

GRØNNINGEN 100 ÅR



FORLAGET VANDKUNSTEN 2015

GRØNNINGEN 100 ÅR

JUBILÆUMSBOGEN ER STØTTET AF

15. JUNI FONDEN

BECKETT-FONDEN

BILLEDKUNSTNERNES FORBUNDS OPHAVSRETSFOND

DANSKE BANKS FOND

NY CARLSBERGFONDET

OVERRETSSAGFØRER L. ZEUTHENS MINDELEGAT

STATENS KUNSTFOND

TOYOTA-FONDEN

AAGE OG JOHANNE LOUIS-HANSENS FOND



INDHOLD

6	Redaktionens forord
8	Forfatterens forord
11	Solister og sammenhold — et essay om Grønningen i anledning af sammenslutningens 100-års jubilæum Torben Weirup
161	Grønningen 1915 — 2015
301	Appendiks
303	English summary
307	Grønningen udstillinger 1915 — 2015
311	Medlems- og gæstelite 1915 — 2015
317	Illustrationer

REDAKTIONENS FORORD

GRØNNINGEN 100 ÅR

Grønningens 100 år er først og fremmest en historie i billeder – af kunstværker, af personer og af steder. Billeder fra et liv og en kunst der både afspejler tendenser i tiden, rummer nybrud og sætter aftryk i samtidskunsten. Grønningen har ikke blot bragt kunstnere sammen, men også været en publikumsmagnet. I de kronede dage på Charlottenborg blev ferniseringen årets københavnerbegivenhed.

Kunstnere i flere generationer og inden for mange slags medier har i alle årene udstillet side om side. Der har altid ligget, og der ligger stadig en særlig drivkraft, der gør, at kunstnerne lige præsterer det ekstra for at blive set på Grønningen, og sammenslutningen har da også altid haft både pressens og kunsthistorikernes bevågenhed. Vi i redaktionsgruppen er dykket ned i Grønningens scrapbøger, udstillingskataloger, jubilæumspublikationer, billed- og diasarkiver for at indkredse 100 års udstillingsaktivitet.

I forsøget på at afgrænse det omfangsrige fotomateriale valgte vi de billeder, der umiddelbart vakte vores opmærksomhed, og som vi mener vil appellere til et nutidigt blik. Vi opstillede tillige den regel kun at vælge værker, der har været udstillet på Grønningen eller været gengivet i et af katalogerne (stedsspecifik kunst eller byrumsprojekter). I de tilfælde, hvor det ikke har været muligt at opspore værkets tilhørsforhold, er valgt et værk fra samme udstillingsperiode.

Grønningens 100 års jubilæumsbog er repræsentativ for både maleriet, skulpturen, fotografiet, billedvævning, keramiske arbejder, tegning og grafik, scenografi,

bladtegninger, stedsspecifik kunst, byrumsprojekter, installationer og happenings. Bogen rummer også en registrering af alle de kunstnere, der har udgjort Grønningen gennem tiden samt de gæster, der hvert år inviteres til at udstille.

Tak til alle der har givet os adgang til arkivmateriale og systematiserede informationer. En særlig tak til Grønningens kunstnere eller deres efterkommere for fotografier og tilladelse til at gengive dem i bogen. Tak til Patrick Kragelund, Anneli Fuchs og Elisabeth Kofod-Hansen fra Danmarks Kunstabibliotek for faglig assistance og til Louise Svanholm for research i presse-materiale og private arkiver. Tak til Birgitta Capetillo for den opdaterede medlems- og gæsteliste. Sidst men ikke mindst tak til de fonde der har bidraget økonomisk.

Vi håber, at bogens billeder byder på et inspirerende gensyn med mange af Grønningens kunstnere og deres værker og sammen med Torben Weirups tekst giver et fyldigt signalement af sammenslutningens hundred-årige historie.

Redaktionsgruppen, marts 2015

Lone Høyer Hansen og Michael Mørk
– Medlemmer af Grønningen

Jeanne Betak
– Bogtilrettelægger

FORFATTERENS FORORD

Det har været en glæde at skrive om Grønningen i anledning af sammenslutningens 100-års jubilæum. Arbejdet har kun styrket opfattelsen af, at Grønningen har en vigtig plads i dansk kunst.

Om det er på Charlottenborg eller et andet sted, udstillingerne fremover må finde sted, er et af de spørgsmål, der bliver diskuteret mange steder i det danske kunstliv. Og selvfølgelig også i denne bog. Måske er det uhensigtsmæssigt at knytte sig stærkt til et hus. Måske kan andre bygninger give nye muligheder. Men man kommer ikke uden om, at netop nogle af de kunstneriske udtryksmidler, en betragtelig del af Grønningens kunstnere arbejder med, på mange måder passer godt til Charlottenborgs sale. Grønningen har i nogle årtier mere end andre levet op til rummene ved Kongens Nytorv – men sammenslutningen, dens sammensætning og selvforståelse er også blevet formet af udstillingsbygningen.

Det er ironisk, at Grønningen blev eksileret fra Charlottenborg på et tidspunkt, da sammenslutningen vitterligt gjorde en betragtelig indsats for at udvide kredsen af udstillere med kunstnere med andre udtryk end de, der traditionelt har domineret Grønningen.

Der har været perioder i Grønningens historie, hvor det ville have været et mindre tab, hvis sammenslutningen var blevet opløst. Til gengæld var Grønningen tidligere en uomgængelig institution i dansk kunstliv. Antallet og kvaliteten af udstillingsmuligheder var indtil for ikke så mange tiår siden væsentligt mindre, og sammenslutningernes betydning derfor tilsvarende større. I de senere tiår er der heldigvis opstået et meget stort antal forskelligartede udstillingsplatforme. Museerne har i langt højere grad fokuseret på samtidskunsten. Der er åbnet interessante kunsthaller. Nogle af de kommercielle gallerier er blevet langt mere dristige. Og de kunstnerdrevne udstillingssteder er stadig åndehuller

fulde af overraskelser. Både det aspekt og begrebet »fornyelse« er blandt de emner, der bliver berørt i bogen.

Glæden ved at skrive teksten er her og der blevet blandet med et vist vemod. Især som fremstillingen har nærmet sig vores egen tid og minder om udstillinger og personligheder er dukket op. Men også fordi Grønningens historie flere gange har erindret om, hvor vigtigt det er for sammenslutninger at huske at supplere sig selv i rigtig god tid. Også forløbet omkring sagen om Grønningen og Charlottenborg er forstemmende.

Og så nogle praktiske oplysninger: *Solister og sammenhold* er et portræt af en sammenslutning med blik på det århundrede, i hvilket Grønningen foreløbig har eksisteret. Grønningen er i udpræget grad en samling individualister, men det er ikke dem, der er hovedpersonerne i fortællingen. Det er sammenslutningen i sig selv.

Faktuelle oplysninger er hentet fra diverse opslagsværker og Grønningens kataloger. Tak til biblioteksvæsenet. Og tak til min Berlingske-kollega, Jørgen Larsen, der fandt poser med gamle udklip i arkiverne.

Dele af fremstillingen af Grønningens gründerår bygger på bøger som for eksempel *Grønningen – de tidlige år* udgivet i 1990 og redigeret af Lennart Gottlieb samt Bente Scavenius' bog om Den Frie Udstilling fra 1991. En række oplysninger om Henning Damgaard-Sørensen og LO-skolen er hentet fra Kim Dirckinck-Holmfelds bog *Sansernes Kultivering*.

