på forsiden ("Mænd i millioner har 25 års jubilæum i disse dage") og tallet "25" samt teksten "Ginge" på bagsiden.

I sekundærlitteraturen findes ganske få bud på hvor matricepappet stammer fra, nemlig dagbladet *Berlingske Tidende*,⁶⁸ men det er ikke dokumenteret. Via mikrofilmarkivet⁶⁹ på Det Kongelige Bibliotek er det lykkedes at opspore ophavet til 27 af de 33 omslag, oplistet efter matricepappets alder (tabel 2). Enkelte bøger var lette at opspore, f.eks. på grund af en dato på omslaget eller en begivenhed (f.eks. Dronning Elisabeth 2.s besøg i Danmark). Man kan fastslå at omslagene består af matricepap fra aviser tilhørende Det Berlingske Officin, moderselskabet i Berlingske-koncernen, nemlig dagbladene *Berlingske Tidende* og *B.T.*, hvilket forklarer variationer i valg af typografi og grafisk opsætning på de enkelte omslag. Ud over disse omslag er der seks omslag, som det ikke har været muligt at datere (tabel 3), men typografien viser, at de stammer fra de samme aviser som de øvrige: I *Berlingske Tidende* og *B.T.* står overskrifterne i skrifttypen Tempo, hhv. i “bold” og “heavy condensed.”⁷⁰

Tabel 2: Lokaliserede omslag, inkl. angivelse af proveniens.

Matricepappets kilde	Lokalisering	Nummereret / signeret	Proveniens
<i>Berlingske Tidende</i> 10.2.1957	Réserve des livres rares, BnF, Paris	Ikke nummereret, ikke signeret	Købt i 1986 via Librarie Yves Gevaert
<i>Berlingske Tidende</i> 10.2.1957	Ukendt (auktion)	11/200, Jorn/Debord	Solgt hos Christie's, Paris, 11.5.2011. Pris: 10.000 euro
<i>B.T.</i> 11.2.1957	SMK, Danmark	87/100, a) Jorn/Debord.	Solgt hos BR 24.3.1979. Pris: 1.679 kr.
<i>Berlingske Tidende</i> 11.2.1957	Ukendt (auktion)	75/200, Jorn/Debord	Solgt hos Druout, Paris, 14.4.2004. Pris ukendt.

⁶⁸ Jf. Lars Morell: *Poesien breder sig. Jørgen Nash, Drakabygget & situationisterne*, 1981, og Permild 1982.

⁶⁹ Eftersom man som bekendt ikke kan lave fuldtekstøgninger i mikrofilm, har fremgangsmåden været den simple og noget tidskrævende at gå avis for avis, side for side, igennem manuelt. Statsbibliotekets igangværende digitalisering af danske aviser giver nye redskaber at arbejde med.

⁷⁰ Tak til Flemming Steen Nielsen for at udpege skrifttyperne.

Matricepappets kilde	Lokalisering	Nummereret / signeret	Proveniensen
<i>Berlingske Tidende</i> 11.2.1957	Ukendt (auktion)	79/200, Jorn/Debord	Solgt hos Druout i 2008, jf. katalog fra 20.6.2008. Pris ukendt.
<i>Berlingske Tidende</i> 11.2.1957	Library of Special Collections, North-western Univ., USA	72/200, Jorn/Debord	Ikke oplyst
<i>Berlingske Tidende</i> 11.2.1957	Privat samling, Belgien	70/200 Jorn/Debord	Ikke oplyst
<i>Berlingske Tidende</i> 12.2.1957	Beinecke Library, Yale Univ., USA	Ikke nummereret, Jorn/Debord	Alice og Guy Debords eksemplar
<i>Berlingske Tidende</i> 12.2.1957	Ukendt (auktion)	10/200, Jorn/Debord	Solgt hos Lauritz.com 6.7.2011. Pris: 13.000 kr.
<i>Berlingske Tidende</i> 12.2.1957	Special Collections, Univ. Coll. London	60/200, Jorn/Debord	Ikke oplyst
<i>Berlingske Tidende</i> 12.2.1957	Reproduceret udg., Éditions Allia, 1986	Tilsyneladende ikke	Ikke oplyst
<i>Berlingske Tidende</i> 12.2.1957	Statsbiblioteket, Aarhus	53/200 Jorn/Debord	Pligtaflevering
<i>Berlingske Tidende</i> 12.2.1957	Reproduceret udg., Éditions Allia, 2001	Tilsyneladende ikke	Ikke oplyst
<i>Berlingske Tidende</i> 12.2.1957	Getty Research Institute, USA	61/200 Jorn/Debord	Ikke oplyst
<i>B.T.</i> 22.2.1957	Museum Jorn, Danmark	Ikke nummereret, ikke signeret	Doneret af Jorn (tidspunkt ukendt)
<i>B.T.</i> 22.2.1957	Walther Königs samling, Tyskland	Ikke oplyst	Ikke oplyst
<i>B.T.</i> 1.3.1957	MIT Libraries, USA	xx/200 (ulæseligt)	Købt 30.9.1958 for US\$ 4,50, ukendt sælger.
<i>B.T.</i> 1.3.1957	Ukendt udenl. køber (auktion)	76/200, Jorn/Debord	Solgt hos BR 2.9.2014. Pris: 60.000 kr.

