

AFTØBNINGSSAMLINGEN

DØD ELLER LEVENDE



AFSTØBNINGSSAMLINGEN

DØD ELLER LEVENDE?

UDGIVET AF AFSTØBNINGSSAMLINGENS VENNER, KØBENHAVN 2005

FORORD

Afstøbningssamlingens Venner opstod i foråret 2002 som en naturnødvendig reaktion på planerne om at lukke Den Kongelige Afstøbnings-samling. Bortset fra det absurde i at neddrogse en samling med kun syv år på bagen og som lige var blevet sat i stand for et anseeligt beløb, var der samtidig tale om en protest imod at gøre landet kulturelt fattigere både indadtil

og udadtil. Samlingen er en af de meget få bevarede af en europæisk museumstype, som var ganske udbredt i 1800-årene, men som de fleste andre steder er gået til eller blevet kraftigt decimeret.

Vennerne fik hurtigt en meget bred tilslutning af en lang række enkeltpersoner, kulturelle institutioner og foreninger, og kunne den 6.

februar 2003, inden der var gået et år efter neddrøringen, gennemføre en stor offentlig høring med i alt 12 indlæg om samlingen i Kunstakademiets Festsal på Charlottenborg. Høringen havde fire centrale emner: 1. Den danske Sammenhæng, 2. Den internationale kontekst, 3. Kulturtabet og 4. Afstøbnings-samlingen som attraktion i byen København. Høringen vakte berettiget opsigt og affødte en del presseomtale og forøget tilgang af medlemmer til foreningen.

Planen var hele tiden at samle alle indlæg i en hvidbog, men da bestyrelsen fandt, at væsentlige emner og aspekter om samlingen ikke var blevet berørt på høringen, valgte man at udvide bogen. Der er således tilføjet artikler om samlingens fortolkning, formidling og betydning, og om dens nyere historie. Yderligere er der bidrag om et andet vigtigt aspekt, som slet ikke kom frem i Kunstakademiets festsal, nemlig konserveringen af gipser, hvor der i de foregående år er høstet megen ny erfaring i samlingens nu lukkede gipsværksted.

De enkelte indlæg bærer præg af deres oprindelse, som enten en mundtlig fremstilling egnet til høringens mere flygtige karakter eller egentlige artikler, der er skabt i skriftlig form med henblik på denne bog.

Vi er så ubeskedne i foreningens bestyrelse, at vi tror, at alle disse anstrengelser var den direkte årsag til en nødvendig, men ikke tilstræk-

kelig bedring af Afstøbnings-samlingens forhold. Allerede ved selve høringen kunne direktøren for Statens Museum for Kunst meddele, at hun sammen med Kulturministeren havde fundet midler til en forøgelse af åbningstiden fra 5 timer månedligt til 10 timer ugentligt med gratis adgang onsdage fra 10-20; en ugentlig omvisning i tilknytning hertil; øget omtale af samlingen i museets pressemateriale samt en treårig ansættelse af en forsker/museumsinspektør med den opgave at gøre samlingens registrant tilgængelig på museets hjemmeside.

Den øgede åbningstid kom efter tre måneder, inspektøren måtte vente i 13 måneder og udvidelsen af museets hjemmeside med Afstøbnings-samlingens katalog har vi stadig til gode. I mellemtiden har foreningen i samarbejde med museet indlagt et mere enkelt udformet katalog på sin hjemmeside (*gipsen.dk*) omfattende alle skulpturerne i Vestindisk Pakhus, samlingens nuværende hjemsted.

Der er dog stadig lang vej til, at Afstøbnings-samlingen kan indtræde som fuldgældigt medlem af landets museer med museumslovens foreskrevne fem-strengede aktiviteter: indsamling, bevaring, registrering, forskning og formidling. Pakhuset står fortsat tomt og lukket de 6 af ugens dage, og har på åbningdagen alene udstationeret personale fra museumsbygningen i Sølvgade. De væsentlige erfaringer, som man gjorde i pakhusets

kontorer og i gipsværkstedet, vil dø ud med de medarbejdere, der sammen med samlingens øvrige personale blev fyret den forårsdag for 3 år siden. Samlingens eneste faste personale i dag er den nu treårigt ansatte forsker, der er afhængig af museumsdirektørens goodwill i sit videre karriereforsøg.

Det tager mange års nidkært arbejde at opbygge en samling og integrere den i landets kultur, mens der kun skal ganske få år til for at nedbryde den. En samling, der ikke benyttes efter sit formål og ånd, er en død samling. På trods af de umiddelbare fremskridt må samlingen stadig betragtes som truet og meget sårbar overfor en hurtig og uigennemtænkt beslutning på et kontor på Kunstmuseet eller i Kulturministeriet.

I skrivende stund pågår der forhandlinger mellem ministeriet og museet om samlingens fremtid. I håbet om at kunne påvirke disse forhandlinger har *Afstøbnings-samlingens Venner* skrevet til kulturminister Brian Mikkelsen og opfordret til at sikre gode og stabile levevilkår for samlingen. Brevet har vi ladet aftrykke her efter forordet.

Det er de store vedvarende institutioner, der definerer et land som en kulturnation. Derfor må det være på sin plads her at minde om, at afstøbningerne har været en uadskillelig del af dansk kunst, lige siden man for 250 år siden

begyndte at uddanne landets egne kunstnere. Det er derfor ikke en tilfældig samling, som man har taget livtag på og pusten fra.

Vi håber med denne bog at kunne fastholde væsentlige synspunkter og betragtninger, som er fremkommet siden afstøbningerne blev installeret i pakhuset i 1984, og navnlig håber vi, at bogen ved sine mangfoldige og perspektivrige artikler kan bidrage til at genetablere Den Kongelige Afstøbningssamling som det, den er: En af landets mest markante samlinger med et stort dannelses-potentiale for alle og enhver.

Tilbage er kun at takke alle bidragyderne for deres indlæg, Pi Vielsted for layout, medlemmerne i foreningen for støtte og opmuntring,

og ikke mindst Dronning Margrethe og Prins Henriks Fond, Kong Frederik og Dronning Ingrid's Fond til humanitære og kulturelle Formål, Augustinus Fonden, Beckett-Fonden, Bikuben-fonden, Den Hielmstjerne-Rosencroneske Stiftelse, Direktør J.P. Lund og Hustru Vilhelmine Bugge's Legat, Fonden Realdania, Hotelejer Andreas Harboe's Fond, Konsul George Jorck og hustru Emma Jorcks Fond, Lillian og Dan Finks Fond, Overretssagfører L. Zeuthens Mindelegat, Politiken-Fonden samt Aage og Johanne Louis-Hansens Fond for generøs støtte til udgivelsen af denne bog.

Marie-Louise Berner, formand
April 2005

BREV TIL KULTURMINISTEREN

28/2 - 2005

Til kulturminister Brian Mikkelsen!

Foreningen *Afstøbningssamlingens Venner* tillader sig at henvende sig til Dem for at gøre opmærksom på de utilfredsstillende forhold, som én af Danmarks internationalt anerkendte kunstsamlinger lider under.

Det er i disse måneder Statens Museum for Kunst forhandler med Kulturministeriet om en ny resultatkontrakt for museet, derfor henvender vi os til Dem nu for at bede Dem gøre noget for at forbedre forholdene for Den Kongelige Afstøbningssamling.

Det er også i disse tider, at De som minister har lanceret begrebet kulturkanon, og i den anledning skal vi gøre opmærksom på, at Den Kongelige Afstøbningssamling i sit udgangspunkt er en samling af "kanoner" fra antikken og frem til nyere tid. Det er, hvad man til enhver tid har vurderet som det ypperste, der findes i Afstøbningssamlingen. Disse værker sætter derfor hele kanonbegrebet i europæisk og historisk perspektiv.

Ydermere har Folketinget sidste år vedtaget en ny bekendtgørelse for gymnasieskolen, hvori

det bl.a. hedder om faget oldtidskundskab, at "De antikke monumenter skal perspektiveres med monumenter, der sætter dem ind i en kunsthistorisk sammenhæng". Netop Afstøbningssamlingens tilgængelighed både fysisk og formidlingsmæssigt er helt afgørende i denne sammenhæng.

Den Kongelige Afstøbningssamling under Statens Museum for Kunst blev 1995 genåbnet for publikum efter 30 års utilgængelighed. Forud herfor var gået mere end 10 års bekostelig restaurering og konservering, især nødvendiggjort af Samlingens miserable opbevaringsforhold i 20 år i en utæt lade i Ledøje. Samlingen fik til huse i Vestindisk Pakhus, og har siden befundet sig her, smukt men alt for trangt.

I 2002 besluttede ledelsen på Statens Museum for Kunst at lukke Samlingen, bortset fra 5 timer månedligt (!), og samtidig at afskedige både den ansvarshavende inspektør og de tilknyttede medarbejdere, der havde stået for vedligeholdelse og restaurering af afstøbningerne. Lukningen skete som følge af besparelser, og ikke, fordi samlingen ikke var besøgt. Det årlige besøgstal var på dette tidspunkt

på omkring 12.000, hvilket er mere end flere kunstmuseer i landet kan fremvise.

I protest mod lukningen etableredes foreningen *Afstøbningssamlingens Venner*, der i dag kan fremvise et medlemstal på ca. 1900. I forbindelse med en høring arrangeret af foreningen i februar 2003 kunne Statens Museum for Kunsts direktør, Allis Helleland, love en udvidelse af åbningstiden til 10 timer ugentligt, hvilket blev indført kort efter. Siden har samlingen været åben onsdag 10-20 og lukket resten af ugens dage.

Men siden samlingen har mistet det personale, der stod for vedligeholdelsen, har forfaldet af både lokaler og ikke mindst kunstværker været problematisk. En enkelt midlertidig forskerstilling er et godt og nødvendigt skridt på vejen, men det er ikke nok. Adskillige statuer har afslag og mange har "krads" fra forbipasserende. Både samlingen og lokalerne er i et begyndende forfald, som man kan frygte vil accelerere med tiden.

Ved foreningens generalforsamling i november 2004 kunne museets indbudte repræsentant meddele, at man igen regnede med et besøgs-

tal på ca. 12.000 i 2004. En stor del var skoleklasser udenfor åbningstiden. Den Kongelige Afstøbningssamling er altså en succes, men kun for særligt indbudte! Den almindelige borger på tur i hovedstaden med sin familie eller turistbussen må køre forgæves, hvis det ikke lige er onsdag.

Hvor længe kan De, Hr. Kulturminister endnu forsvare at have en internationalt unik samling i så fornemt et hus i så attraktivt kvarter liggende lukket og slukket de 6 af ugens 7 dage?

Afstøbningssamlingens Venner vil derfor appellere til Dem om at tage Statens ansvar over for dens kulturværdier alvorligt og pålægge Statens Museum for Kunst at retablere tilfredsstillende forhold for Samlingen. Vi ønsker derfor at:

1) Den Kongelige Afstøbningssamling skal have en åbningstid som andre statslige museer, både i hverdagene og i weekenden.

2) Den Kongelige Afstøbningssamling skal have et fast tilknyttet kunsthåndværk og konser-

veringsteknisk personale, der kan sikre at samlingen overholder museumslovens krav om indsamling, registrering, forskning, formidling og bevaring af samlingen.

3) Den Kongelige Afstøbningssamling skal have mere plads. Den meget trange opstilling modvirker en effektiv formidling og udgør en risiko for mekaniske skader på figurerne. En udvidelse med en eller bedst to etager opad i huset er desuden en betingelse for en bedre formidling af samlingen både i den permanente opstilling og via arrangementer som udstillinger, foredrag, koncerter etc.

Det er foreningens overbevisning, at Samlingens potentiale langt fra er udnyttet, og at en indsats på markedsførings- og formidlings-siden vil øge både besøgstallet og udbyttet af dette enestående sted, hvis de ovenfor nævnte tre punkter kan sættes i værk.

Med venlig hilsen

Marie-Louise Berner, formand

INDHOLD

- 3** Forord
Marie-Louise Berner

- 6** Brev til Kulturministeren

HISTORIE

- II** Mordet i havnen
Flemming Johansen

- I5** Gips, kult og klassikere
Carl Jacobsen i gipsens tjeneste
Flemming Friberg

- 21** Ude af øje...
1966 – 1995, et mørkt kapitel i
Afstøbningssamlingens historie
Troels Andersen

- 27** Afstøbningssamlingen 1995-2002,
erfaringer og status
Den efterfølgende debat
Allis Helleland

- 35** Hvad var det så der skete?
Åbning og lukning af Den Kgl.
Afstøbningssamling 1995-2002
Jan Zahle

47 En sten i skoen

Afstøbningssamlingens tal 1985-2002
og deres fortolkning
Marie-Louise Berner

ÆSTETIK

55 Billedhuggerkunstens store arkiv

Afstøbningssamlingen og dens
betydning for oplevelse, uddannelse og
almendannelse
Jan Zahle

61 Afstøbningssamlingen ramt af
skulptur-analfabetisme

Ernst Jonas Bencard

71 Af den rette støbning

Gipsen mellem kunst, kopi og lærestykke
Carsten Thau

79 Rum at inspireres i

– kroppe at drømme med
Hvorfor København har brug for sin
Afstøbningssamling netop nu
Paul Zanker

85 Jeg elsker gips

Bjørn Nørgaard

91 Nedslag

3 samtaler i Den Kongelige
Afstøbningssamling
Martin Erik Andersen og Torben Kapper

ET MUSEUM I KØBENHAVN

103 Afstøbningssamlingen – en attraktion
i byen?

Stig Miss

107 København som skulpturby

Jane Fejfer

113 Gipsen giver perspektiv for København

Lars Bernhard Jørgensen

RESTAURERING

119 Fra snavs til patina

Afrensning af gipsskulpturer i Danmark
– historisk set
Louise Cone

127 Afstøbningssamlingens restaurering

Jørgen Bau

141 Afstøbningssamlingen og
skulpturrestaurering

† *Eric Erlandsen*

FORMIDLING

145 Gips i tale

Om at vise rundt i Afstøbningssamlingen
Rune Frederiksen

155 Arkitektskolens Designafdeling i
Afstøbningssamlingen

Anders Brix
Stine Bonde Bendixen
Inge-Marie Ejby Buch & Christina Dyrberg
Jakob Dydensborg
Nina Linde & Agnes Nilsson
Sika Mortensen
Nanna Bonde Nielsen
Ida Marie Nissen & Lene Nørgaard
Naja Tolsing
Pi Vielsted

177 Bibliografi over afstøbningssamlinger i
Danmark

Jan Zahle

185 Forfatterliste

189 English Summaries

Fotografierne mellem hver artikel skyldes
Jens Lindhe



MORDET I HAVNEN

FLEMMING JOHANSEN

Mine damer og herrer! Den første del af formiddagen vil Troels Andersen, Flemming Friberg og Allis Helleland sætte Den Kgl. Afstøbningssamling ind i en dansk sammenhæng.¹ Hele dagen vil høringen beskæftige sig med Afstøbningssamlingen som med en kær afdød.

Høringens titel er "Gipsen død eller levende." Der har fundet en forbrydelse sted.

Ofret er en kongelig og burde alene af den grund have mediernes bevågenhed. Forbrydelsen fandt sted den 27. marts 2002 i Vestindisk Pakhus. Ofret var 250 år gammelt; efter en tiltrængt fornyelsesproces mellem 1984 og 1995 fremstod det i smuk skikkelse. Flere internationale undersøgelser viste, at ofret var i bedste stand med velfungerende hoved, arme

og ben, boede godt, men manglede penge til at fungere optimalt.

Som i alle krimigåder må man spørge: Hvad var motivet? Eutanasi? Penge? Jalousi? Hævn? Når det var en kongelig, hvorfor greb Dronningen ikke ind og nedsatte en undersøgelseskommission? Hvorfor denne tavshed i de bedre kredse?

Vi må undersøge gerningsmandens psykologiske profil, sociale herkomst, frustrerede ungdomstid hvor institutioner, skole og universitet svigtede. Har gerningsmanden en bagmand? Var der tale om et komplot eller en serieforbrydelse? For eksempel hører Den Kongelige Kobberstiksamling nu til kategorien "Forsvundne danskere."

Afstøbningssamlingen blev myrdet, og vi må ved denne høring finde ud af, hvad motiverne var.

Det er ikke første gang i nyere tid, at en dansk museumsleder har sat kniven i sit eget

museum. Undertiden har der været tale om snigmord; der har ikke været så mange sørgende som tilfældet er her.

Men forhindrer loven ikke sligt? Ingen love har forhindret mord, og heller ikke museumsloven har kunnet forhindre nogen. Ydermere blev demokratiet afskaffet med den nye museumslov og erstattet af et rent embedsmandsvælde. Tilsvarende forbrydelser kan ske på alle danske museer, uden at nogen vil gribe ind. For lige så lidt som Kulturministeriet vil gribe ind i forhold til gipsen, lige så lidt vil Kulturarvsstyrelsen blande sig.

Hver generation sætter sine spor, i nogle generationer eller årtier har vi skabende kræfter, i andre årtier nedbrydende. Nogle årtier har respekt for tidligere tiders arbejde, nogle årtiers mennesker ønsker at smadre, hvad de arver. Da vi befinder os i en periode, hvor de borgerlige politikere af ren ideologi nedbryder alt indenfor kulturarvsområdet, har forbrydelsen

kunnet finde sted og tilmed i fuld offentlighed.

I gamle dage var Danmark et landbrugsland, og tradition gik ud på at efterlade gården større og i bedre stand, end man modtog den. Nu er vi i en post-post-minimalstat med museumsfolk, der har eller skal have "forståelse for den politiske beslutningsproces," og hvor det gælder om at rive gården ned og kun have en flot designet webside, en fed resultatkontrakt, ingen værdinormer og bedst ingen besværlige samlinger. Hvis en museumsleder på grund af manglende indsigt ikke har tilstrækkelig forståelse for dele af sit museum, ligger det lige for at lukke disse afdelinger ud fra devisen, at "hvis jeg ikke forstår det, gør publikum heller ikke."

Afstøbningssamlingens Venner ser gerne gipsen levende. Men man skal nok være mere religiøs end de fleste for at tro på en opstandelse. Denne dag vil vise, om vi kan håbe på et mirakel!

Note

¹ Artiklen er forfatterens indlæg ved høringen om Afstøbningssamling 6.2.2003.



GIPS, KULT & KLASSIKERE

CARL JACOBSEN I GIPSENS TJENESTE

FLEMMING FRIBORG

Carl Jacobsen ville vise det "meste og det bedste" af alle tiders billedhuggerkunst i Glyptoteket, i tråd med sin tids encyklopædister.¹ Der var mange initiativer i dansk kunstliv omkring 1880-90, og bryggeren blev involveret i de fleste: det ny Statens Museum for Kunst 1896 og Afstøbningssamlingens overførsel dertil fra Kunstakademiet samme år, museumsbyggeri

over hele landet, uddeponering af nøje udvalgte kunstværker til provinsmuseer – alt sammen var led i en folkeopdragende bestræbelse. Det var en regulær kulturel mobilisering, og gipsen havde sin plads heri.

Under selvbevidste slagord som "Nordens Athen" blev København med ét trukket frem som mulig kunsthovedstad. Jacobsen troede

på, at man selv kunne træde ud af det provin-sielle. Nationens kunstscene måtte lade "det ny" finde indpas som inspiration udefra, for-valtet af en stærk, dansk kulturel bevidsthed. Tempoet var skruet i vejret, og hvorfor skulle ikke også den danske hovedstad kunne være med? Der havde siden 1870'erne været kræfter i gang for at hævde det dansk-nordiske overfor central- og sydeuropæisk kultur, og kunsten brødes endnu i 1880'erne over polerne national og international. Man har beskyldt Carl Jacobsen for fædrelandsfjendsk kunstpolitik, men han var i en større sags tjeneste, og de udenlandske (især franske) indkøb og udstillinger var åndelig førstehjælp til Danmark. Den økonomiske side af den hjemlige kunststøtte måtte andre tage sig af, når først der var tilvejebragt et tilstrækkeligt kulturelt klima og niveau. Her var begrebet om "det klassiske" væsentligt, og bryggerens definition herpå var alene baseret på varighed og holdbarhed.

Museet med stort M var for de allerede indviede, og dermed for elitært. Jacobsen ville bidrage til demokratisering af kunsten gennem udbredelse af de bedste eksempler på den gennem tiden, men også til opøvelsen af den naturlige evne for kunst. En variant af tanken finder vi i hans syn på sin antiksamling. Igen og igen formulerer han sine indkøbsønsker for arkæologen Wolfgang Helbig, som var hovedansvarlig for den hastige vækst på dette

samlingsområde i det første Glyptotek (brev 3.10.1887): "Hvis der er gode ting at få, siger jeg hellere det bedste end det gode, – men hvis man ikke kan få det bedste, da hellere anden klasse end intet, hvis det bare er instruktivt..."² Kopier er tjenlige – sågar i gips – bare de er udført, så indholdet og dermed værdien fortsat er til stede. Jacobsen skriver 20.2.1890 til Helbig om statuens oplysende evner, med udgangspunkt i en bestemt type, "Pudicitia":

*Wenngleich doch also der Kunstwerth unseres Replik minimal ist so meine ich doch wir müssen das Stück erwerben. Die ungeheure Popularität der Statue wird sich auch hier wiederholen. Diejenigen die die griechische Köpfe vorbeigehen, werden an der Pudicitia still stehen.*³

Glyptoteket skulle ikke være et kedsommeligt museum, men et sandt kunst-kultsted med sin egen ånd. Jacobsen var forhippet på, at det skulle være populært blandt høj og lav, og sit standpunkt som amatør bruger han til at bekende sig til det folkelige med; han træder ned på jorden til de mange. Danmarks halten bagefter var et symptom på et grundlæggende etisk problem for Jacobsen, der så antikkens store civilisationer for sig som eksempel. Trods nyklassicismens efterhånden relativerede værdisæt, var forestillingen om antikken som et fuldkomment etisk-politisk system udbredt

lige før 1900, hvor det svirrede med "klassicerende" begreber, som ikke altid var lige vel funderede. Bryggeren var under indflydelse af sine mentorer på det arkæologiske område, men viljestærk nok til at forme sit eget museumsideal, og det var mere romantisk end klassicistisk. Hans selvvalgte kulturforbillede var således Ludwig I af Bayern, der står som en af Europas største samlere i det 19. århundredes første halvdel, og en overgangsfigur mellem den hårde nyklassicisme og en følelsesfuld romantisk idealisering af antikken.

