

documenta i dansk dokumentation

En analyse af receptionen af *documenta* i dansk kunstkritik, 1955-1972

Samtidskunstudstillingen *documenta* har i 60 år været pejlemærke i en ellers fraktioneret og vidt forgrenet kunstverden, ikke mindst i kraft af den kunstkritiske debat. Da det vesttyske *Ausstellungswunder* første gang åbnede i 1955 som et lokalt initiativ i provinsbyen Kassel ledet af kunstneren og arkitekten Arnold Bode (1900-77), var det med den ambitiøse agenda at skabe den “første internationale udstilling af moderne kunst i Tyskland siden 1927”, som udstillingens “chefideolog”, kunsthistorikeren Werner Haftmann (1912-99), proklamerede (Haftmann 1983, 33). Nu var tiden moden til at overvinde det nationalsocialistiske diktators kunstforfølgelse, og den første *documenta*-udstilling havde da også titlen “Udstilling af det 20. århundredes kunst” som en rehabilitering af hele modernismen. Den efterfølgende udstilling i 1959 havde “Kunst efter 1945” som indholdsdeklaration, og herefter har udstillingerne været koncentreret om de sidste fem års kunst i en blanding af autoritativ dokumentation og eksperimenterende kuratoriske visioner i det “100-dages museum”, som Bode udråbte *documenta* til at være i 1964.

Med *documenta*-historikerne Harald Kimpel og Karin Stengels ord fik *documenta* en særlig status af *Gegenwartsbewältigung*, som en samtidsbearbejdning, der rakte langt ud over selve kunsten, som anledning til offentlig refleksion over samtidskulturen, så den kritiske reception af udstillingen hang tæt sammen

<

Udstillingsview med Asger Jorn: *Ausverkauf einer Seele* (Sjæl på udsalg), 1958-59, *documenta II* (1959). © documenta Archiv.

med den generelle kulturkritik og samfundsdebat (Kimpel og Stengel 2000, 7)¹. Denne vidtrækkende karakter har fulgt udstillingen fra de første udgavers fokus på abstraktion som “verdenssprog” i en ny tids kunstverden over popkunsten og den konceptuelle kunsts problematisering af kunstværkets rolle i samfundet hen mod mediekunst, brugen af det offentlige rum og selvproblematiserende eksperimenter med hele udstillingens form i en globaliseret verden.

I et historisk perspektiv giver de mange anmeldelser, reportager og debatindlæg, som *documenta* har afstedkommet, anledning til at følge mødet med den internationale samtidskunst og kunstkritikkens egen udvikling, hvilket netop er formålet med denne artikel. Det, der kunstkritisk er skrevet om *documenta*-udstillingen i dansk kontekst, udgør et ret konkret og let afgrænset materiale ikke bare til at undersøge *documenta*, men til at følge hele den kunstverden, som formede sig i efterkrigstiden, og dens redefinerings af center og periferi, måder at udstille kunst på og tænke det samtidige. Jeg vil lægge hovedvægten på receptionen af de tidlige udgaver, da udviklingen her er mest markant.

Til trods for et stort fokus på *documenta* i den internationale kunsthistorie og 1960'erne, som en tid præget af nybrud og udvekslinger i dansk kunst, har den historiske reception af *documenta* og andre internationale udstillinger i en dansk sammenhæng været underbelyst. Alligevel er udstillingen så central for periodens kunst og udstillingen af den, at dens danske receptionshistorie er et noget nær nødvendigt perspektiv at have med i en forståelse af den tid, som på mange måder har formet vore dages kunstverden og idéen om udstillingen som samtidsbillede.

Kunstkritik som samtidskritik og del af kunstverdenen

Kunstkritik er en flertydig genrebetegnelse, der historisk har haft mange betydninger og former. Som Kerr Houston skriver i *An Introduction to Art Criticism* (2012), har særligt de sidste årtier indebåret et overlap med andre discipliner såsom (kunst)filosofi, kulturjournalistisk, livsstilsstof, og den konventionelle kunstkritiker, der baseret på sit *connoisseurship* og sin etablerede position som bedømmende subjekt anmelder det enkelte værk, er udfordret – ikke mindst af mediernes (ned)prioritering af kunststoffet. Houston lokaliserer tre basis-kategorier for kunstkritik: den journalistiske, den i sig selv kunstneriske *belle-lettres*-baserede og den akademisk-videnskabelige kritik. Den første er rettet mod en almen offentlighed, ofte gennem dagspressen, og karakteriseres af korte formater og aktualitet. Den anden er mere essayistisk eller decideret litterær i en ukonventionel, i sig selv æstetisk form. Den tredje overlapper med den universitære forskning og gør brug af en specialistterminologi og en teoretisk

tilgang (Houston 2012, 8). Det måske mest samlende forhold for kunstkritik er et fokus på det samtidige. Igennem formidling, debat, perspektivering og bedømmelse har kunstkritik et engagement med samtiden for øje. Heri er kritikken også forenet med selve kunsten og det kuratoriske apparat på en måde, som kan beskrives med det før omtalte begreb *Gegenwartsbewältigung*, der både rummer en aktiv iscenesættelse af og en distanceret kritisk bearbejdning af samtids-tilstanden. Dette forhold afspejles i et udbredt overlap af aktører og roller. Kritikere agerer også som kuratorer og kunsthistorikere, kuratorer skriver om kunst, og kunstnere agerer både udstillingskabere og skribenter. Som tilfældet *documenta* viser, er dette ikke noget nyt fænomen. Kunsthistorikeren Haftmann var også en profileret kunstkritiker og blev siden museumsdirektør. Og Bode havde en baggrund som udøvende kunstner og grafiker. I den danske reception vil vi støde på både kuraterende arkitekter, museumsdirektører, forfattere og skrivende kunstnere. Sådanne forbindelser og engagementer peger på kunstkritikken som forankret i kunstverdenen. Netop i 1960'erne beskrev flere kommentatorer kunstverdenens netværkskarakter. En af disse var kritikeren og kuratoren Lawrence Alloway (1926-93), der i "Art and the Communications Network" fra 1966 beskrev kunsten som distribueret gennem "netværk af kommunikation", meget mere komplekst end førhen, og i 1972 i "Network: The Art World Described as a System" definerede kunstverdenen som et sammenhængende hele af værker og reproduktioner, kritiske, historiske og informative tekster, gallerier, museer og private samlinger og en "sum af personer, objekter, ressourcer, meddelelser og idéer" (citeret fra Martin 2011). Som kritiker i 1960'ernes kunstverden talte Alloway for en informativ kunstkritik, der skulle være mindre baseret på værdidomme og en hyldest af bestemte kunstnere. I sin bog om Venedig Biennalen fra 1968, hvori biennalen beskrives som "an orgy of contact and communication", så Alloway den eksisterende litteratur om den moderne kunst som oftest stammende fra kunstnernes venner og være skrevet på et højt abstraktionsniveau, mens der var en ekstraordinær mangel på objektiv information, særligt om ikke-franske stilarter (Alloway 1968, 134). De internationale udstillinger gav mulighed for at afhjælpe denne situation og satte også kunstkritikken på en ny opgave.

