PERSPECTIVE

Danmark ved Venedigbiennalen 1940-1960 Den nationale vej mod international udstillingssucces

I artiklen analyseres Danmarks deltagelse i Venedigbiennalen i perioden 1940-60 – herunder den danske deltagelse i den fascistiske ”Krigsbiennale” under 2. Verdenskrig.

Resumé

Artiklen gennemgår Danmarks deltagelse ved Venedigbiennalen med hovedvægt på perioden 1940 til 1960 – fra den problematiske deltagelse i den fascistiske ”Krigsbiennale” under 2. Verdenskrig til efterkrigstidens genfødsel af Biennalen som en brik i en modernistisk og internationalt orienteret kunstverden. Artiklens fokus er på Biennalen og den danske deltagelse som et forsøg på at repræsentere samtiden og den radikale udvikling, selve udstillingsformen undergik i disse år, og som på mange måder ledte frem til den kuraterede samtidskunstudstilling som omdrejningspunkt for kunstverdenen – inklusiv kunstmuseerne. Artiklen belyser herigennem Statens Museum for Kunsts centrale rolle i organiseringen af udstillingerne i Venedig – og de udfordringer, det nye udstillingsfokuserede modus stillede museerne og de øvrige aktører.

Artikel

Den første Venedigbiennale fandt sted i 1895, og den lange og problematiske forhistorie – særligt dens tilhørsforhold til det fascistiske Italien før og under 2. Verdenskrig – kunne have forhindret dens mulighed for at blive et internationalt samlingspunkt i efterkrigstidens Vesteuropa. Men selvom Biennalen fra 1948 til stadighed var styret af politiske interesser og nu også Den kolde krigs mobilisering af kulturen, såvel internt i Italien som internationalt, blev den scene for væsentlige udviklinger i kunsten, og for hvordan den kunne udstilles. En samtidig anmelder, Gunnar Jespersen, skrev i 1960: ”Biennalen er ingen paalidelig værdimaaler, men et anvendeligt barometer. Den siger ingenting om, hvad der bliver staaende, men meget om det aktuelle nu.”[1] Jespersen udtrykker en skepsis mod Biennalen som et populært og samtidsrettet tiltag, og denne skepsis har til en vis grad smittet af på dansk kunsthistories sparsomme opmærksomhed på Venedigbiennalens mangfoldighed af interesser og betydninger. At studere, hvad der blev fremvist på Biennalen, synliggør, hvad man så som væsentligt og repræsentativt at vise i et givent år, og særligt, hvad man tiltænkte international kompatibilitet. Trods Biennalens midlertidighed, har det at tænke i udstillinger sat sig blivende spor. Det er min tese, at udstillingsmediet i efterkrigsårene undergik en idémæssig udvikling såvel som en organisatorisk og praktisk professionalisering, som ikke bare omfattede Biennalen, men også kunstmuseerne, som ofte deltog i at arrangere de nationale pavilloner.

En motivation for artiklen har været, at den danske deltagelse i Venedig – med undtagelse af Marianne Barbusses oversigt *Danmark. Biennalen i Venedig 1895-1995* (1996) og Lars Rostrup Bøyesens artikel *Venedig Biennalen 1895-1968* (1968) – er påfaldende underbelyst. Udstillingsmediet har ellers de seneste år været genstand for en udbredt forskningsinteresse. Her har studiet af samtidskunstudstillingen været set som en måde at genåbne kunsthistorien på hinsides retrospektiv kanonisering, netop da den viser en given tids selvfremstilling og brogede forskelligartethed. Særligt har udstillingsforskningen, ofte under betegnelsen ”Exhibition Histories”[2], betonet udstillinger som drivkraft for international udveksling[3] og som en hel kunstnerisk udtryksform, der har ført kunstnere og udstillingssteder sammen særligt siden 1960’erne.[4]

Jeg vil her analysere udstillingerne i den danske pavillon ved Venedigbiennalen fra 1930’erne til 1960’erne med hovedfokus på tiden 1948 til 1960. At inkludere Biennalerne i 1940 og 1942, der under kontroversielle omstændigheder blev afholdt under 2. Verdenskrig, vil i sig selv belyse de politiske forhold omkring udstillingen og sætte efterkrigstidens udvikling af udstillingen og dens internationalisme i et større perspektiv. Et overset aspekt af den danske deltagelse er den centrale rolle, som Statens Museum for Kunst (SMK) havde. Kunstmuseets direktører sad centralt i komiteen for den danske pavillon og var ofte kommissærer, det vil sige ansvarlige, for udstillingens udførelse i Venedig. Ved flere lejligheder indgik værker fra museets samling i udstillingerne i Venedig – fx bestod Biennalen i 1942 udelukkende af værker fra museet – og det overordnede spørgsmål om repræsentationen af dansk samtidskunst var gennemgående i de offentlige diskussioner om kunstens rolle og museets position i samtiden.

Et vigtigt bidrag til min undersøgelse har været arkivet fra Den Danske Komite for Biennalen i Venedig med korrespondancer, mødereferater og udstillingsrelaterede materialer fra den danske pavillon, der for en stor del befinder sig på Statens Museum for Kunst.[5] Derudover vil jeg inddrage indlæg fra den samtidige, kunstkritiske debat omkring Biennalen – et materiale, der tegner et billede af udstillingernes centrale og til tider omstridte position og de mange aktører, der engagerede sig i dem.

Biennalen imellem national promovering og international kunst

Kunsthistoriker Caroline A. Jones har analyseret Biennalen som en blanding af national promovering og et internationalt møde. Hun viser, at biennalens form er en forlængelse af det 19. århundredes *grandes expositions* og handelsmesser, men som med Venedigbiennalen blev specialiseret til

kunsten og dens formål. Dette blev gjort i overensstemmelse med byen Venedigs formåen og ønske om at gøre sig relevant. Der løber, med Jones' ord, en dobbelt fordring igennem Biennalens 125-årige historie: At "den (moderne vestlige) kunstner både skulle repræsentere sin egen stamme og blive gennemført international."[6] Biennalen skulle virke som inkubator for den internationale kunstner gennem den nationale udvælgelse og mætte kunstverdenens stigende begær efter det stadigt mere verdensomspændende: først kaldet det internationale og i vor tid det globale.[7]

Det internationale har så været gestaltet på varierende vis igennem Biennalens historie. Da den blev oprettet i 1895, var den knyttet til fejringen af den unge, italienske nations fødsel, og Venedigbiennalen var oprindelig tænkt som en national udstilling i anledning af det italienske regentpars sølvbryllup, som dog blev udvidet med internationale deltagere for at "afstive" den italienske kunst og tiltrække udlandets opmærksomhed. Udstillingen, der først officielt fik ordet Biennale i sit navn i 1930, var fra starten præsenteret som både "national og international".[8]

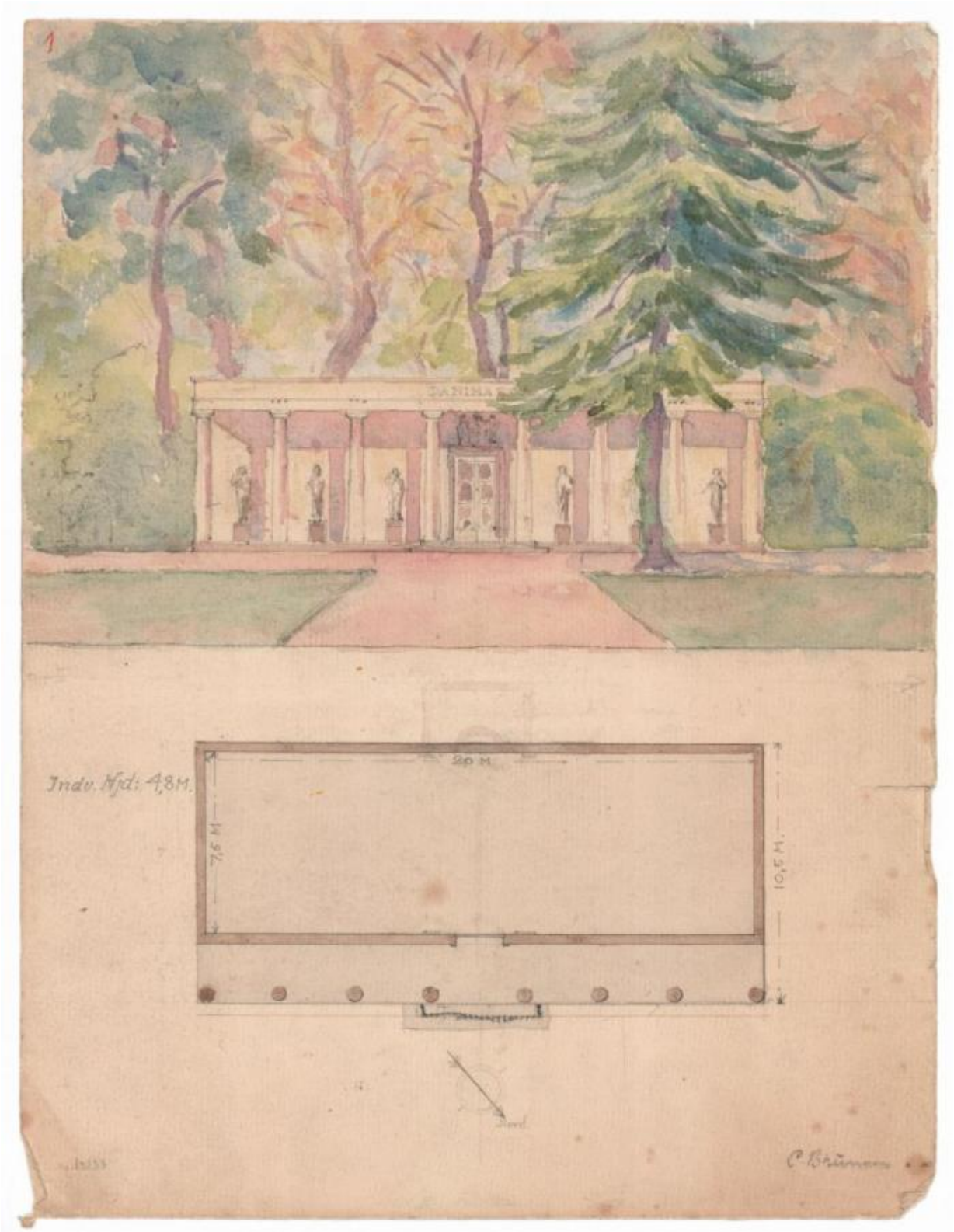

Fig. 1. Carl Brummer, *Skitse med plan og opstalt af Danmarks Pavillon,* 1930-31. Pen og vandfarve. Danmarks Kunstbibliotek, inv. nr.9108a. Foto: Public domain