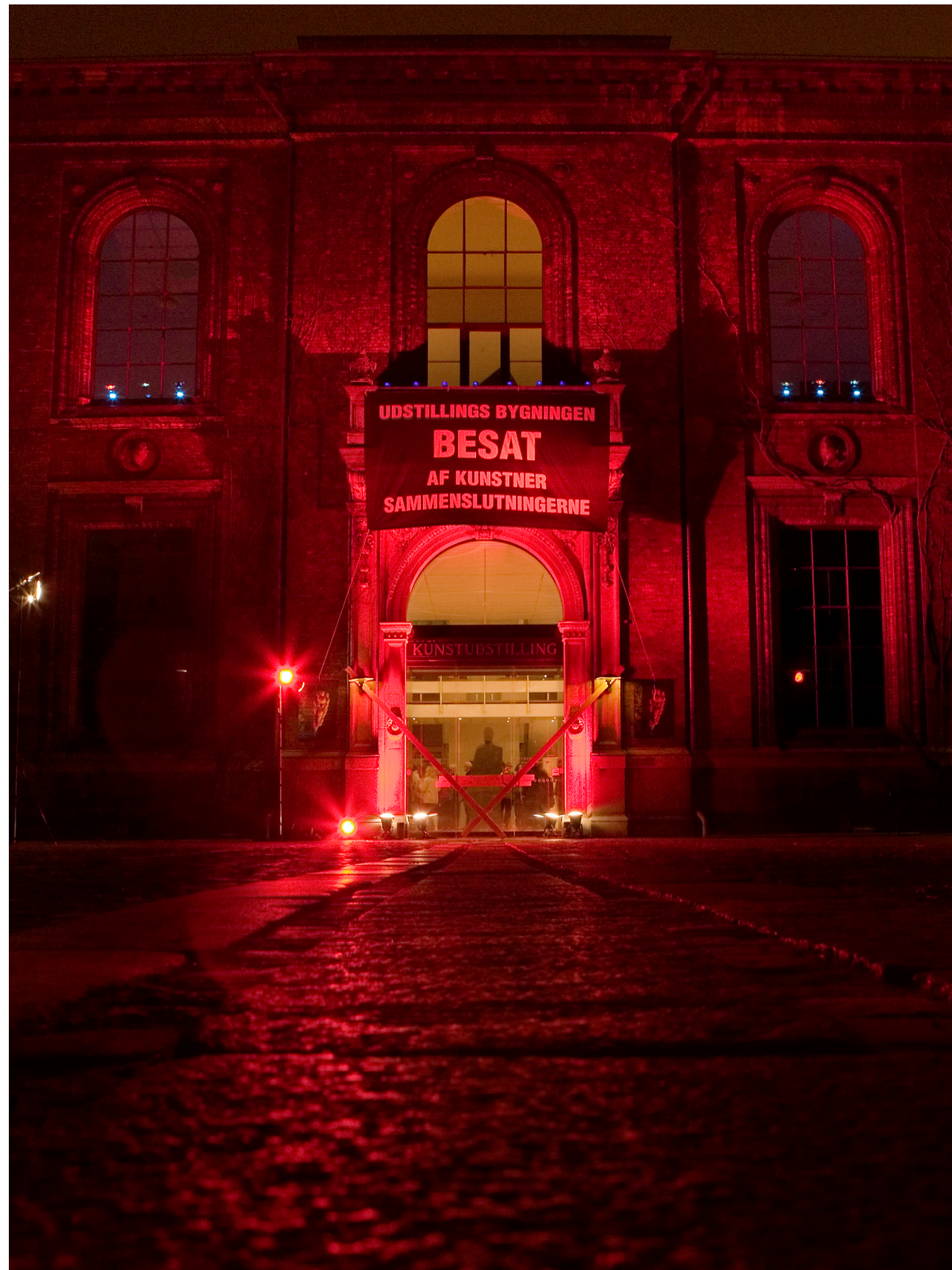
I citater er forfatterens stavemåde og tidens sprogbrug og herunder kommatering anvendt. Også hvis det er forkert. I forskellige opslagsværker og anden litteratur er nogle kunstneres navne stavet forskelligt. Som udgangspunkt er måden i *Weilbachs Kunstnerleksikon* benyttet. I nogle af Grønningens kataloger optræder først gæsten og siden medlemmet Ivar Bentzen – men denne bog følger Weilbachs navngivning og

omtaler den danske arkitekt som Ivar Bentsen. Men der er også undtagelser. I *Weilbach* er Henning Damgaard-Sørensen stavet med å – og alligevel er stavemåden med dobbelt-a anvendt om kunstneren i denne bog.

Ved en række ældre udstillinger har katalogets arbejdsfortegnelse dannet udgangspunkt for teksten. Hvis det af 1934-kataloget fremgår, at Edvard Munch deltog med fem billeder, står det til troende i denne sammenhæng. Listen over Grønningens medlemmer og gæster gennem tiderne på side 311 er udarbejdet af Birgitta Capetillo og findes på grønningen.dk. Her finder man også introduktioner til nulevende medlemmer skrevet af Lisbeth Bonde.

En særlig stor tak til Grønningens medlemmer og til sammenslutningens forretningsfører, advokat René Offersen, samt kunsthistorikerne Kirsten Dybbøl og Lennart Gottlieb. Det engelske *summary* side 303 er oversat fra dansk af Dan A. Marmorstein.

Torben Weirup



SOLISTER OG SAMMENHOLD

– et essay om Grønningen i anledning af sammenslutningens 100-års jubilæum

TORBEN WEIRUP

Denne fortælling om Grønningen tager sin begyndelse et par år før dens udgivelse. Vi skal tilbage til sensommeren 2013. 100-års jubilæet nærmer sig – og et stort spørgsmål blandt ikke alene sammenslutningens medlemmer men også mange andre i det danske kunstliv er, hvorvidt Grønningen i det mindste i anledning af den runde dag kan vende tilbage til Charlottenborg.

Også blandt kunstnere, kritikere og andre iagttagere af kunsthvervet, der ikke er fuldstændigt forgabt i sammenslutningstanken eller ovenud imponeret af Grønningens medlemmer set under ét, møder man en udstrakt forståelse for, at det ville være rimeligt. Mere end det: at det nærmest ville være småligt, hvis man ikke kunne unde en 100-års jubilerende sammenslutning den fornøjelse, Grønningens vitterligt store betydning for dansk kunst siden 1915 taget i betragtning.

Grønningen har udstillet på Charlottenborg stort set hvert eneste år mellem 1933 og 2007. Der var blandt andet nogle år i slutningen af 1930'erne, da sammenslutningen var tilbage hos udgangspunktet, Den Frie på Oslo Plads, men ellers har Grønningen og Charlottenborg været en helt selvfølgelig kombination.

I 2007 blev Grønningen sammen med flere andre sammenslutninger imidlertid eksileret af Charlottenborgs daværende direktør, Bo Nilsson.

Grunden til – eller begrundelsen for – at symbiosen mellem Grønningen og Charlottenborg blev brudt, vender vi tilbage til. For spørgsmålet om, hvorvidt Grønningen – med eller uden pædagogisk bistand fra påtvungne eller selvvalgte kuratorer – kunne udstille på Kongens Nytorv i 100-året for stiftelsen, forbliver hypotetisk. Jacob Fabricius, der i 2013 blev ny direktør for Charlottenborg – den tredje på syv år – kunne fortælle, at så vidt han kunne vurdere, ville ingen få mulighed for at udstille på Charlottenborg i 2015.

2015 skulle efter planen blive året, hvor kunsthallen på Kongens Nytorv ville gennemgå en gennemgribende renovering. Grønningen har altså måttet finde andre udstillingsplatforme, hvor 100-års dagen kan fejres. Blandt andet i form af en slags tilbagevenden til udgangspunktet, Den Frie, hvorfra Grønningen så at sige udsprang for 100 år siden. Ironisk – kan man sige. For 100 år siden brød initiativtagerne til Grønningen med de gamle i Den Frie Udstilling og flyttede hjemmefra. Nu er deres efterkommere tvunget af omstændighederne nødt til at søge husly hjemme hos dem.

Ombygningen blev så efterfølgende udskudt. Men på det tidspunkt havde Grønningen truffet andre aftaler. Efterfølgende måtte også Jacob Fabricius i januar 2015 kaste håndklædet i ringen og forlade posten som kunstnerisk leder af Charlottenborg.