I et historisk perspektiv, som opsat i denne artikel, vil en betragtning af kunstkritikken således give indsigt i tidens kunstverden med dens forskellige aktører og komponenter. Min undersøgelse baserer sig på *documentas* formative år, fra den første udgave i 1955 til den femte *documenta* i 1972. Jeg præsenterer materialet i tre dele: opdagelsen af *documenta* 1955-59, konsolideringen som kunstcentrum 1964-68 og så polemikken omkring *documenta* 5 i 1972. Her har

jeg forsøgt at fremskaffe hele den eksisterende *documenta*-reception, både fra dagspressen og kunst- og kulturtidsskrifter. Dette felt inkluderer med Houstons begreber både eksempler på den journalistiske, artistiske og akademiske kritik og, nok særligt, genrernes overlap. Centralt står aflæsningen af udstillingen som samtidsbearbejdning og center i en ny kunstverden, som man dog også forholder sig forskelligt til.

Opdagelsen af *documenta* (1955-59)

I 1955 var den danske kunstverden ikke særligt internationalt eller moderne orienteret. Der var ingen museer viet til den moderne kunst, og større panoreringer af samtidskunstens tilstand var der ikke ambitioner om. I kulturdebatten dominerede den mere indadvendte og nationale Heretica-modernisme. Alligevel var danske kunstnere centrale i europæiske hovedtendenser som den spontan-abstrakte kunst gennem CoBrA og den konkrete gennem Linjen II. Begges veje gik ofte til Paris, og enkelte udstillinger som *Klar form* (1951) viste ny konkret kunst fra Paris gennem galleristen Denise René. Der var dog ingen danske reaktioner på den første *documenta*-udstilling i Kassel. Udstillingen nåede kun op til en artikel i *Der Nordschleswiger*, det tyske mindretal i Sønderjyllands avis. Under overskriften "Brief und Siegel für die Moderne. Zur Ausstellung 'documenta' in Kassel" ["Garant for det moderne. Om udstillingen 'documenta' i Kassel"] (26.7. 1955) fremhævede artiklen af Gerhard Schön i en blanding af omtale, anmeldelse og reportage udstillingen som en arvtager til store udstillinger i Köln i 1912 og Dresden i 1927, og allerede af blivende værd. "Det modernes øjeblik er kommet eller rettere genkommet", er artiklens konklusion, selvom der også efterlyses mere plads til den unge kunst og muligheden for at se fremad efter rehabiliteringen af modernismens mestre. Denne omtale i en lokalavis, endda hinsides grænsen, bevidner en massiv bevågenhed om *documenta* i tysk kontekst, mens den åbenbart ikke nåede et dansk publikum. Måske det heller ikke hjalp på sagen, at den eneste deltagende danske kunstner, Richard Mortensen (1910-93), var præsenteret som hjemhørende i Paris frem for i Danmark i katalogets oversigt!

Da det næste gang blev *documenta*-tid i 1959, var der begyndt at opstå et generelt kendskab til den moderne kunst, hvilket også afspejlede sig i en kunstkritisk debat. En "provinsdebat" om dansk kunsts forhold til de internationale centre verserede i 1959-60, igangsat af litteraten Sven Møller Kristensens angreb på dem, der talte nedladende om dansk provinsialisme. "Vi er ikke med, før vores musik bliver noget mere dodekafonistisk, vor malerkunst noget mere tachistisk, vores digtning noget mere mytisk-metaforisk og det hele noget mere absurd", ironiserede Kristensen.² Klaus Rifbjerg med flere kunne dog alt for