I de første år var Biennalen ikke bygget op omkring nationale pavilloner, men foregik i en central udstillingsbygning, som den engelske kunstkritiker Lawrence Alloway (1926-1990) har beskrevet som en "super-salon".[9] Kunstnerne blev udvalgt af en internationalt sammensat jury med repræsentation af fremtrædende kunstnere – heriblandt P.S. Krøyer (1851-1909). Belgien åbnede som det første land egen pavillon i 1907 og hurtigt fulgte andre lande trop, indtil hele Biennalens

område i Giardini-parken på få år var ved at være fyldt. Efter lobbyarbejde af den berejste og velforbundne – men i dag stort set ukendte portrætmaler – Eduard Saltoft (1883-1939) fik Danmark tildelt den sidste ledige plads på Giardini i 1930. Grunden var en gave fra Venedig til den danske stat og med støtte fra Ny Carlsbergfondet blev en pavillon bygget. Arkitekt Carl Brummer (1864-1953) tegnede en pavillon af klassicistisk tilsnit, som blev indviet til Biennalen i 1932 [fig. 1]. En komité med repræsentanter for de centrale institutioner og organisationer i dansk kunstliv blev i 1932 nedsat til at udvælge kunstnere og organisere udstillingerne: Fra Statens Museum for Kunst den nye direktør Leo Swane (1887-1968); Ny Carlsbergfondet, professor Vilhelm Wanscher (1875-1961); Den Hirschsprungske Samling, direktør Carl V. Petersen (1868-1938); Det Kgl. Danske Kunstakademi, professor Aksel Jørgensen (1883-1957); Kunstnerforeningen af 18. November, billedkunstner Oscar Matthiesen (1861-1957); kunstnersammenslutning Grønningen, billedkunstner Erik Struckmann (1875-1962); Charlottenborg, billedkunstner Eiler Sørensen (1869-1953), og med Fr. Graae fra Undervisningsministeriet (som kunsten lå under indtil oprettelsen af Kulturministeriet i 1961) som formand. Vurderet ud fra sammensætningen af komitéen var der tale om en seriøs, national prioritering af Biennalen, om end den store komité også – som det vil fremgå af denne artikel – kunne gøre det svært at nå frem til et skarpt udvalg af kunstnere og måtte indebære en række kompromiser, herunder mellem et musealt fokus på blivende værdier og kunstnersammenslutningernes prioritering af samtiden.

Dette ser man blandt andet med den første udstilling i den nye pavillon, som ikke blev brugt til at vise kunstnere, der repræsenterede de nyeste kunstneriske udtryk i 1932; udvalget til udstillingen var nærmere retrospektivt med værker fra 1885-1925, og med afdøde kunstnere som Kristian Zahrtmann (1843-1917) og Vilhelm Hammershøi (1864-1916). Den næste udstilling i 1934 indebar et mindre kursskifte mod et mere samtidigt udtryk med kunstnere med gennembrud omkring 1. Verdenskrig som: Axel Bentzen (1893-1952), Harald Giersing (1881-1927), Oluf Høst (1884-1966), Olaf Rude (1886-1957), Sigurd Swane (1879-1973), Jens Søndergaard (1895-1957) og Ernst Zeuthen (1880-1938) – alle foruden Zeuthen aktive i 1920'ernes dominerende kunstnersammenslutning Grønningen (stiftet 1915). Dette kan sandsynligvis tilskrives en stærkere indflydelse fra Leo Swane (1887-1968) i komitéens arbejde, hvor han nu figurerede som medkommissær og fra 1938-1950 havde titel som hovedkommissær for udstillingen. Som Lars Rostrup Bøyesen (1915-1966) skriver, "tager man næppe fejl, når man formoder, at komiteens stærke mand var Leo Swane", der "som bekendt ikke var uden evner til at trumfe sin vilje igennem".[10] Swane var i 1931 tiltrådt som direktør for Statens Museum for Kunst, og han var tiltænkt en rolle som reformator med kontakter i det danske kunstmiljø, særligt omkring Grønningen. Som direktør satte Swane sit klare aftryk på museet gennem en vægtning af den tidlige modernisme og en afstandtagen til den mere abstrakte kunst. Dette afspejler sig i Venedig-udstillingerne under Swanes æra, hvor den danske pavillon blevet knyttet tæt til Statens Museum for Kunst. Man tilstræbte gennemgående at repræsentere den danske kunst og var mere fokuseret på at introducere udlandet for dem, man (Swane) fandt fremtrædende og havde taget ind på udstillingerne i Danmark, end man var på at promovere enkelte kunstnere internationalt, endsige arbejde med selve udstillingsformen.

Krigsbiennalen

Fig. 2. Carlo Ferrari, *XXIII Biennale di Venezia*, 1942. Offset, 69,5 x 50 cm. Foto: © Aste Bolaffi.

I den periode, hvor Venedigbiennalen fandt sted i et fascistisk Italien (1922–1943), anvendte regeringsleder Benito Mussolini (1883-1945) aktivt udstillingsbegivenheder til at promovere

regimets formåen. Historiker Ruth Ben-Ghiat har i sit studie af den fascistiske modernitet kaldt denne strategi: ”a comprehensive politics of exhibition(ism)”.[11] Mussolini så krigen som en formativ og konstruktiv oplevelse, som kunne smede det italienske folk sammen og være det endelige skub ind i moderniteten.[12] Her var kulturen vigtig, og den blev inddraget yderligere i statens tjeneste. Som en del af fascismens kulturpolitik blev Biennalens administration nationaliseret og udvidet med en international musikfestival i 1930 og en filmfestival i 1932. Biennalen fortsatte også med at blive afholdt i krigsårene 1940 og 1942, mens Europa og dets kunstliv var lammet af krigen.

Italien trådte ind i krigen som en af aksemagterne den 10. juni 1940, lige før Biennalens åbning, men der herskede næppe tvivl om, hvor det fascistiske styres loyalitet lå op til krigen. Danmark var blevet besat af tyske tropper den 9. april, hvilket aflyste den danske deltagelse. Swane havde allerede den 9. april i sin egenskab af kommissær for udstillingen henstillet til at opgive deltagelse, inden den officielle aflysning med ”med hensyn til situationen” forelå den 17. april 1940.[13] De deltagende kunstnere det fatale år skulle have været Knud Agger (1895-1973), Karl Bovin (1907-1985), Helge Jensen (1899-1986), Axel Skjelborg (1895-1970), Carl Østerbye (1901-1960), Th. Hagedorn-Olsen (1902-1996) og Niels Grønbech (1907-1991).[14] Alle figurative malere med præference for afdæmpede og nøgterne landskabsmotiver af let modernistisk tilsnit og alle kunstnere som Leo Swane erhvervede til Statens Museums for Kunsts samling.

Fig. 3. Biennalen i Venedig 1942. Skulptursalen fra Luftvåbnets Pavillon (i den franske pavillon). Foto: © Cinecittá Luca SPA/Europeana.

Mens 1940-udstillingen havde været planlagt inden Italien gik i krig, var Biennalen i 1942 tilrettelagt i krigstid, hvilket den militante udstillingsplakat med den mørke silhuet af Andrea del Verrocchios rytterstatue af Bartolomeo Colleoni (1480-1488) illustrerer [fig. 2]. Foruden værtsnationen deltog lande som ikke var Italien fjendtligt stemt.[15] Det vil sige aksemagterne (Italien og Tyskland), deres allierede og kontrollerede territorier (Bulgarien, Kroatien, Rumænien, Slovakiet, Spanien, Ungarn – og Danmark), samt to neutrale lande (Schweitz og Sverige). Alle var inviteret af

den italienske stat ”efter anmodning fra Il Duce, som altid er opmærksom på åndens behov”, som der stod skrevet i kataloget.[16] Ved udstillingen var flere af de allieredes pavilloner overtaget af italienske institutioner og helliget patriotiske formål. Den britiske pavillon repræsenterede således nu den italienske hær og omdøbt til Den Kongelige Hærs Pavillon og var dekoreret med et stor murmaleri af Skt. Georgs kamp mod dragen,[17] mens USA og Frankrigs pavilloner var tildelt hhv. flåden og luftvåbnet [fig. 3].

Den officielle invitation blev stilet til den danske regering gennem Udenrigsministeriet, hvilket vidner on udstillingens officielle status. Man tøvede dog med svar, hvilket fremgår af et brev fra Biennalens generalsekretær til Swane fra december 1941, som udbeder et endnu manglende svar på den officielle invitation.[18] Swane anbefalede gentagende gange at afslå invitationen til at deltage i 1942-Biennalen af en række grunde, herunder sikkerhed, omkostninger til forsikring og transport i krigstid og kunstnernes villighed til at deltage under de aktuelle forhold. Mest markant i en udtalelse til ministeriet dateret 13. februar 1942, hvor Swane grundet ”vanskeligheder”, ”de aldeles usikre Forhaald som ogsaa af ideelle grunde” mener at ”alle parter vil være bedre tjent med, at Deltagelse paa Forhaand opgives”.[19] Der var dog større interesser på spil, og spørgsmålet om deltagelse kunne ikke forbeholdes den kunstfaglige komité. Invitationen til Danmark var som sagt stilet til Udenrigsministeriet, og her anså man, særligt på baggrund af et brev fra den danske gesandt i Italien, dansk deltagelse som meget vigtig ”af generelle grunde og af hensyn til det dansk-italienske forhold”.[20] Fra ministeriets side anbefalede man at deltage med et udvalg af værker i offentligt eje fra Statens Museum for Kunst. Dette kunne forhandles direkte med direktør Swane uden inddragelse af den danske Biennale-komite og de enkelte kunstnere.[21] Man havde kendskab til udvalget af deltagende lande, og man måtte erkende, at det ”ikke var en international udstilling”. Men man så ingen anden udvej end at deltage på de angivne præmisser med en udstilling af værker fra Statens Museum for Kunsts samling, som Swane så egenhændigt stod for at udvælge.