Når det alligevel giver mening i en jubilæumsbog om landets største kunstnersammenslutning at beskæftige sig med forholdet mellem Grønningen og Charlottenborg og herunder sammenlutningens regulære udsmidning, skyldes det dels, at konflikten kom til at betyde meget for Grønningens selvforståelse og dels, at anfægtelsen af Grønningens førstefødselsret (for nu at bruge et meget stort ord) til Charlottenborg både fortæller noget væsentligt om forholdene i den danske kunstverden omkring årtusindeskiftet og om de udfordringer, en sammenslutning som Grønningen står over for på vej mod de næste jubilæer.

Man skal ikke så forfærdeligt mange tiår tilbage i tiden for at finde, at det danske kunsthver organisatorisk var væsensforskelligt fra i dag – og frem for alt langt mere overskueligt.

For et halvt århundrede siden kunne en kunstinteresseret indbygger i København således nå at se alt, hvad der blev vist af skiftende udstillinger. Der var nemlig ikke så meget at se. Dengang var der mindre af det hele – ud over måske af talent.

Der var væsentligt færre kunstnere. Hvad enten de blev uddannet på Det Kongelige Danske Kunstakademi eller lærte sig selv metieren uden for murene, var det ganske få af en årgang, der forblev i branchen på livstid. Læser man for eksempel avisernes meget grundige anmeldelser af *Charlottenborgs Forårsudstilling* i de første mange årtier af 1900-tallet – artiklerne var dengang hele sider med små billeder, endnu mindre bogstaver og derfor med plads til et par sætninger om stort set hver enkelt deltager – kan man konstatere, at datidens kunstkritikere selvfølgelig havde blik for mange af de navne, der skulle få en plads i det 20. århundredes danske kunsthistorie. Men samtidig fremhæves og værdsættes endnu flere kunstnere, der forblev en parentes, fordi de valgte – eller blev tvunget til – at forlade kunsthveret.

Sorteringsmekanismen i kunsthvet adskiller sig ikke fra det øvrige samfunds. Den er benhård. Mange opgiver hen ad vejen tilværelsen som fuldtidskunstner. Ofte af private grunde som hensyn til familie. Fordi det er vanskeligt at blive anerkendt, udstillet, købt. Eller at indsatsen ikke fører til noget. Sådan var det for et halvt århundrede siden. Sådan har det altid været, og sådan er det stadigvæk. I dag er der blot langt flere uddannelsesmuligheder, flere indgange til kunsthverdenen og frem for alt flere måder at være kunstner på – eller betragte sig som kunstner på.

Dengang var der også væsentligt mindre at se på. På det tidspunkt, for et halvt århundrede siden, afholdt kunstmuseerne ikke løbende særudstillinger, der hektisk afløste hinanden – og undertiden flere samtidigt. Kunstmuseerne var ikke oplevelshuse men stille og alvorlige steder – og besøgstal var ikke et nævneværdigt succeskriterium.

Her kom den kultiverede del af borgerskabet samt de særligt interesserede. Man kan næsten se for sig arketyper på datidens kunstmaler – som taget ud af en folkekomedie – stavre op ad trappen til kunstmuseet iført islandsk sweater og upressede fløjlsbukser og gå hen til salen med Harald Giersing (medstifter af Grønningen) for endnu en gang at se nærmere på hans *Ung pige, der læser i en bog* fra 1914.

Kunsthaller i moderne forstand var der ikke nogen af. Kunstforeningen på Gammel Strand, der blev stiftet i 1825 af blandt andre C.W. Eckersberg, som ved højtidelige lejligheder omtales som dansk maleris fader, viste skiftende udstillinger og søgte også at tilgodese yngre kunstnere. Charlottenborg og Den Frie var steder, hvor man navnlig så udstillinger af kunstnersammenslutningerne.

Tidligere havde sammenslutningerne til gengæld en enorm betydning. For på de bedste sammenslutningers årlige udstillinger kunne den kunstinteresserede meget nemt holde sig nogenlunde orienteret om hovedparten af det etablerede danske kunsthver.

Gallerier – og dermed separatudstillinger – var der tidligere meget få af. Steder som Galerie Birch og Clausens Kunsthandel eksisterer stadigvæk, mens andre som Atenæum, Hybler, Galleri Birkdam, Galleri Gammel Strand og Henning Larsens Kunsthandel for længst er lukket. Derfor betød sammenslutningernes udstillinger også utroligt meget, blandt andet for publikum der år for år kunne følge de kunstnere, de var særligt interesserede i, og måske samtidig opdage kvaliteter hos andre blandt de faste medlemmer og de nye gæster.

Derudover betød – og betyder – Grønningen, Corner, Den Frie Udstilling, Decembristerne, Kammeraterne, Koloristerne osv. temmelig meget for de fleste af medlemmerne. Ikke mindst på grund af opmærksomheden og privatøkonomien. Med sammenslutningernes næsten monopolagtige udstillingsplatforme kunne det være alt om at gøre at blive medlem – helst af en af de fineste



Harald Giersing
Ung pige, der læser i en bog
Olie på lærred, 95,5 × 126,5 cm, 1914

af sammenslutningerne. Men ofte var det også ånden, kammeratskabet og arbejdsformen, der var afgørende. Hvis man altså blev inviteret. Medlemskab var ikke noget, man ansøgte om.

Som ung kunstner debuterede man tidligere typisk på en af de censurerede udstillinger, enten *Charlottenborgs Forårsudstilling* eller *Kunstnernes Efterårsudstilling* (forkortet *KE, red.*), der gennem årtierne er skiftedes til at være det mest prestigegivende forum. Man sendte ind, og så gik man og ventede, mens man blev vejet og vurderet. Og så måtte man alt efter temperament finde ud af, hvad man mente om afvisningen eller indbydelsen til at udstille. Man kunne for eksempel anlægge det synspunkt, at det var absurd, at nogle kunstnere skulle afgøre kvaliteten hos andre kunstnere, der var potentielle konkurrenter. Man kunne også mene, at det var en nøgtern, faglig bedømmelse, og at det kunne være givende at møde den modstand, mange blot bliver stærkere af.

Kigger man sig omkring i den visuelle forurening af omgivelserne, der stammer fra dårlige gallerier, de fleste firmakunstforeninger, ophængninger på cafeer og i medborgerhuse samt ukritiske opslag i de sociale medier, er det vanskeligt at forestille sig, at der virkelig går mange miskendte kunstnere rundt i det danske samfund, der er blevet afvist af kunstinstitutionen. Det er meget smukt, at den rigtige billedkunst inspirerer amatører til at eksperimentere med farver på et lærred eller andre former for arbejde med billeder, og at man kan opleve glæden ved at arbejde med kunstneriske problemstillinger. Men alt for ofte burde resultaterne forbeholdes den nærmeste families beundrende blikke.

For den potentielt professionelle kunstner er det anderledes alvor: Hvis man var både dygtig og heldig, deltog man måske så på en af de censurerede udstillinger i ofte adskillige år, mens man blev set an af anmelderne og ikke mindst kunstnerkollegerne: »Jo. Joh ... Der er måske noget ved ham der...«. Og *ham* var det i reglen altid, for dengang var det endnu vanskeligere for kvindelige kunstnere at penetrere systemet, og der var generelt også væsentligt færre af dem.

Grønningen optog i 1933 sit første kvindelige medlem. Det var Astrid Noack. Efterfølgende blev det blandt andre Christine Swane (1937), Else Fischer-Hansen (1950), Sigrid Lütken (1954), Eva Sørensen (1968), Jette Thyssen (1978) og Lise Malinovsky (1984). Indtil for ganske nylig var Grønningen en decideret mandeklub.