godt genkende billedet af den provinsielle skepsis mod det nye og udefrakommende og kritiserede som Harald Engberg den moderate “gyldne middelvej” i Kristensens kritik. Debatten er interessant nok dokumenteret i regi af det selvbevidste, moderne kunstmuseum Louisiana i antologien *Pejling af Modernismen* (1962): en samling debatindlæg af samtidens kulturpersonligheder oprindeligt bragt i tidsskriftet *Louisiana Revy*. Som et alternativ til den etablerede museumsform havde Knud W. Jensen præsenteret sin samling af dansk modernisme i nytænkende arkitektoniske rammer ved Louisianas åbning i 1958. Jensen fik dog efter eget udsagn “pludselig et helt nyt syn på, hvordan samlingen kunne bruges og burde have været – og hvilken kunst, museet i fremtiden skulle vise” (Jensen 1986, 50). Det var gennem det såkaldte “documenta-chok” ved at besøge *documenta II* i august 1959, at Jensen fik et nyt syn på den internationale kunsts tilstand – og muligheden for at fremvise den på nye måder. Efter ikke at have hørt om den første udstilling blev Jensen tilsyneladende gjort opmærksom på *documenta* som *must-see* af Denise René.³ Da han kom til udstillingen, blev han dog så overbevist, at han straks etablerede kontakt med Arnold Bode, og det lykkedes endda at låne en del af udstillingen til Danmark med Værker fra *documenta* (Louisiana, 20.10.-3.11. 1959), som inspireret af udstillingens indtryk skulle signalere et kursskifte for museet rettet mod international samtidskunst. Som han skildrede i et langt og rigt illustreret essay i Louisianas årbog 1959, var han imponeret af denne nødvendige “ajour-føring” af den internationale kunst med “alvor og intensitet” i den “rastløse søgen, eksperimenteren og udforskning” (Jensen 1959, 62). Inspireret af udstillingens rammer i krigsruinerne ser han det imponerende kunstneriske opbud i et samtidshistorisk perspektiv i “krigenes, atomoprustningens, masseproduktionens og den menneskelige ensretnings samfund”, hvor det er lykkedes at rydde “en zone af frihed for kunsten, som den har taget i besiddelse og nu udnytter med dristighed og skabende fantasi” i et næsten udelukkende abstrakt udtryk (“af 700 billeder var 685 non-figurative”, som han noterer sig). I Jensens reportage er motivet opdagelse og overvældelse centralt. I den afsluttende del skriver han således, at “[b]esøget på Documenta var for en nordbo som at komme fra en fredelig provins til en hektisk, betagende, næsten skræmmende metropol. Man overvældes af indtryk, som det vil tage lang tid at fordøje” (Jensen 1959, 74). Jensens *documenta*-chok, som altså er en af de



Fra Knud W. Jensens reportage. *Louisiana 1959, Louisianas Skrifter* nr. 2, 1959.

absolut første danske indtryk fra *documenta*, kom siden til at stå som et kapitel i hans erindringer fra 1986 og blev også trykt i en mindeantologi for Arnold Bode.

Mens ingen danske kritikere – med en undtagelse, som vi vil komme tilbage til – havde dækket selve udstillingen i Kassel, foranledigede Louisiana-udstillingen stor kunstkritisk interesse og debat. Allerede inden åbningen kunne *B.T.* rapportere om “Europa-kunst til Danmark” (*B.T.*, 7.10. 1959), ligesom *Information* skriver, at “sommerens store udstillingsbegivenhed” og “øjeblikkets mest omtalte og interessante udstilling i Europa” kommer til Danmark (“Dokumental’ til Louisiana”, *Information* 9.10. 1959 – bemærk den fejlagtige stavning med “k”). Da udstillingen åbnede, blev den modtaget som et meget velkomment initiativ, “Som en brise udefra” (*Politiken*, 21.10. 1959), der viser “Det mest moderne i Louisiana-museet” (*Dagens Nyheder*, 21.10. 1959). Man var klar over, at det kun var et udvalg af den store udstilling, som vistes (“5 pct. af Documenta II på Louisiana”, *Information*, 21.10. 1959), men fandt tiltaget vigtigt, ikke mindst i anerkendelse af, at “en kraftpræsentation” som *documenta*s billede af efterkrigs-kunsten “af mange grunde næppe er tænkelig i Danmark” (Ejner Johanneson, *Information*, 21.10. 1959). Indholdsmæssigt fremhæves en række kunstnere fra Jackson Pollock til Wols som endnu ukendte for det danske publikum. Udvalget var ifølge Jensen også gjort for at undgå kunstnere, som havde været fremvist i Danmark, særligt de franske kunstnere (*B.T.*, 7.10. 1959).

documenta var altså kurtiseret af pressen, da den kom til Louisiana i 1959, men var ikke dækket i sig selv. Der var for langt fra dansk kunstliv, og ud af de 339 kunstnere på *documenta II* deltog også bare de danske kunstnere Robert Jacobsen, Asger Jorn og Richard Mortensen. En markant undtagelse var dog en omfattende artikel skrevet i tidsskriftet *Kunst* af Robert Dahlmann Olsen

Opslag fra tidsskriftet *Kunst* 1959 med Robert Dahlmann Olsens artikel og annonce for Louisianas udstilling *Værker fra Documenta*.



(1915-93), en arkitekt med tætte kontakter til kunstscenen, blandt andet som redaktør af *Helhesten* og et virke som designer af vigtige internationale udstillinger som *Dalla natura all'arte* (Palazzo Grazzi, Venedig 1960). Den 22 sider lange omtale er foranlediget af den overraskede opdagelse af “[d]enne udstilling, der i størrelse og kvalitet ikke har haft noget sidestykke” og “vil blive stående i kunsthistorien som et markant vendepunkt. Som indledning til en ny epoke vil den angå enhver af os” (Dahlmann Olsen 1959, 87). Dahlmann Olsen er overrasket over den manglende

dækning af udstillingen i dansk presse, og den lange gennemgang er derfor tænkt som et opdaterende referat – en *documenta*-dokumentation, om man vil – til det danske publikum. I ambitionsniveau og detaljegrad er artiklen ganske imponerende og gennemgår alle aspekter af udstillingen, øjensynligt nærret af Dahlmann Olsens begejstring og syn på dens relevans. Han ser således dens essens, meget i pagt med Bode og Haftmanns kunstsyn, som:

Kunstens frihed – og dermed menneskets frihed, står som et usynligt motto over udstillingen. Dette er ikke mere billedet af en ydre verden, vi får serveret i perspektiviske eller litterære arrangementer, men malerier, der i farvernes vibrationer giver udtryk for den menneskelige udtryksform, der alene kan opfattes gennem øjet; det litterære maleri er som den beskrivende roman for længst aflivet. Kunstværkerne på 'Documenta' foregriber en ny verdenskultur, de taler i det samme sprog i alle verdensdele, hvor kunsten ikke er undertrykt. (Dahlmann Olsen 1959, 88)

På hver deres måde har Knud W. Jensen og Robert Dahlmann Olsen altså opdaget *documenta* i 1959 og søgt at overlevere den til den danske offentlighed. Deres efterfølgende arbejde som kurator og udstillingsdesigner kan også relateres til oplevelsen af udstillingens potentiale.