Udviklingslinier var én ting, en oplevelsesrig samling noget andet, og videnskabelig ordning måtte vige for bryggerens idealer. Han så hellere med egne øjne end gennem en videnskabelig bevidstheds briller. Jacobsen ville levere den optugtende kost, danskerne trængte til, og menuen var sammensat af ham selv. Den skulle være velmagende, så var det mindre væsentligt, om fagmanden og videnskaben så skævt til det – der skulle nok blive noget til dem også i Glyptoteket. Museet var en lagdelt struktur, som gerne kunne have stadig finere lag mod toppen.⁴ En ægte Carl Jacobsen-klassiker fremstiller altid mennesket som det ser eller har set sig selv, "naturligt." Det er vejen mod forståelse af de store idealforestillinger, som skulpturen kunne levere for den, der så nøjere til. Det er qua det synspunkt, at gipsen pludselig bliver noget brugbart.

Ideerne om den etiske fordring, forholdet mellem kunstglæde og videnskab, skulpturens forvaltning af indre og ydre, samt tanken om relationen mellem original og kopi kan findes som idéhistoriske momenter i tiden: Jacobsen har formentlig hentet inspiration til sit forehavende fra særligt én kilde. De nævnte pointer findes nemlig alle i en gennemtænkt kulturhistorisk konstruktion hos Carl Jacobsens ven og en kort overgang kollega i det museale, kunsthistorikeren Julius Lange (1838-1896).

Encyklopædisten og hans Oplysningstanke

Julius Lange var en af tidens klartskuende skønånder, og hans kulturhistoriske videnskabsprojekt var højtflyvende. Fra de tidlige 1870'ere ytrer han sig om skulpturen, ofte med overordnet sigte. For Langes kunstsyn er billedkunstens primære kvalitet dens evne til henvisning, videregivelse af et indhold. God kunst peger på noget andet end sig selv, ja, udviser sig selv, for at vi des bedre kan se det udpegede.⁵ At kunst også har en æstetisk værdi for et fagligt syn er givet, det kommer blot ikke den egentlige kunstværdi ved. Dét er oplysningstanker med lægmand i centrum, og skulpturen var særligt egnet ved sin umiddelbare lighed med mennesket. I 1893 holdt Lange to foredrag i Kunstforeningen, blandt andet om det nyprojekterede Glyptotek og skulpturen. Hans grundholdning lød:

*Og hvad kan der tænkes mere oplysende om Mennesket og om Menneskehedens Historie end at se de forskellige Tidsaldres og Folkeslags ypperste Forestillinger om det menneskelige stillet lys levende frem for vore Øjne! Er dette ikke noget, som gaar langt ud over ethvert snævert Fagstudium, og som med Rette kan nævnes med et Navn, der har en god og velkendt Klang for Mange i det danske Folk, – en 'Folkehøjskole'?*⁶

Via skulpturen dyrkede Lange nærmest det, der nu betegnes mentalitetshistorie; mennesket havde en tilbøjelighed mod det selvspejlende og refleksive i enhver sammenhæng, især i kunsten. Lange bruger konstant ordet "Selvbevidsthed" som et særligt moderne karakteristikum: selvbevidstheden skiller os fra dyret, og i billedkunsten ytrer vi os om os selv i krop, sjæl og idealforestillinger. Langes plan for Afstøbningssamlingen i stueetagen i det nyopførte Statens Museum for Kunst var tænkt herudfra og oparbejdet gennem en årrække. Det skulle være en kavalkade over skulpturens hovedværker og vise en europæisk udvikling fra oldtid til nyklassicisme, anskuet som to adskilte spor, sydens og nordens og netop kun i europæisk perspektiv. Lange skrev om forskellen i udviklingstrin mellem verdensdele:

Karl Madsen taler meget smukt om Japanernes Beundring for 'det, som efter Biblen er skabt inden

*sjette Dags Aften'; men selve denne Beundring og Forkærlighed for Naturen fremfor Mennesket er netop det ueuropæiske. Europa er Europa, fordi Mennesket er dets Opdagelse og dets Yndling.*⁷

Ikke-europæiske kulturer var der dog plads til i Afstøbningssamlingen, anbragt i forhallen som tidligt-historiske indslag før den egentlige rundgang. Deres respektive, af hinanden uafhængige forløb og karakter kunne man følge ved at gå enten til venstre eller til højre i museets forhal. Venstre fløj rummede civilisationerne omkring Middelhavet, fra Ægypten til græsk-romersk antik, gotikken, renæssancen og nyklassicismen; i den højre vistes nordens kulturer fra "Barbar-Folk" til ca. 1800. Den store syntese fulgte midtvejs i bygningens bageste sal, hvor Canova som sydens repræsentant mødte Thorvaldsen som nordens. Denne harmoniske konvergens var idéhistorisk tung og internationalistisk: nordisk skulpturs udvikling var "bleven optagen i Verdensudviklingens Strøm" og havde fået "endelig Karakter".⁸ Historiseringen kulminerer med nyklassicismens idealbillede, og såvel snævre landegrænser som tidligere tiders forskelle i stil og udtryk fejles af bordet med de to giganters møde om et fælles mål – antikkens genfødsel. Allerede i 1872 havde Lange kaldt afstøbningen lige så værdifuld som forlægget, etisk set; forskellen mellem original og en god kopi lå alene i origi-

nalens "affektionsværdi". De fortalte det samme, præcis som Jacobsen senere skulle hævde det overfor Helbig. Alle ligheder til trods skiltes Jacobsen og Lange på netop indretningen af Afstøbningssamlingen. Den tosporede, bærende konstruktion faldt ikke i Jacobsens smag, og da Lange pludselig døde i august 1896, ændrede bryggeren som næste direktør opstillingen. Han bemærkede endda ændringen i anden sammenhæng:

Derpaa har jeg haft et uhyre Slid som Direktør for Skulptursamlingen. Afdøde Jul. Langes Plan for Ordningen af Afstøbningerne har jeg saa at sige fuldstændig maattet kassere. Ondt gjorde det mig, men mellem os sagt: den var komplet umulig.⁹

Bryggeren gav ikke slip på det græske som al kunsts toppunkt, dét Winckelmannske idealsynspunkt, som megen nyklassicisme var baseret på – hos Jacobsen i romantisk aftapning. Thorvaldsen eller ej, historiseringsprojektet og den nordiske fløj som selvstændigt kapitel heri måtte vige, når man havde et klart ideal for sig, og det er den praktiske forskel til Lange, der ellers også var erklæret hellener. De var fælles om det adlende som sagen selv for al kunst, men ikke derudover.

Langes oplysningsprojekt kuldsejlede måske med modernismens sejrsgang, men ikke

desto mindre står nutidens billedkunst – stadig – på skuldrene af figuren, skulpturkroppen og det figurative som sådan; danske billedhuggere i 1980'erne har jo netop genopdaget både skulpturkroppen og skulpturhistorien, ligesom så forskellige kunstnere som Bjørn Nørgaard, Richard Winther og Christian Lemmerz med stor ildhu har brugt og øst af gipsen som medie. Derved alene viser den sin brugbarhed, og demonstrerer, at en omfattende Afstøbnings-samlings verdenskatalog over skulpturen er mere end væsentlig at have – som register for samtidskunsten i traditionen fra det 250-årige danske kunstakademi, men også som moderne vidensregister; Afstøbningssamlingen er en formidabel ophobning af eksempler, tanker og projekter om det menneskelige gennem tiden.

Vores egen tid har efterhånden solgt helt ud af Oplysningsfilosofien. Det er skidt. Nok bør ingen af os som fagfolk plædere for en uhildet tilbagevenden til en fortidig epokes tænkning. Men eftersom både Modernismen som stil, Moderniteten som det kulturfelt vi fortsat lever i, og det Postmoderne som en bestemt, hyperbevidst tænkning i dén grad trækker på Oplysningsfilosofisk gods, kan vi ikke bare undsige os Oplysningstænkningen – om ikke andet har vi en forpligtigelse til at oplyse. Dén er vi vel enige om aldrig har været større; for aktivt at modvirke et eklatant videnstab er det væsentligt at tage den pligt alvorligt.

Man behøver ikke tænke i de overmenneskelige helheder og encyklopædiske rammer, som oplysningstiden færdedes naturligt i – blot være med til at fastholde, at intet kommer af intet og intet kan stå helt alene. Dét nuancerer og værdilader unægtelig det fragmenterede videns- og verdensbillede, vi ellers har så travlt med at tude hinanden ørerne fulde om, at vi lever i.

Der er en underlig vilje til tab i lukningen af Afstøbningssamlingen, og en snert af debatten om udskillelse af bestemte kunstværker fra danske museumssamlinger. Der har i flere omgange stedvist i det danske museumslandskab været et brændende ønske om at sælge tidligere gjorde indkøb, som efterfølgende generationer af museumsfolk på et museums vegne fortryder tilstedeværelsen af. Sker det, får vi "Det fortrængte museum" – spøgelsesværker, der engang betød noget i en sammenhæng, men som ved deres udskillelse forsvinder ud af den matrice, som et museum også er, og dermed eliminerer al sammenhæng som sådan fra et museumsperspektiv. Musée d'Orsay og Glyptoteket er hver for sig eksempler på, at bevaring kan give uventet bonus; fransk salonskulptur og -maleri var ikke i høj kurs i ca. 50 år, men så vendte billedet og man genopdagede dem som dele af en helhed, der skønt ikke smuk efter en modernistisk målestok dog var interessant, provokerende og videnskabelig.

Dér lærte vi noget om os selv, som mennesker og som fagfolk på én gang!

Der er stor forskel på at være moderne og på at være moden – og af og til kræves det af museerne at udvise modenhed, at være langsomme og bevarende samtidig med at man moderniserer alt, hvad remmer og tøj kan holde. Det bevarende er formuleret både på og mellem linjerne i museumsloven – selv i dens seneste skikkelse –, ligesom pligten til forskning og formidling, to sammenhængende enheder i enhver museumsdrift med respekt for sig selv. Det er svært at forestille sig, hvordan Statens Museum for Kunst som nationalgalleri kan tillade sig med den ene hånd at lukke Afstøbningssamlingen og samtidig med den anden erklære sin stærke interesse i en aktiv forskning i Afstøbningssamlingen og dens historie, sådan som det f.eks. sker på Kunstmuseets hjemmeside. Konfronteret med et lukket pakhús på kajen må publikum spørge sig selv: Den Kgl. Afstøbningssamling – er der nogen hjemme? Herfra kan der blot spørges: hvad vil Statens Museum for Kunst gøre for at undgå at blive hjemsøgt af Afstøbningssamlingens vidensspøgelse – om ikke nu, så siden?

Noter

¹ Carl og Ottilia Jacobsens gavebrev af 8. marts 1888, Ny Carlsberg Glyptoteks fundats. Gengivet i sin fulde ordlyd i Carl Jacobsen, *Ny Carlsberg Glyptoteks Tilblivelse*, København 1906: 71. Artiklen bygger iøvrigt på forfatterens indlæg ved høringen om Afstøbningssamlingen 6.2.2003.

² Mette Moltesen, *Wolfgang Helbig. Brygger Jacobsens Agent i Rom 1887-1914*, København 1987: 18.

³ Mette Moltesen, "Brewer Carl Jacobsen's Thoughts on Ancient Sculpture and Its Communication", *Acta Hyperborea* 2 (1990): 260.

⁴ Mette Moltesen, "Brewer Carl Jacobsen's Thoughts on Ancient Sculpture and Its Communication", *Acta Hyperborea* 2 (1990): 255ff.

⁵ Se f.eks. Julius Lange, *Om Kunstværði. To Foredrag, maj 1874 og februar 1876*, samlet og udgivet København 1876: 5.

⁶ Julius Lange, *Om Vore Skulptur og Malerisamlinger: især deres fremtidige Indretning: to Foredrag i Kunstforeningen i København*, København 1893: 38-39.

⁷ Julius Lange, "Japan-Europa" (1886) i *Udvalgte Skrifter* III, G. Brandes og P. Købke (udg.), København 1903: 190-91.

⁸ Julius Lange, *Om Vore Skulptur og Malerisamlinger: især deres fremtidige Indretning: to Foredrag i Kunstforeningen i København*, København 1893: 22.

⁹ Carl Jacobsen, "Nyere Kunstsætninger i Nyere Kunstretninger", *Politiken*, 31.8.1897.



UDE

AF ØJE...

1966 – 1995, ET MØRKT KAPITEL I AFSTØBNINGSSAMLINGENS HISTORIE

TROELS ANDERSEN

Det er i år 250 år siden at de afstøbninger, der af kongen var skænket til det kommende kunstakademi, blev ført til Festsalen på Charlottenborg.¹ Afstøbningssamlingens historie er fra første færd forbundet med Akademiets historie og med dets førende navne: Saly, Jardin, Wiedewelt og Abildgaard. De virkede alle for samlingens oprettelse og tilvækst. For

Eckersberg-generationen – f.eks. for Rørbye og Købke – blev bekendtskabet med samlingen en del af deres dannelsesproces, sådan som den igennem over hundrede år derefter var det for utallige unge kunstnere, der søgte adgang til Akademiet.

Selvom nogle afstøbninger forblev på Kunstakademiet, overtog Statens Museum for

Kunst ved opførelsen af bygningen i Sølvgade i 1890'erne rollen som Afstøbningssamlingens hjemsted. Her havde den til huse i over tres år, til at begynde med som en vigtig del af hele museets idégrundlag, siden mere og mere betragtet med vigende interesse. I årenes løb blev der stillet adskillige forslag om at flytte den ud til lokaler andetsteds, efterhånden som maleri- og skulptursamlingen voksede.

I begyndelsen af tresserne optog samlingen ca. halvdelen af udstillingsrummene i museets underetage. Mange værker var relegeret til overskydende arealer i bygningen. Således henstod en mængde portræthoveder på loftet helt oppe under ovenlyset i den ene risalit, andre skulpturer var placeret i de dybe kældre. En enkelt skulptur var aldrig blevet pakket ud og stod i dybet, som da den i sin tid på brygger Jacobsens foranledning var kommet til museet.

De udstillede dele af samlingen blev jævnlige brugt af elever på de private tegneskoler, der opstillede deres staffelier og kæmpede med kullet for at indfange form, lys og skygger i skulpturerne. Men ellers var der ikke nogen stor søgning til rummene.

Ved den ombygning af Statens Museum for Kunst, der blev påbegyndt i 1966, var det planlagt at Afstøbningssamlingen skulle placeres i de to store rum, der blev indvundet

ved overdækningen af de indre gårde. I det af rummene, der havde dobbelt højde, ville museumsdirektør Jørn Rubow placere nogle af de største skulpturer, deriblandt Trajan-søjlen, således at man fra balkonen kunne se ind på dem i øjenhøjde. Han forestillede sig endog at man i de dagslysfrie rum kunne forsøge sig med brug af farvet belysning på gipsen.

Imidlertid fortsatte den evige kamp internt i museet mellem Malerisamlingen og Afstøbningssamlingen om pladsen. Hertil kom, at man fra Kulturministeriet ønskede at oprette en særskilt udstillingsinstitution med egen bestyrelse, der uden om museets ledelse skulle stå for afholdelsen af særudstillinger i de to nye rum. At de to store rum ikke var særlig udstillingsegnede bliver man til stadighed overbevist om, og Rubow holdt på, at de skulle anvendes som oprindeligt tænkt. Det lykkedes ham at forhindre den administrative opsplitting af museets aktiviteter, men prisen var, at man forsøgte sig med udstillinger i rummene. Afstøbningssamlingen måtte forblive i den til formålet lejede lade i Ledøje, hvor den var blevet anbragt ved byggeriets begyndelse. Et forslag fra museets medarbejdere fra 1972 om at overdrage samlingen til en universitetsinstitution forblev på papiret.² Som årene gik, blev gipsen glemt af alle.

Da Foreningen af Danske Kunstmuseer blev stiftet i efteråret 1979 ved en sammen-

lægning af de to hidtidige kunstmuseumsforeninger, foreslog formanden for den nye forening, at den tog spørgsmålet om Afstøbningssamlingens skæbne op. Bestyrelsen af lagde i november 1979 besøg i Ledøje. Det var et lidet opbyggeligt syn, der mødte den. Den oprindeligt velbyggede lade var i forfald, teglsten manglede, regnen dryppede ind, og plasticbaner flagrede melankolsk i vinden. Skulpturerne var gråsorte af støv og snavs, nogle var ituslåede. I bunden af en kornsilo lå en række portræthoveder henkastet. De træstativer, der i sin tid havde beskyttet de største skulpturer og skulpturdele under transporten, gav sig og truede med at kollapse, især hvor de var stablet oven på hinanden for at skaffe plads. Efter besøget gjorde foreningen Afstøbningssamlingen, dens historie og dens fremtid, til eneste emne i sit årsskrift, som udkom i 1980.³

Der blev foranstaltet en overordentlig velbesøgt høring i Charlottenborgs Festsal, hvortil Kulturministeriet sendte sin departementschef. Ministeriets holdning var fortsat, som i sin tid formuleret af Julius Bomholt, at med tidens nye rejsevaner ville de interesserede se originalerne på stedet, og afstøbningerne havde derfor mistet deres betydning. Imidlertid gik den ene taler efter den anden i brechen for afstøbningerne, sidst, men ikke mindst Lars Rostrup Bøyesen, der havde efterfulgt Jørn Rubow som museets direktør.

Efter besøget begyndte et politisk arbejde for en redning af samlingen, der bl.a. resulterede i, at Finansudvalget aflagde besøg på stedet. I november 1980 nedsatte Kulturministeren et udvalg, der skulle stille forslag om flytning og genopstilling af samlingen i lokaler udenfor Kunstmuseet, samt vurdere spørgsmål vedrørende konservering, udskillelse af dele af samlingen og økonomi. Fra museumsforeningen indgik Erik Fischer, Troels Andersen, Dyveke Helsted og Marie-Louise Berner suppleret med professor Kristian Jeppesen og fuldmægtig Annelise Jensen fra Kulturministeriet. Erik Fischer blev udvalgets formand.

Stod samlingen overhovedet til at redde? Marie-Louise Berner, Kristian Jeppesen og billedhuggeren Eric Erlandsen gennemgik den i løbet af tre dage i juni 1981 og konkluderede, at det endnu var muligt, men at en flytning var helt nødvendig. Forslag om en placering i Gl. Doks store pakhus, hvortil Kristian Jeppesen havde udarbejdet en stor arkitekturmodel, strandede i ministeriet, hvor modellen forsvandt. Et alternativt forslag var Vestindisk Pakhus, hvis anvendelse ligeledes var uafklaret. Det bedst egnede af de to pakhuse, Gl. Dok, blev givet til Statens Værksteder og Arkitekturcenter. Derefter besluttede kulturminister Mimi Stilling Jacobsen i 1984, at Afstøbningssamlingen kunne tilbydes de nedre tre etager i Vestindisk Pakhus. De øvrige

ville fortsat være besat af Det Kgl. Bibliotek til magasinformål. Situationen var ikke ideel, men dog langt bedre end den fortsatte destruktion i laden, og med snilde kunne det ved et etagegennembrud lade sig gøre at få anbragt også de største af skulpturerne i samlet stand.

I november 1984 kunne flytningen fra Ledøje endelig gennemføres med Marie-Louise Berner, Eric Erlandsen og Kristian Jeppesen som de drivende kræfter. I begyndelsen af det nye år kunne

*man på grundlag af de i alt 7 flytteprotokoller, der var ført, konstatere, at af de 2138 inventar-numre, samlingen oprindelig bestod af, var 741 ikke ankommet, dvs. mange er formentlig gået tabt før og vel navnlig under udflytningen fra Kunstmuseet i 1966. I alt bestod samlingen efter flytningen af ca. 1550 skulpturer...*⁴

*Af disse var ca. 84 % i en sådan tilstand, at den blev betegnet som god. Det betød ikke, at den var god, men at de ikke havde taget mere skade, end at det skønnedes, at skaderne kunne udbedres ved forholdsvis ukomplicerede men dog tidkrævende reparationer. Ca. 11 % krævede betydelige reparationer, og 4 % skønnedes umiddelbart irreparable.*⁵

Det oprindelige mål, som museumsforeningen havde opstillet vedrørende samlingen var,

at den skulle placeres *i eget hus, under egen ledelse og med adgang for offentligheden*.⁶ Under museets nye direktør, Villads Villadsen, blev disse mål i det væsentlige nået. I første række gjaldt det om at få gennemført istandsættelsen af de mange skulpturer. I juni 1985 begyndte Jørgen Bau med blot én medhjælper den kolossale restaureringsopgave i et værksted, som var blevet etableret i bygningens ene ende. Dernæst gjaldt det at få samlingen gjort tilgængelig for offentligheden, og på den snævre plads, der var til rådighed, at skabe mere end en opmagasinering. Dr. phil. Jan Zahle blev ansat som museumsinspektør på halv tid i januar 1987. Han tog fat på planlægningen af indretningen, registreringen og opbygningen af samlingens dokumentation. På det udstillingstekniske plan blev der fremstillet sokler, som muliggjorde flytning af skulpturerne uden at de led skade, og således kunne indgå i forskellige sammenstillinger til belysning af de epoker i kunstens historie, som Afstøbningssamlingen på så enestående vis dokumenterer.