En sådan organisering med magtfulde sammenslutninger som en slags ryggrad i det danske kunstliv var stærk og bærende langt op i 1980'erne og '90'erne. På det tidspunkt er interesse for billedkunst efterhånden blevet *mainstream*. Der er pludselig kunst – eller noget, der ligner kunst – alle vegne. På kontorer, biblioteker og hospitalsgange. I kantinen. På pladserne foran rådhus og højere læreanstalter. I hjemmet. De sidste par årtier af det forgangne århundrede er derfor også præget af en stor vækst i både kunstnerdrevne udstillingssteder og kommercielle gallerier.

Men udvidelsen af udstillingsmulighederne ledte på dét tidspunkt udelukkende til en større mangfoldighed i kunstlivet. De kunstnerdrevne udstillingssteder blev særdeles vigtige platforme og laboratorier for kunstnere, der gerne ville vise værker og afprøve muligheder, der ikke umiddelbart lod sig realisere inden for mere etablerede rammer – eller blot tage sagen i egen hånd i stedet for at vente på, at nogen opdagede deres overvældende mange talenter.

Et tidstypisk og meget slagkraftigt eksempel er Baghuset i København. Det var et kunstnerdrevet galleri stiftet i 1987 af Peter Holst Henckel og Peter Rössell. Galleriet, der lå på Nørrebro, afholdt en række udstillinger, man som kunstinteresseret var nødt til at se. I 1990 viste gruppen af kunstnere omkring galleriet udstillingen *Luxury Culture* på Sophienholm og var to år senere inviteret til at udstille på kunstmuseet i Aarhus. Herefter lukkede galleriet, og gruppen opløstes, men man kan jo også sige, at målet var nået. Kredsen af Baghusets kunstnere blev for de flestes vedkommende markante navne på den danske kunstscene. Noget tilsvarende gælder for Værkstedet Værst, der blev dannet af Dorte Østergaard Jacobsen og Erik A. Frandsen og blandt andre havde Christian Lemmerz, Lars Nørgård, Anne Mette Ruge og Jakob F. Schokking som medlemmer.

Et nyere eksempel er Skulpturi.dk, der mellem 2008 og 2012 viste en række udstillinger i et baggårdsgalleri i Store Kongensgade i København. Med – blandt adskillige andre – Grønningen-medlemmet Eva Steen Christensen som initiativtager har gruppen vist udstillinger, der på forskellig vis har belyst skulpturens potentialer – både ved at give udstillingsmuligheder til overvejende ukendte billedhuggere og ved at invitere mere etablerede og fremtrædende skulptører som Bjørn Nørgaard, Kirsten Ortwed, Thomas Bang, Øivind Nygård, Morten Stræde og Ib Braase.

Fremhæves kan også en gruppering som Paintbox, der blev til på initiativ af to andre medlemmer af Grønningen, Ruth Campau og Michael Mørk. Projektet bestod af i alt tre udstillingsrækker (*Paintbox*, *Paintbox extensions* og *Box 2.0*), der med mellemrum fandt sted på forskellige adresser i København i perioden fra 1999 til 2005. Paintbox opstod på baggrund af utilfredshed med mulighederne på den eksisterende kunstscene, men især ud fra en fælles interesse hos initiativtagerne – og de indbudte udstillere – for maleri, »der orienterede sig mod det omgivende rum«. Altså en kunstnerisk praksis, hvor maleriet får installatorisk karakter.

Nogle af vor tids kunstnerdrevne udstillingsgallerier og midlertidige kunstnerfællesskaber kan meget vel i endnu højere grad, end tilfældet allerede er, blive en praktisk og logisk afløsning for de sammenslutninger, der bukker under. I sagens natur får de en kortere levetid, men bliver så afløst af andre, vitale gruppedannelser. Sammenslutningerne som en ryggrad i dansk kunst er ikke en naturlov – længere.

I mange år var de nye kommercielle gallerier en velkommen salgskanal, der betød kontakt til et andet publikum. Og man fornærmer vel næppe nogen ved at nævne, at da Galerie Asbæk i 1980'erne ud fra alle mulige parametre blev en meget stor succes, betød udstillingsprofilen, at galleriet i høj grad fungerede som et udsalgssted for en del af Grønningens kunstnere.



Ved Grønningens fernisering på Charlottenborg i 1945 ses foran William Scharffs væg fra venstre malerne Axel Bentzen, Povl Schrøder og Sigurd Swane, billedhuggeren August Keil, udstillingens volontør, forlagsboghandler Rasmus Naver, malerne Christine Swane, Axel P. Jensen, Egon Mathiesen, Egill Jacobsen, Victor Haagen-Müller, Niels Lergaard og Jens Søndergaard. Siddende malerne Peter Rostrup Bøyesen og William Scharff sammen med en ukendt ung kvinde.

For nogle af Grønningens medlemmer gik det så godt hos Asbæk, at andre kunne blive lidt knotne. Det kunne der være mange, meget menneskelige grunde til. Men en af de mere håndgribelige var, at solisternes store salg i et fremtrædende galleri ville kunne skade den samlede omsætning på den kollektive udstilling, og det ville i sagens natur gå ud over den fælles kasse og dermed sammenholdet i forhold til de mange udgifter. Og hvad stod der ikke i Grønningens love fra 1932?

For det tilfældes skyld, at ikke alle har det lille lysegrønne hæfte med reglerne for sammenholdet på sig, kan paragraf 8 citeres:

Medlemmerne maa ikke deltage i eller selv afholde Udstillinger, der medfører, at de afskærer sig fra en passende Repræsentation på Grønningens Udstilling.

Egentlig var der snarere tale om – som det hed i det tiår – en synergieffekt, hvor medlemskabet af Grønningen øgede prestigen hos Asbæk og mersalget og presseinteressen for Asbæk også smittede af på Grønningen.

Trods galleriernes voksende betydning forblev sammenslutningernes udstillinger imidlertid længe vigtige både for de kunstnere, der på grund af temperament eller deres arbejders karakter ikke udstillede i noget videre omfang i gallerierne, og for de kolleger, for hvem gallerierne blot var en naturlig udvidelse af mulighederne for salg og for at vise deres værker. Udstillingsbygninger som Charlottenborg gav stadigvæk mulighed for at møde et meget større publikum – og omvendt: For offentligheden var de årlige udstillinger et tilbud om at blive orienteret i en uomgængelig del af kunstlivet. Og for nogle af Grønningens kunstnere var åbningsdagene også festdage, når de betydningsfulde fonde kom forbi med checkhæftet, eller der blev indgået aftaler med arkitekter og bygherrer og med arbejdsmarkedets organisationer om køb og bestilling af udsmykningsopgaver. På det sidste punkt var Grønningen – som vi skal komme tilbage til – i mange år storleverandør.

Sammenslutningerne er en unik dansk form for organisering af kunstudstillinger.

Ganske vist er også kunstnere i udlandet ved mange lejligheder gennem tiderne gået sammen i grupper bestående af medlemmer med et beslægtet kunstsyn eller som en praktisk foranstaltning.

Det var for eksempel det, der skete, da de franske impressionister i 1870'erne og '80'erne blev afvist af Salon de Paris – en hundrede år gammel institution ledet af Académie des Beaux-Arts – og organiserede deres egne udstillinger. Siden har andre grupperinger af kunstnere valgt at udstille uden for Salonen, der da også til sidst helt mistede sin betydning. Også i andre europæiske lande er der eksempler på grupperinger – af mere eller mindre fast og langvarig karakter – der har udstillet sammen: i Sverige Halmstadgruppen, der blev dannet i slutningen af 1920'erne og faktisk holdt et helt halvt århundrede; i Tyskland for eksempel Die Brücke og Der Blaue Reiter, hvor sidstnævnte i øvrigt blev dannet som reaktion på nogle holdninger i en anden gruppe, Neue Künstlervereinigung München. Og et nyere eksempel kunne være gruppen Young British Artists – Damien Hirst, Tracey Emin, Gavin Turk (sidstnævnte var Grønningens gæst i 1999) og adskillige andre – der fik en slagkraftig entre på den engelske kunstscene i slutningen af 1980'erne og begyndelsen af '90'erne ved at udstille sammen nogle få gange for derefter at forlade sammenholdet til fordel for livet som solist.