1960'erne: documenta konsolideres som kunstcentrum

Da *documenta III* blev afholdt i 1964 (med et års forsinkelse af praktisk-økonomiske grunde), var der for første gang en omfattende dansk kunstkritisk reception. De store aviser bragte anmeldelser og reportager, som enstemmigt fremhævede udstillingen og udviste kendskab til dens udvikling. En omtale i anledning af åbningen i *Jyllands-Posten* annoncerede "aarets største internationale udstilling af moderne kunst" (*Jyllands-Posten*, 28.06. 1964), og da avisens anmelder Ib Sinding Jensen (1921-2000) skrev sin anmeldelse, var det med vurderingen som "den mest imponerende og kvalitetsmæssigt fornemste udstilling af tidens kunst, der har været vist i mange aar. Flere klasser over Biennalen. Noget tilsvarende er ikke set siden *documenta II* i 1959 og *documenta I* i 1955" ("Vor tids kunst i Kassel", *Jyllands-Posten*, 27.7. 1964). Skribenten demonstrerer altså internationalt udsyn og kendskab til de første udgaver (om han faktisk har set dem, er uvist). "Vor tids kunst i Kassel" rummede "alt hvad der tæller i tresernes kunst", gerne i store formater og med en fælles forbundethed i en "tidstil" først og fremmest karakteriseret af "en ny optagethed af de udtryksmidler, som gemmer sig i de anvendte materialer", ifølge Sinding Jensen. Også *B.T.s* anmelder

Gunnar Jespersen fremhævede konkurrencen med Venedig og kaldte *documenta* for “et museum for vor tids kunst og et provokerende svar til den store konkurrent i Venedig” (“Kunststykket Kassel”, *B.T.*, 11.9. 1964). I *Berlingske Tidende* betonedes anmelderen Vitus Schade (1935-95) Kassels karakter af “Europæisk kunstcentrum i nogle sommermåneder” og fulgte særligt udstillingens fokus på “store personer, der bærer nutidskunsten”, såsom Asger Jorn, hvis syv billeder gennemgås nøje (*Berlingske Tidende*, 9.8. 1964). I *Information* skrev Allan de Waal en anmeldelse fokuseret på selve udstillingsarkitekturen, hvor *documenta* også opleves som ekstraordinær, idet hele byen gøres til et museum gennem bevægelsesmønstret mellem udstillingens afdelinger. “Det er usædvanligt at opleve saa gennemført et arrangement af en saa omfattende udstilling som hele Documenta – fra byplan til tegningsramme” (“Udstillingsarkitektur: Documenta II i Kassel”, *Information*, 30.9. 1964). Tiden var altså moden til fokus på specifikke vinkler på *documenta*, som også var dækket i tv med en 20 minutters udsendelse d. 28. juli – tilsyneladende med billeder fra udstillingen ledsaget af Karlheinz Stockhausens musik.

Ligesom i 1959 var der planer om at få et udvalg af udstillingen til Louisiana, men det skete dog ikke. *Louisiana Revy*, som var blevet et af de vigtigste og mest udbredte kunstmedier med et oplagstal på over 5.000⁴, bragte artiklen “Indtryk fra Biennalen og Documenta” af den svenske kunsthistoriker Kristian Romare. Her introduceres de tidligere udgaver, og det konstateres, at *documenta* nu “har fået ry og myndighed som en kritisk vurderende instans” (Romare 1964, 34). Romare ser dog *documentas* kortlægning af den nye kunst som trådt i baggrunden for et fokus på modernismens mestre og de store personligheder. Et kuratorisk princip, som ses som “i skarp modsætning til amerikanernes måde at tegne en udviklingshistorie for deres egne radikale kunstnere på” (Romare 1964, 35) – her tænkes utvivlsomt på promoveringen af popkunsten. Et opslag med billeder fra udstillingen var også at finde i *Louisiana Revy*.

En længere anmeldende artikel af Albert Mertz blev bragt i *Signum*, et kunsttidsskrift redigeret af Poul Vad, som udkom 1961-64. Her gennemgås også årets Venedig Biennale og *documenta III* i en vurderende gennemgang, som indledningsvis anråber dem som “store shows”, “gennemsyret af korruption, intriger og kunstbørs” (Mertz 1964, 13), men alligevel med tegn på, at “aldrig, efter krigen, har kunsten været så rig og mangfoldig som i dag” (Mertz 1964, 22). Mens udstillingerne ifølge Mertz er “et supplement til hinanden” med “stort set de samme kunstnere” – han sidestiller dem altså frem for som andre kritikere at se *documenta* som en ny konkurrent eller arvtager som kunstens centrum – er der dog forskel på stederne for den Paris-bosatte kunstner: “At komme fra Venedigs



yndefulde gondolvuggende stemning til Kassel er som at faa smasket et vaadt haandklæde i fjæset. Havde Documenta ikke haft aabent fra 10-22 havde man simpelthen ikke staaet det igennem” (Mertz 1964, 18). Dog er udstillingen langt hen ad vejen “simpelthen en åbenbaring” med “alt hvad hjertet kunne begære”. Heri når Mertz frem til en bagvedliggende ny tilstand i kunsten: “En vaagnende forstaaelse af at de ikke fortsat kan stille sig udenfor den verden, de lever i, men aktivt maa deltage i dens skæbne paa godt og ondt. Derfor er kraftgeniet, jegdyrkeren, paa retur i kunsten i dag. Kunstneren er mere konstaterende, han maa ligesom barnet opdage den verden, han lever i” (Mertz 1964, 22) og:

I dag har troen på billedet og skulpturen faaet et grundskud, dels føler kunstneren sig isoleret, dels er der i det moderne samfund et saadant overskud af andre udtryks- og paavirkningsmidler at de bogstaveligt talt