Efterhånden som arbejdet med den basale restaurering skred frem, viste der sig mulighed for at udveksle kopier af skulpturer eller dele heraf med andre europæiske afstøbningssamlinger. Samlingen i København er i kraft af sin størrelse og alder en af de betydeligste i verden. På den måde lod nogle af de "irreparable"

skader sig udbedre, ligesom man aktivt kunne bistå de andre samlinger med afformninger af enkeltdele. Dette samarbejde muliggjorde også nyrehvervelser, der kunne gøres helt uden, eller med meget små købsomkostninger.

Arbejdet med restaureringen og den kompetence, der derigennem blev opbygget, var til gavn for landets øvrige museer. En række danske billedhuggeres originalmodeller i gips, der i mange år havde henstået på Christiansborgs loft, og som dér havde lidt overlast, blev i løbet af 1990'erne placeret på museer landet over og blev reddet takket være konserveringseksper-tisen på Afstøbningssamlingen.

Endelig blev samlingen efter flere tilløb åbnet for publikum igen. Det skete i begyndelsen af 1995. Der var gået næsten 29 år, siden afstøbningerne blev båret ud fra Statens Museum for Kunsts bygning i Sølvgade. Efter åbningen fandt stadig flere gæster, trods en meget smal ugentlig åbningstid, år for år vej til Vestindisk Pakhus. Man håbede på, at flere etager i bygningen kunne frigøres for de nuværende funktioner som biblioteksmaga-

sin, derved ville samlingen kunne opstilles endnu mere attraktivt for offentligheden. Videnskabeligt og pædagogisk rummer den et så stort potentiale, at det ville være en god investering.

Men i stedet har begivenhederne i de seneste år røbet en brist i forståelsen for samlingens betydning. Først luftedes tanken om at overføre enkelte dele af den til Sølvgade. Det blev heldigvis opgivet. For, som medarbejderne ved museet skrev i deres responsum allerede i 1972: "en reducere af samlingen efter æstetiske principper og en opstilling af et udvalg vil være betænkelig".⁷ I stedet fulgte i år 2002 den nærmest totale lukning for offentligheden, afskedigelsen af den faglige ledelse og nedlæggelsen af konserveringsværkstedet.

Man må håbe, at mange års investeringer og indsats for at redde og genoprette samlingen og give den tilbage til offentligheden ikke har været gjort forgæves. Som en del af Statens Museum for Kunst er den alment eje. Den er og bliver uløseligt knyttet til den danske kunsts historie.

Noter:

¹ Artiklen bygger på forfatterens indlæg ved høringen om Afstøbningssamlingen 6.2.2003.

² E. Fischer, "For nu at komme videre...", *Kunst og Museum* 15. årgang, Nr. 1, 1980: 78-79.

³ T. Andersen m.fl. (udg.), "Afstøbningssamlingen. Historie og perspektiver", *Kunst og Museum*, 15. årgang, Nr. 1, 1980. Nummeret har bidrag af Marianne Saabye, Marie-Louise Berner, Eric Erlandsen, Ide Løppenthin, Torben Melander, Bjørn Nørgaard, Mogens Bøggild, Erik Fischer, Troels Andersen.

⁴ M.-L. Berner, "Billeder fra Afstøbningssamlingens nyere historie", *CRAS* L, 1987: 23. Dette nummer af CRAS har desuden bidrag om Afstøbningssamlingen af Jørgen Bau, Jan Zahle, Mikael Wivel og Eli Ponsaing.

⁵ M.-L. Berner, "Billeder fra Afstøbningssamlingens nyere historie", *CRAS* L, 1987: 23.

⁶ T. Andersen i T. Andersen m.fl. (udg.), "Afstøbningssamlingen. Historie og perspektiver", *Kunst og Museum*, 15. årgang, Nr. 1, 1980: 3.

⁷ E. Fischer, "For nu at komme videre...", *Kunst og Museum* 15. årgang, Nr. 1, 1980: 79.

Bemærkning til opgørelsen over antallet af afstøbninger i Afstøbningssamlingen

Jan Zahle

Det er ikke let at opgøre antallet af afstøbninger i Afstøbningssamlingen. Det skyldes, at de ikke er blevet inventariseret efter ensartede principper. F.eks. er figurerne i den ene gavlggruppe fra Zeustemplet i Olympia inventariseret under et nummer (KAS103/1-15) og den anden i en sekvens af numre (KAS164-175). Undertiden har helt selvstændige værker fået ét nummer med undernummer (f.eks. KAS 90/1-45). Så når den håndskrevne inventarprotokol, som var til rådighed i 1966 og 1985, opregner 2137 numre er det ikke retvisende for antallet af genstande.

Ved udflytningen fra Kunstmuseet i 1966 satte man en seddel med inventarnummeret på værkerne med sejl-garn. Man opdagede under arbejdet en 70 afstøbninger uden nummer (ulæseligt eller aldrig inventariseret). De fik så et U-nummer (U1, U2, etc.). De fleste af disse var ganske vist inventariseret, men man havde ikke tid, interesse eller kompetence til at finde frem til det rigtige nummer.^I Under udflytningen blev større værker skilt ad i de enkelt-dele, de var støbt i. En statue kunne bestå af to kropsdele + hoved og arme. De blev lagt på flere paller, som under flytningerne kom bort fra hinanden. Tilmed var sedlerne

i 1985 ofte ulæselige på grund af vandskade, råd eller muse-hærgen.

Endelig var, især i 1920'erne, en hel del værker blevet udlånt til skoler og styrelser. Om de eksisterede i 1966 var ikke kendt. Siden har det vist sig at nogle var tilbageført (uden at det var noteret), nogle var gået til grunde, en gruppe var minsandten "vederlagsfrit" blevet skænket til en tredje institution.

I 1985 havde Marie-Louise Berner, Eric Erlandsen og Kristian Jeppesen derfor alle odds i mod sig, da de under indflytningen i Vestindisk Pakhus og derefter – med utallige paller med adskilte kropsdele – skulle gøre antallet op.

Siden 1987 er samlingen, parallelt med det store restaureringsarbejde, blevet registreret i en Access-database. Men selv i dag er det vanskeligt at gøre antallet af værker præcist op. Tager man rub og stub med ('kunsthåndværk' og f.eks. ca. 400 afstøbninger af medaljer) er det en 2900 stk. Men holder man sig til relieffer, hoveder, buster og statuer kan det gøres op som i figuren:^{II}

I alt er 417 skulpturer mistet i tidens løb. For 189 genstande er det korrekt registreret i protokollen. Det er sket gennem uddeponeringer, som (ved vi nu) ikke kan inddrives, uheld på museet, tyveri, samt frasortering. Ved udflytningen i 1966

blev 45 numre destrueret med muggert angiveligt på grund af dårlig bevaringstilstand, men der foreligger ikke nogen form for dokumentation.

Resten, 228, mangler uden forklaring. Nogle er tilsyneladende blevet lånt til diverse akademiprofessorer uden det er blevet noteret i inventarprotokollen. Et betydeligt antal med KAS-numre fandt jeg således på Kunstakademiet. Om resten ved vi ikke noget. Men det betyder ikke nødvendigvis, at de er gået til grunde i laden i Ledøje 1966-1984.

^I Ubekvemt i denne sammenhæng var det naturligvis, at samlingen var meget ringe dokumenteret. Fotos af enkelt-værker eksisterede ikke, og opstillingen blev for første gang systematisk fotoregistreret af Lars Rostrup Bøyesen i 1966, da udflytningen allerede var påbegyndt.

^{II} 102 værker, som siden 1985 er deponerede i samlingen, er ikke medregnet.

^{III} Heraf er 200 stk. udlånt til bl.a. Kunstakademiet, Silkeborg Museum, Antikmuseet ved Aarhus Universitet og Carsten Niebuhr Institutet, Københavns Universitet.

	Erhvervet før 1987	Bevaret 2001 fra før 1987	Udgået 1987	Erhvervet 1990-2001	Bevaret skulptur 2001 ^{III}
Buster- hoveder	620	506	114		
Relieffer	906	743	163		
Statuer	839	699	140		
I alt	2365	1948	417	208	2156



AFSTØBNINGSSAMLINGEN 1995-2002 ERFARINGER & STATUS

ALLIS HELLELAND

Det er altid glædeligt for et museum, når der er en stærk venneforening.¹ Det kan kun være positivt.

Særligt en venneforening, som er engageret og aktiv, og som tager selvstændigt initiativ til at arrangere en høring som den i dag. En venneforening kan noget, museet ikke selv kan. Selv om vi helst ikke vil tale så meget om det,

så er det økonomien, som styrer vores verden – i hvert fald politikernes verden. Det ligger vi under for alle sammen, og det har vi at kæmpe med og mod hele tiden. Det er i virkeligheden det, som det hele handler om.

Jeg vil gerne tillade mig at være optimistisk og fastslå at Afstøbningssamlingen lever. Den er ikke lukket for publikum. Den er

stillet op i formidlet form – og der er åbent for publikum! Der er ingen planer om lukning og den er stadig en vigtig del af Statens Museum for Kunst.

Men det var jo en glædelig dag, den 3. februar 1995, da vi kunne åbne den for publikum. Det var jo det, der var meningen med hele redningsaktionen, og det var spændende at høre Troels Andersen ridse forhistorien op. Jeg var jo selv studentermedhjælp i Kobberstiksamlingen i de år, hvor I arbejdede mest intenst. Jeg husker de hemmelige møder, I holdt, hvor vi som studerende stod udenfor døren, spændt på hvad I var nået frem til. Da Kristian Jepsen kom ud med sit lille dukkehus af et pakhus og de små modeller af skulpturerne. Det var utrolig spændende år. Derfor var det dejligt, at der også blev bevilget penge til, at man kunne åbne for publikum. Det er selvfølgelig det, der er meningen med enhver museumssamling, at den er til for at blive set af modtageren.

Desværre så var der penge til åbningen, men der var ikke bevilget penge til de store formidlingsønsker, som museet har haft hele tiden. Det har ikke været muligt, men jeg synes, som Troels Andersen sagde, det var et stort skridt, at samlingen blev reddet fra undergang i laden. Der blev gennemført en restaurering af hver eneste skulptur, og de er nu i en god bevaringstilstand. Der er brugt store ressourcer på den i forhold til museets øvrige samlinger, men

det var meget nødvendigt, også for at rette op de mange år, hvor samlingen led skade.

Der er foregået en fin forskning gennem alle årene, først Marie-Louise Berner, og siden Jan Zahle. Det har vi ingen dårlige erfaringer med. Det har vi været stolte af, og har også draget nytte af det i form af publikumsformidling, i form af udstillinger og i form af omvisninger. Afstøbningssamlingen har haft sit gode liv siden 1995. Kun succes på alle måder. Restaureringsmæssigt, registreringsmæssigt, forskningsmæssigt, formidlingsmæssigt har vi gjort det, der var penge til. Det er jo selvfølgelig et spørgsmål om penge også. Hvad har der været råd til? Hvad var der øremærkede midler til? Det var ikke til så meget. Der var til, at vi, med engagement og på billigste vis, kunne få megen viden om samlingen bragt frem til publikum. Havde vi haft mange flere millioner, kunne det have været meget mere, og det kan man jo altid have lov at ønske sig.

Den store skæbnedag kom i januar 2002, da vi skulle finde de mange millioner på besparelserne, der blev meldt ud i forbindelse med finansloven. Der var nogle tunge dage for museet. Jeg vil tro de fleste vil kunne sætte sig ind i, hvordan det er, når man skal finde 10 % besparelser på alle områder af museets virksomhed. Det var ikke let, og det blev gjort efter benhårde vurderingskriterier. Og prioriteringer skal man jo altid ud i. Jeg har gjort rede for det

i talrige breve og rapporteringer til ministeriet, til Jer og til pressen også. Det er sket helt åbent. Men det var en tung dag, hvor vi måtte erkende, at skulle vi vælge mellem at nedprioritere originalkunsten og opprioritere eller beholde standarden for afstøbningerne. Så måtte vi vælge originalkunsten, det var vi enige om i huset. Selv om det var tungt, så måtte vi gøre det sådan. Vi håber, og håbede allerede fra første dag, vi meldte det ud, at det kun er et spørgsmål om en overgangsperiode. Vi er glade for, at vi stadig har råd til pakhuset, hjemmet til samlingen, at samlingen står stille, at der er lys, varme, og at vi har mulighed for at holde den åben for publikum – nu er det en dag om måneden. Vi håber, og håbede allerede, da vi meldte besparelserne ud, at kunne få forskningen med, nu under SAFO (Samlings- og Forskningsafdelingen). I hvert fald er den forskningsmæssige del stadig vores ansvar, og det ligger under den seniorforsker, der har med ældre udenlandsk kunst at gøre. Det er selvfølgelig ikke muligt at forske i hele dette område på en og samme tid. Ethvert museum må prioritere og vægte indsatsen forskelligt. Man kan ikke forske i alt på en gang.

Men vi håbede selvfølgelig, at der ville ske mirakler – og miraklernes tid er ikke omme, der skete nemlig det glædelige, at vi i januar 2003 fik besked fra ministeriet, at vi har fået del i de såkaldte UMTS-midler². Det er midler, der for-

trinsvis er afsat til forskning og digitalisering. Det er helt naturligt for os, at denne glædelige nyhed først og fremmest leder tankerne hen på Afstøbningssamlingen. Selvfølgelig må vi have forskningen opprioriteret dér. Vi har godt nok en seniorforsker i ældre europæisk kunst, som har det som sit ansvarsområde, men det ville være godt at kunne genetablere forskningen i Afstøbningssamlingen. Dette er der afgjort stemning for på museet.

Formidlingsmæssigt halter det jo mere. Der er jo blot den ene dag om måneden. Man kan købe sig ind andre dage. Det koster nogle vagttimer, grundet overenskomster minimum tre timers løn. Skal man ind udenfor den månedlige åbningstid koster det derfor 600,- i weekender og på hverdage 450,-. Hvis man er et hold på 10-20 mennesker og dividerer billetprisen op, så er der ikke den store forskel. Men selvfølgelig er der en psykologisk forskel imellem at kunne gå frit ind eller skulle banke på og spørge om der er nogen hjemme – at kunne gå ind og føle sig velkommen uden at skulle rekvirere ekstra vagter.

Vi har selvfølgelig prøvet at få ministeriet til at forstå hvor vanskeligt det er – og det har I også hjulpet godt med til. Det synes at have lykkedes, for i går fik jeg en besked fra ministeriet om, at de vil bevilge penge til at holde åben en gang om ugen. Det må glæde jer, og når vi samtidig får forskningen sat i værk, så

er vi for alvor i gang igen. Det er selvfølgelig ikke nok. Vi har masser af fremtidsønsker for udviklingen af Afstøbningssamlingen. Hvis vi skal have penge, er det nødvendigt med et helt klart mål og en plan, der kan fremlægges for politikerne.

Statens Museum for Kunst har aldrig fået bevilget penge til at formidle samlingen. Vi har fået penge til at holde den åben og til at restaurere den – heldigvis for det, for ellers ville der ikke være noget at holde åben for. Jeg synes derfor, at vi skal kæmpe for at få bevilgninger til formidling.

Pakhuset er jo helt fantastisk. Vi kan godt tage enkelte skulpturer op til Sølvgade og vise sammen med originalkunsten, men helheden med de mange århundreders skulptur samlet på et sted, skoven af gips, det er det vi skal fremme. Jeg tror vi har bedre muligheder for at få det til at lykkes, hvis vi kan få de store avissamlinger ud af de øverste etager af pakhuset. Hvis jeg var venneforening ville jeg kæmpe meget for at få den ekstra plads, så vi kan indrette undervisningslokaler og særudstillingsrum. Det er mit store ønske, og museets store ønske at skabe plads til et aktivt levende hus. Det er værd at kæmpe for. Særligt når man tænker på pakhusets placering med både det nye operahus og det nye skuespilhus. De bevilgende politikere skal dog være med. Det er ikke muligt at lukke samlinger i

Sølvgade. Vores drømme for Vestindisk Pakhus kræver ekstra midler.

Som Troels Andersen var inde på, så kunne de nulevende kunstneres holdning til samlingen og deres brug og fascination af gipsen være spændende at arbejde mere med, hvis bare der var midler til det. At få nogle nulevende kunstnere til at spille sammen med de gamle gips, at få leget med samlingen og få den formidlet på andre måder end blot den historiske, så vigtig den dog også er. Alt dette kræver lidt mere plads, så prøv lige at få ryddet de gamle provinsaviser, som i forvejen findes på Statsbiblioteket i Århus. Dem i Pakhuset er blot et ekstra sæt. En sådan rydning vil selvfølgelig kræve midler, da rummene derefter skal sættes i stand og brandsikres. Vi kæmper for det, og det håber jeg også, at I vil være med til at gøre.

Efter Allis Hellelands indlæg var der debat:

Spørgsmål fra salen, unavngiven person: Hvornår gælder den nye åbningstid fra?

AH: Vi har besluttet at vælge onsdage, som er gratisdag på vores museum. Vi vil lave åbningsdag fra kl.10 til kl.20, sådan at folk der arbejder også har mulighed for at komme. Det er et spørgsmål om vagtforbundet, hvornår det kan træde i kraft. Der skal ansættes nogle vagter og det skal forhandles i forbundet. Jeg spurgte min vicedirektør inden jeg gik herved

om, hvornår vi kan gøre det. Det kan ikke blive fra på onsdag, men vi gør det så hurtigt vi kan. 4. april skal det være i kraft, men måske sker det tidligere. Ministeriet har bevilget penge til at holde åbent de kommende år, og derefter skal det inkorporeres i vores resultatkontrakt, når den skal genforhandles.

Spørgsmål fra salen, unavngiven person: Hvor bliver det annonceret henne?

AH: Det gør vi alle steder, ligesom vi har gjort hidtil. Det har været fremme, at vi ikke har gjort noget for at promovere Afstøbnings-samlingen, og det synes vi er lidt ukorrekt. Vi har altid givet den en side i vores årsbrochure, som kommer i 600.000 eksemplarer. Den findes på vores hjemmeside, i aviserne og i vores magasin. Alt i alt mange, mange steder, hvor vi har prøvet at gøre opmærksom på samlingens eksistens. Hjemmesiden er altid opdateret og der vil man kunne finde åbningstiderne.

Spørgsmål fra Marie-Louise Berner: Hvor meget blev der sparet på administration i forbindelse med de seneste nedskæringer?

AH: Vi sparede det samme på hele museet. Som jeg har gjort rede for mange gange; vi sparede på alle områder af museets virke. Bevaringsmæssigt tog vi en vurdering af hvor

behovet var størst. Der var brugt rigtig mange ressourcer på Afstøbningssamlingen og vi havde stukkatørernes ord for, at samlingen var i god stand. Det samme kunne ikke siges om vores papirsamling, hvor et kæmpearbejde venter med at få afsyret og ommonteret 300.000 værker. Det bliver den kommende indsats i de næste år, og vi håber at få en ekstra bevilling. Ved Malerisamlingen sparede vi én konservator væk, hvilket er meget ud af blot fem. Når det gælder forskningen var der heller ikke mange at tage af, og der var det igen en overvejelse om vi skulle spare på den forsker, der varetager hele guldaldersamlingen, på samtdiskunsten eller på Kobberstiksamlingen. Intet af dette var muligt, og vi vurderede, at der hvor vi bedst kunne undvære en stilling var på Afstøbningssamlingen. Fordi det er ikke originalkunsten, og fordi der havde været så fin en forskning indtil da. Vi har alle sammen håbet, at det bare var en overgangsordning, og det ser det også heldigvis ud til, at det var. Vi sparede således lige meget overalt, også på administrationen. Hvis du vil se de konkrete tal kan du kigge på vores hjemmeside, under "Presseboksen". Der blev faktisk sparet mere i administrationen end der gjorde på de andre områder.

Mogens Herman Hansen: Hvorfor fyrer man folk øjeblikkeligt og spilder måneders arbejde

i stedet for at lade dem arbejde indtil deres opsigelse er udløbet? og hvorfor var det den senere Afstøbningssamlingens Venner, og ikke dig, der arrangerede afskedsreceptionen for personalet?

AH: Det første spørgsmål må du rette videre til Finansministeriet, da der er nogle helt klare regler for sådanne afskedigelser. Vi har slet ikke taget afsked med Afstøbningssamlingen. Den er en del af vores museum og vi betragter den som sprællevende. En afskedsceremoni ville derfor være vanvittig.