Matricepappets kilde	Lokalisering	Nummereret / signeret	Proveniens
<i>Berlingske Tidende</i> 5.5.1957	Ukendt udenl. køber (auktion)	8/200, Jorn/Debord	Solgt hos BR 5.6.2012. Pris: 46.000 kr.
<i>Berlingske Tidende</i> 6.5.1957	Ukendt udenl. køber (auktion)	41/200, Jorn/Debord	Solgt hos BR 25.11.2014. b) Pris: 55.000 kr.
<i>Berlingske Tidende</i> 11.5.1957	Ukendt (auktion)	192/200, Jorn/Debord	Solgt hos BR 9.3.2010. Pris: 32.000 kr.
<i>Berlingske Tidende</i> 12.5.1957	Ukendt udenl. køber (auktion)	99/200, Jorn/Debord	Solgt hos BR 11.4.2014. Pris: 65.000 kr.
<i>Berlingske Tidende</i> 13.5.1957	Avery Architectural and Fine Arts Library, CUNY, USA	31/200, Jorn/Debord	Ikke oplyst
<i>Berlingske Tidende</i> 21.5.1957	Privateje, Danmark	92/200, Jorn/Debord	Anmeldereks. til <i>Politiken</i> , anmeldt i avisen 27.7.1957.
<i>Berlingske Tidende</i> 7.6.1957	Ukendt (auktion)	24/200, Jorn/Debord	Solgt hos BR 7.6.2009. Pris: 26.000 kr.
<i>Berlingske Tidende</i> 7.6.1957	Det Kgl. Bibliotek, Danmark	Ikke nummereret, ikke signeret	Pligtaflevering i 1957, det ene eks. er bortkommet
<i>Berlingske Tidende</i> 7.6.1957	Ceuleers & Van de Velde Booksellers, Antwerpen, Belgien	24/200 Jorn/Debord	Ikke oplyst

Noter:

- a) Oplagstallet på 100 eks. formodes at være en fejl.
b) Torben Brostrøms bibliotek (gave fra Jørgen Nash april 1959).

BnF = Bibliothèque nationale de France
SMK = Statens Museum for Kunst
CUNY = Columbia University, New York City
BR = Bruun Rasmussen

Tabel 3: Øvrige lokaliserede omslag.

Matricepappets kilde	Lokalisering	Nummereret / signeret	Proveniens
Ukendt (<i>Berlingske Tidende</i>)	Stedelijk, Amsterdam, Holland	191/200, Jorn	Ukendt
Ukendt (<i>B.T.</i>)	Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris	98/200, Jorn/Debord	Erhvervet i 2000
Ukendt (<i>Berlingske Tidende</i>)	Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris	42/200, Jorn/Debord	Ukendt
Ukendt (<i>Berlingske Tidende</i>)	Bibliothèque nordique, Paris	66/200, Jorn/Debord	Ukendt
Ukendt (<i>Berlingske Tidende</i>)	Special Collections and Preservation, Stony Brook	Ikke nummereret, ikke signeret	Donation fra The Lawrence Alloway Collection
Ukendt (<i>Berlingske Tidende</i>)	Environmental Design Library, UCB, USA	Ikke nummereret, ikke signeret	Ukendt

Noter:

UCB = University of California, Berkeley.

Dateringen af matricepappet viser noget ganske interessant: At arbejdet *ikke* kan være færdiggjort i løbet af et hektisk døgn i maj 1957, som det ellers konsekvent oplyses i sekundærlitteraturen, herunder hos så autoritative kilder som trykkeren Verner Permild, der var til stede under processen, og hos Jorn-eksperten Troels Andersen.⁷¹ Eftersom et specifikt stykke matricepap stammer fra trykningen af en avis udkommet på en specifik dato, må det være muligt at datere de enkelte stykker matricepap. I 2001-udgaven af *Fin de Copenhague* kan man, hvis man kigger godt efter, læse ordene "Tirsdag den 12. februar 1957" på den fotografiske reproduktion af originaludgavens bagside. Datoen er synlig i 2001-udgaven, men det er normalt ikke tilfældet. De 27 lokaliserede stykker matricepap stammer fra 12 aviser, heraf stammer syv stk.

⁷¹ Troels Andersen: *Jorn. En biografi*, 2011.



Ill. 6: Museum Jorns eksemplar af *Fin de Copenhague*. Matricepappet stammer fra produktionen af *B.T.* fra 22.2.1957. (Foto: Lars Bay, Donation Jorn, Silkeborg)

matricepap fra en og samme dag, d. 12. februar 1957. Endvidere viser det sig, at der ikke kun blev anvendt matricepap, der stammede fra *før* og *under* arbejdet i maj, men syv eksemplarer kan dateres til *efter* den påståede afslutning af værket, nogle umiddelbart efter (perioden 11.-21. maj), andre noget senere (frem til d. 7. juni).