Det har imidlertid været udstillingsprojekter af begrænset varighed. Impressionisterne forestillede sig næppe, at de skulle blive ved med at udstille sammen og derefter overlade en institution til kommende generationer af kunstnere.

I Danmark skabtes en anden tradition, der for foreløbig to af sammenslutningernes vedkommende har holdt i mere end 100 år.

Flere af de danske kunstnersammenslutninger er stiftet som reaktion på *noget* – Grønningen eksempelvis i protest mod nogle forhold i landets første sammenslutning, Den Frie Udstilling, der igen er grundlagt som reaktion på censuren på *Charlottenborgs Forårsudstilling*. Andre er blevet til i enighed om et fælles kunstsyn eller et socialt engagement som for eksempel Kammeraterne, der blev stiftet i 1934.

Men med tiden er sammenslutningerne i bred almindelighed blevet såre praktiske foranstaltninger, hvor en selvsupplerende kreds af kunstnere går sammen om at betale husleje, hvilket har givet dem adgang til centralt beliggende, som regel velbesøgte udstillingsbygninger, og udarbejde fælles katalog og i al almindelighed deles om opgaverne gennem skiftende arbejds- og ophængningsudvalg. En oppositionel position eller et fælles kunstsyn er samtidig blevet afløst af en praktisk blanding af kunstnere, der arbejder inden for forskellige retninger. På stort set alle sammenslutningsudstillinger er der således repræsentanter for de fleste af de kunsthistoriske retninger, der opstod i det 20. århundrede, fra ekspressionisme til konceptkunst.

Tiderne skifter, og tiderne har slidt på sammenslutningerne. Monopolet på at være en uomgængelig platform er borte. Det er stadigvæk en meget stor fordel at være medlem af de mest betydningsfulde sammenslutninger, men det er ikke længere en voldsom ulempe *ikke* at være det. For mange kunstnere med gode galleriforbindelser eller blot et andet fokus, en anderledes arbejdsmetode, en alternativ selvforståelse eller kunstpraksis, forekommer sammenslutningerne utidssvarende. Eller også kan det at betragte dem – eller *sige*, man betragter dem – som gammeldags i det mindste *virke* mere tidssvarende og moderne.

Siden 1960'erne har der været gjort flere forsøg på at reformere eller afskrive sammenslutningerne som kunstnerisk relevant udstillingsform. Kredsen omkring Eks-skolen syntes eksempelvis længe ikke at være ivrig efter at blive optaget i en sammenslutning, hvilket ellers var en blåstempling af større eller mindre grad, afhængigt af, naturligvis, sammenslutningens tyngde og ry. Bjørn Nørgaard blev først medlem af Den Frie Udstilling i 1994. Per Kirkeby, der havde været Grønningens gæst i 1968 og for den sags skyld havde en kort fortid i Decembristerne, kunne Den Frie Udstilling angiveligt ikke finde ud af at optage, og så blev det vel for sent. Hvad skulle han efterhånden også der?

I løbet af 1990'erne gik en ny generation af kunstkritikere til angreb på sammenslutningerne, hvis årlige udstillinger nogle anmeldere fandt forudsigelige, samtidig med at flere syntes, at kvalitetsniveauet var for lavt – især måske i forhold til mange af de kunstnere, der udstillede *uden for* sammenslutningerne. Kritikernes spydige betragtninger betød ikke alverden for hverken sammenslutningerne eller kunstlivets organisering, og man kunne da også indvende: Hvor stort var problemet? Tiden var rig på midlertidige udstillingsgrupper som for eksempel Violet Sol, Ny Abstraktion og Leifsgade 22, ligesom mange gik sammen om udstillingsprojekter af forskellig art i kunstnerdrevne gallerier, Kongo, Sub-Set osv. Syntes man, der var for kedeligt i Charlottenborgs store sale, kunne man i stedet se de undertiden ligefrem dagsordensættende udstillinger i Rådskælderen på samme matrikel.

Adskillige billedkunstnere afskrev på det tidspunkt sammenslutningerne som et særligt interessant eller relevant udstillingsforum, mens andre – måske knap så passionerede – blot lod sig indrullere i rækkerne af sammenslutningskunstnere (og ja, det var *ikke* en smigrende betegnelse). Men uanset hvad, var der nok om buddet, når dørene til fællesskabet lejlighedsvist blev åbnet på klem – nogle gange lidt sent i forhold til det krav om »fornyelse«, der jævnlige blev fremsat; ofte fra iagttagere, der havde en implicit forestilling om, at kun kunstnere, der var unge af år, kunne levere den eftertragtede vare, »fornyelse«.

Sammenslutningernes betydning aftog imidlertid i nogen grad, i takt med at gallerierne

blev flere og stærkere, de alternative udstillingssteder blev mere synlige, og da museerne pludselig begyndte at agere som kunsthaller med hastigt skiftende udstillinger af kortere varighed. Det sidste oftere i form af præsentationer af en kunstners nyere arbejder end den retrospektivt disponerede ophængning, der foldede et *værk* ud, sådan som det hidtil havde været praksis på kunstmuseerne.

Det skulle imidlertid blive kulturpolitikere og kuratorer, der fik held med at detronisere kunstner-sammenslutningerne.

Det lignede en koordineret aktion, da flere af landets udstillingsbygninger fra Aarhus til København i løbet af nogle få år eksilerede sammenslutningerne. Men der er antagelig snarere tale om nogle ændringer i tidens opfattelse af kunstformidling og om måske ikke alene et generations-skifte, men en anden måde at betragte og udstille kunst på – en meget mere akademisk, om end ikke nødvendigvis intellektuelt stringent, metode til at formidle kunst. For eksempel ved at iscenesætte kunsten i forhold til egne forestillinger om verdens indretning frem for at vise kunsten på dens egne præmisser.

Måske var det også en torn i øjet på en række kunstnere uden for sammenslutningerne, at for eksempel Grønningen udstillede på Charlottenborg, der – trods sin upraktiske indretning og sin mangel på parkeringspladser – gennem tiderne er blevet betragtet som en særlig eftertragtelses-værdig adresse. Grønningen brugte, lød argumentet, plads, der kunne anvendes af så mange andre, der i egen eller deres talspersoners selvforståelse bedre kunne få glæde af at udstille i den gamle bygning. Hvorfor skulle én gruppe af kunstnere have det særlige privilegium? Hvorfor ikke nogle andre?

Skønt nogle af salene vitterligt er meget smukke, når lyset falder ind gennem de høje vinduer, er Charlottenborg ikke specielt velegnet til alle former for kunst. Grafik og foto bliver ofte udkonkurreret af netop sollyset, hvis billederne, som det ofte har været tilfældet, uanset hvem der nu har udstillet, hænger i rum med vinduer til Nyhavn eller Heibergsgade, og film og videoværker er det vanskeligt at vise i flere af salene, medmindre man blænder vinduerne eller bygger særlige rum til at vise dem i.

Faktisk er udstillingsbygningen umiddelbart mest velegnet til en form for kunstnerisk udtryk, mange af netop Grønningens medlemmer excellerer i: store lærreder, robuste skulpturer, spektakulære installationer. Navnlig i en periode under Henning Damgaard-Sørensens ledelse blev Grønningens måde at vise kunst på på Charlottenborg optimeret, så ophængningerne i udpræget grad passede til salene. Grønningen passede til Charlottenborg – og Charlottenborg som bygning bidrog til at forme Grønningen.