MHH: Altså heller ikke i forbindelse med fyringen fandt du nogen grund til at sige tak for den indsats, som de ramte havde ydet?

AH: De blev inviteret, men kom ikke.

MHH: Jeg har ringet til Dansk Magisterforening, og ifølge dem kunne Jan Zahle udmærket være blevet i sit job. Altså være opsagt pr. 1. april, og så have arbejdet roligt videre i seks måneder. Han havde ikke måttet overflyttes til andet arbejde, men han havde godt kunnet fortsætte i egen stilling.

Spørgsmål fra Troels Andersen: Hvad var budgettet for Afstøbningssamlingen ved sidste normalt fungerende år?

AH: Det kan jeg ikke svare på. Jeg kan ikke huske det.

TA: Så du ved ikke hvor meget du har sparet?

AH: Nej. Der må I igen slå op på vores hjemmeside, hvor vi har gjort rede for alle besparelserne. Se eventuelt også i vores årsberetning.

Afsluttende kommentar fra Flemming Johansen:
Efter som jeg bliver ældre, så bliver jeg ofte lettere rørt, end da jeg var ung og mere hård i filten. Da du talte, så var jeg faktisk lige ved at briste i gråd, fordi jeg synes det var så patetisk at høre, og også så falsk, at jeg blev helt rørt over, at man kan være så falsk. At man kan sige så meget, og hælde så meget vand ud af ørene på en gang. Det var lige ved, at tårerne løb mig ned af kinderne. Punkt for punkt, er det jo galt meget af det du siger. Det er også meget lidt troværdigt. Du vil have os til at tro, at du har været engageret i Afstøbnings-samlingen. Der er dog intet der tyder på det. Du siger, at Afstøbnings-samlingen "lever" med en ugentlig åbningsdag. Men det er jo ikke det, der er et liv. Et hus lever jo ikke ved, at døren går op og en række fremmede mennesker kan gå ind. Huset lever ved at have indbyggere. At der er nogle mennesker inde i huset, som arbejder og forsker. Det er da muligt, at du kan ansætte en ny grønskolling

af en forsker til at studere i samlingen, på et ph.d.-projekt eller lignende. Men du har fyret en grundfæstet forsker, nærmest bortvist ham fra den ene dag til den anden. Og derefter holdt samlingen åben en dag om måneden. Det er jo ikke en måde, at en samling lever på. Ikke alene er Jan Zahle fyret, men det har også været afgørende for samlingen, at der var en gipser som Jørgen Bau, der som højt kvalificeret opsatte samlingen. Han er væk nu. Du har ikke med et eneste ord tilkendegivet, at han skulle komme tilbage. Du påstår, at det er ministeriet der pålægger dig tingene. Det er jo falsk. Du får en sum, som du kan administrere. Det er dig der bestemmer hvordan øremærkingen skal finde sted. Grundlæggende er besparelserne dit ansvar. Du kan ikke køre det tilbage til ministeriet. Derfor er det også dit ansvar, det der sker og har fundet sted. Vi har ingen tillid til dig.

AH: Jeg tror, det skal have lov at stå helt rent.

Flemming Friborg: Jeg vil gerne runde af i forhold til mit indlæg. Jeg gjorde med vilje meget ud af at sige, at sagen ikke kun skal betragtes historisk, og ikke kun handle om det gamle. Fordi vi derved let kommer til at dreje diskussionen hen på bevaring for enhver pris. Men det skal selvfølgelig også handle om bevaring, som man med genskabelsen af samlingen i 1995 i

Statens Museums regi håbede at få bragt på fode i kraft af, at landets førende, kunsthistoriske forskningsinstitution lagde hus og vægt bag Afstøbnings-samlingen. Uanset undskyldningerne eller forklaringerne omkring det økonomiske perspektiv, så virker det som om, at man ikke har gjort sig nogen overvejelser, der gik i andre retninger. Lukningen kan ikke kun være et økonomisk spørgsmål, selv om det med nogen succes tilsyneladende er lykkedes Allis Helleland at snakke sig væk fra det. Sagen rører også ved nogle andre perspektiver end de økonomiske. Jeg tror det er meget væsentligt, som Troels Andersen også var inde på, at man integrerer diskussionen omkring brugbarhed i et kig på skulpturen, som den er i øjeblikket. Vi behøver ikke gå "tilbage" til Richard Winther, Bjørn Nørgaard og folk der er iblandt os endnu. Men også nu med firsernes og halvfemsernes danske skulptur, som er verdenskendt, og som virkelig er et aktiv for dansk kunst, arbejdes der med gipsen. Billedhuggere som Christian Lemmerz og Øivind Nygaard arbejder meget bevidst med gips, og bruger materialet kunsterisk. Så diskussionen om gips som et lidt halvkedeligt, uoriginalt materiale skal vi i hvert fald ikke tage. Gipsens historiske dimension er under alle omstændigheder dybt aktuel. Det vil være svært at tro på, at Kunstmuseet bare forsker videre, som om intet var hændt. Det er også glædeligt, at Allis Helleland har flyt-

tet sig fra sit første standpunkt. Det lyder for mig, i hvert fald med udgangspunkt i talen i dag, som om Allis Helleland har oparbejdet en større sympati for Afstøbningssamlingen, end hun havde da den blev lukket.

Spørgsmål fra Marie-Louise Berner: Når nu regeringen i meget høj grad kører frem med disse voldsomme besparelser, er det så sådan, at man kunne forestille sig, at Afstøbnings-samlingen ville få et andet og et bedre liv, hvis den blev rykket ud af museets regi?

AH: Jeg synes det ville være et stort tab for Statens Museum for Kunst, hvis den forsvandt ud af vores regi. Den er jo tænkt ind i en sammenhæng med Malerisamlingen og Kobberstiksamlingen. Den er tænkt som en forberedelse til at se de øvrige samlinger i huset. Det er jeg helt klart imod. Samlingen kan sikkert godt leve sit eget liv uden museet, men det ville være et tab.

Troels Andersen: Jeg tror vi kan være glade for, at Erik Fischers forslag fra 1972, om at gøre samlingen til en universitetssamling, ikke er blevet gennemført. Når man ser på hvad der er sket, og sker, på universitetsfronten. Til gengæld har jeg hørt på det Allis Helleland siger med historikerens briller. Du kom jo faktisk til at bruge nøjagtig den argumentation, som har

været Leo Swane og Jørn Rubows, men ikke Lars Rostropovich og Villads Villadsens [de fire forudgående direktører på Statens Museum for Kunst, red.], da du sagde, at vi skulle skelne mellem de originale kunstværker og gipsen. Samlingen har aldrig været en integreret del i Sølvgade. Den har altid været en meget besværlig genstand. Lige fra bygningen blev opført har der ikke været andet end strid om hvilke lokaler, der skulle disponeres til gips og til originaler. Institutioner er jo nogle underlige sejlivede nogen, og sommetider tager de magten fra dem, der styrer dem. Du ligger under for en historisk tradition, som siger, at når det endelig skal være, så må vi gøre sådan. Jeg vil gerne spørge dig om det har strejft dig, som man gør i udlandet, at visse dele af samlingen er åben på visse dage? Der er jo andre måder at gennemføre de meget kedelige begrænsninger i offentlighedens adgang. Så vil jeg meget gerne have, at det her peger fremad. Derfor tak for en onsdag om ugen, men det er ikke så sjovt når der står et ægtepar fra provinsen en søndag og gerne vil vise deres børn samlingen. Det er en helt normal brugersituation.

Jeg synes der bør være plads til forskningen. Selvfølgelig fordi ingen formidling kan finde sted uden forskning. Vi har i museumsloven, endnu heldigvis, en absolut formidlingsforpligtelse. Efter mit skøn skriver Afstøbningsam-

lingen på formidling. Hellere en åbningstid der slutter kl.15 på hverdage, sådan at skoler kunne have adgang. Formidlingen skal der sættes en meget stærk streg under. En ting til. I 1979 så vi hvad der sker når samlingen internt i huset ikke har nogen talsmand. Så sker der nemlig det, at traditionen tager over. Det har den gjort endnu gang.

AH: Du siger, det er en forskel mellem traditioner, men det var nu ikke tænkt sådan. Det var simpelthen ren vurdering. Vi havde ikke andet at tage af på forskersiden. Det er der så rettet op på nu, og UMTS-midlerne kan kun bruges på forskning.

TA: Ja, men hvad med formidlingen, hvad med åbningen for publikum?

AH: Formidlingen, og herunder åbningen for publikum, har fået en lille åbning i og med, at kulturministeren egenhændigt har fundet pengene til, at vi kan holde åbent en dag om ugen, i stedet for en dag om måneden. Jeg synes da heller ikke det er nok, men vi har valgt at gøre det om onsdagen, fordi der er længe åbent i Sølvgade. Selvfølgelig har vi tænkt på det der ægtepar, der kommer om søndagen og ikke kan komme ind. Man kunne godt dele det op, så man havde onsdage til kl.15 og så søndage. Det koster lidt mere om søndagen,

men det tror jeg nok, at der er forståelse for. Til gengæld er der nogle muligheder ved at holde åbent onsdag aften, som vi har stor glæde af i Sølvgade. Det er aftener, hvor foreninger og grupper kommer meget. Men igen, vi kan ikke trylle, og vi kan ikke holde åbent hver dag, for det er der ikke bevilget penge til endnu. Vi kan jo kæmpe stadigvæk, og håbe på, at når vi skal forhandle yderligere på resultatkontrakten, så kan vi udvide åbningstiden. Vi må bare blive ved. Det er ikke fordi vi ikke vil. Angående formidlingen. Vi vil holde en gratis omvisning hver onsdag. Det er jo i hvert fald en mundtlig formidling. Men selvfølgelig ønsker vi også bedre skilte, tekster og alle de planer vi i øvrigt har. Vi vil også gerne have noget mere på vores hjemmeside. Herunder en tredimensionel fremstilling af skulpturerne, hvor vi fint kan satse på Afstøbningssamlingen. Vi gør alt hvad

vi har mulighed for. Det er selvfølgelig mit ansvar. Det har jeg aldrig prøvet at løbe fra.

TA: Nu sidder vi så mange venner af Afstøbningssamlingen her. Kunne vi ikke prøve at få et bud på hvad det er, vi skal gå til politikerne med? Hvad skal den næste bevilgende kulturminister have præsenteret på vores ønskeseddel? I stedet for blot at forholde dig til de små midler, du allerede har, må du da have nogle drømme om, hvad man kunne gøre?

AH: Som jeg allerede har været inde på, så drømmer vi om at få de to ekstra etager for at få bedre plads. Men allerøverste prioritering er at holde mere åbent. Mere plads vil give mulighed for at lege lidt mere med samlingen. Få undervisningslokaler indrettet, men forudsætningen for det hele er selvfølgelig, at vi holder åbent.

Noter:

¹ Redigeret båndafskrift af Allis Hellelands indlæg på høringen om Afstøbningssamlingen d. 6.2. 2003

² Regeringen fik i 2002 ca. 4 mia. ind ved salg af UMTS-licenserne til mobiltelefoni. Heraf gik 1 mia. til forskning.



HVAD VAR DET SÅ DER SKETE?

ÅBNING OG LUKNING AF DEN KGL. AFSTØBNINGSSAMLING 1995-2002

JAN ZAHLE

Efter 17 års forberedelser med istandsættelse af de mange skulpturer, indretning af tre etager i Vestindisk Pakhus, indkøb af sokler og opstilling og skiltning, blev Den Kgl. Afstøbningssamling åbnet under stor opmærksomhed i 1995.¹ Efter et par års fremgang blev samlingen imidlertid lagt i mølpose, og i 2002 blev alle medarbejdere afskediget og åbningstiden kraftigt reduceret.

Følgende personer var i perioden 1995-2002 ansat ved Den Kgl. Afstøbningssamling (KAS):

- Stukkatør Jørgen Bau 1985-2002, ansvarlig for restaurering og vedligehold af samlingen.
- Museumsinspektør, dr. phil. Jan Zahle 1987-2002, orlov 1995-2000, klassisk arkæolog, leder med reference til overinspektøren for Den Kgl. Maleri- og Skulptursamling (herefter KMS).

- Stukkatør Sussie Lolk (uddannet af Jørgen Bau) 1991-2002.
- Museumsassistent Berthe Bülow-Jacobsen 1993-2002.
- Museumsinspektør, ph.d. Sanne Houby-Nielsen 1995-1997, klassisk arkæolog.
- Volontør, stud. mag. i klassisk arkæologi Thomas Grane 1996-2001.
- Museumsinspektør, mag.art. Inge Dybbro 1997-2000, kunsthistoriker.
- Volontør, stud. mag. i kunsthistorie Rasmus Kjærboe 2001-02.

1995 Afstøbningssamlingen nyåbnet

Den officielle åbning af Afstøbningssamlingen efter 29 års opmagasinering fandt sted i februar 1995. Nu var såvel restaureringsarbejdet som opstillingen kommet så langt, at publikum kunne få permanent adgang. Samtidig åbnede en stor særudstilling *Ideal og Virkelighed. Mennesket i kunsten fra Alexander den Store til dronning Kleopatra* med såvel en række nyrehvervelser som lån fra udlandet. I denne forbindelse blev der udgivet en bog (202 sider) med essays og katalog over særudstillingen, som bl.a. omfattede en sektion med renæssancetegninger og -tryk fra Den Kgl. Kobberstiksamling (herefter KKS). Som introduktion til hele nyopstillingen var udarbejdet en seks-spaltet folder på dansk og engelsk. I Kunstmuseets forhal i Sølvgade var der opstil-

let afstøbninger, som henviste til Afstøbningssamlingen.

I 1996 var der under Sanne Houby-Nielsens ledelse to mindre særudstillinger i Vestindisk Pakhus. En videoinstallation ved billedkunstneren Pernille Maegaard og en udstilling *Inspiration i gips* om Venus'er i gips og synet på kvinden i Guldalderen. Gennem reproduktioner af malerier af Købke, Martens, Müller, Rørbye med flere vistest brugen af afstøbninger på Kunstakademiet mellem ca. 1820 og 1850. Til udstillingen udarbejdede Sanne Houby-Nielsen et hefte på 32 sider og med farvebilleder.

I både *Ideal og virkelighed* og *Inspiration i gips* var der således et samspil og samarbejde mellem Afstøbningssamlingen og Kunstmuseets øvrige samlinger og medarbejdere. Det er jo oplagt at vise hvordan Afstøbningssamlingens værker ikke kun dokumenterer antik, middelalder og renæssance, men at de også er en væsentlig del af den danske kunsthistorie. Og lige så oplagt er det at udnytte synergieffekten mellem museets tre samlinger.

I museets publikationer i 1996 fik Afstøbningssamlingen god omtale. I magasinet *Statens Museum for Kunst* redigeret af informationschef Christa Larsen og direktør Allis Helleland og i bogen *100 Mesterværker Statens Museum for Kunst* redigeret af Eva Friis. Her præsenteres først museets tre samlinger,

Den Kgl. Maleri- og Skulptursamling, Den Kgl. Kobberstiksamling og KAS, dernæst 100 mesterværker. Dog blev Afstøbningssamlingens værker fravalgt i dette afsnit, med henvisning til at kun originaler skulle præsenteres. Begge bøger kom i en dansk og i en engelsk udgave.

I forsommeren 1997 valgte den ambitiøse og initiativrige Sanne Houby-Nielsen at forlade sin stilling.

En handlingsplan fra september 1997

I sammenhæng med nytænkningen af hele Statens Museum for Kunst blev der også arbejdet med Afstøbningssamlingen. *Hvad vil museet med Den Kgl. Afstøbningssamling? Et hus fyldt med skulptur* er titlen på et oplæg, som blev vedtaget af museets ledergruppe og direktion² den 17. september 1997. Det blev udarbejdet af overinspektør Vibeke Petersen i samarbejde med Sanne Houby-Nielsen, Inge Dybbro og undertegnede.

Oplægget var på 10 sider foruden bilag. Først præsenteres såvel idegrundlaget for afstøbningssamlinger i almindelighed som historien og karakteren af museets samling. Samlingen er tænkt kunsthistorisk og dens primære formål er at præsentere 'den store kunsthistorie'. Målsætningen for museet skal være at få samlingen integreret i folks bevidsthed som en samling, der er en del af

Statens Museum for Kunst på lige fod med de andre samlinger museet rummer. Dette skal nås på tre måder:

1) KAS skal integreres i museets officielle strategi- og handlingsplan.

2) Inspektøren for KAS skal deltage i relevante møder i Sølvgade, og samlingen skal have status som en sektionsenhed under KMS. Sektionslederen (museumsinspektøren) deltager i et månedligt møde med museets afdelingsledere og direktionen.

3) "Gennem forskning (indsamling, dokumentation, bevaring, publikationer: bestands- og ræsonnerede kataloger m.m.), formidling (udstillinger, omvisninger, publikationer: folde- og m.m.) og andre aktiviteter (værkstedet, arrangementer m.m.)."

Endvidere forklares og overvejes samlingens karakter og muligheder under følgende overskrifter: Afstøbningssamlingens indsamlingshistorie, Formidling af Afstøbningssamlingen, Samlingens pleje, Dokumentation af samlingen, samt Forskning. Formidlingen til unge skal prioriteres højt, der skal udgives temahefter, værkstedet er vigtigt for såvel bevaring, forskning som formidling, forskningen skal bl.a. fokusere på afstøbnings rolle i den danske og internationale kunstudvikling, og endelig skal der udarbejdes et katalog over hele samlingen.

Overvejelserne og delkonklusionerne munder ud i følgende forslag til museets valg for Afstøbningssamlingen:

At formidlingen af samlingen først og fremmest prioriterer gruppen af børn og unge højest. At værkstedets funktion er samlingspleje og formidling af afstøbningsteknikken (herunder udgivelse af bog om afstøbningsteknikker) og som sådan sidestilles med museets andre funktioner.

At forskningen i første omgang vil resultere i udgivelse af bestands- og ræsonneret kataloger.

Med vedtagelsen af det gennemarbejdede oplæg blev det til en handlingsplan for Afstøbningssamlingen.

1997-1998 Dele af handlingsplanen realiseres

De tre punkter om integration af Afstøbningssamlingen i museet blev straks iværksat, og som det også fremgår af *Årsberetningen 1997*, skulle der nu sættes på folkeskolen, gymnasieskolen og andre uddannelsesinstitutioner. Museets formidlingsafdeling udarbejdede i samarbejde med Skoletjenesten et flot *Indblik* nr. 8 *Der var engang – menneske- og gudefortællinger i gips*. Der blev udarbejdet en udmærket folder om omvisninger, som blev udsendt til folkeskoler og gymnasieskoler m.v.. Samtidig blev ansvaret for omvisninger flyttet til formidlingsafdelingen i Sølvgade. I 1998 blev der

endvidere udgivet en lille introduktionsfolder på dansk og engelsk. Endelig – og ikke mindst – blev KAS omtalt i museets resultatkontrakt for 1998-2001 med Kulturministeriet:

Uden for museet i Sølvgade vil den øgede fokusering på samlingerne komme til udtryk ved at museet vil gøre en særlig indsats for at forøge kendskabet til samlingen af gipsafstøbninger som en opfølgning af genåbningen af Den Kgl. Afstøbningssamling i 1995.

Og der blev gjort en indsats for at få mere plads til Afstøbningssamlingen. Allerede i 1992 og 1994 havde jeg (ligesom senere også Sanne Houby-Nielsen og Inge Dybbro) argumenteret for nødvendigheden af mindst én yderligere etage til udstillingen og én til magasin, fordi opstillingen var – og er – for tætpakket. Efter få år tidligere at have fået overdraget administrationen af hele Vestindisk Pakhus, hvor Det Kgl. Bibliotek råder over to etager og Det Kgl. Teater over tre etager til magasiner, ansøgte museet nu Kulturministeriet om flere etager til Afstøbningssamlingen.

Samlet set måtte udviklingen vurderes som meget positiv, og hensigten om større fortrolighed og koordinering mellem KAS og museets ledelse og samlinger i Sølvgade var naturligvis helt rigtig. Museumsinspektøren fik større indsigt i museets faglige og administra-

tive overvejelser, ligesom der var bedre mulighed for at blive hørt og at argumentere for Afstøbningssamlingens plads i helheden. Nu var den endelig en fuldgyltig del af museet, og der skulle sættes på den!

1998/1999 Handlingsplanen ignoreres af direktionen

Herefter begynder samlingens nedtur, idet direktionen uden videre diskussion – for ikke at tale om skriftlige begrundelser – nulstillede den videre realisering af handlingsplanen. Forslag til aktiviteter som særudstillinger blev bremset. F.eks. blev Inge Dybbros gennemarbejdede forslag om fokus på den franske og tyske middelalderskulptur i forbindelse med det landsdækkende "Middelalderår" i 1999 afvist. Også marketingsinitiativer blev helt standset. Og hverken temabøger, kataloger over samlingen eller dele af den, eller andet fagligt formidlende materiale er det blevet til. Et færdigt manuskript af Jørgen Bau om afstøbningsteknikker blev aldrig udgivet.