At bogen ikke blev færdig i løbet af det ene døgn bekræftes – hvis man læser nøje efter – af Debords korrespondance. I et brev til Jorn fra den 8. juli 1957 skrev Debord: “Har du modtaget nogle eksemplarer af *Fin de Copenhague*? Måske er der endnu tid til at spørge om et prøvetryk af de linjer, som Permild skulle trykke (kolofonen, oplagstallet).”⁷² Brevet indikerer, at arbejdsprocessen i København – stik imod alle tidligere kendte udsagn fra de implicerede – ikke førte til fuldstændig færdige værker, idet både titelbladet og angivelsen af oplagets størrelse manglede.⁷³ *Fin de Copenhague* blev derfor med stor sandsynlighed afsluttet, dvs. som en færdig bog inklusive omslag, i anden halvdel af juni. Trykningen af indmaden (de 32 sider) har utvivlsomt fundet sted inden for dette hektiske døgn i maj. Det tyder på, at nummereringen og signeringen af bogen blev foretaget på et blankt ark i maj, hvorpå titelblad og kolofon siden hen blev trykt. Den 15. juli skrev Debord til Permild og takkede ham for et tilsendt eksemplar af *Fin de Copenhague*. Nu var bogen blevet udgivet, små fjorten dage senere blev den anmeldt i den danske presse.⁷⁴

Det er vigtigt her at skelne mellem tre forskellige faser af den kunstneriske proces: 1) som *work-in-progress*, materielt og/eller konceptuelt set, 2) det færdigtrykte værk og 3) det udgivne, dvs. det offentligt tilgængelige værk. Konceptuelt set var værket på plads i maj 1957, idet indmaden (minus titelblad og kolofon) var trykt og omslagsidéen på plads. Formentlig blev en eller flere *dummy*'er af bogen lavet på stedet, således at trykkerne kunne færdiggøre bogen efter at Jorn og Debord

⁷² “As-tu des exemplaires de *Fin de Copenhague*? Peut-être est-il encore temps de demander une épreuve des quelques lignes que Permild devait faire imprimer (le titre, la justification du tirage),” Guy Debord: *Correspondance* vol. ”o,” septembre 1951 – juillet 1957, Paris 2010, s. 187. På engelsk er det kun bind 1, der er blevet oversat, jf. Guy Debord: *Correspondence. The Foundation of the Situationist International (June 1957 – August 1960)*, Los Angeles 2009.

⁷³ Dette forklarer også den uheldige fejl på titelbladet, hvor udgiveren angives som “Bauhaus [sic!] imaginiste,” hvilket næppe var sket med Jorn og Debord ved trykkernes side.

⁷⁴ Sammen med dette eksemplar blev hele oplaget af Debords *Guide psychogéographique de Paris* ved en fejl sendt til Debord. I *Potlatch* nr. 29 (5.11.1957) står *Fin de Copenhague* opført blandt de publikationer, der var udgivet siden juni samme år.

var rejst tilbage til Paris. Man bør, vil jeg foreslå, beskrive omslaget til *Fin de Copenhague* som resultatet af en kollektiv arbejds- og beslutningsproces, et socialt forfatterskab, hvorfor trykkerne, ikke mindst Permild, skal krediteres i højere grad end tidligere. *Fin de Copenhague* var et kollektivt og processuelt værk, hvor trykketeknikaliteterne, nye måder at tænke bog på, stod i centrum. Den eksperimentelle praksis udfordrede trykkerne og i en vis forstand blev *Fin de Copenhague* mestret af en lille håndfuld suveræne amatører. Jorns idé var – gennem anderledes materialevalg, teknikker og korte tidsinterval – at skabe en øjeblikkets kunst. Jorn og Debord havde endvidere ikke hånd- og halsret over det matricepap, der blev anvendt, og hvilken beskæring og montering, der blev foretaget, eftersom en del af dette arbejde formodentlig lå i hænderne Permild eller andre, efter kunstnernes afrejse. Denne udvidede opfattelse af forfatterbegrebet svarer til den faktiske proces – tilsvarende inden for de grafiske kunsttryk, hvor kunstneren får hele æren, på trods af, at der ofte trækkes på trykkerens store faglige viden.

Matricepappets æstetiske effekt

Med kendskabet til 33 ud af 200 eksemplarer (plus det løse), er det muligt at komme med et kvalificeret bud på en generel æstetik og se på variationer indbyrdes.