Udstillingsbygningen er en tilbygning til det egentlige Charlottenborg. Charlottenborg er et barokpalæ opført mellem 1672 og '83. I 1754 blev det overdraget til det nystiftede Kongelige Danske Kunstakademi. Bag bygningen lå en park, der på et tidspunkt blev skænket til Københavns Universitet, som i 1777 anlagde en botanisk have. Det er til den grund, arkitekterne Alfred Jensen og Ferdinand Meldahl i begyndelsen af 1880'erne tegner den udstillingsbygning, der gennem tiderne skulle stå så megen strid om – som for eksempel dengang Kulturministeriet overtog den fra kunstnere, der betragtede bygningen som deres eget hus, men også i nyere tid, når forskellige grupperinger af kunstnere har været uenige om, hvem der skulle stå for udstillingerne, og hvilken strategi man i øvrigt skulle anlægge: Skulle det være en udstillingsbygning for dansk kunst? Eller udstillinger lånt fra udlandet? Som det mindre elskværdigt blev formuleret i forbindelse med Københavns tur i 1996 til at være europæisk kulturby: Hvem tager dog til den danske hovedstad for at se på sammenslutningernes udstillinger?

I flere omgange har der været nedsat udvalg, der har skullet tage stilling til, efter hvilke

retningslinjer udstillingsbygningen skulle drives. Et af de i denne sammenhæng mere bemærkelses-værdige var et udvalg nedsat i 2005 af daværende kulturminister Brian Mikkelsen (K), der bestod af Karsten Ohrt, Bjørn Nørgaard og Elisabeth Toubro. Udvalget konkluderede i sin rapport, at Charlottenborg *ikke* egnede sig til at blive en »international kunsthall«, men fortsat burde være en slags kunstnernes hus med mulighed for, at sammenslutningerne stadig kunne udstille i bygningen.

Anbefalingen af at give sammenslutningerne fortsat adgang til Charlottenborg var ledsaget af nogle almene eller selvindlysende betragtninger om, at det

blot (er) vigtigt, at alle lever op til en standard og linje, der passer ind i Udstillingsbygningens samlede udstillingsprofil, og udviser fleksibilitet i forhold til den samlede planlægning af udstillings-programmet. Men det kræver sammenslutningernes vilje til at videreudvikle og formulere ideen fremadrettet, og det er aldrig dårligt at skulle legitimere og argumentere for sine kvaliteter, så sammenslutningerne kan få en fremtid i Udstillingsbygningen, der ikke bygger på automatik og særrettigheder, men på kunstnerisk kvalitet og dialog.

Charlottenborg er gennem tiderne ofte blevet ledet af billedkunstnere, og udstillingsbygningens bestyrelse har i overvejende grad været sammensat af kunstnere. Men i flere omgange har Kulturministeriet placeret stadig flere medlemmer i bestyrelsen, der har haft andre roller inden for kunst-institutionen – for eksempel gallerister – og i 2006 ansatte bestyrelsen den velanskrevne svenske kunsthistoriker Bo Nilsson som direktør.

Bo Nilsson kom fra en stilling som chef for Liljevalchs Konsthall i Stockholm og havde tidligere blandt andet været chef for Rooseum i Malmø, førsteintendent på Moderna Museet i Stockholm samt kunstkritiker ved Sydsvenska Dagbladet. Han havde tillige været inspektør på Louisiana og siddet tre år i Statens Kunstfonds udvalg for billedkunst. Altså et menneske, som måtte formodes at have et kendskab til ikke blot dansk kunst, men også dens institutioner.

Blandt Bo Nilssons første beslutninger var at opsige den faste – eller traditionelle – aftale om årlige udstillinger med Grønningen og andre sammenslutninger.

Tanken var at gøre rent bord og begynde helt forfra i et forsøg på at skabe det, der ifølge tilhængere af beslutningen blandt kulturpolitikere og kuratorer skulle være en **international kunst-hall**. På den første hjemmeside efter magtskiftet på Charlottenborg var fortiden – altså information om tidligere udstillinger – simpelthen sløjfet. Selv i dag kan man kun læse, hvad der er foregået siden 2008. Hvad har man dog brugt den imponante bygning til før i tiden? – må den udefra-kommende nysgerrigt spørge sig selv.

Problemet med at vaske tavlen ren var imidlertid, at en sådan forandring eller opgradering ikke kan lade sig gøre på ingen tid og for ingen penge. Så da Bo Nilsson i 2008 af helt andre grunde – blandt dem ikke overraskende budgetoverskridelser – blev afskediget og erstattet af kuratoren Mark Sladen, der kom fra en stilling som leder af Institute of Contemporary Arts i London, kunne det være nærliggende at spørge sidstnævnte, om han troede, at det beløb, der var afsat til drift, var i britiske pund. Der var nemlig på det tidspunkt kun omkring ti mio. kr. til at drive stedet for, hvoraf næsten alle midlerne var bundet i faste og ufravigelige driftsomkostninger.

Det var så her, forestillede kulturpolitikere i og uden for kunsthvervet sig, at private ville træde til. Og hvorfor ikke? Det er trods alt de glade givere, der er rygraden i dansk kunst. Tanken var derfor, at pengene til udstillinger skulle komme fra fonde, men af forskellige grunde lykkedes heller ikke det for de to ledere, og også Mark Sladen måtte forlade Charlottenborg.

Begge skal have tak for med al ønskelig tydelighed at demonstrere, at det ikke kan lade sig gøre, at drive en »international kunsthall« for det budget, politikerne havde bevilget – eller at tro,

at man fra et år til et andet kan tilføre Charlottenborg et ry, det har taget tilsvarende udenlandske institutioner tiår at opbygge.

Bogen *Dansk kunst* havde i sin tid en tradition for at have et større, personligt og mere principielt essay som indledning skrevet af fremtrædende skikkelser som for eksempel Knud W. Jensen, Hans Edvard Nørregård-Nielsen og Poul Erik Tøjner. Og til 2007-udgaven, der karakteristisk for tidens paradigmeskifte skulle blive den sidste, blev Bo Nilsson bedt om at give sin opfattelse af konflikten. Lidt uretfærdigt kort kan man måske sammenfatte Bo Nilssons synspunkt til, at det danske kunsthv var provinsielt organiseret, men velsignet med en kreds af unge kunstnere, der også på europæisk plan udgjorde en elite. Denne kreds af kunstnere, hvoraf nogle også havde været Grønningens gæster, udgjorde en ny ikke bare guldalder, men ligefrem *platin*alder.

Af artiklen fremgik det også, at Bo Nilsson egentlig følte sig dårligt behandlet af den danske kunstsscenes centrale institutioner:

Jeg har altid været af den opfattelse, at jeg havde gode relationer til aktørerne i dansk kunsthv. Den opfattelse forandredes umiddelbart, da jeg satte mine ben på dansk jord. Dialogen ophørte, og jeg var pludselig en persona non grata. Jeg hørte ikke fra nogen og begyndte at føle mig modarbejdet, da flere institutioner manipulerede med andre spillere på den danske kunsthvscene, der kom med statements, der ikke var til vores fordel. Der foregik til og med officielle underskriftsindsamlinger, hvor prominente personer i dansk kunsthv gav til kende, at de var for sammenlutningerne og mod Kunsthv Charlottenborg. Jeg tænkte, at fordi jeg var ny aktør på den danske kunsthvscene, var det naturligt, at jeg skulle sættes på plads i hierarkiet.

Blandt de omkring 6.200 underskrifter på en protestskrivelse, der den 11. april 2007 blev afleveret til daværende kulturminister Brian Mikkelsen (K), kunne man finde Allis Hellelands, direktør for Statens Museum for Kunst, og direktør for Ny Carlsbergfondet, Hans Edvard Nørregård-Nielsens signaturer.

Det kan imidlertid ikke undre, at en bred kreds af fonde ikke følte nogen videre tilskyndelse til at støtte Charlottenborgs nye ledelse med midler til at gennemføre en ny udstillingspolitik.

En ting var, at Grønningens medlemmer på forskellig vis artikulerede deres utilfredshed – lige fra dagbladsannoncer og besættelse af udstillingsbygningen til den mere diskrete facon, hvor synspunkter bliver udvekslet over den kaffe og cognac, der hører sig til efter en bedre middag.