Udstillingsview med værker af Willi Baumeister, Asger jorn, Wilfredo Lam og Ben Nicholson fra *documenta III* (1964).
© documenta Archiv.
Foto: Günther Becker.

truer med at gøre kunsten usynlig. Det er disse forhold der har frembragt tendenser som nouveau realismen, popkunsten og synseksperimenterne. Det er svært for kunstneren i dag at tro paa farvens skønhed i sig selv, paa formens skønhed i sig selv. Kunsten idag skal have eksistens rent materialistisk som en ting, en realitet, skønhed og øjenlyst er ikke nok. (Mertz, 1964, 14)

Friheden til at dyrke farvens vibrationer i den abstrakte kunst, som Dahlmann Olsen oplevede som *documenta II*s essens, var altså nu afløst af en ny kunstforståelse med fokus på tingene i sig selv og kritik af kunstnersubjektet som kerne i en neo-avantgarde, der var forgrenet fra de små kunstnermiljøer til de store udstillinger.

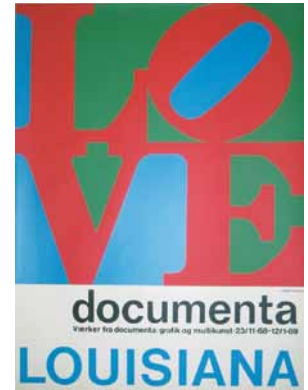
1968: Fra pop-kunst over op-kunst til stop-kunst

Til 4. *documenta*, som åbnede i det notoriske ungdomsoprørsår 1968, var det gamle udstillingsråd med Bode og Haftmann trådt tilbage med et klart aflæseligt udtryk i en afsked med den modernistiske abstraktion og et indtog af særligt den nye amerikanske kunst. Det bemærkede de danske anmeldere, der igen fulgte udstillingen tæt. Sinding Jensen så i *Jyllands-Posten* udviklingen som "Fra pop-kunst over op-kunst til stop-kunst", hvor "stop-kunst" dækker over "hard edge, cool art, minimal art og primærstrukturer" og det hårde udtryk, de mødte publikum med. "Hvad er der at hente for beskueren, når han først en gang har set disse billeder og har overstået førstegangsendtrykkets benovelse? Intet. Man er standset foran en mur. Stop-kunst" ("Fra pop-kunst til stop-kunst", *Jyllands-Posten*, 6.7.1968). Sinding Jensen skrev denne gang hele tre artikler som blanding af reportage og anmeldelse for at følge udstillingen og studsede over den "overvældende" amerikanske dominans, mens udstillingens helhed er "knap så interessant og overvældende" som de tidligere udgaver. Også "*documenta*-veteranen" Virtus Schade fandt i sin anmeldelse "Documentarisk kulde" (*Berlingske Aftenavis*, 3.7.1968) udstillingen påfaldende kølig i sine to hovedudtryk: "Primary structure, hard edge og minimal structure på den ene side, POP på den anden, begge kunstformer besidder kulde." Udstillingen viser derfor kun "en begrænset del af tidens kunst", og han efterspørger blandt andet et "fortællende maleri" og "ny-realister og ny-surrealister" som Passepartout-gruppen i Danmark. Interessant nok ser han tilbage på *documenta II* (1959) som "en stor udstilling", hvor "det kølige maleris kulde og det spontane maleris varme var ved at smelte sammen i en næsten fælles form". "I 1968 ser det ud til at kulden har sejret", hvilket dog beror på det i Schades øjne selektive udvalg, der for første gang gør "*documenta*

ikke helt dokumentarisk”. For Schade, en protagonist for CoBrA og det abstrakte maleri, var pop og minimalisme en fremmedgørende drejning.

Andre fandt dog *documentas* nyorientering mere interessant. I et lille illustreret essay, som gør status ved lukketid på 4. *documenta* (*Information*, 8.10.1968), ser Hans-Jørgen Nielsen i udstillingen “et udpræget holdningsfællesskab” i et “farvel til den individuelle kunstnerrolle”. “Den nye kunst bruger i stadig mindre grad kunsten som subjektivt personlighedsudtryk. Afpersonaliseringen gør sig gældende over hele spektret” fra en “ny informalisme” i Robert Morris’ minimalisme over Andy Warhols “følelsesfuldt følelsesløse” afbildning af den elektriske stol til Öyvind Fahlström og R.B. Kitaj’s politiske pop som “et fjernt og upersonligt magtspil”. Nielsen havde året før skrevet om “afpersonalisering, anonymitet, mekanik, materialefremmede spilleregler, formskabeloner, fladhed, monotoni, sideordning i stedet for over og underordning” som en ny tids æstetik (Nielsen 1967, 3) og kunne her se den illustreret ved udstillingens “generalmonstring af efterkrigstidens avantgarde”. Nielsen skrev også et længere essay i *Louisiana Revy* i anledning af, at et udvalg af værker fokuseret på “grafik og multikunst” blev fremvist på Louisiana i efteråret 1968 som udstillingen *Værker fra documenta: Grafik og multikunst* (Louisiana, 23.11.1968-12.1.1969). I dette essay med titlen “Adskilligt på foranledning af Documenta 4” er Nielsen mere kritisk over for udstillingen som en form for establishment båret af borgerlig kunst-fetisering, mens ungdomsoprørerne og den politiske kunst dog heller ikke har vist en gangbar vej. “Sommerens konfrontation mellem den vesterlandske rødgarde og den kunstneriske avantgarde” var tvunget til at agere i et system af falske værdier. Et godt spørgsmål, om han mente, at dette også var tilfældet med Louisiana-udstillingen, i hvis anledning han skrev. Det diskuterende essay, hvor Nielsen udfolder og igen kommenterer på afpersonaliseringsudtryk, krydsklipper indtryk fra udstillingen med verserende debatter og observationer som, at man på herretoiletet på beatstedet Creamcheese i Kassel finder påstemplingen “kunstværk” påført pissoiret som en tribut til nys afdøde Duchamp.