Som nævnt var ansvaret for omvisninger blevet flyttet fra KAS til formidlingsafdelingen i Sølvgade. Noget lignende skete med museets vagtfunktion. Opsynet, som tidligere havde været studerende i kunsthistorie og klassisk arkæologi, var allerede i 1996 i forbindelse med indføring af entrébetalning, overgået til museets vagtkorps. Begge initiativer skete af

administrative grunde og viste sig i praksis at svække den faglige kontakt mellem de ansvarlige i Afstøbningssamlingen og dens publikum.

Den ønskede integration af samlingen i museets helhed, så den kom på linie med museets øvrige samlinger, blev aldrig gennemført, som det var tænkt og skitseret i oplægget. Integration blev i praksis manglende synlighed og manglende mulighed for initiativer. Alle museets kræfter – og penge – blev investeret i Sølvgade.

Det var symptomatisk, at 100 års dagen for åbningen af KAS den 10. november 1898 kun blev fejret ved en lille reception og ikke blev brugt til et formidlingsmæssigt og fagligt fremstød.

Efterhånden blev det endvidere åbenbart, at direktionen nu havde helt nye planer for KAS' fremtid: I 1999 blev Inge Dybbro pålagt at digitalfotografere og måle alle samlingens statuer og større relieffer med henblik på en hel eller delvis overflytning af samlingen til det vældige, overdækkede areal mellem Dahlerups gamle museumsbygning og Indrios tilbygning. Dette rum stod så godt som tomt, og det var et af de mange kritikpunkter overfor det nye byggeri, der åbnede november 1998, og Allis Hellelands indretning af det: rummet var tænkt som Skulpturgade, men hensynet til plads til arrangementer havde fået højeste prioritet.

2000 Hvad med fagligheden?

Ved min tilbagevenden til KAS i september 2000 var jeg underrettet om disse overflytningsplaner, som naturligvis også var kendt af kolleger og andre ansatte i den store organisation. Det var opfattelsen, at direktionens ønske om at fylde noget i det store tomme rum samt om rationaliseringsgevinster var den væsentlige motivation for den radikale nye holdning i forhold til beslutningerne i 1997 og resultatkontraktens målsætning. Besøgstallet i KAS blev endvidere af direktionen vurderet til at være for lavt. Også gipsværkstedet skulle nedprioriteres og (delvis) ændres til værksted for skulpturkonservering.

I løbet af efteråret 2000 kunne jeg efterhånden ved de ordinære møder og ved samtaler med Allis Helleland m.fl. danne mig et vist indtryk af hendes overvejelser. Det blev samtidig klart, at min umiddelbart overordnede, overinspektør Vibeke Petersen var uenig med direktionen. Hun mente, at opstillingen i Vestindisk Pakhus var spændende og fuld af muligheder. Sammen med mange andre medarbejdere i museet mente hun også, at det ville give et forkert signal til publikum, hvis det første det mødte i Sølvgade var gipsafstøbninger.

Direktionens overvejelser gik i flere retninger, herunder reduktion af bemanningen i KAS, men en samlet plan blev ikke lagt frem. Én mulighed var at benytte hele eller dele af

Kunstmuseets gamle festsal til en kronologisk præsentation af Afstøbningssamlingen, eller måske til en installation med værker fra KAS. Begge ideer var og er gode, fordi de ville synliggøre KAS som en del af museet og henvise til Vestindisk Pakhus. En anden mulighed – og den som Allis Helleland øjensynligt gik ind for – var at flytte så mange af Afstøbningssamlingens værker som muligt op i museets forhal, i den gamle festsal, i Skulpturgaden samt i arealet nedenfor denne ud mod søen. Herved ville iflg. Allis Helleland museet igen blive til en enhed, som før 1966, og Julius Langes idé om menneskeskikkelsen som det centrale kunstneriske udtryk for menneskets selvforståelse og om afstøbningerne som introduktion til originalkunsten, ville blive virkeliggjort. I Hellelands optik / retorik ville en overflytning fremme afstøbningernes synlighed og vise deres betydning for museet: 'Hellere skal et [nødvendigvis mindre] udvalg af afstøbninger ses af 250.000 gæster end 2.500 afstøbninger ses af 12.000 gæster.' Et synspunkt, jeg ikke deler, fordi en af samlingens væsentlige værdier ligger i mængden og sammenstillingen af de mange figurer.

Efter et møde den 24. oktober 2000 med Allis Helleland forfattede jeg flg. notat som sammenfattede de vigtigste punkter i vores samtale. Notatet blev fremsendt til Allis Helleland. Det gengives i sin helhed:

1) En arkitekt skal forestå de æstetiske og praktiske overvejelser i forbindelse med realisering af Julius Langes koncept med afstøbninger som en integreret del af museet i Sølvgade som baggrund for de nationale og internationale samlinger af original kunst.

Afstøbningerne tænkes opstillet i museets forhal, den gamle festsal, skulpturgaden, samt arealet nedenfor denne mellem 'teatret' og KKS.

Der skal udarbejdes en model (evt. digitalt), hvor opstillingen af statuer kan vises og vurderes æstetisk. Udvælgelsen af statuer og placering sker efter overordnede kunstfaglige kriterier.

Der skal samarbejdes med alle relevante afdelinger samt med den kgl. bygningsinspektør, hvis bemærkninger skal indarbejdes i det endelige forslag. I denne fase deltager direktionen. Der skal udarbejdes et kvalificeret skøn over udgifterne til nye sokler, til afmontering af afstøbningerne i Toldbodgade og transport til Sølvgade. Tilbud indhentes fra flyttefirma.

I den samlede vurdering af resultatet skal indgå museets overordnede målsætning, projektets oplevelsesmæssige og videnskabelige værdi(er), herunder afvejning af fordele og minus'er i forhold til den nuværende opstilling i Toldbodgade.

2) Vedrørende evt. sammenlægning af KAS's værksted med Konserveringsafdelingen og opgradering af museets kompetence vedr. skulp-

turkonservering. Faglige, logistiske og økonomiske forhold undersøges i samarbejde mellem de involverede parter og direktionen.

Efterfølgende foreslog jeg, at arkitekt Poul Ingemann blev bedt om at påtage sig opgaven og den 22. november afholdtes et møde mellem ham, Allis Helleland og undertegnede. Allis Helleland fremstillede her sagen som nærmest besluttet, og meddelte at et stort privat fond sikkert ville betale udgifterne.

Samtidig betroede en centralt placeret medarbejder ved museet mig, at beslutningen om overførsel til Sølvgade allerede var taget.

Hele sagsforløbet gav mig anledning til store faglige betænkeligheder. Ved et seminar på Institut for klassisk arkæologi, Københavns Universitet, den 1. december omtalte jeg museets lidet konkrete overvejelser og min frustration.

Jeg mente ikke, at Julius Langes koncept, som iøvrigt ikke blev gennemført i 1898, kunne bruges. Kun dele af den store Afstøbningssamling på 2200 genstande ville overhovedet kunne være på de foreslåede arealer, dels af sikkerhedsmæssige grunde, dels af hensyn til de mange mennesker, der kommer i forbindelse med museets marketingstiltag, hvor de foreslåede rum anvendes til selskabelige formål ("Kapacitet: 1.000 personer stående, 400 siddende."). De tiloversblevne – mange

– afstøbninger ville forblive i Vestindisk Pakhus, som ville få status af magasin. Blev samlingen delt ved at udstille alle de bedste (100? 300? 600?) værker væk fra resten, ville Afstøbnings-samlingens værdi som kunsthistorisk og kulturhistorisk oplevelses- og studiested reduceres fatalt – og ude af takt med den aktuelle internationale opfattelse af afstøbninger. Hvorfor satsede museet iøvrigt ikke snarere på at synliggøre de hundreder af originalskulpturer fra 1700-, 1800- og 1900-tallet, som alt for længe bare var magasinerede?

Den 7. december 2000 blev der fremsendt en protest til direktionen for Statens Museum for Kunst. Initiativet var ikke mit, men jeg var glad for det, fordi det hidtidige forløb forekom mig at være hovedløst og umiddelbart farligt for samlingens eksistens. Protesten var udfærdiget af lektorerne Annette Rathje og Lone Wridt Sørensen og adjungeret professor Flemming Johansen, alle tre ved Institut for Klassisk Arkæologi, Københavns Universitet, og tiltrådt af 14 repræsentanter for kunsthistorie, historie, klassisk arkæologi, konservering ved Københavns og Aarhus' Universitet, Thorvaldsens Museum, Ny Carlsberg Glyptotek, Kunstakademiet og Akademirådet. Her blev det påpeget, at det hidtidige store arbejde i Vestindisk Pakhus ville være spildt, samlingens betydning svækkes radikalt og på sigt, at dens eksistens ville være truet.

Pressen blev bekendt med protesten, som bl.a. blev omtalt i Berlingske Tidende den 10. januar og i Politiken den 5. og 24. januar. Allis Helleland udtaler i denne forbindelse, at museet ønsker at præsentere samlingen bedst muligt og en af mulighederne er at flytte dele af samlingen til Sølvgade. Og det er arkitekt Poul Ingemann blevet inddraget i. Adspurgt i et længere interview i Politiken den 21. januar svarer Poul Ingemann henholdende og lader ane, at han ikke synes en flytning er en god idé. Han fortæller dog ikke, at han allerede har med-delt Allis Helleland, at han ikke vil medvirke. Politiken tager også fat i de lave besøgstal, der angiveligt skulle kunne begrunde en flytning. Hvorfor gør museet ikke noget (mere) for at gøre samlingen kendt? Som Marie-Louise Berner påviser nedenfor side 52 fiflede direktionen iøvrigt med tallene: Selvom besøgstallet (på trods af sparsom annoncering) 1999-2001 steg markant hvert år udtrykte direktionen sin store bekymring over de dårlige tal! Samtidig var museets formidling af samlingen ikke imponerende. Ved indgangen fik publikum udleveret en fotokopi af en folder fra 1995.

Januar 2001 Afstøbningssamlingens fremtid nu afhængig af særbevillinger

Den 31. januar 2001 besøgte Folketingets Kulturudvalg Afstøbningssamlingen. Medlemmerne blev orienteret om samlingen af Allis

Helleland og undertegnede. Allis Helleland lagde her nu vægt på, at samlingens skæbne hang sammen med fremtidige bevillinger til den. Opfattelsen, som var ny for mig, var at Afstøbningssamlingen ikke kunne rummes indenfor museets almindelige bevillinger. I modstrid med beslutningen i 1997-handlingsplanen om at KAS skulle integreres i museets strategi- og handlingsplan, og i strid med resultatkontraktens hensigter om at gøre en "særlig indsats". Dette synspunkt fremgår også af *Årsberetningen 2001* ("Fremtiden for Den Kgl. Afstøbningssamling afhænger af de fremtidige finanslovsbevillinger"). Om der var hjemmel for det, sådan som museets opgaver er formuleret i Museumsloven og i resultatkontrakten med Kulturministeriet, er meget tvivlsomt. Men sikkert er det, at direktionen hermed skubbede ansvaret for Afstøbningssamlingen fra sig.

Februar 2001 Skulpturgaden

Formentlig som et resultat af den kraftige faglige reaktion og den offentlige omtale skete der intet umiddelbart med Afstøbningssamlingens status. Tilmed blev der den 5. februar 2001 afholdt et møde mellem direktionen og alle museumsinspektørerne om "KAS og Skulpturgaden", hvor argumenter for og imod en overflytning for første gang blev grundigt debatteret, og hvor fraværet af markedsføring

af Afstøbningssamlingen bl.a. blev fremhævet. Ved mødet fremlagde tre inspektører et forslag til en alternativ brug af Skulpturgaden, med originalsulpturer fra 1800-tallet og til idag, som kunne opstilles i f.eks. tematiske grupper. Det blev besluttet at arbejde videre med denne idé, og – i forbindelse med resultatkontraktens mål om at udvikle og forbedre forholdene for Afstøbningssamlingen – at udarbejde en plan og budget for dens forbliven i Vestindisk Pakhus, alternativt for flytning af samlingen til Sølvgade.

I marts 2001 udarbejdede jeg tre skitseforslag, et om opstilling i den gamle festsal og to om udvidelse af udstillingen i Vestindisk Pakhus. Her foreslås henholdsvis udvidelse med to og fem etager med indretning af bedre publikumsfaciliteter inkl. café og undervisningslokaler for tegnehold m.v. (notater af 6., 13., 28. marts, samt 30. april).

Imidlertid skete der intet, og jeg fik aldrig svar på mit gentagne spørgsmål – med henblik på at udarbejde konkrete forslag – om hvilke gulv- og vægarealer, der var tiltænkt afstøbningerne i Sølvgade.

I stedet var den interne debat på museet fokuseret på direktionens ønske om sammenlægning af Maleri- og Skulptursamlingen og Kobberstiksamlingen til én forskningsafdeling. Her forelå dog et oplæg fra direktionen, som blev diskuteret, og derefter et oplæg fra

museumsinspektørerne, som blev diskuteret. Direktionen afviste fuldstændig museumsinspektørernes argumenter, og deres tillid til direktionen var nu så ringe, at de henvendte sig direkte til Kulturministeriet for at afværge sammenlægningen "som vil betyde en alvorlig svækkelse af [museets] kunstfaglige potentiale." Også denne skrivelse kom til pressens kundskab og blev en del omtalt i marts og april måned. Ønsket om sammenlægning vurderedes af museumsinspektørerne som en svækkelse af den faglighed, som er særegen for arbejdet med papir, tegninger, tryk etc., og udtryk for direktionens fatale ønske om et 'enhedsmuseum', – i modsætning til f.eks. Nationalmuseet, hvor der hæges om de enkelte samlingers identitet. På samme måde som med Afstøbningssamlingen var der for Kobberstiksamlingens vedkommende tale om en fremadskridende forringelse af papirkunstens synlighed, væk var de faste, skiftende udstillinger med tilhørende publikationer. Under dække af styrkelse af forskning, af samarbejde, af synlighed, undertrykkedes diversitet, og vigtige ansvarsområder flyttedes fra den kunstfaglige ekspertise til andre afdelinger. Kunstsamlingernes forskellighed og relative selvstændighed sås som en hindring for den funktionsopdelte ordning af museet.

I Politiken den 11. april forklarede Allis Hel-
leland, hvor fremragende godt det går på mu-

seet, som er ved at komme ud af den elitære 'osteklokke' og få et bedre ry.

Ja, der var virkelig kommet nye boller på suppen. Ikke alene handlingsplanen fra 1997 var blevet fejlet af bordet. Der var tale om et radikalt og markant opgør med de sidste 30 års overvejelser og velovervejede strategi omkring at holde Afstøbningssamlingen samlet, og om hvad såvel Kunstmuseet i Sølvgade som Afstøbningssamlingen skal signalere og stå for.

I den forbindelse skal det indskydes, at KAS løbende har styrket sin bestand af efter-antikke værker. I 1992 deponerede Metropolitan Museum of Art bl.a. en stor gruppe relieffer fra St. Gilles-du-Gard (romansk 1100-tallet). I 2001 overdrog Aarhus Kunstmuseum fra sin gamle afstøbningssamling en række værker til KAS. De vigtigste var 14 figurer fra Sebaldus monumentet i Nürnberg (fra ca. 1500), som var blandt de allerførste efter-antikke værker, som i 1820-erne blev anskaffet til Kunstakademiets afstøbningssamling. I juni måned 2001 opdagede jeg i Firenze, at der eksisterede forme efter flere statuer af Michelangelo, som ikke fandtes i Afstøbningssamlingens ellers store gruppe på 24 af hans værker. Ledelsen besluttede at anskaffe de fire, som kunne fås. De blev erhvervet ved del-støtte fra Statens Museumsnævn og blev juli 2003 udstillet i Vestindisk Pakhus.

September 2001 Udvalget om Afstøbnings-samlingens skæbne

Da der intet skete omkring Afstøbningssamlingen, og planlægningen af evt. at bruge Skulpturgaden til udstilling af nyere skulptur skred frem, bad jeg i september 2001 om, at der blev nedsat et udvalg, der skulle konkretisere og om muligt afklare overvejelserne om KAS' skæbne. Dette skete og udvalget fik til opgave at undersøge muligheder og konsekvenser ved 1) overflytning af hele KAS til Sølvgade. 2) overflytning af dele af KAS. 3) *status quo* med tre etager i Vestindisk Pakhus. 4) udvidelse med flere etager i Vestindisk Pakhus. Medlemmer af udvalget var direktøren, lederen af Maleri- og Skulptursamlingen³, af formidlingsafdelingen, af marketingsafdelingen, af bevaringsafdelingen, af driftsafdelingen og undertegnede, som var 'sekretær'.

Til det første møde 8. november fremsendte jeg det ovenfor nævnte notat af 30. april samt nogle overvejelser (af 26. juli) om samlingens karakter på baggrund af bl.a. studiebesøg i tyske afstøbningssamlinger. Mødets forløb var ejendommeligt, fordi Allis Helleland alene ville diskutere Afstøbningssamlingens integration i hovedmuseet i Sølvgade, selvom det var klart, at de andre deltagere mente, at KAS' udvikling med god mening kunne fortsætte i Vestindisk Pakhus, hvorfor også dette burde diskuteres seriøst.

Udvalget holdt sit andet møde 11. december, hvortil jeg havde udarbejdet en liste over kunsthistorisk vigtige værker, som kunne og muligvis burde indgå i en repræsentativ udstilling i Sølvgade. Uenigheden mellem Allis Helleland og undertegnede kom så tydelig frem at en af de tilstedeværende måtte gribe ind og bremse hendes grove tone og urimelige kritik. Uenigheden gik på, at jeg efterlyste mere konkrete detaljer i direktionens planer, samt en seriøs drøftelse af KAS' forhold, hvilket øjensynligt ikke var på Allis Hellelands dagsorden. Med hensyn til et næste møde mente Allis Helleland, at en dato kunne aftales, når det var klart, om det blev til noget med udstilling af nyere originalsulptur i Skulpturgaden.

Der blev ikke fastsat en dato for et nyt møde.

Afskedigelser og nedprioritering

På baggrund af den nye VK-regerings sparekrav gennemførte Kunstmuseet i marts 2002 afskedigelse af ialt 16 medarbejdere, herunder alle fire medarbejdere i KAS.⁴ Endvidere blev KMS og KKS lagt sammen. Som der står i *Årsberetningen 2002*:

Som led i den omstrukturering, der fandt sted på museet som følge af besparelserne på finansloven for 2002, blev de to hidtidige afdelinger knyttet til samlingerne – Den Kongelige Maleri- og Skulptursamling og Den Kongelige

Kobberstiksamling – slået sammen til én ny afdeling: Samlings- og Forskningsafdelingen.

Museet forsøgte i videst muligt omfang at opretholde et uændret serviceniveau over for de besøgende. Dog måtte museet indskrænke åbningstiden på Den Kgl. Afstøbningssamling til én dag om måneden. Denne disposition har været genstand for stor diskussion i medierne. Museet valgte at forringe servicen der, hvor den ramte publikum mindst.

Før reduktionen af åbningstiden havde Den Kgl. Afstøbningssamling et årligt besøgstal på 8-12.000. Med den reducerede åbningstid forventes et årligt besøgstal på ca. 1.000. En reduktion af åbningstiden på hovedmuseet i Sølvgade, hvor der kommer ca. 250.000 besøgende årligt, ville have haft langt større konsekvenser for publikum.

Som det ses, fremstilles det som om der var et reelt valg mellem åbning i Vestindisk Pakhus og indskrænkning i Sølvgade. Det afgørende gås der derimod let hen over, nemlig at gipsværkstedet forsvandt og at museets forskning i samlingen blev nedlagt (formidlingen forsvandt allerede 1998). Det er da også *new-speak*, at kalde reduktionen af åbningstiden fra 72 timer til 5 timer om måneden for en 'indskrænkning'. Hvad der skete var, at et helt samlingsområde i et hug blev så godt som anonymiseret og nulstillet. Men det rammer altså ikke publikum så meget?

Disse tiltag fik museets samlede inspektør-gruppe til at reagere. Opfattelsen var, at direktionen under dække af pålagte besparelser nu gennemførte de i 2001 diskuterende strukturændringer. Og behandlingen af Afstøbnings-samlingen lå i direkte forlængelse af direktionens overvejelser og nedprioritering gennem flere år. Den 19. marts afgav de et samlet mistillidsvotum til Allis Helleland. Reaktionen på direktionens dispositioner i de relevante faglige miljøer, inklusiv Kulturministeriets (danske og internationale) forskningsudvalg, og i offentligheden var voldsom. Det skal ikke nærmere behandles her.

Blandt argumenterne for at nedfryse KAS blev det iøvrigt fremført, at skulle man vælge mellem original- og kopikunst kunne der ikke være tvivl. Det formuleres således i kulturminister Brian Mikkelsen svar af 22. december 2002 til Afstøbningssamlingens Venner:

Statens Museum for Kunst har valgt at udmønte besparelserne på en sådan måde, at museets kerneområder så vidt muligt friholdes. I lyset heraf har museet valgt at lade Den Kongelige Afstøbningssamling komme i anden række i forhold til samlingerne af originale kunstværker i museets hovedbygning i Sølvgade.

Hermed greb man tilbage til hovedbaggrunden for Afstøbningssamlingens ringe status

på Kunstmuseet gennem 1900-tallet og for den truende ødelæggelse, som blev afværget i 1980-erne. Og det er uden nogen tvivl en del af baggrunden for den aktuelle misere. Afstøbningssamlingen ringeagtes – trods talrige sangvinske udtalelser – af Kunstmuseets direktion. Handling betyder jo – også i denne sammenhæng – mere end ord.