En helt anden ting var, at de, der bestemte i fondene, måske også var blevet noget stødt. Her var de kommet år efter år og havde købt værker af Grønningens kunstnere, fordi de syntes, at både værkerne og måske med tid også deres ophavsmænd og -kvinder var gode. Det havde de sådan set opfattet som en udmærket ordning til glæde for det danske samfund. Og så kommer en ny leder og fortæller, at det var det aldeles ikke, de havde taget fejl. Det var noget bras, de havde erhvervet. Det var forældet. Det duede ikke. Væk med det! Men: Kunne I ikke tænke jer at støtte de kunstnere og de udstillinger, *jeg* synes er interessante og gerne vil udstille og gøre opmærksom på, når nu jeg har skilt mig af med dem, I kunne lide?

Med et gammeldags men ikke forældet udtryk kan man sige, at kulturpolitikere gjorde regning uden vært. De syntes, de havde fået sådan en god idé, og den ville de gerne have at nogle andre, der ikke delte synspunktet, skulle få til at lykkes. Det gik så ud over nogle helt andre.

Hvis man kan sige, at Grønningen, sammenslutningens publikum og dens venner og sympatisører – og dermed i en videre forstand dansk kunsthv – hører til på tabssiden i den krig om Charlottenborg, der blev indledt af kulturpolitikere i både kunsthvet og ministeriet, kan både Mark Sladen og Bo Nilsson også tælles blandt ofrene. Deres opgave blev ikke løst. Ansættelsen på

Charlottenborg gavnede ikke karrieren. De blev brikker i et spil – eller som Ib Monrad Hansen, på det tidspunkt medlem af Grønningens bestyrelse, skriver i en kronik i *Politiken* den 22. november 2008:

Når varmluftsballoner eksploderer over hovedet på dem, der har sendt dem op, og det elegante spin forvandler sig til en gordisk knude, opstår der kø ved håndvasken. Som altid.

Nu skal ansvaret placeres, og hvis man kan blive enig om at give en enkelt mand skylden, er det bedst for alle parter. Det er det, der er ved at ske på Charlottenborg, hvor administrerende direktør Bo Nilsson bliver brugt flittigt som håndvask.

Der skal ikke herske tvivl om, at kunstnersammenslutningen Grønningen, i hvis bestyrelse jeg sidder, selv har haft de største vanskeligheder med direktøren, idet vi uden held gentagne gange har søgt om skriftlig bekræftelse hos ham og Kulturministeriet på de mundtlige aftaler, vores udstillingsansøgning har tilvejebragt.

Men det er ikke mit ærinde her. Mit ærinde er at protestere mod at lægge hovedansvaret på Bo Nilsson, som i bagklogskabens lys blot fremstår som en, må man sige, noget naiv stråmand.

En sådan ansvarsforflygtigelse er for det første urimelig, for det andet umenneskelig og for det tredje aldeles ukonstruktiv med henblik på at tage ved lære af de fejl, der er begået, og med henblik på at finde svar på de væsentlige spørgsmål, der rejser sig i kølvandet på den misere (...).

For det første: Hvordan kunne det komme så vidt, altså hvor skal det egentlige ansvar placeres? For det andet: Hvordan kommer institutionen videre i en tid, hvor alle kunst- og kulturinstitutioner befinder sig i et limbo af udhulede budgetter, svigtende sponsorstøtte og en kuldsejlet neoliberal kulturpolitik?

Man må jo fastholde, at Bo Nilsson ikke er ophavsmand til projekt kunsthv, men en direktør ansat til at føre et projekt ud i livet, der lød så flot, talt op til skyerne, men allerede fra starten, hvis nogen havde gidet lytte til kritikken, fremstod som en komplet uovervejet, ufinansieret kunsthvpolitisk rævekage lagt til hævning i en varmluftsovn.

Blandt problemerne under Charlottenborgs nye ledelse var besøgstallene. Kulturministeriet havde længe syntes, at der kom for få mennesker i udstillingsbygningen, og ministeriet havde *meget* store forventninger til, at de ville stige markant, når nu først den fattige udstillingsbygning var blevet malet (men ikke klimasikret) og fikset lidt op – og først den ene og, da det ikke gik, så den anden fremtrædende kurator fra udlandet trådte til. Det var lidt som H.C. Andersens desværre eviggyldige fabel *Konen med æggene*: Hvis bare der skete det, og det, og det – og man herunder fik smidt de kunstnere ud, der faktisk trak et publikum – så ville Charlottenborg i løbet af ingen tid nå de forjættede 100.000 besøgende. Succesen ville være i hus!

Men et imponerende cv og en række kontakter til væsentlige udenlandske kunstnere er ikke meget bevendt, når midlerne mangler. Flere fremtrædende danske kunstnere fik henvendelser fra den nye Kunsthv Charlottenborg, men da de selv havde bedre muligheder for at få vist deres værker, og da de så hørte om udstillingsbetingelserne og om de midler, der først skulle rejses, for at udstillingerne overhovedet ville kunne gennemføres, sagde de selvfølgelig pænt nej tak.

I en kronik i *Berlingske Tidende* den 28. februar 2012 gjorde Lisbeth Bonde, mangeårig iagttager af det danske kunsthv, regnestykket op:

Driftsomkostningerne beløber sig nemlig til 8,8 mio. kr. årligt, mens der kun gives 9,3 mio. kr. i driftsstøtte. Charlottenborg må derfor ligesom andre kunsthvinstitutioner søge sponsorstøtte og fondsmidler, hvis man vil lave udstillinger. Men det er ikke nemt: Man ansøgte 26 fonde forud for efterårets udstilling med den britiske kunsthv Simon Starling uden held. Resultatet blev, at

vi kun fik set to værker af denne Turnerprisvindende kunstner, som udstillede for første gang i sit andet hjemland.

I Sverige udvises en helt anden generøsitet over for kultur: Malmö Konsthall får 16 mio. danske kroner i støtte fra Malmö Kommune i år. Der er gratis adgang for kunsthallens 170.000–200.000 besøgende om året. Dog kommer mange af disse for at spise i den fremragende restaurant. Mens Malmö Stad står hundrede procent bag sin kunsthall, svigter Københavns Kommune Kunsthall Charlottenborg. Med byens bedste beliggenhed midt i turistmørhullet ved Nyhavn burde Københavns Kommune så ikke være med til at løfte Kunsthall Charlottenborgs økonomi sammen med staten? Er det ikke i Københavns og københavnernes interesse? Selv om besøgstal slet ikke er det eneste succeskriterium, så var det den første nye bestyrelses mål at øge Kunsthall Charlottenborgs besøgstal til 80.000–100.000 om året.

Besøgstillene mellem 2006, da sammenslutningerne stadig udstillede på Charlottenborg, og 2013, er:

2006: 58.260
2008: 40.500
2009: 68.718
2010: 38.764
2011: 23.106
2012: 29.211
2013: 55.128

Fortjenesten for det exceptionelt høje besøgstal i 2009 må tilskrives de kunstnere, der af den konstituerede leder, Maria Gadegaard, var inviteret til at skabe en række værker direkte på væggene.

Til vægs, som udstillingen hed, blev set af ikke færre end godt 30.000 besøgende og var den kriseramte udstillingsbygningens største enkeltsucces i 20 år. Udstillingen var godt tænkt, og kunstnersammensætningen fin. Men det var måske også udstillinger af denne art, der kunne foranledige politikere og planlæggere til at tro, at blot man havde en god idé og nogle spande maling, så skulle det hele nok gå.

Der er ingen besøgstal fra 2007, fordi Charlottenborg var under ombygning en stor del af året – og det skal for en ordens skyld bemærkes, at hovedparten af de besøgende de fleste af årene er ikke-betalende gæster.