Også den flittigt skrivende Mertz bidrog med en artikel “Omkring Documenta 4 68” til *Louisiana Revy*. Her forholder han sig også ganske kritisk til udstillingens status som båret af gammeldags kunstmyter og for mange gimmicks. “Hvor meget de på Documenta udstillede kunstnere end går på neon – stærkstrøm – relæer – rustfrit stål og plexiglas, vover de allerfærreste at bevæge sig udenfor kunstens mytelukkede verden” (Mertz 1968, 12). Indtrykket er, at “noget er ved at bryde sammen og noget andet uendeligt spædt er ved at bryde frem”. Den massive dækning, som også inkluderede en radioudsendelse på DR d. 10.8.1968,



Plakat fra udstillingen *Værker fra documenta: Grafik og multikunst*, Louisiana Museum of Modern Art.



Hver udgave af *documenta* imødeses med spænding. Her opslag fra bogen *documenta-Dokumente 1955-1968*, udgivet lige før *documenta 5*. Georg Wederoth Verlag, Kassel 1972.

og Louisiana-udstillingen i sig selv viser dog, at *documenta* var set som det primære forum og pejlemærke for samtidskunsten – også selvom det foregik uden en eneste dansk kunstner i 1968. Udstillingen var nu anset som foran Venedig Biennalen, der direkte blev kaldt “en døende svane” i Ejgil Nikolajsens kronik i *Berlingske Tidende*. Her siges: “Hvad 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.)” (“En døende svane? 34. kunstbiennale i Venezia på vægten”, *Berlingske Tidende*, 2.8. 1968). Som Nielsen og Mertz gav udtryk for, var det dog også en kunstverden i opbrud, og med den etablerede status fulgte også kritik.

1972: Den store revolution

Den af Harald Szeemann (1933-2005) kuraterede *documenta 5* i 1972 har entret kunsthistorien som et skelsættende eksperiment med udstillingsformen og den kuraterede præsentation af samtidskunsten. Under titlen “Befragung der Realität. Bildwelten Heute” [“Virkeligheden under forhør. Billedverdener i dag”] bevægede udstillingen sig langt væk fra den præsentation af store kunstneres vigtige arbejder inden for kategorierne maleri og skulptur, der havde været *state-of-the-art* et tiår før. Nu blev publikum mødt af kunst-som-kommunikationshandlinger, som Ben Vautiers banner med teksten “Kunst ist überflüssig” på Fridericianums tag og Joseph Beuys’ “Büro für Direkte Demokratie durch Volkabstimmung”, der forløb på en scene gennem festivalens 100 dage. Udstillingen rummede også sektioner med objekter og billeder langt fra samtidskunsten som kitsch, religiøse billeder og propagandakunst præsenteret som “parallelle billedverdener”. Szeemann tænkte udstillingen som en “100-dages forestilling” nærmere end Bodes “100-dages museum” (se fx Schneckeburger 1983, 112; Kimpel 1998, 202-205). Indslag som kunstnerskabte samlinger – som Claes Oldenburgs “Mouse Museum” og Marcel Broodthaers’ “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section d’Art Moderne” – gav udstillingen karakter af metaudstilling, eller “udstilling af en udstilling” med Daniel Burens ord i kataloget (citeret i Altshuler 2013, 171), hvilket fik en række af de deltagende kunstnere under ledelse af minimalisten Robert Morris til at protestere mod udnyttelsen af deres værker i kuratorens dominerende vision.

Hvordan blev denne kontroversielle “model for samtidskunstens udstillingspraksis og udstillingskaberens rolle” så modtaget af den danske kunstkritik?

Sinding Jensen havde i reportagen “Ideer ikke kunstværker” i *Jyllands-Posten* fanget pointen med den idébårne kunst: “For avantgarden i vore dage er billedkunsten ikke et visuelt foretagende, noget med farver og figurer på et stykke lærred, men et spørgsmål om ideer.” Det finder Jensen egentlig ganske interessant og karakteriserer udstillingen som “et middelalderligt rarietetskabinet”: “Med alle sine påhit, eksperimenter og ideer minder documenta V mere om et middelalderligt rarietetskabinet end en kunstudstilling”, som dog måske “vil gå over i historien som dilettanternes olympiade” (*Jyllands-Posten*, 14.7. 1972). Mens Jensen virker bekendt med en del af kunstnerne, som den “omdiskuterede studentoprørsprofessor Joseph Beuys”, nævner han dog ikke kuratoren Harald Szeemann.

Mere forbeholden er Virtus Schade, der i lyset af tidligere *documenta*-oplevelser må se udstillingen “med nogen bedrøvelse”. “Kunstnere, der burde bære verden frem, lader sig i stedet fotografere, mens de tisser hinanden i munden og de foretrækker skæg og ballade og spas og fjollerier fremfor det, som også jeg vil kalde ærligt arbejde med kunsten” (*Weekendavisen – Berlinske Aftenavis*, 14.7. 1972). Selve Schades anmeldelse er i øvrigt i den nye magasin-avis *Weekendavisen* præsenteret som “Kunstformidling”, hvilket peger på en drejning væk fra den klassiske kunstanmeldelse, måske påvirket af tidens opgør med en klassisk æstetisk kunst. Som udtryk for dette starter Schade med at opremse alle udstillingens angreb på det klassiske kunstbegreb som en kollektiv protest mod kunsten og konstaterer, at det må være svært for Jørgen Nash og de andre Drakabyggetkunstnere at agere provokatører med deres “Alternativ Documenta” på denne baggrund.