B.T. var trykt i tabloidformat, modsat *Berlingske Tidendes broadsheet*-format. Omslag, der bestod af matricepap anvendt til *B.T.*, måtte anvendes i sin helhed, bortset fra en let beskæring i siderne, og drejes 90 grader, så teksten stod vertikalt. I de fleste af omslagene, hvor matricepap fra *Berlingske Tidende* blev anvendt, betød det større format en tilsvarende frihed, idet man kunne skære et omslag på langs eller på tværs. Med andre ord: Læseretningen på omslaget kunne her gå fra venstre mod højre (teoretisk set også fra højre mod venstre, hvis omslaget vendte på hovedet) eller oppefra og ned – og *vice versa*. Blandt de 33 eksemplarer er det kun de seks af dem (alle fra *B.T.*), hvor teksten står vertikalt.

Hvilken del af avisens indhold er anvendt? Et bredt udsnit er repræsenteret i form af artikler (9 stk.), reklamer (11 stk.), stillingsannoncer og andre typer af kontaktannoncer (11 stk.), tv- og radioprogram (1 stk.) og tegneserier (1 stk.). Samlet set modsvarer omslagene i vidt omfang avisens indholdssammensætning. Ingen af de 33 omslag består af rent billedmateriale, idet hverken *B.T.* eller *Berlingske Tidende* dengang bragte helsides illustrationer, men nok helsides annoncer, f.eks. for Illums

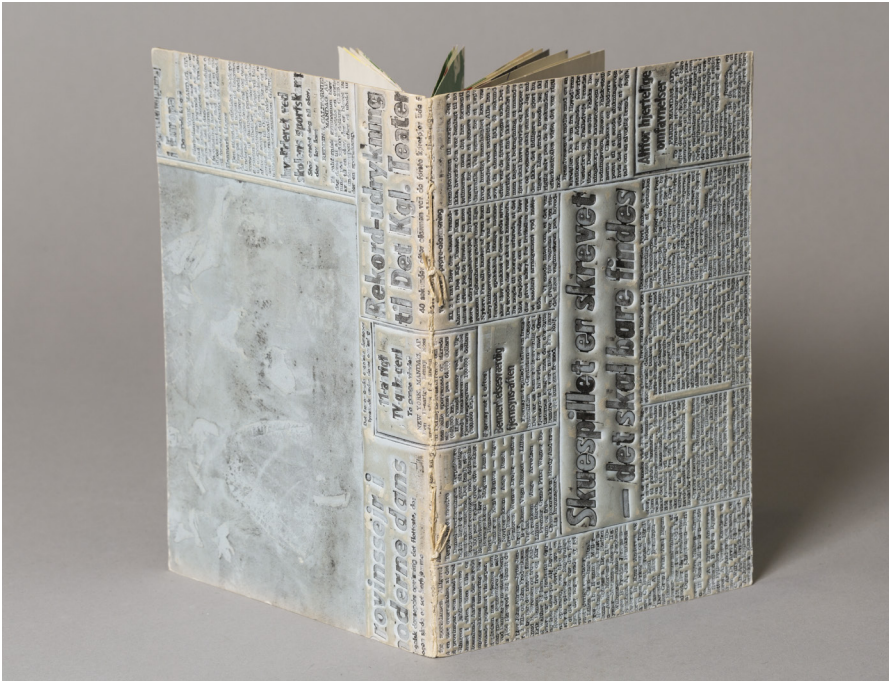
forårsudsalg. Omslagene har forskellige virkemidler (læseretning, verbivisualitet, genre) og derfor også forskellig æstetisk effekt. En undtagelse er eksemplaret fra 6. maj 1957, hvor bagsiden er stort set tom, hvilket skyldtes, at man her har medtaget den lille del af matricepappet, der ligger uden for avisernes margin. Eftersom mange af omslagene stammer fra de samme aviser, er det muligt at komme med et kvalificeret bud på hvordan andre af omslagene kunne have set ud.

Jeg vil knytte et par bemærkninger til to eksemplarer.⁷⁵ Et første pragteksemplar findes i Museum Jorns samling. Jorn donerede selv eksemplaret til museet (dengang: Silkeborg Kunstmuseum).⁷⁶ Matricepappet stammer fra *B.T.* fra d. 22. februar 1957. *B.T.* havde en side med seks tegneseriestriber: Ferd'and, Fantomet, Blondie, Skipper Skræk, Ben Bolt og Tom Puss. Ude i højre hjørne var dagens radio- samt tv-program trykt under den samlede overskrift: "Radioen i dag." Anvendt som omslag blev pappet drejet 90 grader: Stribernes navne forsvinder stort set. Læseretningen obstrueres, tegneserierne aflæses ikke længere fra venstre mod højre, idet striberne former et art *grid*, dvs. en flade, hvor øjet kan løbe henover i et vilkårligt mønster. Teksten til "Radioen i dag" kører som en bort i bunden af omslaget – som en form for ulæselig skriftornamentering. Dette eksemplar ligger særdeles tæt på Jorns bemærkning til trykkerne om, at *Fin de Copenhague* og *Mémoires* nærmede sig middelalderens håndskrifter og Walt Disneys tegneserier.