Havde reaktionen, også fra udlandet, ikke været så stærk, og var der ikke blevet stiftet en venneforening, som meldte stærkt og kompetent ud (www.gipsen.dk), er det ikke godt at vide, hvordan samlingens situation havde været i dag.

Fra 1. april 2003 blev åbningstiden udvidet til 10 timer om ugen, og en forskerstilling blev 2004 besat med kunsthistorikeren, ph.d. Britta Tøndborg. Formidlingen er dog endnu ikke kommet i gang. Til de besøgende, hvoraf en del er udlændinge, foreligger der intet vejledende materiale.

Afsluttende bemærkninger

Ovenstående beretning er skrevet ud fra ønsket om at forstå og fastholde, hvad der skete, og hvorfor direktionens holdning til Afstøbningssamlingen ændrede sig så radikalt over ganske få år. Det er ikke opløftende læsning, og hvorfor det kan ikke besvares klart.

Der er ikke tale om en sammenhængende strategi- og nytænkning om afstøbningers

rolle indenfor rammerne af et kunstmuseum. Ej heller er der tale om noget, der blot minder om faglige overvejelser vedrørende fordele og bagdele ved evt. at flytte dele af KAS fra Vestindisk Pakhus og dermed i væsentlig grad ødelægge den nuværende opstilling og reducere huset til et lukket magasin. Ej heller blev der foretaget en kvalificeret vurdering af konsekvenserne for oplevelsen af udstillingerne i Sølvgade, hvis afstøbninger kom til at optage et større areal der. Ville en overflytning kunne blive en permanent løsning eller var ideen om overflytning kun opstået for at løse et akut behov? – Det sidste synes faktisk at være tilfældet, for gradvis fra februar 2001 vandt ideen om at udnytte Skulpturgaden til udstilling af nyere originalskulptur mere og mere terræn. Og det er jo den gode løsning, der blev realiseret i 2004.

Det mærkelige er, at presset på Afstøbningssamlingen og nedfrysningen af alle initiativer i Vestindisk Pakhus fortsatte med uformindsket styrke gennem hele 2001. Især nedsættelsen af et udvalg om samlingen og mødernes fatale udfald er forunderlig, fordi direktionen, som det er påvist, overhovedet ikke agtede at arbejde ud fra kommissoriet. Det var skuespil for folket. Men hvorfor? Måske for overfor Kulturministeriet og andre at kunne sige, at man sandelig ikke havde opgivet "at gøre en særlig indsats for at øge kendskabet til

samlingen af gipsafstøbninger eller at arbejde for at udvide og forbedre Den Kgl. Afstøbnings-samlings udstillingsfaciliteter” – som der står i henholdsvis *Resultatkontrakten 1998-2001* og *Årsberetningen 2001*.

Direktionen for Statens Museum for Kunst har i fatal grad ikke levet op til resultatkontraktens løfte. Man havde ikke viljen og evnen til at fortsætte det gode arbejde, der blev igangsat med samlingens redning fra en lade i Ledøje i 1984 og som fortsatte helt til 1997, hvor sam-

lingen endelig fremstod i forsvarlig stand, gennemregistreret og parat til formidling til publikum. Udviklingen af udstillingen i Vestindisk Pakhus og hele det lovpligtige formidlingsarbejde blev tværtimod groft forsømt, hvad man let kan se ved at sammenligne med, hvad der i den samme periode er sket i Sølvgade.

Nedlukningen af alle aktiviteter og afskedigelserne i KAS i marts 2002 var en konsekvens af de fem års slingrekurs, djøfficerering og misrøgt af samlingen. Ikke en fortvivlelsens nødløsning.

Noter:

¹ Hjertelig tak til Marie-Louise Berner og Berthe Bülow-Jacobsen for gode diskussioner, vigtige informationer og kritisk læsning.

² Direktionen bestod af direktør, mag.art. Allis Helleland (1994-) og vicedirektør, cand. scient. pol. Steen Kyed (1994-1998). Han afløstes ultimo 1998 af cand. scient. pol. Bjarne Bach Østergaard.

³ September 2001 afløstes mag.art. Vibeke Petersen af dr.phil. Kasper Monrad som overinspektør for Maleri- og Skulptursamlingen.

⁴ Hvoraf de to, af økonomiske grunde, accepterede en seniorordning og derfor ikke, rent teknisk, blev afskediget.



EN STEN I SKOEN

AFSTØBNINGSSAMLINGENS TAL 1985-2002 OG DERES FORTOLKNING

MARIE-LOUISE BERNER

1895 grundlagdes Den Kongelige Afstøbnings-samling med en årlig indkøbsbevilling på 5.000 kr. og med kunsthistorikeren, dr. phil. Julius Lange som direktør. Den optog hele den underste etage i den nye kunstmuseumsbygning i Sølvgade.

1995, 100 år efter, åbnede samlingen på ny. Stadig som en del af museet i Sølvgade, men denne gang placeret i de tre underste

etager i Vestindisk Pakhus ved havnen, tæt på Amaliehaven i København. Med arkæologen dr. phil. Jan Zahle som daglig leder.

I mellemtiden havde samlingen været så godt som udslettet, og dernæst restaureret. I 1966 blev den forvist fra museumsbygningen i Sølvgade, og gennem de næste 18 år opbevaret under de dårligst tænkelige vilkår i en lade i Ledøje. 1984 blev samlingen flyttet ind

i pakhuset og gennem de næste 11 år foregik et kæmpemæssigt restaureringsarbejde i det tilknyttede gipsværksted under ledelse af gipseren Jørgen Bau.

Årsagen til at samlingen midlertidigt blev kørt ud til et planlagt midlertidigt ophold i laden var at museumsbygningen skulle bygges om; afstøbningerne blev imidlertid aldrig kørt tilbage til Sølvgade, fordi de var så inderligt upopulære. Ironisk nok var et nyt kunstsyn vokset frem næsten samtidig med at samlingen dannedes i 1890'erne, det modernistiske, et kunstsyn, der skulle give den grundstødet: her var der ikke plads til kopier. Enhver opfattelse har sin tid, så modificeres den eller skiftes ud. Ligeså med modernismen. Samtidig med udkørslen 1966 var en nyere opfattelse ved at brede sig, først og fremmest blandt tidens unge kunstnere, men også blandt fagfolk, der var klar over, at en samling fine afstøbninger ville få en renæssance, og i forening rejste de sagen offentligt. Landets kulturminister, Mimi Stilling Jacobsen, fandt 1984 frem til de tre etager i pakhuset i Toldbodgade, som herefter blev lejet for en særbevilling fra ministeriet. Samlingen blev således tilbageført til museet udefra, det var en del af dets ansvarsområde.

Det modernistiske kunstsyn var – og er – dog stadig så stærkt fremherskende mange steder og også på Statens Museum for Kunst, at samlingen efter indflytningen i pakhuset til

stadighed var ret upopulær og stedse måtte nøjes med at spille en noget tilbagetrukket rolle i det samlede museumsbillede. Det gik dog uden de store gnidninger så længe samlingen var under restaurering og derfor lukket. Men efter 11 års restaurering var den kommet så vidt, at den kunne åbnes for publikum, og herefter blev den på rekordtid en sten i skoen på museets ledelse, der ikke kunne indse dens kvaliteter.

Samlingen fik kun 7 år som åbent museum, 1995-2002. I starten med 12 timers ugentlig åbningstid, der senere blev udvidet til 18. Men så var det også slut. Den 2. april 2002 tog museets ledelse alle bevillingerne fra den – undtagen huset, som ministeriet jo fortsat betalte, mens en ensom kustode 5 timer om måneden sikrede at man officielt kunne sige at samlingen var åben.

De 7 år blev for samlingens leder en næsten daglig eksistenskamp, hvad enten det var Jan Zahle eller – under hans orlov 1995-2000 – de to efterfølgende vikarer, Sanne Houby Nielsen og Inge Dybbro. En til tider meget forstemmende oplevelse, fordi ledelsen i Sølvgade havde en modsatrettet målsætning. For denne gjaldt det om at finde en god undskyldning for at kunne anvende samlingens midler andre steder i institutionen.

Ovenfor findes Jan Zahles egen fremstilling af denne meget ulige kamp, som jo måtte

ende som den gjorde. Her skal vi se sagen i et lidt andet perspektiv, idet vi vil sammenholde virkeligheden med de udsagn der kommer fra museet selv i de årlige beretninger. Fra museets side skulle kampen om samlingens midler og dermed for lukningen af samlingen nemlig føres på to fronter.

Den ene front udspiller sig overfor de af museets ansatte fagfolk, der havde indset at modernismen ikke var den eneste gældende synsvinkel og derfor godt kunne se samlingens enorme pædagogiske og oplevelsesmæssige potentiale. Denne kamp foregår i det skjulte indenfor murene, hvor alle ansatte som bekendt har mundkurv på. Men, som det skal uddybes nedenfor, kan man ved nærlæsning af museets årsberetning for 1998 ane, at der er nogen på museet, der ikke mener det samme som direktøren. Det samme ser vi i 2001 hvor et generelt modsætningsforhold mellem ledelsen og de ansatte museumsinspektører kommer frem i pressen.

Ledelsens anden kampfront er den eksterne. Kampen går her på museets ansigt udadtil. Hvorledes får man lige så stille afviklet en samling uden at offentligheden og dens repræsentanter blandt politikere og i Kulturministeriet opdager noget? En samling, der er omfattet af landets museumslov, og derfor ikke sådan uden videre kan lukkes eller negligeres, men som ifølge denne lov gennem

indsamling, registrering, bevaring, forskning og formidling skal gøres tilgængelig for offentligheden og stilles til rådighed for forskningen, ligesom man skal udbrede kendskabet til forskningens resultater.

Det gør man – som det vil fremgå – ved at lade samlingen blive så usynlig som mulig og ved i de årlige beretninger at sløre de faktiske forhold omkring den. Usynligheden, der i den virkelige verden viser sig som manglende annoncering, plakater, informationsmateriale og medieattraktive begivenheder i samlingen, kan også iagttages i museets årsberetninger, hvor oplysninger om samlingerne generelt er splittet op i forskellige afsnit og tabeller som stumper hist og her, og først skal samles før de underkastes en kritisk vurdering, og sammenholdes med oplysninger andre steder fra.

Her skal kampen om tal og deres fortolkning berettes år for år. Der skal berettes om de årlige besøgstal, der bliver omdrejningspunktet i museets argumentation for samlingens neddrøsling, og disse tal skal holdes sammen med besøgstal på andre af vore statsstøttede kunstmuseer.

1985-94

I 1985 får Afstøbningssamlingen sin egen leder og et værksted. I løbet af de næste 9 år går restaurering, genopstilling og registrering i gang. På trods af at samlingen officielt er lukket, modtager den regelmæssigt besøgende

efter aftale, ligesom den ekstraordinært holder åbent hvert år i tre uger i forbindelse med efterårsferien. Fire gange foranstalttes mindre særudstillinger i denne efterårsperiode, hver ledsaget af et lille introduktionshæfte.

I 1994 er der ingen særudstilling i forbindelse med de tre ugers efterårsåbning. Man har travlt med forberedelserne til en stor særudstilling, *Ideal og Virkelighed*, der skal løbe af stabelen året efter, samtidig med at samlingen officielt åbnes for publikum. Alligevel besøges samlingen det år af 7.472 besøgende. Som oftest var der tale om skoleklasser eller folk, der tegnede i samlingen. Til sammenligning kan fortælles at Vestsjællands Kunstmuseum i Sorø det år havde 8.850 besøgende (med 1.359 årlige åbningstimer) og Storstrøms Kunstmuseum i Maribo 7.919 besøgende (med 1.322 årl. åbn.t.).

1995

I 1995 åbnede Afstøbningssamlingen efter 29 års lukning med en ugentlig åbningstid på 12 timer (dvs. c. 612 årl. åbn.t.). Særudstillingen ledsages af et stort katalog og løber over 3 måneder. Resultatet udebliver ikke. Der kommer 18.078 besøgende – en stigning på 142 % i forhold til året før og ca. 1/10 af besøgstallet i Sølvgade, der med 11 særudstillinger og en ugentlig åbningstid på 43,5 timer ligger på 170.160 besøgende.

Når vi ser på andre kunstmuseer i Danmark ligger Afstøbningssamlingen nu meget

fint. Til sammenligning ligger Storm P. Museet på Frederiksberg på 10.284 årlige besøgende med 1.332 årl. åbn.timer, Kastrupgårdsamlingen på Amager ligger på 9.164 årlige besøgende med 960 timer og Willumsen-museet med 10.246 besøgende fordelt på 2.166 årl. åbn.timer. Vestsjællands Kunstmuseum har 8.061 og Storstrøms Kunstmuseum 6.849 besøgende.

Det er selvfølgelig en ganske speciel situation, at samlingen åbner efter de mange års tavshed, hvorfor det ikke kan undre at besøgstallet falder det følgende år.

1996

I Kulturbåret 1996 boomede besøgstallet i museumsbygningen i Sølvgade med 406.124 gæster, fordelt på de permanente samlinger og 7 særudstillinger. Afstøbningssamlingen viste det år 2 mindre udstillinger: en installation af den unge billedkunstner Pernille Maegaard og en mere 'traditionel' med samlingens egne værker: *Inspiration i gips*, ledsaget af et lille katalog. Besøgstallet ligger nu på 11.356 årlige besøgende, en nedgang på 37 %.

1997

1997 lukkede museumsbygningen i Sølvgade pga. ombygning, mens Afstøbningssamlingen fik udvidet sin åbningstid til 18 timer ugentligt (i alt c. 918 årl. åbn.t.). Og allerede dette år begynder den konsekvente neddrøsling af

samlingen, idet den daglige gipsleders ønske om at lave en særudstilling i pakhuset afvises af ledelsen i Sølvgade. Der er det år ingen besøgende i Sølvgade og besøgstallet i Afstøbningssamlingen falder fra året før med 15 % til 9.633. Herefter er det som om museets ledelse har besluttet sig for en langsom kvælning af samlingen, der i de årlige årsberetninger konsekvent omtales i et ildevarslenende tonefald. Det er som om man forbereder publikum på en uomgængelig lukning af samlingen.

Besøgstallet er stadig ikke ringe set i forhold til landets øvrige kunstmuseer, og der er flere gode forklaringer på besøgsnedgangen. For det første at åbningen året før var ekstraordinært stor pga. nyhedens interesse, for det andet den manglende reklame for samlingen, for det tredje forbudet mod særudstillinger og endelig den i medierne stærkt omtalte lukning af hovedmuseet pga. ombygning, der formentlig forleder mange til også at tro, at det er alle museets samlinger, der er lukkede i dette år.

Disse forhold synes dog ikke at blive taget i betragtning i museets ledelse, der i den årlige årsberetning helt uforbeholdent udtrykker sin stærke utilfredshed med samlingens besøgstal, og samtidig varsler ilde for fremtiden:

Besøgstallet på Den Kgl. Afstøbningssamling i 1997 var ikke tilfredsstillende. I konsekvens heraf

målretter museet i fremtiden sin markedsføring af Afstøbningssamlingen mod folkeskolen, gymnasieskolen og andre uddannelsesinstitutioner.

Det lyder positivt, men det er det ikke. Efter kun 3 år med en begrænset åbningstid, klassificeres samlingen herefter som studiesamling. Indeholdt i denne formulering ligger nemlig, at alle muligheder for afholdelse af særudstillinger og almen markedsføring nu helt konsekvent er fjernet. Heller ikke de små særudstillinger, som gennemførtes 1989 til 1993, mens samlingen var lukket, er der mulighed for.

1998

Samlingen er nu så godt som usynlig. Hovedmuseet holder stadig lukket, og først i november 1998 åbner den nye kunstmuseumsbygning under stor mediebevågenhed med en udvidet åbningstid på 45 timer ugentligt, og to særudstillinger.

Derfor kan det måske ikke undre at året slutter med et besøgstal i gipsen på 8.847. Et fald på 8 %. Museet får dette år fornyet sin resultatkontrakt med Kulturministeriet og tvinges derfor til at have en plan for Afstøbningssamlingen. Man formulerer derfor en plan, der så i samme åndedrag dog konstateres uigennemførlig:

Museet forpligter sig til i perioden 1995-2001 at "arbejde for at udvide og forbedre Den

Kgl. Afstøbningssamlings udstillingsfaciliteter." Men, som det hedder videre i årsberetningen: "Da museet ingen planer har om at flytte samlingen, afhænger resultaterne på dette område af, om og hvornår de dele af Vestindisk Pakhus, som nu benyttes af andre kulturministerielle institutioner, bliver ledige."

En ret bekvem formulering, dels spiller man bolden over i Kulturministeriets regi, dels er der ingen aktuelle planer om at de andre institutioner skulle opgive pladsen i pakhuset.

I museets årsberetning har man også anderledes ildevarslenende planer for samlingen:

Besøgstallet på Den Kgl. Afstøbningssamling i 1998 var fortsat ikke tilfredsstillende til trods for en målrettet markedsføring af Afstøbnings-samlingen mod folkeskolen, gymnasieskolen og andre uddannelsesinstitutioner i 1998. Museet vil i de kommende år overveje om åbningstiden i samlingen skal begrænses, men en sådan beslutning fordrer en nærmere analyse af brugersammensætningen.

Den nærmere analyse af brugersammensætningen er dog så vidt det ses af museets årsberetninger aldrig blevet gennemført.

En positiv omtale af samlingen findes mærkeligt nok også i årsberetningen. Her omtales Afstøbningssamlingen som af stor værdi for museet som helhed:

Afstøbningssamlingen har en vigtig funktion for museets andre samlinger, fordi det er gennem den, at offentligheden får den overordnede introduktion til kunstens udvikling. Offentligheden introduceres til diskussionerne om kunstens form og indhold og dermed kunstens indre væsen gennem kunstens fremstilling af mennesket. I modsætning til indsamling til Kobberstiksamlingen og Maleri- og Skulptursamlingens er indsamling til Afstøbningssamlingen af langt mindre omfang. I de kommende år vil indsamlingsarbejdet til samlingen være koncentreret om afstøbninger fra middelalderen med vægten lagt på romansk skulptur.

Udsagnet er i direkte modstrid med ledelsens udmeldinger om begrænsninger i åbningstiden og kan kun forklares som interne uenigheder i ledelsen. Desværre lader det til at det var de mere negative holdninger til samlingen der sejrede. I hvert fald træffer man ikke senere på sådanne konstruktive udmeldinger om samlingens potentiale.

1999

1999 er det første hele år med det nyudbyggede museum. Publikum vælter ind og året slutter med et kanonbesøgstal på 422.324 i Sølvgade, mens Afstøbningssamlingen i sin usynlighed har et yderligere fald på 5 % til 8.415.

Til resultatkontraktens mål om at arbejde for at udvide og forbedre udstillingsfaciliteterne, som jo stadig gælder, hedder det ganske uforandret i årsberetningen for 1999: "En udvidelse afventer en afklaring af den fremtidige anvendelse af de dele af Vestindisk Pakhus, som museet ikke råder over."

Heller ikke besøgstallet giver anledning til nye tanker eller formuleringer i årsberetningen:

Besøgstallet på Den Kgl. Afstøbningssamling var fortsat ikke tilfredsstillende i 1999. Museet vil i de kommende år overveje om åbningstiden i samlingen skal begrænses, men en sådan beslutning fordrer en nærmere analyse af bruger-sammensætningen.

2000

I år 2000 vender billedet. Besøgstallene i Sølvgadebygningen falder med 44 % ned til 235.350 mens Afstøbningssamlingens besøg stiger med 22,5 % til 10.228.

Mens museet naturligt nok kan forklare faldet i museumsbygningens besøgstal med tabet af nyhedens interesse (en fortolkning man dog ikke indlod sig på når det samme fænomen gjaldt Afstøbningssamlingen et par år før), er der indtil videre ingen forklaring på stigningen i Afstøbningssamlingens besøgstal, der tilmed fortsætter året efter. Den giver i hvert fald ikke museets ledelse anledning til

nogen form for positiv kommentar. Her har man ganske andre planer for samlingen:

Besøgstallet på Den Kgl. Afstøbningssamling var – selvom det steg – ikke tilfredsstillende i 2000. Museet er i færd med at overveje Afstøbningssamlingens fremtid. Museet har et ønske om at synliggøre Afstøbningssamlingen, herunder at flytte samlingen eller dele heraf til Sølvgade eller at udvide arealet i Vestindisk Pakhus.

Bemærkningen om at udvide arealet er en gentagelse af formuleringer fra tidligere år, og var som vi allerede har set, uden reelt indhold. De nye planer om at flytte samlingen eller dele deraf må tolkes som planer om at decimere samlingen kraftigt og på sigt at lukke Vestindisk Pakhus for publikum.

Her bliver man dog nødt til at tage hensyn til erklæringerne i resultatkontrakten, hvorfor det også hedder, at "En udvidelse afventer museets overvejelser omkring Afstøbningssamlingens fremtid."