Et helt andet, men ikke mindre skeptisk perspektiv, sættes af Jane Pedersen (bemærk – første kvindelige *documenta*-kritiker i Danmark) op i den kunstkritiske kronik “Supermarkedet Documenta 5 – interessant dokumentation af det negative” (*Information*, 15.7. 1972). Pedersen, oprindeligt kunstbibliotekar i København, var en del af det danske eksperimenterende kunstmiljø og boede blandt andet i Poul Gernes’ kollektiv-projekter og formidlede hans værk og tanker i bogen *Der er dejligt i Danmark viser Poul Gernes* (1971). I start-1970’erne fulgte hun bevægelsen ud af en isoleret kunst og skulle senere forlade kunstmiljøet helt. Ud fra denne tankegang er Pedersens afsæt i kronikken, at *documenta* “kun vedrører en snæver økonomisk og intelligensmæssig elite, til en vis grad middelstanden, mens den er absolut uden interesse for den største del af den tyske befolkning”. Pedersen finder udstillingens inklusion af ikke-kunst

“ufarlig”, da den “ikke finder sted ud fra egne revolutionære forudsætninger” og byggende på “falske sammenhænge”. Mens Pedersen omtaler Szeemanns baggrund og altså har blik for kuratorrollen, er dommen, at han “har gjort sig til lakaj for magtstrukturen i det vesttyske samfund”. I vurderingen af den “overvejende negative udstilling” vil hun slet ikke kommentere på de enkelte kunstneres værker, da det blot vil være en “støtte til den supermarkedsatmosfære, som kendetegner udstillingen”. Bemærkelsesværdigt har Pedersen ikke kun indvendinger mod udstillingens manglende samfundsmæssige engagement, men også dens eksperimenterende struktur. Der er anvendt “overfladiske ordningsprincipper”, og der skabes et “larmende supermarkeds miljø”, hvor “skrigende højtalere bryder ind i stilfærdige og koncentrerede opførelser, som kræver yderste opmærksomhed, både fra den der laver opførelsen og fra publikums side”. Pedersen efterspørger altså en mere sagligt nøgtern, traditionel dokumentation med dertilhørende formidling. Artiklen indeholder også længere citater fra møder med kunstnere som Vito Acconci, der ligeledes er kritisk over for udstillingens supermarkedsatmosfære, og Arie Goral fra gruppen Linke Strassenkunst, der havde udsendt protestsedler mod udstillingen. Goral mener, i lighed med Pedersen, at:

Documenta stiller slet ikke spørgsmål til virkeligheden. Der stilles spørgsmål til en manipuleret virkelighed, som slet ikke stemmer med virkeligheden i forbundsrepublikken, hvor studenter protesterer, hvor fabrikker lukkes, hvor der er en ekstrem boligmangel, hvor der finder en uhyggelig udbytning sted af arbejderne. Det er en forløjet virkelighed der vises på Documenta. (Jane Pedersen: “Supermarkedet Documenta 5 – interessant dokumentation af det negative” (*Information*, 15.7. 1972))

Både den borgerlige presses kritikere og den venstreradikale i *Information* så altså med bemærkelsesværdig skepsis på den 5. *documenta* i 1972, hvor den gennemgående beundring og støtte til projektets præmis er afløst af en fundamental kritik. I dansk sammenhæng er et interessant aspekt af udstillingen, som ellers ikke havde dansk deltagelse, at kunstnergruppen Drakabygget Bauhaus Situationiste anført af Jørn Nash og Jens-Jørgen Thorsen lavede udstillingsaktionen *Alternativ Documenta* i Kassel sommeren 1972 sammenfaldende med *documenta*. I forlængelse af gruppens tidligere aktion ved Venedig Biennalen i 1968 var formålet at protestere mod den etablerede kunstverden, denne gang særligt mod dens “glorificering af AMERICO-GERMANISMENS økonomiske undertrykkelse af kreativiteten i den øvrige verden” (manifest trykt i *Vindrosen*

5, 1972) – en kritik af manglende internationalisme med et kraftigt chauvinistisk indhold i sig selv. Hvordan *Alternativ Documenta* nærmere forløb og blev modtaget, er et studie i sig selv, som synes oplagt for en kunsthistorie interesseret i de internationale udstillinger og danske avantgardegrupper. I denne forbindelse er aktionen tegn på *documentas* centrale placering, dens tysk-amerikanske hovedfokus, og at dette i 1972 ikke blev set som en international åbning, men et indsnævret fokus. Kunstverdenen var en anden på få år – den tyske avis *Süddeutsche Zeitung* konstaterede i sin anmeldelse af *documenta 5*, at det føltes, som om der lå 20 eller 30 år mellem denne og den foregående udstilling.⁶

Opsummering

Overstående gennemgang af den danske *documenta*-kritik i epoken fra 1950'erne til 1970'erne, som historikeren Arthur Marwick har kaldt *the long Sixties* (Marwick 1998), viser etableringen af en substantiel, kvalitativ kritik, hvor hver udstilling mødes af en række centrale aktører i dansk kunst. Receptionen har et forløb med overrasket opdagelse i 1950'erne, konsolidering i 1960'erne og polemik i 1970'erne. Med dagbladsanmeldelser, debatindlæg og lange artikler i kunsttidsskrifter spænder receptionen over mange genrer og kombinerer i sit indhold den kritiske vurdering, den formidlende reportage og den mere overordnede kulturkritik.

Fra Knud W. Jensens efterkrigs-eksistentialisme til Jane Pedersens post-'68 kapitalkritik bekræftes Kimpel og Stengels karakteristik af *documenta*-kritik som anledning til en større samtidsbearbejdning. Interessen for *documenta* dokumenterer en internationalisering af den danske kunstverden og en ny kunstgeografi, hvor alt ikke udgår fra Paris og de traditionelle urbane centre, men hvor mindre "semiperifere" steder som Kassel byder ind som kunstcentre. Mens det nok var de færreste fra Danmark, der faktisk kunne besøge udstillingen eller var direkte involveret i den (der var relativt få deltagende danske kunstnere), var dens indflydelse stor. Både som scene for tendenser i samtidskunsten og som ny institutionstype lige så rettet mod det samtidige. I en verden, hvor museerne ikke viste særudstillinger eller samtidskunst, var de ikke kunstkritikerens ressort. Udstillinger med kunstnere udefra, som kritikerne ikke i forvejen kendte godt, professionelt som personligt, var ikke hverdagskost. Her var *documenta* et møde med det nye og ikke i forvejen kendte – fra kunstnere uden for Paris i 1959 til *documenta 5s* kuratoriske eksperiment. Kritikernes pludselige interesse for *documenta* tyder på, at international orientering ikke var udbredt, men til gengæld omfavnet, da muligheden bød sig. Man kan her notere sig, at de første *documenta*-skribenter i 1959 var museumsstifteren Knud W. Jensen og

arkitekten Robert Dahlmann Olsen. I en vis forstand var kritikere, kunstnere og kuratorer forenet i en fælles bestræbelse på at udlægge samtiden, hvor *documentas* 5-årsintervaller virkeligt var store spring i en kunstverden i bevægelse.