Et andet vellykket eksemplar befinder sig i Statens Museum for Kunsts samling. Museet erhvervede eksemplaret via auktionshuset Bruun Rasmussen i 1979. Omslaget stammer fra *B.T.* fra den 11. februar 1957, hvorfor stort set hele siden er anvendt og drejet 90 grader. Igen bliver brødskriften til blokke af skriftornamentering, mens overskriften på omslagets forside, indrammet af disse blokke, skal læses nedefra og op: "Skuespillet er skrevet – det skal bare findes." Man kunne tro, at "skuespillet" her refererede til Debords centrale begreb "spectacle," jf. Debords teoretiske hovedværk *La Société du spectacle* (1967). Begrebet "spectacle" anvendtes første gang i Debords publikation *Rapport sur la construction des situations* fra juni 1957, så begrebet eksisterede, om end ikke på tryk, da Jorn og Debord konstruerede *Fin de Copenhague*.

⁷⁵ Eksemplarer på Statsbiblioteket i Aarhus, Northwestern University (The Library of Special Collections), Yale (Beinecke Library), Columbia (Avery Architectural and Fine Arts Libraries) og Getty (Research Library) kunne tilsvarende fortjene en særskilt og detaljeret analyse.

⁷⁶ Silkeborg Kunstmuseum stod på listen over de 27 modtagere af bogen.



Ill. 7: *Fin de Copenhague*, Statens Museum for Kunsts eksemplar. (SMK Foto)

Artiklen handler imidlertid om et friluftsskuespil på Bornholm, i anledning af årsdagen for øens løsrivelse fra Sverige, og i den forbindelse ledte man efter et skuespil, som den nu afdøde kaptajn K.E.S. Koefoed fra Allinge havde skrevet. I retrospekt lader det sig læse som en subtil henvisning, men det er mindre sikkert, at den danske oversættelse af begrebet, "skuespil," var på plads,⁷⁷ desuden ved man ikke, hvorvidt det var Permild og Rosengreen, der stod for tilskæringen, idet disse med sikkerhed næppe har kendt til begrebet.

Eksemplarerne på Statens Museum for Kunst og Museum Jorn er vellykkede, andre eksemplarer er æstetisk mindre interessante, såsom de omslag, der er klippet ud fra en given avis' jobsektion, hvor mulighederne for beskæring og dermed skabelse af en æstetisk og eventuel mediekritisk effekt var langt mindre – appropriationen bliver her blot

⁷⁷ *Skuespilsamfundet* udkom først i 1972. Forlaget Rhodos udgav bogen. Samme år udsendte forlaget et udvalg af situationistiske tekster, jf. *Der er et liv efter fødslen. Situationistisk Internationale 1958-69*.

reproduktion: De små jobannoncer, alle trykt horisontalt, fungerer som selvstændige enheder, hvor en beskæring af en side, ikke ændrer helhedsindtrykket i modsætning til større reklamer eller artikler, hvor beskæringen forandrer indholdet. På den ene side er matricepappet altså en replika af den givne dags avis, på den anden side betyder denne beskæring og rekontekstualisering en – i varierende grad – æstetisering af det ellers ukunstneriske materiale. At omslaget, som det er blevet hævdet,⁷⁸ *per se* udgjorde en kritik af “le spectacle” er diskutabelt. Jo mere replika og jo mindre rekontekstualisering, der er tale om, jo mere minder omslaget om avisen og appropriationen forbliver reproduktion. Med mindre Jorn og Debord helt bevidst kalkulerede med sammenstødet mellem matricepap, der lå tæt på det mindst spektakulære avisindhold, og så de farverige verbi-visuelle eksperimenter i selve værket? Endvidere skal man selvfølgelig også være opmærksom på, at matricepappets danske tekst⁷⁹ for det internationale publikum har fungeret som en art æstetisk-lingvistisk effekt i sig selv, ulæseligheden, hvilket forstærkede skriftens karakter af ornament.

Det unikke versus det industrielle

Omslaget til *Fin de Copenhague* repræsenterer på en og samme tid det unikke i det masseproducerede og det masseproducerede i det unikke: Matricepappet var industrielt fabrikeret, men i sig selv unikt; samtidig var dette unikke et restprodukt fra en industriel proces. I denne paradoksale proces genetableredes et auratisk artefakt, et kunstværk i bogform. Som Walter Benjamin skriver i “Kunsten i den tekniske reproducerbarheds tidsalder” fra 1936: “Selv ved den mest fuldendte reproduktion forsvinder én ting: kunstværkets her og nu – dets unikke eksistens på det sted, hvor det befinder sig.”⁸⁰ I *Fin de Copenhague* blev der imidlertid ikke reproduceret kunstværker, men samlet set betød reproduktionen af tilsyneladende værdiløst materiale fra aviser og tidskrifter at et kunstværk blev skabt – et værk, der var ‘født’ i reproduceret form. I bogen reproduceres måske nok en række montager, men det

⁷⁸ F.eks. i Jakob Jakobsen: *The artistic revolution: On the situationists, gangsters and falsifiers from Drakabygget*. Jakob Jakobsen og Mikkel Bolt (red.): *Expect Anything, Fear Nothing*, 2011, s. 219.