Tallet på 10.228 kan vi igen sammenligne med andre kunstmuseer i landet. Åbningstiden i Afstøbningssamlingen lå på 18 timer ugentligt, dvs. omkring 918 årlige åbningstimer. Samlingen ligger derfor nu på linje med Kastrupgårdsamlingens 11.430 besøgende (965 årl. åbn.t.). Dens besøgstal er større end Nivaagaards Malerisamling der ligger på 9.003 (1.380 årl. åbn.t.),

Vestsjællands Kunstmuseum med 8.298 årlige besøgende (1.080 årl. åbn.t.). Ribe Kunstmuseum ligger samme år på 7.448 besøgende (1.328 årl. åbn.t.), Skovgaardmuseet i Viborg på 6.047 besøgende (1653 årl. åbn.t.), Jens Søndergaards museum har 8.108 (1.395 årl. åbn.t.), mens Storstrøms Kunstmuseum ligger på 4.842 besøgende (1.276 årl. åbn.t.). Som det ses er antallet af besøgende i Afstøbnings-samlingen rigtig fint sammenlignet med det samlede museumsbillede i landet. Derfor er det også helt uforståeligt at hovedmuseet er så utilfreds med besøgstallene – en utilfredshed der derfor reelt ikke har noget at gøre med besøgstallene, men må søge sin forklaring i helt andre forhold.

2001

Året 2001 bliver for Afstøbnings-samlingens vedkommende næsten magen til året før. En stigning i besøgstallet på 21 % til 12.364 besøgende udløser samme lakoniske bemærkning i årsberetningen:

Besøgstallet på Den Kgl. Afstøbnings-samling var – selvom det atter steg – ikke helt tilfredsstillende i 2001. Museet er i færd med at overveje Afstøbnings-samlingens fremtid. Museet har et ønske om at synliggøre Afstøbnings-samlingen, herunder at flytte samlingen eller dele heraf til Sølv-gade eller at udvide arealet i Vestindisk Pakhus.

Planen er en meget betydelig neddrøsling af samlingen som samling. Samtidig har museets ledelse også planer om en nedlæggelse af en anden delsamling som selvstændig enhed, nemlig Den Kongelige Kobberstiksamling. Planerne vækker voldsom modstand både indenfor og udenfor museet og vækker stor debat i pressen, og ledelsen indkasserer et mistillids-erklæring fra samtlige ansatte inspektører.

2002

En sparerunde pålagt museet af Kulturministeriet bruges til at gennemføre de planer, som museets ledelse igennem protester i pressen var blevet forhindret i at gennemføre året før. Kobberstiksamlingen bliver lagt ind under malerisamlingen og 1. april fyres hele Afstøbnings-samlingens personale og åbningstiden reduceres til 5 timer månedligt. I museets nye resultatkontrakt der dækker perioden 2002-2005 er Afstøbnings-samlingen kun nævnt et eneste sted, nemlig under emnet *registrering*. Her står at samlingens registrering skal overføres til et andet system og gøres tilgængelig på nettet i 2005. Samlingen er i sandhed nu blevet helt usynlig.

Nedlukningen vækker protester i medierne. Foreningen *Afstøbnings-samlingens Venner* stiftes og når i løbet af det første halve år op på omtrent 1.500 medlemmer. Det årlige besøgstal falder nu til 1/3, nemlig 4.107 besøgende.

Nedskæringen omtales således i museets årsberetning for 2002:

Dog måtte museet indskrænke åbningstiden på Den Kgl. Afstøbnings-samling til én dag om måneden. Denne disposition har været genstand for stor diskussion i medierne. Museet valgte at forringe servicen der, hvor den ramte publikum mindst.

Før reduktionen af åbningstiden havde Den Kgl. Afstøbnings-samling et årligt besøgstal på 8-12.000. Med den reducerede åbningstid forventes et årligt besøgstal på ca. 1.000. En reduktion af åbningstiden på hovedmuseet i Sølv-gade, hvor der kommer ca. 250.000 besøgende årligt, ville have haft langt større konsekvenser for publikum.

Det er en mærkelig skæv argumentation vi her præsenteres for. Museet har reelt ansvaret for alle sine samlinger, og kan ikke begrunde en nedlukning af en hel samling ved at sammenligne besøgstal. Samtidig må det betegnes som en ret problematisk fortolkning af virkelighedens besøgstal, når stigninger på over 20 % betragtes som ikke tilfredsstillende.

Besøgstallene i Afstøbnings-samlingen må betragtes som helt gode. Både når man sammenligner med besøgstal på landets andre kunstmuseer og når man tager den sted-

moderlige behandling i betragtning (ingen annoncer, forbud mod udstillinger, en meget kortfattet hjemmeside der tilmed var svær at finde,¹ intet fremlagt introduktionsmateriale, næsten ingen publikationer, intet katalog og kun 18 timers ugentlig åbning).

Et forhold som skal omtales her til sidst er forestillingen om, at et højt besøgstal i sig selv er en kvalitet. Denne opfattelse er under alle omstændigheder problematisk, og især her, hvor det gælder en samling, der bruges så intensivt af sine besøgende. Hvis man begyndte at optælle hvor lang tid de besøgende brugte foran hvert kunstværk eller hvor stort udbytte hver enkelt gæst fik ud af et besøg, ville tallene formentlig se helt anderledes ud. Rent praktisk er den enkle mekaniske optælling den lettest gennemførlige, men den kan nemt vise sig i et længere perspektiv at skævvride opfattelse af hvad der har betydning i den danske kulturarv. Dette er forhold som alle fagfolk kender til og de forsøger derfor så vidt muligt ikke at tillægge de rene tal alt for stor vægt.

Tilbage til Afstøbningssamlingen. I museets årsberetning for 2002 er den nu efter nedlukningen stort set ikke eksisterende. Bortset fra de nævnte kommentarer og information om besøgstallet har museet kun en enkelt bemærkning til overs for samlingen: "Fremtiden for Den Kgl. Afstøbningssamling afhænger af de fremtidige finanslovsbevillinger."

Også her er der tale om en ganske speciel og mærkværdig udmelding. Heri lægger museets ledelse op til, at man ikke vil påtage sig ansvaret for en del af museets samlinger "... med mindre man får tildelt særbevillinger til formålet." Hvis man skal følge den logik, der har præget de syv her omtalte år, så vil forholdet nemlig være det, at lige meget hvor mange penge, der står på museets driftsbevilling, så vil originalsamlingerne (og her særligt maleriet) skulle prioriteres højest.² Efter denne argumentation vil der aldrig være tilstrækkeligt til f.eks. Afstøbningssamlingen. Derfor må man håbe at den ansvarlige kulturminister og embedsværket i hans ministerium vil tage sagen op og genoverveje samlingens status på Statens Museum for Kunst eller på anden vis mane til besindighed overfor samlingen.

Der er så vidt jeg kan se tre veje at gå: 1. Kulturministeriet sikrer øremærkede bevillinger til samlingen, således som det allerede er tilfældet med pakhuset, så samlingen ikke skal lukkes hver gang der i fremtiden kommer en sparerunde, eller 2. Kulturministeriet kræver at museet også mht. denne del af samlingen skal leve op til museumslovens krav, eller 3. Samlingen flyttes bort fra Statens Museum for Kunst og får enten selvstændig status eller overflyttes i andet regi.

En treårig forskningsbevilling er pr. 1. marts 2004 brugt til ansættelse af en museumsinspek-

tør på Afstøbningssamlingen, og museet melder at det årlige besøgstal for 2003 har ligget over 8.000. Skridt i den rigtige retning, men en fremtidssikring for samlingen er her ikke tale om. Samlingen bør ikke være en kunstmuseal B-samling med lukkede døre 6 af ugens 7 dage og ad hoc ansvarlige inspektører på kortere visit. Nej, den bør optræde med konsistente fremtidsplaner i museets resultatkontrakt, så længe den er en del af museets ansvarsområde.

Note

¹ I det sidste år er denne side efter kritik fra bl.a. *Afstøbningssamlingens Venner* blevet meget nemmere at finde.

² Logikken i at prioritere det, man bedst kan lide, er helt gennemgående på museet. Ser man på prioriteringerne indenfor originalsamlingerne, kommer maleriet først, dernæst tegnekunst og grafik og til sidst skulptur. Kobberstiksamlingen, som rummer tegnekunst og grafik har også fået beskåret sin åbningstid, og er i lighed med Afstøbningssamlingen blevet frataget sin selvstændige status, mens Skulptursamlingen længe har været næsten helt usynlig.



BILLEDHUGGERKUNSTENS

STORE ARKIV

AFSTØBNINGSSAMLINGEN OG DENS BETYDNING
FOR OPLEVELSE, UDDANNELSE OG ALMENDANNELSE

JAN ZAHLE

For 250 år siden blev det nygrundlagte *Kongelig Danske Skildre- Bildhugger- og Bygnings-Academie* indrettet på første etage i Charlottenborgs fløj ud mod Nyhavn.¹ Og i den nuværende festsal, 'Antiksalen', blev afstøbningerne, som hørte til ethvert kunstakademis vigtigste undervisningsmateriale, opstillet. Det begyndte med en 60 stykker, i 1809 var der 100, i 1834

omkring 230 – og i 1890 ca. 1300 afstøbninger efter mest antikke men efterhånden også 'moderne' værker.

Med oprettelsen af et akademi bekendte man sig til et kunstsyn og en pædagogik som var pan-europæisk og stod i dyb gæld til den antikke kunst, som den var kendt gennem fund af antikke statuer og relieffer i Italien



Fig. 1. H.D.C. Martens: Antiksalen på Charlottenborg. (nordøsthjørnet med indgangen fra trappen i baggrunden til højre), olie på lærred, 1821. Thomas le Claire Kunsthandel, Hamburg.

og gennem antikke tekster. I Rom, Paris og Madrid, i Edinburgh, Mannheim, Wien, St. Petersburg og København fandtes de samme afstøbninger, som blev opfattet og brugt på samme måde.

Her i salen stod afstøbningerne på to rækker på drejelige sokler foruden langs væggene, på hvilke der var relieffer.² Indtil 1828 var de fleste af de store vinduesnicher blændede og forsynede med hylder til buster og statuetter.

Lyset kom derfor mest oppe fra det øverste fag vinduer. Hvordan salen så ud kendes fra en række malerier fra mellem 1820 og 1840, hvor eleverne prøvede kræfter med perspektivet, med lyset og med figurernes volumen (fig. 1).

Antiksalen blev ikke kun brugt af kunstnere, den blev også besøgt af 'almindelige' mennesker, som blev hjulpet af kataloger, som kendes i hele syv oplag mellem 1791 og 1809, samt – og langt mere udførligt – fra 1866, 1886 og 1887. Da de sidste kataloger udkom, var samlingen dog i 1883 blevet nyopstillet i den nye Udstillingsbygning – hvor den imidlertid fik en kort levetid.

Tiden var løbet fra konceptet. Til de oprindelige lysende mesterværker, som blev tilegnede gennem indtrængende studium, var der kommet mange nye til. Rigtige græske originaler, men også værker fra middelalderen og fra renæssancen. Denne udvidelse af feltet var der mange grunde til. Nationale som videnskabelige, og i centrum stod nu den almene dannelse af det nye demokratis borgerskab.

Der er tale om et paradigmeskift, hvor det nye borgerskab tager den gamle kunst, der havde mistet sin magt over kunstnerne, til sig som et vigtigt middel såvel for forståelsen af den vestlige kultur og dens udvikling som for æstetisk oplevelse. Mens kunstakademierne er i krise bliver der i anden halvdel af 1800-tallet overalt i den vestlige kulturkreds skabt store

afstøbningssamlinger, ofte i tilknytning til Nationalmuseer, hvor såvel 'nation-building' som en stærk bevidsthed om en pan-europæisk fælleskultur finder udtryk. Under verdensudstillingen i Paris i 1867 vedtog en lang række kronede hoveder en konvention, som fastslog den store billedhuggerkunst som et fælleseje og opfordrede landene til at stille deres store værker til rådighed for alle gennem afstøbninger. Til formålet blev i 1871 en *Commission Royale des Echanges Internationaux* grundlagt i Bruxelles. Overalt, fra Moskva og Paris til Boston, fra Stockholm og Berlin til Madrid blev (de samme) statuer opstillet i kronologisk rækkefølge efter den nye kunstvidenskabs nyeste resultater.

Rektor for Kunstakademiet, Ferdinand Meldahl og kunsthistoriker Julius Lange, beskriver de nye strømninger således:

Det er vel sandt, at den moderne realistiske og naturalistiske Retning i Kunsten har ledet den yngre Kunstnerslægts Interesse noget bort fra Fortidens og Oldtidens Kunst, saa at Samlingen nu ikke studeres med samme Iver og Hengivenhed som tidligere. Men dette beror paa et Bølgeslag i Tidens Smag,

der kan ved Udgravninger paa klassisk Jord dukke antike Værker op, som et Land, der vil følge med Kulturen, nødvendigvis maa have en Afstøbning af.³

Interessen for Oldtidens Kunst [er] ikke svundet bort [sammen] med dens Autoritet over Nutiden! -- det videnskabelige, arkæologiske eller historiske Element i den har faaet Overvægt over det rent æsthetiske og kunstneriske. -- Thi det er netop Udviklingen, man vil forstaa;⁴

Og ved åbningen af Den Kgl. Afstøbningssamling i november 1898 fortalte brygger Carl Jacobsen om hensigten med Afstøbningssamlingen, hvis grundstamme var overtaget fra Kunstakademiet:

gennem en Række Genfremstillinger af Billedhuggerkunstens ypperste og skønneste Værker at være til Undervisning og Nydelse for Folket i Almindelighed, -- [og] tillige tjene til Studium for Kunstnere og Videnskabsmænd. Af hensyn til det større Publikums kunstneriske Opdragelse saa vel som ogsaa til de Studerendes Tarv skal Samlingen saavel ved Udvalg som ved Ordning og Opstilling give en Forestilling om Kunstens historiske Udvikling.⁵ (forf. fremhævelser)

Derfor sørgede Carl Jacobsen hurtigt for et katalog til samlingen ved sin assistent, kunsthistorikeren Francis Beckett. Det kom i 1902-04, er på 613 sider inklusiv register, og er et mesterværk, informationsmættet og samtidig personligt reflekteret.⁶ Såvel Jacobsen som

Beckett troede på det pædagogiske projekt og på folks videbegær.

Naturligvis var man opmærksom på, at afstøbningerne var kopier, men det gjorde ifølge Julius Lange, som sammen med Carl Jacobsen grundlagde samlingen, ikke noget, fordi

den plastiske Form, hvori dog Kunstværket har sin aandelige Betydning, gjengiver Gipsen med uformindsket Originalitet i dens Helhed og dens Enkeltheder. --- Det egner sig netop fortrinlig for de mindre og fattigere Nationer at anlægge Samlinger af denne Art, Samlinger, som i al deres Beskedenhed dog i Henseende til det aandelige Udbytte, som de kunne give, endog er rigere end de største eksisterende Originalsamlinger, fordi man i dem kan repræsentere alt det Bedste fra de bedste Samlinger.⁷

Trods opbrud kan man indtil begyndelsen af 1900-tallet stadig tale om en fælles borgerlig kultur – som byggede på fælles værdier, og som gav sig overensstemmende udtryk i mange medier, og som også udgjorde grundlaget for skole- og akademi- og universitetsundervisningen. Gipsen havde en selvfølgelig plads i kulturbilledet som et rendyrket pædagogisk spor, som udvides fra alene at gælde kunstudannelse til også at omfatte kunstoplevelse og historie- og kulturstudier.

Futuristernes 'smid traditionen ud – spræng museerne i luften' fra 1910 kan stå som motto for afstøbningernes nedtur gennem det meste af 1900tallet. En cocktail bestående af afvisningen af traditionen, herunder opgøret med historicismen, den abstrakte kunst, funktionalismen, modernismen, en næsten religiøs dyrkelse af det originale ('Originalfetichismus') forstærket af individualiseringen af kunstopplevelsen næsten fjernede grundlaget for afstøbningssamlingerne. Allerede i århundredets første trediedel forsvandt Berlins kæmpesamling i magasiner eller ved overdragelse til universitetsinstitutter og også samlingerne i Nationalmuseum i Stockholm og i Metropolitan Museum of Art endte i magasin. De store samlinger i Amsterdam, Bruxelles og Boston blev simpelthen destrueret – ligesom sikkert i Odense, hvor den fine samling i dag er sporløst forsvundet (se side 183). Endelig gjorde 2. verdenskrig sit. Den store samling i Albertinum i Dresden, som minder meget om samlingen i København, overlevede nok krigen, men er aldrig kommet ud af magasinerne. Som de eneste repræsentanter for 1800tallets store pædagogiske projekt overlevede Pushkin-museet i Moskva – og Den Kgl. Afstøbningssamling. Begge dog vel mest på grund af inerti og sidstnævnte undertiden nærmest på trods af Kunstmuseets direktører.⁸

Som beskrevet af Troels Andersen ovenfor, overlevede samlingen et livstruende ophold i en lade mellem 1966 og 1984. I dag er Afstøbningssamlingen nyrestaureret og også nyopstillet efter endnu et paradigmeskift, hvor 1800tallets pædagogiske lineære, kronologiske opstilling er blevet korrigeret og nuanceret gennem en næsten post-moderne opstilling, hvor lån, genbrug, forkastelse og videreudvikling af motiver og stilarter er kommet til som en indrømmelse til virkelighedens verden.

Netop nu er vi i Danmark og i Europa midt i en heftig diskussion om manglende viden om historien, om manglende kulturhistorisk indsigt, om en vigende kristentro og humanistisk tradition, om nyliberalismens, individualismens og markedstænkningens fremmarch på bekostning af kollektive værdier, etc. Tiden råber på dannelse og viden om vores kultur og dens såvel nationale som europæiske rødder. Og vi har en regering og et folketing, som heftigt diskuterer disse ting, og hvor partierne kræver handling og reformer. Og vi har en regering, som i bedste fald bevidstløst og i værste fald ryggesløst, tømmer vores store kulturinstitutioner for substans og dybde og derfor direkte modarbejder bestræbelserne på at skabe muligheder for fordybelse i kulturarven.

I den situation er det dybt betænkeligt, at hverken ledelsen for Statens Museum for Kunst eller regeringen forstår betydningen

af Den Kgl. Afstøbningssamling. Intet andet sted i Vesteuropa kan man i ét forløb opleve den vesterlandske kunst- og kulturudvikling gennem 5000 års absolutte topstykker indenfor billedhuggerkunsten: her er hele den europæiske stiludvikling og fantasiverden samlet fra mere end 110 museer og endnu flere templer, kirker og offentlige pladser.

I 1892 blev samlingens oplevelsesmæssige, pædagogiske og erkendelsesmæssige muligheder beskrevet lysende klart af Julius Lange:

Mangfoldigheden af Menneskebilleder udtrykke de væsentlige Forskelle i Menneskets Opfattelse af sig selv i Historiens forskellige Epoker. De give en ejendommelig og saare vigtig Side af den menneskelige Selvbevidstheds Historie, illustrere, hvad Mennesket til enhver Tid har vidst, har ment og har villet med Hensyn til sit eget Væsen.

Idet vi altsaa studere Kunstens Fremstilling af Mennesket, studere vi den som et Udtryk for Menneskenes fælles Interesse for det menneskelige Væsen. Det er altsaa egentlig denne Interesses Historie, vi skrive.⁹

Kan man tænke sig et mere vedkommende og aktuelt dannelsesprojekt? Eller vil man bevidstløst gentage fejltagelsen fra begyndelsen af sidste århundrede? Med afskedigelsen af Den Kgl. Afstøbningssamlings personale, med ned-

skæringen af åbningstiden (fra 1. april 2003) til én dag om ugen og ikke engang en brochure til de besøgende er situationen meget kritisk.

Måske skal man med den tyske kunsthistoriker Frank Matthias Kammel resignere og bare håbe det bedste:

Dette det 19. århundredes yndlingsbarn [i.e. afstøbninger] vil aldrig opnå sin daværende popularitet. Ligeså sikkert er det imidlertid, at gipsafstøbninger i hvert fald inden for nogle humanistiske videnskaber igen bliver meget påskønnet på grund af deres brugbarhed. I dag er destruktion af historiske afstøbninger utænkeligt, sådan som det helt bevidstløst skete bare for to årtier siden. Brugere af afstøbninger tager vare på afstøbninger. Men de er få, og de vil forblive få. Men mere end et engageret mindretal behøves der måske heller ikke for at opfylde Wilhelm von Humboldts sidste ord på dødslejet [1835]: "Vær ved godt mod og hold mine gipsere, for det er hovedsagen".¹⁰

NOTER

¹ Teksten er en redigeret udgave af forfatterens indlæg ved høringen om Afstøbningssamlingen d. 6.2.2003

² J. Zahle, "Antiksalen – Figursalen – Museet", i P. Kjerrman, B. Nørgaard, J. Zahle, J. Bertelsen (red.), *Spejlinger i Gips*, København 2004: 78-211, 292-295.

³ F. Meldahl & P. Johansen, *Det Kongelige Akademi for de Skjønne Kunster 1700-1904*, København 1904: 517-18.

⁴ J. Lange, "Skulpturfund i Pergamon", *Nordisk Tidsskrift utgiven af den Letterstedtska Föreningen* 1881, genoptrykt i G. Brandes & P. Købke (red.), *Udvalgte Skrifter af Julius Lange III*, København 1903: 1-2.

⁵ Citeret i uddrag fra J. Zahle, "Til Undervisning, Nydelse og Studium. Den Kgl. Afstøbningssamling – Carl Jacobsen – og 100 år senere" i *Carlsbergfondet Årsskrift* 2001: 152.