ABSTRACT

The article examines the reception of the *documenta* exhibition in Danish art criticism from the opening in 1955 to the fifth edition in 1972. As the most significant exhibition event in the postwar art world, the quinquennial exhibition is associated with an especially important relationship with its present, characterised by Harald Kimpel and Karin Stengel as *Gegenwartsbewältigung*: a mastering of the present. Thus, reflecting on *documenta* often leads to a general cultural critique, which forms a rich material for assessing the art world of the era and for a close reading of the new international orientation of the Danish art scene in these very years. The first *documenta* in 1955 was only mentioned in *Der Nordschleswiger* – the German-language newspaper of the German minority in Southern Jutland. *documenta II* in 1959 was not initially reviewed, but was introduced to the Danish audience through the exhibition *Værker fra Documenta* at Louisiana, which was intensively covered in the Danish press and led to a discovery of *documenta* by the Danish body of critics. In 1964, *documenta III* received intensive attention from the Danish press as the most important European art event, which was also the case with *4. documenta* in 1968, again also with an exhibition of selected *documenta* works at Louisiana. Then, in 1972, the experimental *documenta 5* curated by Harald Szeemann was met with critique from alienated established critics of the modernist school, as well as from politically radical critics of the post-1968 generation. Through the period examined, *documenta* had become a point of orientation but also of critique. Its lasting impact can be seen in the turning towards the contemporary by the whole art world, including art criticism, and also the form of this, where modern art was made into a popular yet ambitious attraction in a new kind of institutional format.

NOTER

- 1 “Seit 1959 fungierte jede *documenta* auch als Anlass zur öffentlichen Reflexion über den Zustand der zeitgenössischen Kultur und deren soziale Bedingungen; im Ausstellungskommentar verbindet sich Veranstaltungskritik mit allgemeiner Zeitdiagnose.”
- 2 Sven Møller Kristensens indlæg var bragt som kronik i *Politiken*. Her citeret fra Bostrøm 1962, 9.
- 3 Brev fra Knud W. Jensen til Arnold Bode, 21. august 1959, mappe 1, arkiv ved Louisiana Museum of Modern Art.
- 4 *Louisiana Revy* blev distribueret til Louisiana Klubbens medlemmer, som i 1964 talte ca. 6.000 og i 1968 ca. 8.000.
- 5 Præsentation af *documenta 5* på *documentas* hjemmeside, tilgået 16. august 2018, https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5.
- 6 Doris Schmidt: “Perfektion, Protest und Traum. Kunst und Leben auf der *documenta 5* – Ein Rückblick” citeret fra Schneckenburger 1983, 132.

LITTERATUR

- Alloway, Lawrence. 1968. *The Venice Biennale: 1895-1968. From Salon to Goldfish Bowl*. London: Faber and Faber.
- Altshuler, Bruce. 2013. *Biennials and Beyond. Exhibitions that made history, 1962-2002*. London: Phaidon.
- Torben Bostrøm. 1962. "To års avisdebat om modernisme." I *Pejling af modernismen*, redigeret af Knud W. Jensen. København: Gyldendal.
- Werner Haftmann. 1983. "Einleitung zum Katalog der documenta 1." I *documenta. Idee und Institution*, redigeret af Martin Schneckenburger. München: Bruckmann.
- Houston, Kerr. 2012. *An Introduction to Art Criticism*. London: Pearson.
- Jensen, Knud W. 1959. "Indtryk fra Documenta II." *Louisiana 1959, Louisianas Skrifter* nr. 2: 60-75.
- Jensen, Knud W. 1986. *Mit Louisiana-liv*. København: Gyldendal.
- Kimpel, Harald. 1997. *documenta, Mythos und Wirklichkeit*. Köln: DuMont Buchverlag.
- Kimpel, Harald. 2002. *documenta. Die Überschau*. Köln: DuMont Buchverlag.
- Kimpel, Harald og Karin Stengel. 2000. *documenta II 1959. Eine fotografische Rekonstruktion*. Kassel: documenta Archiv.
- Courtney J. Martin. 2011. "Art World, Network and Other Alloway Keywords." *Tate Papers*, nr. 16. Tilgået september 2018. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/16/art-world-network-and-other-alloway-keywords>
- Marwick, Arthur. 1998. *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c. 1958-c. 1974*. Oxford: Oxford University Press.
- Mertz, Albert. 1964. "Mine damer og herrer – Biennalen XXXII – Documenta III." *Signum. Tidsskrift for moderne kunst*, 4 (3): 13-22.
- Mertz, Albert. 1968. "Omkring Documenta 4." *Louisiana Revy* 9 (3): 9-12.
- Nielsen, Hans-Jørgen. 1967. "What's happening, baby?" *Ta'* 1.
- Nielsen, Hans-Jørgen. 1968. "Adskilligt på foranledning af Documenta 4." *Louisiana Revy* 9 (3): 13-16.
- Olsen, Robert Dahlmann. 1959. "Udstillingen 'II Documenta'." *Kunst* 7 (4): 87-108.
- Romare, Kristian. 1964. "Indtryk fra Biennalen og Documenta." *Louisiana Revy* 5 (17): 34-35.
- Schneckenburger, Manfred. 1983. *documenta. Idee und Institution*. München: Bruckmann.