⁷⁹ Undtagelsen er et fåtal af engelske reklamer, primært i forbindelse med Dronning Elizabeth 2.s besøg i Danmark i maj 1957, jf. *Berlingske Tidende* 21.5.1957, hvori der var ganske mange, store engelsksprogede reklamer.

⁸⁰ Walter Benjamin: *Kulturkritiske essays*, 1998, s. 132.

er gennem trykningen, hvor Jorns litografiske tusch blander sig med montagerne, at værket for alvor opstår. Anderledes med omslaget: det blev ikke reproduceret, men derimod *recirkuleret* og beholdt sine auratiske kvaliteter. Men man kunne også med en vis ret hævde, at dette auratiske element delvist kom til siden hen. At det ikke kun handler om matricepappets specifikke kvaliteter, men også om dets generelle kvaliteter som historisk materiale (de håndtegnede reklamer, de gamle produkter etc.), der etablerer en forbindelse til fortiden – et autentisk vidnesbyrd både om tiden og om den proces, der var så betydningsfuld for værket. Det betyder også, at autenticiteten i *Fin de Copenhague* ikke lader sig genskabe i genudgivelserne af værket fra 1986 og 2001, hvor den paradoksale forening af det masseproducerede og det unikke i de fotografiske faksimiler uundgåeligt bliver til det, som værket ikke vil være: en masseproduceret reproduktion.

Jorn var ingen maskinstormer, men et tydeligt spor i *Pour la forme* (1958), hans teoretiske værk om æstetik og kunst, var kritikken af industrialiseringen og anonymiseringen: “Den moderne industri, præget af rationalisering og automatisering, er kun i stand til at reproducere i identiske serier ved hjælp af komplicerede og kostbare apparater, anonyme ting i stadig større mængde, i en stadig mere ufleksibel proces.”⁸¹ Jorns bemærkninger var ikke specifikt møntet på produktionen af bøger, men eksperimentet med det monoforme i *Fin de Copenhague* ækvivalerede med Jorns plaidoyer for “genskabelse af værdier, hvori man skelner eller søger og skaber DET ENESTÅENDE.”⁸² Debords udestående gjaldt først og fremmest “le spectacle,” ikke industriel produktion i sig selv, tværtimod: tryksager, særligt pamfletter, tidsskrifter og bøger, var det perfekte redskab for situationistisk propaganda.

Jorn havde fem år tidligere eksperimenteret med unika-omslag, nemlig i bogen *Held og hasard* (1952), hvor omslaget bestod af linoleumssnit i flere farver, *Opus 2 d'une mythe muet*.⁸³ Lighederne var til stede: unikke

⁸¹ Jorn: *Bevægelse og form. Om det progressive indhold af begrebet dissymmetri. Om formen*, 2001, s. 129. Den franske originaludgave udkom i 1958 på Éditions l'Internationale Situationniste.

⁸² *Ibid.* Jorns anvendelse af majuskler.

⁸³ Karl Andersen: *Nogle bogbind og deres historie – et interview med Karl Andersen. Troels Andersen og Aksel Edvin Olesen (red.): Erindringer om Asger Jorn*, 1982, s. 128. Bogbinderen skriver i øvrigt, at de løb tør for litografier til sidst og måtte anvende klistermarmor til de resterende bøger.

omslag⁸⁴ uden angivelse af ophavsmand, titel eller forlag. Men forskellene var større: *Held og Hasard* var ikke en kunstnerbog (eller et transitionsværk), men et værk om æstetik, hvor materialet til omslaget bestod af Jorns eget materiale, hans særlige folkeligt-ekspressive-abstrakte ikonografi – modsat det anonyme readymade-materiale i *Fin de Copenhague*. Særligt den konsekvente anvendelse af readymade-materiale kan ikke lokaliseres andre steder i Jorn og Debords respektive øvrer.⁸⁵ Nuvel, i sine malerier, særligt hans “modifikationer” i 1959 og “disfigurationer” i 1962, opererede Jorn tillige med bearbejdede readymades (vandaliseringen af bl.a. gamle trommesalsmalerier købt på loppemarkeder), men i *Fin de Copenhague* bestod materialebearbejdningen af udvælgelsen og beskæringen.

Forgængere

Matricepap var en gængs praksis i avisproduktionen i 1950erne. I England blev teknikken anvendt første gang i en “Victoria” rotationspresse allerede i 1866 og i Danmark kom den til landet, da *Nationaltidende* købte landets første rotationspresse i 1875, hvorved de indførte rundstereotypien i Danmark. At andre skulle være kommet på idéen med at anvende matricepappet i en kunstnerisk kontekst, kan ikke undre. Her skal peges på to forgængere, som det dog er uvist om Jorn og Debord har kendt til.