Fig. 4. *Den Danske Pavilion, Venedigbiennalen*, 1942. Værker af Niels Lergaard, J. Gudmundsen-Holmgreen, Karl Bovin, Knud Agger, Th. Hagedorn-Olsen, Utzon-Frank, Th. Hagdorn-Olsen, Knud Agger, Carl Østerbye, Svend Rathsack. Foto: © Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC.

Krigsudstillingen [fig. 4] fulgte linjen fra de foregående år med kunstnerne udvalgt til 1940-udstillingen plus de lidt ældre tidlige modernister V. Haagen-Müller (1894-1959), Axel P. Jensen (1885-1972), J.A. Jerichau (1890-1916), Niels Lergaard (1893-1982), Vilhelm Lundstrøm (1893-1950) [fig. 5] og Olaf Rude (1886-1957).

Fig. 5. Vilhelm Lundstrøm, *To stående modeller,* 1927. Olie på lærred, 196,5 x 131,5. Statens Museum for Kunst, KMS3816. Erhvervet 1928. Udstillet på Biennalen i Venedig 1942. Foto: Public domain.

Udvalget af kunstnere reflekterede Swane og Statens Museum for Kunsts forståelse af moderne kunst, som lå et stykke fra den rene abstraktion og endnu længere fra politisk ladede emner og kontroverser. Således var de abstrakte surrealister omkring gruppen og tidsskriftet Linien og de yngre kunstnere omkring Høstudstillingen fraværende, ligesom ingen værker forholdt sig til tidens dystre kontekst. I stedet for Swane, som det havde været sædvane, var det kunstneren Erik Struckmann (1875-1962), der blev sendt til Venedig for at stå for udstillingens opsætning. Han kunne efterfølgende i Politiken give en entusiastisk reportage om en "uforglemmelig rejse" og den positive modtagelse af de danske kunstnere, som blev beundret for deres stil. Ifølge Struckmann foregik Biennalen for fulde sejl: "[h]ele Italien strømmer i disse dage til Venedig, hvor Danmark hævder sin plads saa uforglemmeligt smukt".[22]

Historikeren Nancy Jachecs har beskrevet, hvordan Venedigbiennalen under disse omstændigheder var båret af "the wrong kind of internationalism".[23] Biennalen var samtidsrettet på krigens præmisser, når den ifølge katalogets officielle præsentation var præget af motiver, der enten skildrede krigen eller det fredfyldte liv under fascismen. Den danske deltagelse var dog mere tilbagetrukket – både fra krigens realiteter og fra det fascistiske kunstideal. Man havde nødtvungent fulgt den officielle samarbejdspolitik i måske danmarkshistoriens mest politisk styrede udstillingsbegivenhed. Regeringens ønsker havde overtrumfet komitéens anbefalinger, og Statens Museum for Kunst måtte agere stødpude. Udstillingen er efterfølgende mere eller mindre aktivt skrevet ud af dansk kunsthistorie og Venedigbiennalens historie. På denne baggrund kalder Krigsbiennalen i 1942 oplagt på yderligere kunsthistorisk afdækning, ikke mindst i lyset af, at udstillingsforskningen på det seneste har omfattet den fascistiske udstillingskultur som et aspekt af den moderne kunsthistorie.[24]

Under det fascistiske lederskab blev Biennalen styrket. Dette gjorde på paradoksal vis dens fortsættelse efter krigen mere eftertragtet, da man i denne efterkrigssituation efterspurgte nye samlingspunkter for den nationale promovering og for en ny interesser i det internationale.

Den genstartede Biennale 1948-1958

Reaktionen på invitationen til den første biennale efter krigen i 1948 viser den generelle ustabilitet i efterkrigstiden og indikerer, hvordan Biennalen blev associeret med det fascistiske styrer og at deltagelse derfor skulle overvejes nøje. Det var til diskussion i komitéen, om det overhovedet var sikkert og ønskværdigt for Danmark at deltage. Swane mente, at der ikke længere var grund til "ideologisk bekymring", men indrømmede, at "situationen" hurtigt kunne ændre sig.[25] I 1948 blev det første valg i den Italienske Republik gennemført, hvilket konstituerede Democrazia Cristiana (DC) som regeringsparti og afskar det store kommunistiske parti (PCI) fra indflydelse. Samtidig tiltog spændingerne mellem Sovjetunionen og vestmagterne, hvilket ledte til oprettelsen af NATO i 1949. Dette var baggrunden for Biennalens genopfindelse som del af en ny kunstverden med fokus på det moderne og internationale. Nancy Jachec har analyseret, hvordan Venedigbiennalen var politisk engageret i at promovere en europæiske idé med abstraktion som kulturelt emblem og modstilling til kommunismens realisme. Biennalen havde for det italienske regeringsparti Democrazia Cristiana (DC) et dobbelt kulturpolitisk formål: "antikommunisme hjemme og europæisk fællesskab ude".[26]

Introduktionen i kataloget til Biennalen i 1948 talte om kunst som et sprog, der forenede hele menneskeheden ud over nationale og ideologiske barrierer: "Kunsten inviterer hele menneskeheden ud over nationale grænser og på tværs af ideologiske skel til et sprog, der skal forene den i en intens humanisme og i en universel familie mod babelsk opdeling og stridighed."[27] Under lederskab af Giovanni Ponti (1896-1961) som præsident (1946-1954) og Rodolfo Pallucchini (1908-1989) som generalsekretær (1948-1957) blev Venedigbiennalen relanceret som en international udstilling med vægtige præsentationer af de europæiske kunstretninger fra impressionismen til surrealismen. Dette fremgår eksempelvis af den måde, den svensk-finske forfatter og kritiker Göran Schildt (1917-2009) i sine senere anmeldelser af Biennalen omtalte "de 'stora' biennalerna strax efter krigen, då bilden av den nya internationale konst tok form" (i 1956),[28] og at de "första strålande

evenemangen gav uforglömliga retrospektiva visningar av kubister, expressionister och den moderna konstens övriga klassiker en imponerande bakgrund åt myllret av nya förmågar" (i 1960).[29] Det andet citat fremhæver netop de retrospektive udstillingers betydning i et genåbnet Europa, hvor museerne endnu ikke havde inkluderet de nyeste kunstretninger som bl.a. kubisme, ekspressionisme og surrealisme. Venedigbiennalen blev derfor pioner på dette område, hvilket også gjaldt de to første *documenta*-udstillinger i 1955 og 1959, som repræsenterede henholdsvis kunsten i det 20. århundrede og kunsten efter 1945 med abstraktionens "verdenssprog" i forgrunden.

Fig. 6. *Den Danske Pavilion, Venedigbiennalen*, 1948. Værker af Henrik Starcke, Th. Hagedorn-Olsen, Elof Risebye og William Scharff. Foto: © Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC.

For den danske pavillons vedkommende foreslog kunstneren Erik Thommesen (1916-2008) at satse på en gennemført abstrakt udstilling. I komitéen, der fortsat havde Swane for bordenden, vandt dette gehør, men også modstand, og det endte på demonstrativ vis med en afstemning om henholdsvis abstrakt eller figurativ kunst, hvor resultatet blev at inkludere begge dele.[30] Derfor var det endelige udvalg et mere broget kompromis med en gruppe af 13 kunstnere, der forenede ældre, figurative kunstnere som Olivia Holm Møller (1875–1970), William Scharff (1886–1959), Christine Swane (1876-1960) og Th. Hagedorn Olsen med "4 abstrakte malere"[31] Ejler Bille (1910-2004), Egill Jacobsen (1910-1998), Richard Mortensen (1910-1993) og Carl-Henning Pedersen (1913-2007). [fig. 6] I en evalueringsrapport måtte Swane konstatere, at potentialerne ikke var udnyttet fuldt, og at den danske udstilling ikke havde tiltrukket sig international bevågenhed. Interessant nok anerkendte

han, at Biennalen ”virkelig har fået en meget stor betydning som et internationalt forum”, og inspireret af andre landes tiltag anbefalede han et skærpet fokus: ”Fremdragning af en enkelt naturligvis helt nutidig kunstner, som efter vor mening er en af vore stærkeste, således at måske kun et par malere og en enkelt billedhugger udstiller.”[32] I efterkrigstidens genopfundne Biennale var spillereglerne ændret, hvilket man som nation måtte tilpasse sig. På 1948-Biennalen var der succesfulde tiltag som Storbritanniens dialogudstilling med Henry Moore (1898-1986) og J.M.W. Turner (1775-1851), og galleristen Peggy Guggenheims (1898-1979) samling af europæisk avantgarde og den nye amerikanske abstrakte ekspressionisme, som var udstillet i Grækenlands pavillon på invitation af Pallucchini. Denne demonstration af den internationale modernisme, som indebar den første visning af Jackson Pollock (1912-1956) i Europa, blev, ligesom Biennalens tematiske hovedudstilling, en vigtig inspiration og forbillede for det moderne kunstmuseum og dets strukturering omkring en amerikansk og vesteuropæisk modernisme.[33]