Det er sandsynligt, at gratisterne udgøres af et særligt kunstinteresseret publikum (billed-kunstnere, akademielever, kunstsribenter osv.), men næppe nogen kan vel få sig til at påstå, at Charlottenborg blev den internationale kunsthall, nogle kulturpolitikere og kuratorer havde drømt om. Økonomien var ikke til det – og tværtimod skulle der ikke megen fantasi til at forestille sig, at de lave besøgstal ville kunne foranledige politikere til at sænke tilskuddene i takt med et eventuelt yderligere fald i antallet af gæster.

Det er blandt andet på den baggrund, Grønningens ledelse i god tid forud for jubilæumsåret tog kontakt til først Mikkel Bogh, på det tidspunkt rektor for Kunstakademiet, som Charlottenborg var blevet lagt ind under, og dernæst den nyudnævnte direktør for kunsthallen, Jacob Fabricius, for at drøfte en tilbagevenden til Charlottenborg; om ikke andet så med en 100-års jubilæumsudstilling for den kunstnersammenslutning, der har haft så stor betydning for dansk kunst gennem det 20. århundrede.

I ansøgningen til Kunsthall Charlottenborg, der er dateret den 23. december 2012, nævnes afslutningsvis, at da Grønningen i 2007 udstillede på Kongens Nytorv, var besøgstallet i den periode 13.500, at sammenslutningen forventede mindst 15.000 gæster i 2015, samt at Grønningen ikke forventede

økonomisk tilskud fra Kunsthall Charlottenborg, men er tværtimod klar over, at der skal betales leje for brug af udstillingsrummene og eventuelle andre faciliteter.

Endvidere hedder det i et centralt afsnit af ansøgningen, at:

Grønningen vil benytte Grønningens jubilæumsudstilling til at se frem og ikke tilbage. Jubilæums-udstillingen vil derfor kun omfatte nuværende medlemmer af Grønningen og gæster. Respekten for den betydelige tradition og historie, der er forbundet med Grønningen, vil blive udmøntet gennem andre aktiviteter i jubilæumsåret.

Som nævnt er Grønningen trods sine 100 år ikke landets første kunstnersammenslutning. Eller for den sags skyld blandt de første kunstnerorganiserede udstillinger.

Offentlige gruppeudstillinger har været arrangeret i mere end 300 år – og i mange år på Charlottenborg, hvor der gennem skiftende tider er blevet anvendt forskellige regler og forskellige former for censurering. Og dermed er der selvfølgelig også opstået forskellige reaktioner på reglerne. Problemet skyldes også pladsmangel. Hvis omfanget af kunstnere, der af den ene eller den anden grund var selvskrevne eller ikke behøvede passere censuren, voksede, blev der uundgåeligt færre muligheder for de overvejende nytilkomne kunstnere, der gerne ville tilkæmpe sig en plads.

I slutningen af 1880'erne gjorde en række kunstnere åbenlyst oprør mod udstillingsformen på Charlottenborg ved demonstrativt at bære deres afviste billeder i procession gennem Bredgade til et atelier ved Marmorkirken tilhørende Rasmus Christiansen og Johan Rohde, hvor de blev vist. Nogle år senere – vi er nu nået til 1890 – foregik det i Kleis' Kunsthandel på Vesterbrogade 58, hvor Den Frie Udstilling så året efter træder i karakter som landets første egentlige kunstner-sammenslutning.

Med på udstillingen i 1891 var blandt andet Willumsens berømte radering *Frugtbarhed* forestillende en gravid kvinde, og den resulterede i en ubetalelig skandale. På grund af motivet, og til trods for billedets kloge ord til betragteren om, at:

Den gamle kunst har sit eget gamle sprog
Som verden lidt efter lidt har lært at forstå.
En ny kunst har et nyskabt sprog
Som man må lære, før man forstår det. (Willumsen-museets oversættelse fra fransk)

Med til at gøre Den Frie Udstillings første mange udstillinger til en succes var – ud over fine salgstal og prominente gæster – selvfølgelig også, at værkerne delte vandene blandt anmelderne. Godt var det, at vennerne i venstrepressen roste udstillingen – men det var nu heller ikke ringe, at fjenderne i højrepressen virkelig gik til stålet.

Den Frie Udstilling blev officielt stiftet den 1. januar 1891. En uge før *Charlottenborgs Forårsudstilling* skulle åbne, gjorde den nye sammenslutning det den 26. marts, og udstillingen blev set af mere end 20.000 betalende gæster ud over dem, der købte en slags partoutkort, der gav adgang i hele udstillingsperioden. Det skulle senere blive til de venneforeninger, der er knyttet til

de fleste sammenslutninger. Det gælder også Grønningen, hvor antallet af passive medlemmer forud for jubilæumsåret tæller omkring 300. Det var angiveligt Jean Gauguin, der fandt på ideen med passive medlemmer »som en vis sikker ballast for salg«, som Albert Naur, der var inviteret som gæst på Grønningens første udstilling i 1915 og i øvrigt kom til at spille en stor rolle i sammen-slutningen, har forklaret det.

Af Grønningens kataloger fra 1920'erne fremgår det, at medlemskab beløb sig til 25 kr. Til gengæld fik man så gratis adgang, 10 procent ved køb, og man deltog i en lodtrækning om nogle af udstillingens billeder.

Den Frie Udstilling kom altså fint fra start med høje besøgstal og samlede da også nogle af de bedste navne i dansk kunst som ud over nogle af Skagensmalerne og Fynboerne for eksempel talte J.F. Willumsen, Joakim Skovgaard og Vilhelm Hammershøi samt Agnes og Harald Slott-Møller, hvis indsats som stiftere ikke skal undervurderes. Siden kom det i 1900 til et brud mellem ægteparret og den sammenslutning, det havde været med til at grundlægge.

Ud over kredsen af ældre og yngre, etablerede og ukendte danske kunstnere inviterede sammenslutningen en række udenlandske gæster. I 1893 fandt for eksempel den siden så berømte udstilling med deltagelse af Paul Gauguin og van Gogh sted. Set i kunsthistorisk perspektiv var opvisningen af omkring 70 malerier af de to store billedkunstnere intet mindre end sensationelt. Også ved den lejlighed delte aviserne sig efter anskuelser – men måske er det givende at nævne, hvordan et par af tidens fremtrædende skikkelser inden for andre kunstarter reagerede.

Forfatteren Johannes Jørgensen skrev for eksempel malende om sit møde med Gauguins billeder, at han

begærer Vendekresenes Sol, Ækvators Farver, de tropiske Øers blegrøde Jord og blæksorte Skygger. Tahitis voldsomme og pragtfulde Vegetation.

Komponisten Carl Nielsen fandt under sit andet besøg, at

de 25 Billeder af van Gogh slaar Gauguin ihjel. Han er stærk og vild i sin Vilie og hos ham finder man et ganske vist ofte sært og barokt, men helt og originalt Menneske.

Efter at Den Frie Udstilling havde udstillet i forskellige interimistiske bygninger rundtom i København, blev J.F. Willumsens smukke bygning opført i Aborreparken ved den nuværende H.C. Andersens Boulevard for siden – i 1913 – at blive flyttet til sin blivende placering på Oslo Plads. Blandt andet takket være tilslutning fra nogle af landets mest kendte kunstnere som Marie og P.S. Krøyer blev Den Frie Udstilling fra begyndelsen et ligeværdigt alternativ til Salonen og altså ikke kun en gruppe af forsmåede kunstnere, der af den ene eller den anden grund – deres moderne udtryk for eksempel – var blevet afvist af censuren på Charlottenborg.

I 1915 brød en gruppe kunstnere imidlertid ud af Den Frie Udstilling og afholdt, hvad der de første år slet og ret hed: Udstillingen i Grønningen.



Ved Grønningens åbning i marts 1915 ses fra venstre malerne Niels Hansen og Viggo Madsen, bygningens arkitekt professor Carl Petersen, billedhuggeren Johannes C. Bjerg, malerne Harald Giersing, Albert Naur, Ernst Goldschmidt, Sigurd Swane og Peter Rostrup Bøyesen. Foran gruppen billedhuggeren Jean Gauguins *Idoler. Mand og Kvinde*.