PM Magazine – An Intimate Journal for Production Managers, Art Directors, and Their Associates (1934-1942),⁸⁶ var et tidsskrift for fagfolk inden for den grafiske branche. Tidsskriftet bragte artikler om trykketeknikker, typografi m.m. I de første numre af tidsskriftet blev omslagene anvendt til at præsentere aspekter af nye og/eller interessante trykketeknikker, senere var det kunstnere, der stod for det grafiske layout. I *PM Magazine* nr. 5, fra januar 1935, anvendte man matricepap som omslag til tidsskriftet.⁸⁷ Modsat *Fin de Copenhague* brugte man imidlertid ikke affaldsmateriale, men havde selv sat den tekst op, som man fremstillede en kopi af. Teksten er elegant sat op i fire spalter, som skråner lidt, og med tidsskriftets logo i nederste højre hjørne. Ud fra de oplysninger,

⁸⁴ Oplaget var i alt på 79 stk. Originaludgaven (A-serien) var nummereret, idet denne skulle sælges på forhånd i subskription, så bogtrykkeren kunne få penge for sats og papir. Forskellige typer papir blev anvendt i deloplagene.

⁸⁵ Undtaget herfra er anvendelsen af sandpapiret som omslag på *Mémoires*.

⁸⁶ 66 numre fra 1934-1942.

⁸⁷ Formatet var 13,5 × 20 cm.

som jeg har kunnet finde, tyder det på, at hvert eksemplar af nr. 5 havde samme omslag, dvs. et antal ens stykker matricepap er blevet skabt fra den samme form.

Et andet værk, der lå tættere på *Fin de Copenhague* hvad anvendelse, geografi og tid angik, var *experimenta typografica*. Hollænderen Willem Sandberg, grafiker og fra 1945 til 1962 direktør for Stedelijk-museet i Amsterdam, foretog en række typografiske eksperimenter mellem december 1943 og december 1944, der resulterede i 12 bind af serien *experimenta typografica*. Kun bind 1 blev trykt i 200 eksemplarer, nr. 2-4 blev ikke færdiggjort, resten forelå i manuskript og blev først trykt senere. I en tekst dateret 30. december 1944 skrev Sandberg, at første bind af serien af *experimenta typografica* blev bundet ind i forskellige typer af papir.⁸⁸ Et af materialerne var matricepap,⁸⁹ en praksis, som han i øvrigt vendte tilbage til omkring 1960, hvor nogle tiloversblevne eksemplarer ligeledes blev bundet ind i dette materiale.⁹⁰ Kun Jorn-forskeren Roberto Ohrt har været opmærksom på Sandbergs eksperimenter i forbindelse med *Fin de Copenhague*.⁹¹ Spørgsmålet er, om Jorn kendte til Sandbergs eksperimenter med matricepappet? Ohrt skriver kun, at et parallelt eksperiment fandt sted. Jorns egne skriftlige kommentarer til *Fin de Copenhague* er fåtallige, omslaget kommenterer han mig bekendt intetsteds.

Om Jorn har set *experimenta typografica 1* er uvist, men at der har været kontakt mellem Jorn og Sandberg er uomtvisteligt.⁹² I 1952 havde Jorn sendt Sandberg sin bog *Held og hasard*,⁹³ men om Jorn på tilsvarende

⁸⁸ "All sorts of paper including wrapping paper, wrapping tissue papers, paper found in the street and paper from fertilizer bags as well as torn illustrations," jf. Ad Petersen: *Sandberg. Designer and Director of the Stedelijk*, Rotterdam 2004, s. 45.

⁸⁹ Jf. gengivelsen af et eksemplar i Ad Petersen & Pieter Brattinga (red.): *Sandberg. Een documentaire/A Documentary*, Amsterdam 1975, s. 198.

⁹⁰ Petersen, 2004, s. 46. Et enkelt eksemplar af *experimenta typografica*, indbundet i matricepap i 1960, er reproduceret på denne side i bogen.

⁹¹ Roberto Ohrt: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale*, Hamburg 1990, s. 295.

⁹² Jorn havde via H.C.L. Jaffé, der arrangerede en mindeudstilling om Mondrian på Stedelijk, fået kontakt til Sandberg og besøgte i 1945 både museet og Sandberg. 9.2.1947 bidrog Jorn til Sandbergs tidsskrift *open oog* og i november 1949 udstillede Cobra-gruppen på Stedelijk, "Exposition Internationale d'Art Expérimental," jf. Troels Andersen, 2001, s. 153. Senere kom situationisterne i kontakt med Sandberg igen, da parterne, uden dog at kunne blive enige, forsøgte at stable en udstilling om situationisterne på benene på Stedelijk i 1959. I Museum Jorn findes et mindre antal breve mellem Jorn og Sandberg.