Som en konsekvens af førnævnte evaluering nedskar man i 1950 det danske bidrag til tre kunstnere: Knud Nellemose (1908-1997), Jens Søndergaard (1895-1957) and Edvard Weie (1879-1943). Prominente navne i dansk sammenhæng og centrale kunstnere for Statens Museum for Kunst, men næppe kunstnere med en international samtidsprofil. I 1952, nu med museets nye direktør Jørn Rubow (1908-1984) som kommissær, vendte man så tilbage til at udvælge en større gruppe af kunstnere: Johannes Bjerg (1886-1955), Mogens Bøggild (1901-1987), Gottfred Eickhoff (1902-1982), Adam Fischer (1888-1968), Gerhard Henning (1880-1967), Vilhelm Lundstrøm og Henrik Starcke (1899-1973) – en gruppe af ældre billedhuggere suppleret med værker fra 1930’erne af maleren Lundstrøm, der netop var død. I 1954 var udvalget Knud Agger, Arno Axelsen (1912-1972), Axel Bentzen, Lauritz Hartz (1903-1987) og Svend Wiig Hansen (1922-1997) – efter at et mere skarpt skåret forslag med Hartz, Asger Jorn (1914 – 1973) og Else Alfelt (1910-1974) havde været på bordet. Politikens anmelder Walter Schwartz (1889-1958) beskrev ”Danmark som en net og blød mellemvare” i Biennalens ”kunstneriske kappestrid”[34] mellem 32 nationer. I Schwartz’ øjne havde man, med undtagelse af den yngre Wiig Hansen, slet ikke øjne for nutiden og derfor ikke mange chancer for international succes: ”Med ældre billeder af Lauritz Hartz, Knud Agger, og Axel Bentzen fremfører vi en smuk melodi fra 1930’erne overordentligt dygtigt spillet af museumsdirektør Rubow og lader, som om vi er uvidende om, at et ungt orkester for længst har spillet op i rytmer, der ganske anderledes ville have givet genklang paa et verdensstævne.”[35] En lidt overrumplende kritisk røst meldte sig også i form af den tidligere Biennale-kommissær Leo Swane, der i en kronik i Politiken den 3. november 1954 satte spørgsmålstegn ved relevansen i overhovedet at deltage i Biennalens ”hæsblæsende kæmpeshow”. Biennalen var ifølge Swane et ”et mammut-marked” uden idé, alt for stort til at kapere, og hvor de gode danske bidrag alligevel ”druknede i larmen”.[36] Swane var dog ikke kendt som en tilhænger af vidtfavnende udstillingstiltag, og hans opfordring til at trække sig fra Biennalen kastede heller ikke videre reaktioner af sig.

De følgende år synes komitéen at have forsøgt at tage kritikken til efterretning og forlade salonformen med de mange kunstnere til fordel for et mere skarpt vinklet udvalg. I 1956 valgte man at koncentrere udstillingen i et møde mellem maleren Egill Jacobsen og skulptøren Erik Thommesen; begge var to abstrakte kunstnere engageret i tidens centrale strømninger og endnu ikke fast etablerede. Invitationen til Jacobsen, som blev sendt i marts bare et par måneder inden udstillingens åbning, anfører, at udvalget af værker skal aftales med Rubow,[37] som altså stod for udstillingens indhold og agerede kurator. Mens det indholdsmæssige således var styret i et seriøst forsøg på et samtidigt udtryk, haltede det dog med andre aspekter af udstillingen. I en evalueringsrapport fra Lars Rostrup Bøyesen (1915-1996), inspektør ved Statens Museum for Kunst og medhjælper ved udstillingen i Venedig, bemærkes, at Danmark ”i propagandamæssig henseende havde stillet sig ringest af alle nationer”.[38] Modsat andre lande var der ingen tryksager til at ledsage den danske udstilling, den var dårligt bemandet, og man havde heller ikke arrangeret en åbningsreception, der kunne have tiltrukket opmærksomhed og skabt velvilje. Selve pavillonen gjorde det heller ikke bedre ”med sin lidt mausolæumsagtige tempelfacade og temmelig diskrete anbringelse i et stort buskads”.[39]

Til den efterfølgende Biennale i 1958 valgte man et bevidst anderledes udtryk i form af grafikerne

Povl Christensen (1909-1977), Palle Nielsen (1920-2000), Sigurd Vasegaard (1909-1967) og billedhuggeren Jørgen Haugen Sørensen (1934-). Til forskel fra de abstrakte kunstnere afspejlede disse navne en ”figurativ, realistisk” tendens ”karakteristisk for en del af de unge kunstnere”, som der stod i indledningen på det hæfte, som nu var produceret til at ledsage udstillingen.[40] Det var Erik Fischer (1920-2011), inspektør ved Den Kongelige Kobberstiksamling, der denne gang havde titel af kommissær og åbenlyst havde stor indflydelse på udstillingens sammensætning. Præsentationen af *menneskeskildrerne*[41] skilte sig ud på en biennale, som, anført af den kuratoriske linje i den italienske hovedpavillon og en retrospektiv udstilling med den tyske kunstner WOLS (1913-1951), var kendetegnet af den abstrakte kunsts næsten totale dominans – med undtagelse af de deltagende kommunistiske landes socialistiske realisme. Den danske præsentation af grafik havde ifølge Fischer i en efterfølgende rapport ”hævdet sig særdeles smukt” på en ”90 % abstrakt biennale”.[42] Rostrup Bøyesen beskrev samme sted udstillingens ”smukke og ensartede rammer, der gav ophængningen et præg af stilfærdig monumentalitet, og at man havde ladet pavillonens indre male i en dæmpet grøn farve, der på smukkeste vis fik rummet til at samle sig om de udstillede kunstværker”, om end selve pavillonen fortsat ”trænger til gennemgribende restauration”.[43] Trods de rammemæssige udfordringer og den lidt defensive strategi med de figurative grafikere, var det altså lykkedes, set fra dansk side, at få udstillingerne til at fremstå mere formfuldendte.

Med tanke på, at perioden er ramme om abstraktionens helt store år i dansk kunst, både i den ekspressive og den konkrete retning, er det lidt påfaldende, at man ikke valgte at udnytte det abstrakte momentum på Biennalen. Noget tyder på, at man anså abstraktionen som *for* international og heller ikke ønskede at give plads til de i udlandet baserede kunstnere som Jorn og Mortensen.

Nordisk samarbejde – og dansk enegang

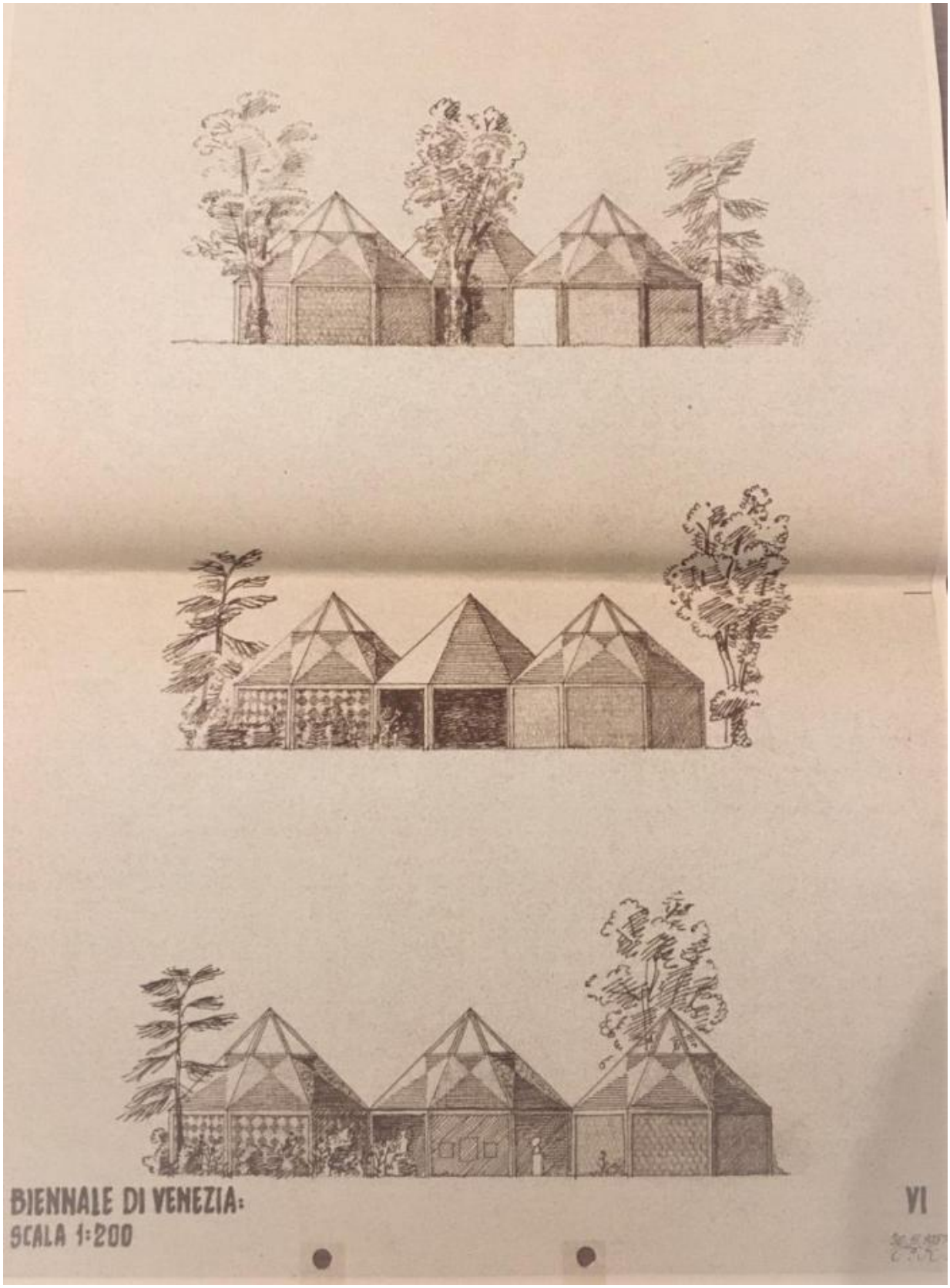

Fig. 7. Peter Koch, *Skitse til en fællesnordisk pavillon*, 1957. KMS Brevarkiv, Statens Museum for Kunst. Foto: Public domain.