⁹³ Brev af 10.12.1952 fra Sandberg til Jorn. Museum Jorns arkiv.

vis har sendt eller givet *Fin de Copenhagen* til Sandberg vides ikke, men Sandberg er i hvert fald ikke på den håndskrevne modtagerliste. Inspiration eller ej, så handlede anvendelsen af matricepap i *Fin de Copenhagen* ikke om afprøvning af en række materialer, men om dette specifikke materiale, der producerede en specifik æstetisk effekt. Oplagstallet var det samme i begge bøger, størrelsen stort set lige så,⁹⁴ men samtlige eksemplarer af originaludgaven af *Fin de Copenhagen* var indbundet i matricepap. Sandbergs typografiske eksperimenter forlængedes ikke ud i matricepappet (med lidt god vilje kunne man selvfølgelig se den anvendte matrice som en art formalistisk typografisk eksperiment), hvorimod der i *Fin de Copenhagen* var en direkte forbindelse til indholdssiden: Omslagene, alle approprieret fra avisproduktionen, matchede perfekt det visuelle og verbale materiale, der var approprieret i bogen. Mediesatire gennem forvrængning. Omslaget udgjorde en større blok af tekst, men i tilskæringen détourneredes dette materiale.



For et værk som *Fin de Copenhagen* betyder en interdisciplinær tilgang, hvor de kunst- og boghistoriske discipliner bringes i spil, at der opstår en mulighed for at kunne tvinge ny viden ud af materialet. At reducere værket til en idé (“détournement”) er utilfredsstillende, for så vidt, at denne idé er indlejret i et specifikt materiale. Lokaliseringen og dateringen af forskellige eksemplarer af omslaget giver nye og vigtige aspekter til en analyse af værket: i form af forskelle i udvælgelsen og beskæringen, hvorved en differentiering bliver mulig, også i forhold til en undersøgelse af det specifikke materiales æstetiske effekt. Matricepappets informationer giver tillige mulighed for at revidere nogle af de oplysninger, som stammer fra ophavsmændene selv (værket blev skabt inden for 24 timer), men som ikke modsvarer den viden, der ligger i selve materialet. Det er nødvendigt at revidere historien om *Fin de Copenhagen* – til fordel for en nuanceret udgave, hvor der opereres med en differentiering i forhold til værkprocessen (det konceptuelt færdiggjorte værk, det faktisk trykte værk og det udgivne værk). Dertil kommer en betoning af det sociale forfatterskab, frem for kunstneren med stort K, hvilket ikke gør *Fin de Copenhagen* mindre betydningsfuld,

⁹⁴ *Experimenta typografica* havde målene 15 × 21 cm, hvor *Fin de Copenhagen* har 16,5 × 24 cm.

tværtimod, men præciserer de omstændigheder, der var helt afgørende for dets opståen.⁹⁵

SUMMARY

THOMAS HVID KROMANN: *Montages wrapped in flong. A material-archeological examination of Asger Jorn and Guy Debord's Fin de Copenhague*

The article presents and analyses *Fin de Copenhague*, which was published in 1957 by the Danish painter Asger Jorn and the French theorist and activist Guy Debord. According to legend, this famous avant-garde masterpiece was created in a 24-hour fit of vandalistic creativity and bound in a waste product from the production of newspapers, "flong," making every copy in this edition of 200 unique. Until recently, *Fin de Copenhague* has been analyzed within the theoretical framework of the Situationist International (1957–1972), focusing rather on the concept than the materiality of the book. In alignment with a heightened theoretical awareness of the importance of Jorn's printed matter, the article closely examines *Fin de Copenhague*, drawing on a combination of art historical and book historical disciplines.

The first part of the article is focused on the production, the distribution and the reception of the work. Hereby, the article presents the first thorough analysis of the intertextuality of the work as well as the international network the book circulated within. In the second part of the article, one finds an in-depth analysis of the flong. Until now, no research has focused on the variations of *Fin de Copenhague*. The author has collected photographic documentation of numerous covers from European and American libraries, copies owned by collectors, and copies sold at auction. In this way, the multiple covers can be studied, including the various aesthetic effects of each individual book cover. Furthermore, a material-archeology of the flong makes it possible to date the single pieces of flong, proving that *Fin de Copenhague* couldn't possibly be created within these 24-hours. It is necessary to differentiate between finalizing the idea for the book, the printed work and the published work. In addition to this, the notion of the "social authorship" is underlined, stressing the importance of the printers Verner Permild and Bjørn Rosengreen.

⁹⁵ Tak til Helle Brøns, Åse Eg Jørgensen, Niels Starck, Karen Skovgaard-Petersen og Eva Kannik Haastrup, der kommenterede tidlige versioner af artiklen. Tak til Flemming Steen Nielsen (Mediemuseet, Odense) for besvarelse af spørgsmål af teknisk karakter. Herudover tak til Lærke Bøgh (Bruun Rasmussen, København) og Lucas Haberkorn (Museum Jorn, Silkeborg). Ansvar for artiklens endelige ordlyd og vurderinger er kun forfatterens. Til sidst en tak til ansatte på de mange biblioteker og museumssamlinger, der hjalp med at tilvejebringe fotografiske gengivelser af de respektive versioner af omslaget og ofte supplerende informationer.