En kongstanke, der løb igennem 1950'erne, var et nordisk udstillingssamarbejde i en ny fælles pavillon. Denne idé blev først fremført i 1954 i et debatindlæg af Göran Schildt, der fulgte biennalen tæt og kommenterede på dens udvikling og status. Sverige havde ikke en national pavillon og den

ideelle løsning, i både økonomisk og idémæssig forstand, var ifølge Schildt ”en gemensam nordisk paviljong, som inte behöver bli mycket större änn den planerade svenska, men som skulla möjliggöra för de fyra nordiska smånationerna att upptreda som kulturell stormakt på Biennalen”.[44] Schildt kunne referere til det aktuelle og succesrige, skandinaviske udstillingssamarbejde: Vandreudstillingen *Design in Scandinavia*, der fra 1954-1957 turnerede som en fællesnordisk promovering af møbeldesign og kunstindustri i USA. En nordisk pavillon ville, ud over en bedre promovering af billedkunsten, også være en ”eksponent for arkitektur”.[45] Schildts idé vandt umiddelbart genklang og der blev snart afholdt fællesnordiske møder om et udstillingssamarbejde. De mere og mere konkrete planer resulterede i, at den danske arkitekt Peter Koch (1905-1980) i 1957 blev bedt om at tegne et forslag til pavillonen. Forslaget var bygget op omkring sektioner i oktogon pyramideform, som kunne rumme de enkelte landes udstillinger i en forbundet helhed [fig. 7]. På et møde i Stockholm i februar 1958 valgte komitéen alligevel fra dansk side at holde fast i sin gamle pavillon ”i forbedret og udvidet skikkelse” og henviste dermed det nordiske samarbejde til en sekundær rolle.[46] Dette vakte ikke overraskende ”nogen skuffelse” hos de øvrige nordiske landes komitéer,[47] som valgte at gå videre med en fælles pavillon og en arkitektkonkurrence til denne. Det lidt asymmetriske resultat, som materialiserede sig i starten af 1960’erne, var derfor en nordisk pavillon, der rummede Finland, Norge og Sverige, tegnet af den norske arkitekt Sverre Fehn (1924-2009) og opført til Biennalen i 1962, og en dansk pavillon i ny udgave med en tilbygning af Peter Koch (1905-1980) indviet i 1960 [fig. 8].

Fig. 8. *Den Nordiske Pavillon under Biennalen i Venedig*, 1962. Foto: Paolo Monti. Archivio Paolo Monti/Wikipedia Commons.

Fig. 10. *Den ombyggede danske pavillon under Richard Mortensen-udstillingen*, 1960. Foto: Signum – Statens Kunstfond.

Den nye danske pavillon blev åbnet i 1960 med en soloudstilling af Richard Mortensen. Mortensen, der deltog i 1948-udstillingen, havde allerede fra Liniens tid i 1930'erne ytret kritik af Swanes anti-abstrakte arrogance[48] og kaldte ham i 1948 for "en diktatortype fra en svunden tid".[49] Siden 1948 var Mortensen blevet en af de mest internationale og efterspurgte navne idansk kunst, hvilket hans deltagelse i *documenta*-udstillingerne i 1955 og 1959 illustrerer.

strong>Fig. 9. Richard Mortensen, *Propriano*, 1960. Olie på lærred, 195 x 130 cm. Statens Museum for Kunst, KMS6467. Foto: Public domain.

I vanlig stil fandt komitéens valg af kunstner sted for sent, og invitationen blev sendt i marts forud for udstillingens åbning i juni. Det var Lars Rostrup Bøyesen, der agerede kommissær for udstillingen. Som det fremgår af en låneanmodning om to værker fra kunstmuseet Louisiana fra den 7. juni, var udstillingen fra Rostrup Bøyesens side ambitiøst tænkt: ”[Richard Mortensen] bliver den eneste danske deltager og møder med en meget stor retrospektiv udstilling, som skal fylde hele pavillonen, og som man arbejder på at gøre så stærk som mulig i denne meget skarpe internationale konkurrence.”[50]

Mortensen tog også selv invitationen seriøst og gik straks i gang med at producere de tre store malerier *Aleria*, *Propriano* [fig. 9] og *Evisa*,[51] som i udstillingen blev ophængt som et triptykon og udgjorde et statement om hans nyeste produktion, friske fra atelieret i Paris maj 1960. Værkerne blev året efter ophængt i samme triptykon-form på Frederiksberg Rådhus og Liljevalchs Konsthall i Stockholm.[52] Til udendørsophængning fremstillede Mortensen seks nye udgaver af mere strengt geometriske værker fra 1950’erne i ripolinlak, som smykkede pavillonens facade [fig. 10]. Herudover blev et udvalg sammensat af 25 års arbejde, der talte 80 værker. Et markant tiltag i udstillingens opbygning var tre nicher af skillevægge i den gamle pavillon, der nærmest formede geometriske hvide kuber omkring værkerne [fig. 11].

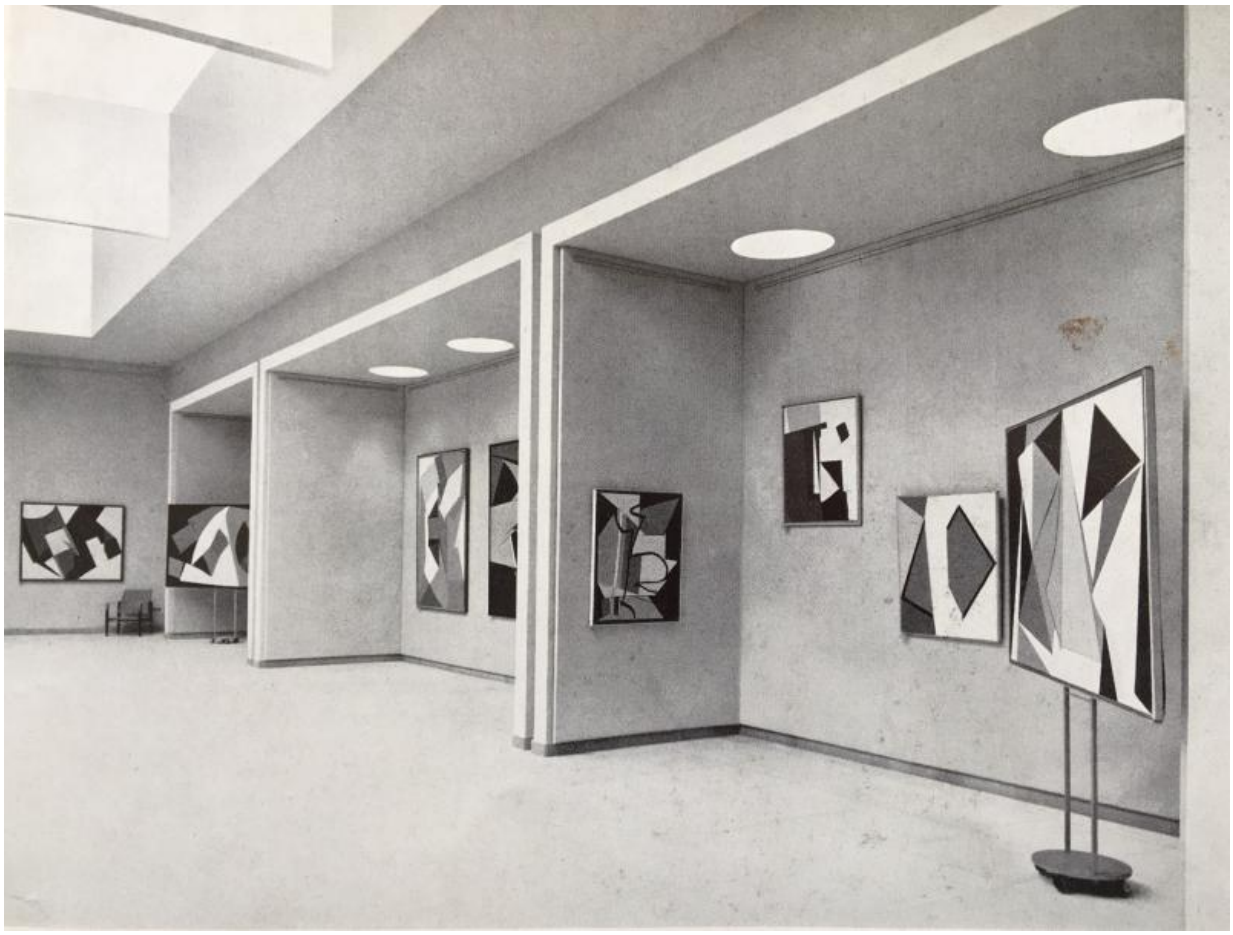

Fig. 11. *Interiør fra den danske pavillon under Richard Mortensen-udstillingen*, 1960. Foto: Bo Boustedt. [fra *Signum* 1. årgang nr. 4, 1961, s. 35].

Der blev også produceret et katalog til udstillingen, som indeholdte en oversigt over kunstnerens udstillingsvirke siden 1930, hvilket viste hans internationale position, som udstillingen i 1960 kronede.[53] Med udstillingens arrangør Rostrup Bøyesens ord havde Mortensen et ”dobbelt nationalt tilhørsforhold” til såvel Danmark som Frankrig, hvilket bevirkede, at man i Danmark kendte den tidlige produktion, mens den nyere cirkulerede på den internationale kunstscene. Dette var

anledningen til, at Biennale-udstillingen efterfølgende blev vist på Frederiksberg Rådhus i 1961 med henvisning til ”den betydelige internationale succes” i Venedig.[54] Modtagelsen af udstillingen i Venedig var nærmest uvant positiv – både over for udstillingen i sig selv og dens forhold til Biennalens øvrige indhold. Således så kunstanmelder Pierre Lybecker (1921-1990) i Politiken udstillingen som en kærkommen indvinding af tabte muligheder:

> *”Mismodigt mindes man, hvordan vi hver gang siden krigen gang på gang har spildt vore chancer for at vise verden, at dansk malerkunst er en levende og kæmpende kunst. Nu har vi for Richard Mortensens vedkommende indhentet det forsømte, og tidspunktet viste sig at være bedre, end man turde håbe. Den retrospektive udstilling af hans arbejder har nemlig vendt op og ned på begreberne hos mange af biennalens besøgende.”*[55]

Mortensens overrumpling af de besøgende skyldtes hans forkastelse af den dominerende *Art Informel*. Lybecker så Art Informel som Biennalens hovedtema i forlængelse af andre centrale udstillinger i bl.a. Kassel og Paris, og Lybecker betegnede Mortensens udstilling som ”en befrielse fra instinktets tyranni”.[56] Udstillingen fremstod altså som samtidskompatibel og selvstændig, og responsen var uden de tidligere indvendinger om iscenesættelsens mangler.

Efter gennembruddet – nye spørgsmål

Med udstillingen af Mortensen i 1960 havde den danske deltagelse i Venedig nået et nyt niveau af international klasse. Selv et populært magasin som Billed-Bladet dækkede udstillingen med reportagen ”Mortens dag i Venedig”, der omtalte Mortensen som ”med ét verdensberømt” og vadende i udstillingstilbud ved denne ”verdens største maleri-begivenhed”.[57] Som Swane allerede havde overvejet efter udstillingen i 1948, havde det båret frugt at satse på én kunstner, som nu var blevet forenet med en moderniseret pavillon. Det er også værd at notere sig, at udstillingen var organiseret af en dedikeret udstillingsskaber, Rostrup Bøyesen, der havde stået for hovedvægten af Statens Museum for Kunsts særudstillinger af moderne kunst af bl.a. Wassily Kandinsky (1866-1944) i 1957 og Paul Klee (1879-1940) i 1959. Mens der tidligere blev skrevet ret lidt om Venedigbiennalen i dansk sammenhæng, kom der fra 1960’ernes start et større kunstkritisk fokus på udstillingen og de internationale udstillinger generelt.[58] Et eksempel ud over dagbladskritikken er Louisianas årbog fra 1960, der indeholdt to reportager fra Biennalen skrevet af Pierre Lybecker og Gunnar Jespersen. Sidstnævnte så 1960-udstillingen som ”abstraktionens indre oprør” mellem de ekspressive og de konkrete med Mortensen som behændig mellemmand.[59] I det nystartede kunsttidsskrift Signum, der blev lanceret året efter som et dansk kunsttidsskrift med fokus på moderne kunst og internationale perspektiver, skrev forfatteren Ole Sarvig (1921-1981) i ”Venedigs mudrede spejl. Biennalen 1960” (1961) en større analytisk panorering over Biennalen. Han bemærkede biennalens evne til at rehabilitere modernismens pionerer, hvorimod nutidskunsten var domineret af en ekspressiv undergangsfascination som ”en desperat sidste akt i surrealismens og antikunstens aand”, mens Mortensen ”ene mand i den danske pavillon noget distræt holder skansen for Vasarely, Magnelli og sig selv med sine farverige og yderst dekorative konkretioner”.[60]

I forlængelse af Mortensen-udstillingens succes, men også de problemer man så omkring den danske pavillon, satte Signum atter fokus på den danske tilstedeværelse i Venedig med enqueten ”Danmark på Biennalen” (1961).[61] Her blev en række centrale aktører, Folmer Bendtsen (1907-1993), Victor Brockdorff (1911-1992), Erik Fischer, Asger Jorn, Erik Poulsen (1928-1999) og Ole Sarvig, bedt om at vurdere Danmarks muligheder ”som de er blevet udnyttet og hvordan de kunne udnyttes fremover”.[62] Man så her deltagelsen siden 1945 som præget af mangler, både i udvælgelsen og udførelsen, som Bendtsen beskrev som ”nusset og billigt”. Sarvig så det som særligt grelt under ”Leo Swanes besynderlige regime”, hvor han om 1948-udstillingen udtalte: ”Folk troede vitterligt, at de var kommet ind i Biennalens pulterkammer og trak sig skyndsomst tilbage med mange undskyldninger.”[63]

Meget var dog bedredes med de seneste to udstillinger i hhv. 1958 og 1960, hvor ”Grafikudstillingen var eksemplarisk og Mortensen-udstillingen berettiget” (Sarvig), og ”danske kunstnere vel næppe har hævdet sig bedre end på de sidste to udstillinger” (Fischer). Jorn mente dog, at Biennalen helt havde mistet sin aktualitet og kun kunne blive relevant igennem et forandret kulturliv. Som det centrale formål med deltagelsen blev kunstnerisk kvalitet betonet, hvorimod der var forskellige syn på den internationale orientering. Bendtsen talte for at prioritere det nationale særpræg ”ved at lægge Hovedvægten paa det i bedste Forstand nationale særpræg vi utvivlsomt har i Danmark og i de øvrige nordiske lande, uden at skelne for stærkt til modeprægede internationale strømninger” (hvilket lå tæt på komiteens linje under Swanes regime), mens Fischer talte for at ”vise en større offentlighed, hvordan danske kunstnere arbejder” gennem valg af profiler som nu Mortensen, som kunne efterfølges af Jorn og Carl-Henning Pedersen.

Ikke mindre interessant blev enqueten fulgt op af Rostrup Bøyesen i det næste nummer af Signum med et længere indlæg om den danske deltagelse, ”Biennale-Problemer” (1961).[64] Selvom Rostrup Bøyesen fandt dele af Biennalen problematisk – så som overrepræsentationen af værtsnationen, den tvivlsomme prisuddeling og kampen om opmærksomheden – fandt han det vigtigt at prioritere deltagelsen og gøre det rigtigt: ”Vi har hidtil svækket vor egen position ved at udvælge for meget ud fra en dansk og for lidt ud fra en international horisont”, mente han og refererede de mange navne fra 1942-biennalen som eksempel på et ”biennale-mæssigt selvmord” – dog uden at kommentere på de særlige omstændigheder, der gjaldt for netop denne udstilling. Udvælgelseskomiteen bar også for meget præg af lokale forhold, mente han, og kunne med fordel ændres, ligesom det var nødvendigt at investere bare et minimum i PR og repræsentation, samt at give længere tid til udstillingens tilrettelæggelse, end de få måneder, han lige selv havde haft til at tilrettelægge Mortensen-udstillingen. Rostrup Bøyesen, der, som kommissær og medarrangør, talte af egen erfaring, kunne opsummere sin løsning af ”Biennale-problemerne” således: ”at Danmark ved at udvælge sine repræsentanter efter en international og ikke en lokal målestok, ved at ofre en forholdsvis overkommelig ekstra sum på fornuftig propaganda og ved at unde sig rigelig tid til tilrettelæggelse og forarbejde, ville give sig selv betydningsfulde kort på hånden til at gøre sig gældende i Biennalens hårde kapløb”.[65]

De eksterne kritikere og den interne arrangør i denne Biennale-debat viser en gennemgående enighed om udfordringerne og den igangværende udvikling. Kravet om fornyelse indebar et opgør med den gamle opfattelse fra Swanes tid af, at den nationale selvfremstilling skulle bestå af en historisk, repræsentativ udvælgelse af særligt ’danske’ kunstnere. Nu, hvor man stod et centralt sted i den moderne kunstudstillings historie og måtte forholde sig til dens nye krav om investering og engagement var det i stedet nødvendigt at udvælge efter en ”international og ikke en lokal målestok”.

Succes 1960’erne

Biennalerne igennem den første halvdel af 1960’erne var en succesfuld og stilsikker periode for den danske deltagelse: Fra magtdemonstrationen af Mortensen i 1960 over udstillingerne i 1962 med Carl-Henning Pedersen og Henry Heerup (1907-1993), hvor førstnævnte modtog udstillingens UNESCO-pris; til 1964 med Svend Wiig-Hansen og Robert Jacobsen (1912-1993) i 1966, der modtog udstillingens store pris for skulptur. I perioden fulgte man planen om at koncentrere fokus på en enkelt kunstner, der passede inden for den internationale abstraktion med klar vægtning af de spontant ekspressive. Den svenske kritiker Kristian Romare beskrev i artiklen ”Indtryk fra Biennalen og Documenta” i Louisiana Revy den danske pavillon som karakteriseret af ”Skarpt valg og generøs præsentation”.[66] Romare fremhæver her den danske eksekvering frem for den mere uklare nordiske pavillon: ”Danmark har holdt fast på denne linie, men naboerne i den skandinaviske pavillon bliver stikkende i kompromiser med mange navne og tynde kollektioner. Vi må finde en vej bort fra disse halve løsninger, hvis Nordens deltagelse i Venezia som helhed skal kunne få nogen vægt”.[67] Den danske pavillon blev nu, i 1964, oplevet som anderledes stilsikkert og professionelt eksekveret end den ”bløde mellemvare”,[68] man havde set ti år før.

Den danske kunstverden var også blevet betydeligt mere internationalt og udstillingsmæssigt orienteret, ikke mindst med Louisiana som centrum og forum for de nyeste kunstneriske eksperimenter. Det er her bemærkelsesværdigt, at udstillingen i 1962 med Pedersen og Heerup var prøveopstillet på Louisiana før afsendelsen til Venedig. En skribent beskrev i forbindelse med et interview med Mortensen i B.T. i 1960 den nye danske pavillon som ”en mindre udgave af Louisiana, en venetiansk udgave af Louisiana”[69] med træer og flade murstensbygninger. Det kunne falde ligefor at betragte pavillonens efterkrigstidshistorie som en bevægelse fra Statens Museum for Kunst til Louisiana: Hvor udstillingerne i starten havde et repræsentativt og musealt præg i rammerne af en klassicistisk pavillon, for så at udvikle sig hen mod det moderne kunstmuseums samtidsrettede særudstillinger i matchende arkitektoniske rammer – en lære, man kunne have taget til sig ved Statens Museum for Kunsts genåbning efter en årelang renovering i 1970, hvor man dog fortsat distancerede sig fra en for udadvendt og samtidsrettet profil og i øvrigt så denne rolle dækket af netop Louisiana. Man må dog tage det forbehold, at Louisiana aldrig formelt stod for den danske pavillon. I stedet havde Louisiana tætte kontakter til *documenta*-organisationen, og i 1960 kunne de vise udstillingen *Vitalitet i kunsten*, som havde været vist på Palazzo Grassi som en form for konkurrent til Biennalen.[70]

I de seneste år har en række studier sat nyt lys på rekonfigurationen af den europæiske kunstverden efter 1945. Ifølge kunsthistoriker Catherine Dossin var øget mobilitet og internationalisering en hel central drivkraft for både de kunstneriske og institutionelle aktiviteter.[71] De internationale udstillinger har her en nøglerolle. Den østrigske kunsthistoriker Nuit Banai beskriver, hvordan de europæiske nationer efter 1945, særligt Tyskland og Italien, var i genfødselsproces som ”postnationale”, hvilket blev målt på deres evne til at være internationale.[72] I efterkrigstiden havde Danmark ikke samme diskrediterede og traumatiske selvopgør, men måtte alligevel omdefinere sig i international, fælleseuropæisk retning, både politisk og kulturelt. Neutralitet og planlagt nordisk forsvarssamarbejde måtte opgives under den kolde krigs pres, hvor man sammen med det øvrige Vesteuropa trådte ind i Atlantpagten samtidig med den genstartede Biennale – hellere frivilligt deltage i den Frie verdens attraktive internationalisme end blive presset til at deltage på besættelsesmagtens vilkår, som man kort før havde oplevet.

Kunsthistoriker Caroline A. Jones har, som tidligere nævnt, analyseret Biennalen som producent af den internationale kunstner og begæret efter det globale, som det der er fælles for Biennalens deltagere og arrangører. Jones indkapsler dette i begrebet Biennalekultur (*Biennial Culture*), hvis kerne er at generere kunst som en oplevelse, hvor formen er udstillingen.[73] Udstillingerne i den danske pavillon viser en gradvis tilpasning til Biennalekulturen og internationalisering. Dette lykkedes med Mortensen i 1960, og momentum blev fastholdt ved de følgende udstillinger. Produktionen af den internationale kunstner var ikke uden omkostninger, hvor det nordiske samarbejde måtte vige for de ”skarpe valg” af enkelte kunstnere. Det må også bemærkes, at ingen kvindelige kunstnere var at finde blandt de “skarpe” valg, ligesom kunstnersammenslutningerne gled i baggrunden.

Fig. 12. Ugo Mulas, *Studenterprotester under Venedigbiennalen*, 1968. Foto: © Ugo Mulas Estate.

1968: Den sidste Biennale?

Dette momentum, som de danske biennale-arrangører havde opnået med deres ændrede tilgang til udstillingerne, skulle dog ikke vare så længe før man blev igen overhalet af realiteterne. Synet på Biennalen som et internationalt samlingspunkt med evne til at være samtidsfavnende var så småt i skred i 1960'erne. Den ihærdige udstillingsskaber og direktør for Moderna Museet i Stockholm, Pontus Hultén (1924-2006), skrev i Louisiana Revy i 1962, at Biennalen var mere stor end smuk, "lidt gammeldags", og den var "langt fra at være den præsentation af, hvad der foregår rundt om i verden, som den giver sig ud for at være".[74] Selv forsøgte han at gøre Moderna Museet til en dynamisk platform for samtidsskunsten og dens baggrund i avantgarden, hvor gæsterne blev aktiverede igennem totalinstallationer, performances og interaktive værker. Fra denne position var Venedigbiennalen statisk og utilstrækkelig. I 1968 kaldte Berlingske Tidendes kunstanmelder, Ejgil Nikolajsen, Biennalen for "en døende svane", og han skrev: "[h]vad Venezia viser om nutidskunstens mere generelle tendenser og symptomer er dele i et allerede velkendt mønster og oftest set mere markant anskueligt belyst på andre udstillinger, f. eks. Documenta i Kassel eller, jævnligt, så tæt på som i Humlebæk (og i Den Frie og på K.E.)".[75] Biennalen var altså ved at blive overhalet af et bredere udstillingsboom, som også talte de nye museer som Louisiana og Moderna Museet.

I ungdomsoprørsåret 1968 [fig. 12] var Biennalen scene for protestaktioner, besatte pavilloner og sammenstød mellem demonstranter og politi, hvilket forstærkede opfattelsen af en udstilling på de reaktionæres side. Det er her interessant, at den danske komite allerede i 1967 havde inviteret Asger Jorn til at udstille ved Biennalen i 1968, hvilket han dog med det samme havde afslået.[76] I stedet havde man valgt Mogens Andersen (1916-2003) og Frede Christoffersen (1919-1987), og dermed fortsatte det abstrakt-ekspressionistiske spor med Rostrup Bøyesen som kommissær, hvilket ikke længere havde samme gennemslagskraft. I kølvandet på den kaotiske biennale udgav Rostrup Bøyesen et skrift om Venedigbiennalens historie med fokus på den danske deltagelse.[77] Denne fremstilling er ikke mindst bemærkelsesværdig i kraft af overvejelserne om Biennalens fortsatte eksistens ovenpå begivenhederne i 1968, der gjorde den til "den mærkeligste Biennale"[78] i historien og slutter således med ordene: "Blev Biennalen 1968 den 34. og sidste i rækken, eller har den en fremtid, hinkende eller strålende? Qui vivra verra."[79] Som bekendt gik Biennalen ikke sin undergang i møde og blev i stedet revitaliseret som centrum i en global samtidskunst med *biennalisering*,[80] som

kendetegn. Det samme har gjort sig gældende for kunstmuseerne, der ligeledes kunne være blevet set som udtjente i 68'ernes øjne.

Det har været mit formål at give et nuanceret billede af den internationale biennale i en transitiv fase, som dens deltagere prøvede at tilpasse sig, hvilket førte til samtidskunstudstillingen, som vi kender den i dag – noget, som også fik stor betydning for kunstmuseerne. Som vist i denne artikel fik Venedigbiennalen en ny betydning efter 1945 som lakmusprøve for fremstillingen af den internationale kunstner og den succesfulde udstilling. Dette skabte et særligt forhold mellem det nationale og det internationale – hvor begge størrelser var under udvikling og både indebar åbninger og klare grænsedragninger. Fra en repræsentation af den hjemlige kunstscene (i den udgave, som dens mest magtfulde mænd gerne så den) bevægede man sig efter krigens kuriøse kulturdiplomati med ført hånd ud i en gradvis internationalisering, som lykkedes i en succesfuld årrække, men så blev sat skak af uforudsete begivenheder. En situation, der synes os bekendt i år 2021, hvor vi ser de forestående udstillingsbegivenheder omgivet af post-pandemisk uvished.

Noter

1. Gunnar Jespersen ”Følelse og Intellekt”, *Louisiana Årbog* (red. Knud W. Jensen), Gyldendal 1960, 38.

2. Feltet Exhibition Histories har været anført af Afterall Books serie “Exhibition Histories” (2012-). I dansk sammenhæng kan nævnes ”Udstillingen som forskningsobjekt: Skandinaviske Exhibition Histories”, *Periskop* #30, 2018 (redigeret af Kristian Handberg, Anne Gregersen og Michael Kjær).

3. Se særligt Charles Green og Anthony Gardner: *Biennials, Triennials, and documenta: The exhibitions that created contemporary art*, Wiley-Blackwell 2016.

4. Se for eksempel James Vorhies: Beyond Objecthood. The Exhibition as a Critical Form Since 1968, MIT Press 2017.

5. Komiteens arbejde fra 1932 til ca. 1970 er arkiveret under Kongelige Malerisamlings (KMS) Brevarkiv på Statens Museum for Kuns (SMK) i to arkivkasser. Herudover har Statens Kunstfond overdraget sine arkivalier fra komiteen til Rigsarkivet, som findes under arkivskaberen *Den Danske Komite for Biennalen i Venezia*.

6. Caroline A. Jones: “Biennial Culture: A longer history” in Filipovic, Elena; Van Hal, Marieke; Øvstebø, Solveig: *The Biennial Reader*, Hatje Cantz 2009, 66-87, s. 81 [min oversættelse]

7. Caroline A. Jones: *The Global Work of Art: World’s Fair, Biennials, and the Aesthetics of Experience*, Chicago University Press 2017, s. ix.

8. Op.cit., 89.

9. Lawrence Alloway: *The Venice Biennale: 1895-1968. From Salon to Goldfish Bowl.* Faber and Faber, London 1968.

10. Lars Rostrup Bøyesen: *Venedig Biennalen 1895-1968*, Særtryk af Gutenberghus Årsskrift 1968, 14.

11. Ruth Ben-Ghiat: *Fascist Modernities. Italy 1922-1945*, University of California Press 2001, 35.

12. Ben-Ghiat, 173.

13. Meddelelse fra Den Danske Komite for Biennalen i Venedig 17.4. 1940; og brev fra Leo Swane til Fr. Graae 9.4. 1940. KMS brevarkiv.

14. Barbusse, 24.

15. *23. Biennale di Venezia*, udstillingskatalog, Venedig 1942, 28. [”Venezia ha richiamato ci raccolta gli artisti, e non solo italiani ma di tutti i Paesi non nemici o non a questi asserviti”].

16. Op.cit., 27, [“Per volere del Duce, sempre sensibile ai bisogni dello spirito.”].

17. British Council, *UK at the Venice Biennale*, 1940’erne, https://venicebiennale.britishcouncil.org/history/1940s [tilgået april 2020]

18. Brev fra Antonio Maraini til Leo Swane, 22.12. 1941. KMS Brevarkiv.

19. Brev fra Leo Swane til Undervisningsministeriet, 13.2. 1941. KMS Brevarkiv.

20. Notat fra Michelsen, Undervisningsministeret, januar 1942, arkiv for Den danske komite for Biennalen i Venedig, Ks. 2, Rigsarkivet.

21. Ibid.

22. Erik Struckmann: ”Danskerne hævder sig smukt på ’Biennalen’. Maleren Erik Struckmann skildrer sit indtryk fra det store internationale Kunststævne i Venedig”, Politiken, 4.7. 1942 s. 3. [”Hele Italien strømmer i disse dage til Venedig, hvor Danmark hævder sin plads saa uforglemmeligt smukt”.]

23. Nancy Jachec: “Anti-communism at Home, Europeanism Abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948–1958”, *Contemporary European History*, vol. 14, nr. 2, maj 2005: 193-217, s. 198.

24. Eksempelvis i Michael Tymkiv: *Nazi Exhibition Design and Modernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2018 og udstillingen *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918–1943*, Fondazione Prada, Milano 2018.

25. ”Referat af Møde i Komitéen for den danske udstilling på Biennalen i Venedig”, 7.4. 1948. KMS Brevarkiv.

26. Jachec 2005, 216.

27. Citeret fra Caterine Dossin: *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Routledge 2015, 13 [min oversættelse]

28. Göran Schildt: ”Konstbiennalen i Venedig”, Svenska Dagbladet, 12.7. 1956.

29. Göran Schildt: ”Futurism i imperfektum”, Svenska Dagbladet, 8.7. 1960.

30. Mødereferat, Komiteen for den danske udstilling på Biennalen i Venedig, 7.4. 1948. KMS Brevarkiv.

31. Som formuleret af den abstraktions-skeptiske Swane. Ibid.

32. Afskrift af rapport af Leo Swane, 22.4. 1949. KMS Brevarkiv.

33. Dette behandles nærmere i Caterine Dossin: *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Routledge 2015, særligt s. 26-27.

34. Walter Schwartz: ”Med 32 nationer til kunstnerisk kappestrid”, Politiken, 20.6. 1954

35. Ibid.

36. Leo Swane: ”Det hæsblæsende kæmpeshow af kunst”, kronik, Politiken, 3.11. 1954, s. 12-13.

37. Brev til Egill Jacobsen fra Den Danske Komite for Biennalen i Venedig, 8.3. 1956. KMS

Brevarkiv.

38. Lars Rostrup Bøyesen, dokument dateret 1.7. 1956. KMS Brevarkiv.

39. Ibid.

40. *4 Danish Artists at the Biennal Venice 1958*, udstillingskatalog, n.p.

41. Som kunsthistoriker Liza Kaaring har betegnet denne tendens i 1950’ernes kunst, Liza Kaaring Burmeister: *Mennesket i tiden: Menneskeskildrerne i dansk grafik i anden halvdel af 1950erne*, Ph.D.-afhandling, Københavns Universitet 2015.

42. Rapport, Den Danske komite for Biennalen i Venedig, 4.7. 1958. KMS Brevarkiv.

43. Ibid.

44. Göran Schildt: ”Gemensam nordisk paviljong på biennalen aktuell chans”, Svenska Dagbladet, 8.7. 1954.

45. Ibid.

46. Mødereferat, Komiteen for den danske udstilling på Biennalen i Venedig, 17.2. 1958, Statens Museum for Kunsts arkiv.

47. Ibid.

48. Se mere om dette i Gunnar Jespersen: *De abstrakte. Historien om en kunstnergeneration*, Fogtdal, 1991 (2. udg.).

49. Interview i Berlingske Aftenavis 7.8. 1948. Citeret fra Villads Villadsen: *Statens Museum for Kunst 1827-1952*, Gyldendal 1998 s. 351.

50. Brev fra Lars Rostrup Bøyesen til Louisiana, 7.6. 1960. KMS Brevarkiv.

51. Kataloget til Biennalen angiver de alternative titler *Murano*, *Petreto* og *Zivaco* – alle titler afledt af lokationer på Korsika, hvor Mortensen fra denne periode ofte opholdt sig.

52. *Propriano* (olie på lærred, 195×130 cm) blev i 1966 indkøbt til SMK (inventarnr. KMS6467) og *Evisa* til Louisiana (begge som gaver fra Ny Carlsbergfondet).

53. Kataloget endte på grund af en fejlforsendelse på Stedelijk Museum, hvorfor man i hast måtte trykke en erstatning i Italien. *Mortensen, Danemark 1960 Venise Biennale*, udstillingskatalog (bemærk den fransksprogede titel).

54. *Richard Mortensen. Malerier 1932-1960*, Frederiksberg Rådhus 26.1.-12.2. 1961. Udstillingen var organiseret af en komite, som talte Rubow og Rostrup Bøjesen og ledsagedes af et katalog. Værkerne var blevet opbevaret på Statens Museum for Kunst imellem udstillingerne i Venedig og på Frederiksberg. Frederiksberg Bladet 26.1. 1961.

55. Pierre Lübecker: ”Instinktets Tyranni”, Politiken 11.7. 1960.

56. ”Art informel biennalens aktuelle hovedtema, hvad den besøgende, som det sidste årstid har fulgt strømningerne i verdenskunsten også måtte vente. I Venedig får man gentaget læren fra

Documenta i Kassel, forrige efterårs biennale i Paris og fra Vitalita nell’Arte, som blandt andet blev vist på Louisiana.” Pierre Lübecker: ”Instinktets Tyranni”, Politiken 11.7. 1960.

57. Finn Marc Andersen: ”Mortens dag i Venedig”, *Billed-bladet,* nr. 28, 8.7. 1960, s. 18-19.

58. Jeg har med udgangspunkt i danske kunstkritikeres omtale af Documenta behandlet dette i artiklen “documenta i dansk dokumentation: En analyse af receptionen af ‘documenta’ i dansk kunstkritik, 1955-1972”, *Periskop – forum for Kunsthistorisk Debat,* 21, 2019, s. 52-69

59. Pierre Lybecker: ”Ekko fra Biennalen” og Gunnar Jespersen ”Følelse og Intellekt”, *Louisiana Aarbog* (red. Knud W. Jensen), Gyldendal 1960.

60. Ole Sarvig: ”Venedigs mudrede spejl. Biennalen 1960”, *Signum* 1. årgang, nr. 1, 1961, 28-40, s. 37.

61. *Signum*, 1. årgang, nr. 3, 1961, s. 21-25

62. De fem spørgsmål var: ”1. Hvad anser De for formålet med den danske deltagelse? 2. Hvorledes vurderer De den danske deltagelse i Biennalen siden krigen i forhold til andre landes deltagelse? 3. Hvorledes mener De den danske deltagelse bør lægges an for fremtiden? Kan de foreslå en bestemt linje, man bør følge, evt. bestemte kunstnere eller kunstnergrupper? 4. Hvorledes vurderer De den nuværende Biennale-komités (der tænkes på dens principielle sammensætning) muligheder for, ud fra saglige overvejelser og uden at være afhængig af danske kulturpolitiske forhold, at lægge og følge en bestemt kurs? Kunne De tænke Dem komitéens principielle sammensætning anderledes en den er i øjeblikket, og hvorledes?”, *Signum* 1. årgang nr. 4. 1961. s. 21.

63. Op.cit., 25.

64. Rostrup Bøyesen ”Biennale-Problemer”, *Signum* 1. årgang, nr. 4, 1961, s. 37-40.

65. Lars Rostrup Bøyesen: ”Biennale-Problemer”, *Signum* 1. årgang, nr. 4, 1961, 37-40, s. 40.

66. Christian Romare: ”Indtryk fra Biennalen og Documenta”, *Louisiana Revy* 17, 5. årg., september 1964, s. 34.

67. Ibid.

68. Schwartz 1954.

69. ”Med lodder og trisser”, B.T. 21.6. 1960, s. 16.

70. Se min gennemgang af *Vitalitet i kunsten* i artiklen *“Vitalita nell’Arte* as an entry to the Trans-European Birth of the Contemporary Art Exhibition?” in *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, vol. 89, nr. 1, 2020

71. Dossin: *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Routledge 2015.

72. Nuit Banai: “From Nation State to Border State: Exhibiting Europe”, *Third Text*,

vol. 27, nr. 4, 2013, 456-469.

73. Jones 2017, 86 [“Biennial culture” has been my shorthand to designate the practices and appetites fueling artists’ and viewers’ commitments to art as experience — and correspondingly, biennials are the event structures in which this taste has been cultivated, its aesthetic codified and defined.”]

74. K.G. Hultén: ”Verdens største udstilling”, *Louisiana Revy*, 3. årgang, nr. 1, okt. 1962, 12.

75. Ejgil Nikolajsen: “En døende svane? 34. kunstbiennale i Venezia på vægten”, *Berlingske Tidende*, 2.8. 1968.

76. Kopi af brev fra Asger Jorn til komiteen for den danske biennaleudstilling i Venedig, dateret 25. juni 1967. KMS Brevarkiv.

77. Rostrup Bøjesens skrift udkom udenfor kunstverdenens normale kanaler som særtryk af mediehuset Gutenberghus årsskrift 1968, hvorfor det er gået noget under radaren og eksempelvis slet ikke nævnes af Barbusse.

78. Rostrup Bøyensen 1968, 4.

79. Op.cit., 24.

80. Begreb for fokus på international genkendelighed, synlig kuratering og deltagelse i den internationale cirkulation af kunstbegivenheder. Se bl.a. Malene Vest Hansen: ”Biennalisering og dansk samtidskunst” i *Terræn: Samtidskunsten i Danmark* (red. Rasmus Kjærbo; Martin Søberg; Camma Juul Jepsen; Sine Krogh). Aarhus Universitetsforlag, 2019. pp. 136-157.

Om forfatteren

Kristian Handberg

Kristian Handberg er mag.art. i kunsthistorie fra Aarhus Universitet og Ph.d. fra Københavns Universitet med afhandlingen *There's no time like the past: Retro between Memory and Materiality in Contemporary Culture*. Arbejder som postdoc med projektet *Curating the Contemporary* om samspillet mellem museum og særudstilling i efterkrigstiden (Statens Museum for Kunst og Københavns Universitet, 2019-2020) og starter i 2021 et nyt forskningsprojekt om danske kunstneres deltagelse i udstillinger på tværs af Jerntæppet under Den kolde krig. I 2015-2018 var han postdoc ved Louisiana Museum for Moderne kunst og Københavns Universitet med *Multiple Modernities: World Images and Dreamworlds in arts and culture, 1946-1972*. Handberg er koordinator for forskergruppen Modernisms og har sin forskningsinteresse i udstillingshistorier, global modernisme og den nutidige musealisering af modernismen. Publikationer inkluderer *Conquering the present in the Long Sixties: The curatorial birth of contemporary art* (2019) og artikler i OnCurating, Stedelijk Studies, Journal of Art Historiography og Konsthistorisk Tidsskrift/Journal of Art History.

- handberg@hum.ku.dk