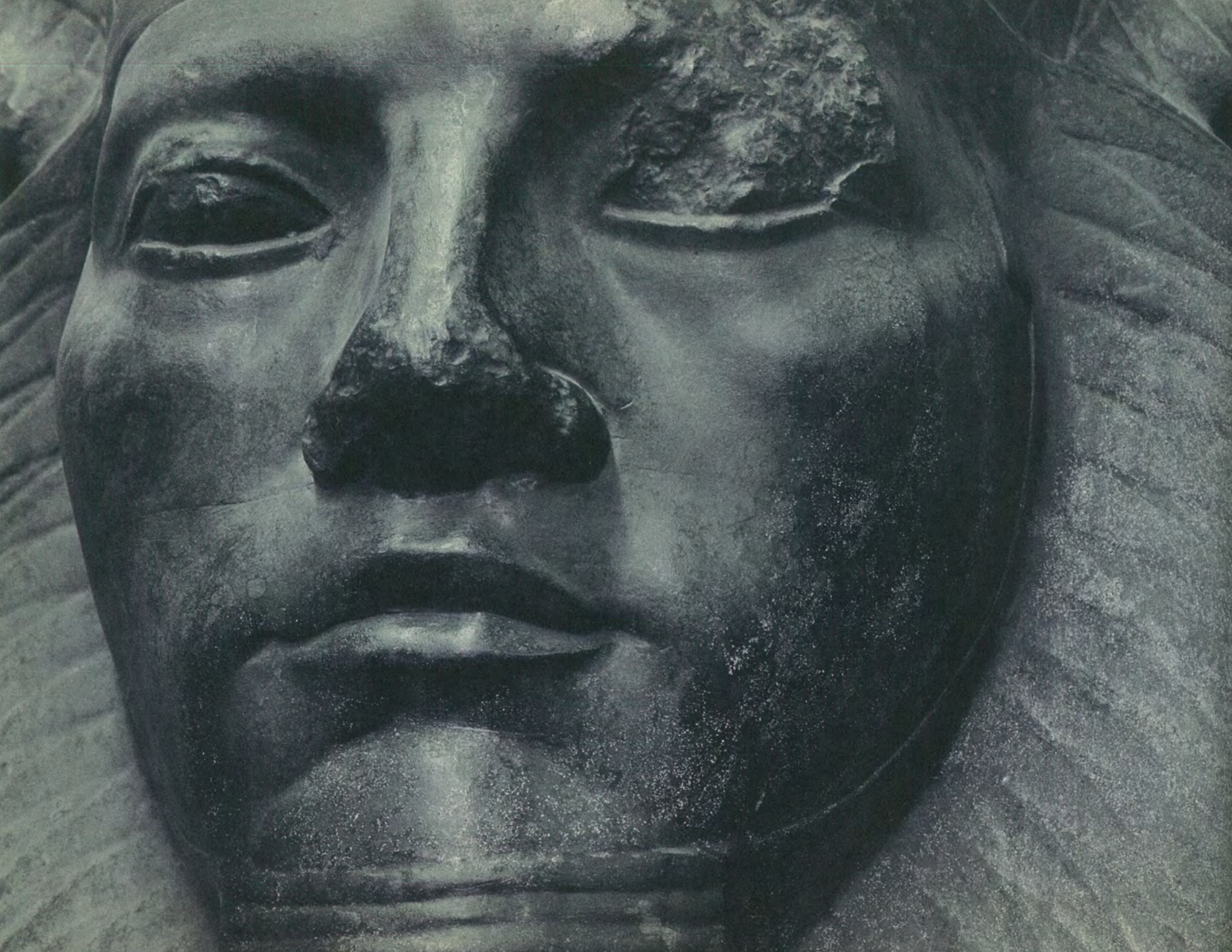
⁶ *Katalog over Den Kongelige Afstøbningssamling*, København.

⁷ J. Lange, "Kunstudstillingen og Afstøbningssamlingen", i *Billedkunst*, København 1884: 538.

⁸ Se M.-L. Berner, "Den kongelige Afstøbningssamlings historie", *Kunst og Museum* 15. årgang, Nr. 1, 1980: 44-46, 51-52; og V. Villadsen, *Statens Museum for Kunst 1827-1952*, København 1998: 137, 318, 325, 336.

⁹ J. Lange, *Billedkunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen i dens ældste Periode indtil Højdepunktet af den Græske Kunst*, København 1892: 6 (uddrag) og 10.

¹⁰ *Seid heiter und haltet mir die Gipse rein, denn das ist die Hauptsache*. F.M. Kammel, "Der Gipsabguss. Vom Medium der ästhetischen Norm zur toten Konserve der Kunstgeschichte", i A.M. Kluxen (red.), *Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, Nürnberg 2001: 66.



AFSTØBNINGSSAMLINGEN RAMT AF SKULPTUR-ANALFABETISME

ERNST JONAS BENCARD

Hvorfor befinder Afstøbningssamlingen sig ikke på sit modermuseum i Sølvgade? Hvorfor er den blevet anbragt i et annex i Toldbodgade? Hvorfor er samlingen ikke en integreret del af Kunstmuseets øvrige samlinger? Det lader sig gøre at opregne fornuftige grunde til denne disposition, men de vil ikke blive berørt nærmere her, thi uanset nok så mange gode

argumenter, bortvisker de ikke hovedindtrykket, at Afstøbningssamlingen befinder sig i Vestindisk Pakhus, fordi den ikke nyder særlig stor agtelse. Et besøg i samlingen er en tur i et åbent magasin. Værkerne står tæt ophobede som på et lager. Og selvom et sådant mildt kaos kan være fantasiæggende og eventyrligt, er Afstøbningssamlingens opstilling og opbe-

varing i pakhuset kun et alt for håndgribeligt udtryk for, at samlingen er marginaliseret i den museumsmæssige bevidsthed. Værkerne er ikke udstillet, som de ville være, hvis samlingen udgjorde et selvstændigt museum og ikke blot et mindre væsentligt appendix til en større institution. Afstøbnings-samlingen er stadig den dag i dag stuvet bort *på magasin* i både bogstavelig og overført betydning, som samlingen har været det siden dens skandaløse forvisning i 1966 fra Kunstmuseet til den herostatisk berømte lade i Ledøje. Samlingen har siden '66 kun fået en noget mere fashionabel adresse, dens anbringelse i Vestindisk Pakhus røber nemlig, at vi ligesom dengang stadig ikke rigtig véd, hvad vi kan bruge alle disse afstøbninger til, kun at vi ikke kan være bekendt at lade dem gå til...

Hvorfor? Hvorfor lider en kunstsamling med så rigt et potentiale denne kranke skæbne? For at svare på dette er det næppe tilstrækkeligt at skose de skiftende magthavere på Kunstmuseet, man må snarere forsøge at indkredse nogle af de alment udbredte kunstbegreber, der lå – og ligger – til grund for de beslutninger, der har ført samlingen ud på et sidespor. Dette er ærinde her.

Samlingens lavstatus skyldes nemlig ikke kun, at den består af (såkaldte) kopier af (såkaldte) originale kunstværker, men også at disse afstøbningskopier er *skulpturer*. Dette

turde være en banal iagttagelse, men når man på kunstens område støder på denne slags banaliteter, bør man afsikre sin skyder. Selv vores mest selvfølgelige kunstbegreber er nemlig ikke på nogen måde simple og ligetil, og navnlig vores begreber om skulptur rummer en lang række svært udryddelige fordomme.

En af de mest udbredte er den, at skulpturer og 3-dimensionale objekter i almindelighed bliver betragtet og behandlet, som om de er noget for sig. Skulpturer kræver tilsyneladende særbehandling og befinder sig endog i et knap så befærdet reservat af kunstverden: På danske kunstmuseer frister skulpturen fx ofte en noget tilbagetrukket tilværelse, skønt det dog i de senere år er blevet noget bedre. Men i almindelighed udstilles skulpturer stadig ofte som pauser mellem malerierne, eller de relegeres simpelthen til en park udenfor museet, som fx på Louisiana, hvis ikke skulpturparken da helt er ryddet af vejen som foran Kunstmuseet... Der afholdes sjældent skulpturudstillinger, og når det endelig sker, finder det oftest sted med en klar pointering af, at der er tale om udstilling af en egenartet kunstart. Når der skrives oversigtsværker over kunstens historie omtales skulpturen pligtskyldigst i særskilte afsnit som krøller på halen til den overordnede kunstudvikling. Der skrives og teoretiseres relativt lidt om skulpturer, og når det sker,

synes det oftest at være på sin plads først at bestemme, hvad der kendetegner det særligt skulpturelle, førend man kan komme videre. Skulpturen har – selv blandt fagfolk – ry for at være vanskelig at gå til. Det antages mere eller mindre erkendt, at forståelse af skulpturelle værker kræver en særlig sensibilitet; at skulpturer rummer særlige væsenstræk, som ikke alle kan fatte.

Skulpturens forholdsvis dårlige omdømme er ikke kun et aktuelt fænomen, men har dybe rødder i kunstens historie. En af de skribenter, der tydeligst har tilkendegivet sit mishag, er digteren og kunstkritikeren Charles Baudelaire. I sin anmeldelse af Pariser-salonen i 1846 støder man på det berømte afsnit *Hvorfor skulpturen er kedsommelig*, hvor forfatteren i en håndevending søger at ophøje sin utilfredshed med Salonens skulptur-udbud til en generel kritik af 3-dimensionale kunstværker i bred almindelighed. Skulpturen er, siger Baudelaire, en primitiv eller barbarisk kunstart, fordi den ligner naturen alt for meget, den er for meget en genstand. Det har ifølge Baudelaire især to uheldige konsekvenser: For det første kan kunstneren ikke styre oplevelsen af et skulpturelt værk, den finder sted i et tidsligt forløb og i et rum, hvorved skulpturen bliver præsenteret fra alt for mange, ofte ugunstige synsvinkler. Skulpturen burde kun kunne ses fra én hovedsynsvinkel ligesom et maleri. For det andet

indebærer skulpturens tingslighed, at den bliver alt for realistisk. Skulptøren forfalder let til billig illusionisme og tom virtuositet ved at imitere alle mulige stoffer som fx kniplinger, kød og hår og alle mulige genstande som skriveborde og cigaræsker. Skulpturen fremelsker i kraft af sin 3-dimensionalitet en realismens fantasiløshed.

Disse for Baudelaire ufordelagtige egenskaber finder han ikke i maleriet. Hans skulptur-definition hviler implicit på den forudsætning, at skulpturen negerer maleriets egenskaber, og at den derfor er maleriet underlegent. Skellet mellem de to kunstarter går mellem deres forskellige former for rumlighed. Skulpturen deler det faktiske rum med beskueren, mens maleriet åbner et illusionsrum. Skulpturen *fremstiller* noget, mens maleriet *forestiller* noget. Baudelaire er af den overbevisning, at et kunstværk bør appellere til betragterens indre forestillinger. Maleriet skal så at sige suge betragteren ud af det faktiske rum og ind i sit fantasirige, mens skulpturen lader kunstoplevelsens scene være en del af beskuerens hverdagsrum, hvis tilfældigheder og luner skulpturen dermed i større eller mindre grad er underkastet. Maleriet lukker omgivelserne ude, mens skulpturen åbner sig mod dem, (denne implicitte skellen hos Baudelaire svarer i øvrigt i høj grad til den amerikanske kunsthistoriker Michael Frieds begreber om det såkaldte

absorptive og teatraliske). For Baudelaire er skulpturen simpelthen for plat, for udpenslet og for direkte. Den vulgariserer maleriets imaginære rum. Skulpturen fornærmer – forstår man på Baudelairens ironiseren – vores fantasi og forestillingsevner. Det franske *imagination* er slet og ret nøglebegrebet i den baudelaireiske kunstkritik og den målestok, hvormed digteren afgør, om et kunstværk er godt eller skidt. Hans helt Delacroix topper fantasiens hitliste, mens skulpturen skraber bunden, fordi den er en banal, dum ting i rummet, rent ud kedsommelig.

Baudelaire står på ingen måde alene med sin kritiske holdning. Det hierarkiske forhold mellem de to kunstarter er af ældre dato. Forholdet mellem maleri og skulptur er beslægtet med filosofiens gamle modsætningsforhold mellem ånd og krop. Pga. sin mere udprægede genstandslighed har skulpturen været anset for kroppens medium, ja, skulpturen har jo simpelthen haft menneskekroppen som sit primære motiv op gennem historien. Maleriet har derimod hævdet sin overhøjhed ved at indtage rollen som åndens, forstandens og altså også fantasiens medium. Op gennem filosofihistorien har det så at sige været finere at være en idé end en genstand, og maleriets påståede indbyggede evne til at lægge sin genstandsmæssighed bag sig har dermed automatisk givet det en fortrinssposi-

tion i forhold til skulpturens alt for eksplicitte og tyngende materialitet.

Også hos eksempelvis renæssancens vigtigste kunstteoretikere som Alberti og Leonardo tildeltes maleriet forrang, og skulpturen defineredes grundlæggende som ikke-maleri. Ikke at skulpturen ikke var anerkendt, men bedst var det såkaldte *rilievo schiacciato* (it.: fladtrykt relief), der som bekendt er den relief-form, der er så flad, at den ligner et maleri. Fritstående skulpturer skulle helst anbringes på en sådan måde, at de kun kunne ses fra ét synspunkt. Rundskulpturer var – ligesom hos Baudelaire – problematiske, netop fordi de ikke kunne underlægges ét ideelt, centralperspektivisk synspunkt som et maleri.¹

Man kunne slå ned flere andre steder i ånds- og kunsthistorien og finde den samme diskriminerende bestemmelse af skulpturen som maleriets lillesøster. Den tyske filosof G.W.F. Hegel hævder eksempelvis i sine forelæsninger over æstetikens historie, at skulpturen nærmest tilhører et tilbagelagt civilisationsstade, mens maleriet (med poesien og musikken) befinder sig på et højere udviklingstrin. Men i denne sammenhæng er det dog fuldt tilstrækkeligt at se en smule nærmere på den efterfølgende modernistiske epokes skulpturforståelse, både fordi den viderefører samme besynderlige dominansforhold mellem kunstarterne, og fordi det

synes at være den, der idag stadig præger os stærkest.

Det mest iøjnefaldende træk ved skulpturens status i denne periode – fra omkring Baudelairens tid i midten af 1800-tallet og indtil 1960'erne – er den simple kendsgerning, at maleriet satte dagsordenen for kunstens udvikling. Fra og med anden halvdel af 1800-tallet marginaliseredes skulpturen på kunstscenen. Skulle man hurtigt nævne nogle af de største modernistiske kunstnere, ville det først og fremmest være malere, der springer i øjnene som fx Picasso, Matisse, Cézanne, Kandinsky, Pollock osv. Og skønt man kan indvende, at fx de to førstnævnte også markerede sig som nogle af de mest fremragende skulptører i det 20. århundrede, er det symptomatisk nok ikke denne del af deres værk, man hovedsageligt forbinder dem med. Et hjemligt vidnesbyrd om samme udvikling kan modernisten, forfatteren og kunstkritikeren Ole Sarvig levere. Han skrev i 1952: "Moderne kunst' betyder næsten det samme som 'moderne billedkunst'. Og dette begreb betyder igen næsten det samme som 'moderne malerkunst', ligesom det at være kunstner i dette land er blevet så godt som ensbetydende med at være kunstmaler."² 10 år senere noterede den danske billedhugger Willy Ørskov illusionsløst: "Danskerne afskyr at kigge på skulptur... Hvis vi udelader kunstnere og udelukker show og snobberi, hvor mange

personer er der så i København, som virkelig gider se en moderne skulpturudstilling, og som kan få noget ud af den, d.v.s. kan opfatte dens resultater, konsekvenser og relationer i tid og rum? – 5? – 10? – 20?"³

Hvorfor blev maleriet modernismens foretrukne medium? Denne mærkværdige kendsgerning skyldes hverken fald i produktionen af skulpturelle værker eller mangel på væsentlige, modernistiske billedhuggere, ej heller at skulpturen blev bevidst uglest – forklaringen er knap så ligetil. En væsentlig årsag er snarere, at kunstnere, kunsthistorikerne, kritikere, museumsfolk m.m. etablerede en konsensusforståelse af modernismen, som favoriserede maleriet og ubevidst fortrængte skulpturen. En af de vigtigste kilder til denne holdning er den amerikanske kunstkritiker Clement Greenbergs (1909-1994) skrifter fra 1930'ernes slutning og nogle årtier frem.

For Greenberg var det modernistiske kunstværks primære egenskab, at det var mediespecifikt. Dvs. at et kunstværk kun udfoldede sig indenfor de konkrete rammer og betingelser, som kunsten selv iflg. Greenberg "naturligt" satte. For maleriets vedkommende gjaldt det derfor om at fremmale de "...begrænsninger, der konstituerer maleriet som medie – den flade overflade, malegrundlagets form, pigmentets egenskaber..."⁴ Det var med andre ord kunstarternes forpligtelse at dyrke

de egenskaber, som netop var dem egne. Hver kunstart skulle så at sige koncentrere sig om sig selv, bero på sig selv, kun referere til sig selv, være autonom, som man siger.

Det ville føre for vidt at komme ind på alle de problemer, der knytter sig til den idé om autonomi, der udspringer af Greenbergs synspunkter, men trods alle problemerne er det netop autonomi-begrebet, der i dag på nærmest kanonisk vis står som et nøglebegreb i modernisme-forståelsen. Med denne definition kommer skulpturen imidlertid i klemme. For selvom Greenberg ikke tager afstand til skulpturen som sådan – tværtimod – så udvikler han sine ideer om den mediespecifikke autonomi ud fra maleriet. De steder, Greenberg omtaler skulpturen eksplicit, bliver dens specificitet mere eller mindre bevidst anskuet på maleriets præmisser.⁵ Herved opstår der en række vanskeligheder, når autonomi-begrebet skal overføres til skulpturens gebet. Det autonome kunstværk siges kun at virke i kraft af sine rent interne forhold, det befinder sig i sit eget rum, klart indrammet og afgrænset, uafhængigt af sin omverden, det siges at være kontekstløst. Men en skulptur synes netop at sætte spørgsmålstejn ved alle disse bestemmelser. Den befinder sig ikke kun i et eget rum, dens grænse til omverden er flydende, den inddrager som rundskulptur næsten uvilkårligt det omgivende rum i sig, den indgår klarere end et

maleri i den kontekst, den er anbragt i. Grænsen mellem det, der er "inden i" et kunstværk, og det, der er "udenfor", siges for maleriets vedkommende at være ganske klar, mens dette ikke er tilfældet for en skulptur. Dens egenskaber er ikke udelukkende "indre". Det specifikke ved skulpturmediet kunne da siges at være, at det netop ikke er helt autonomt. Skulpturen er i bund og grund umodernistisk – i al fald i lyset af den greenbergske modernisme-forståelse.

Det ses, at modernismens autonomibegreb ligger i klar forlængelse af Baudelairens *imagination*-dyrkelse. Begge disse begreber idealiserer nemlig et kunstværks evne til at transcendere det faktiske rum og trække beskueren ud heraf og ind i værkets egen sfære. Der opstod i løbet af det 20. århundrede en udstillingsform, der skærpede disse forestillinger: Alle museums- og gallerigængere kender *The White Cube* for de hvide vægge, det klinisk tømte rum, for lyset fra oven og fraværet af vinduer, der sikrer gallerirummet mod omverdens indtrængen. Denne iscenesættelse af kunsten har gået sin sejrsgang verden over og matcher fuldstændigt Greenbergs idealer for det modernistiske kunstværk, dvs. maleriet. Den hvide kube fungerer som et sakralt rum uden for tid og sted, en ideel scene for det kontekst-frie, autonome kunstværk.⁶

Skulpturen anses imidlertid at egne sig mindre godt til modernismens hvide haller

på grund af de egenskaber, man traditionelt knytter til kunstarten: Når en skulptur kræver at blive set fra flere vinkler, peger den på, at den er et 3-dimensionalt legeme, og at beskueren må bruge sit eget legeme for at opleve den. Al denne kropslighed stemmer dårligt overens med kubens immaterielle åndelighed. Her siges idealbeskueren at være et kropsløst øje, der stille kontemplerer kunsten. Men når beskuerens uregerlige krop imidlertid giver sig til at vandre omkring, frembringes den for Baudelaire og modernismen så forkætrede interaktion mellem værk og rum, og skulpturen rækker derfor ved modernismens autonomi-forestilling og kubens indbyggede fordring om, at kunsten er kontekstløs og lukker virkeligheden ude. Skulpturen kan altså med sin kropslighed, og sin dermed forbundne rum-interaktion let anses for et fremmedelement i den hvide kube. "Skulptur er det, du støder ind i, når du træder et par skridt tilbage for at se på et maleri", som maleren og ærkemodernisten Barnett Newman som bekendt sagde engang i 1950'erne.

Som det forhåbentlig er fremgået af dette summariske rids, har skulpturen været oppe mod kraftige, rodfæstede fordomme ikke blot i løbet af modernismens periode, men også langt tidligere. Der har ikke været nogle modernisme-ideologer af samme betydning som Clement Greenberg, der har opskrevet

skulpturen, og der har derfor heller ikke etableret sig nogen positiv konsensus om, hvordan vi kan forstå skulpturer – modernistiske såvel som ældre.

Men med 1960'ernes omvurdering af alle kunstneriske værdier indtraf imidlertid det, man kan kalde en skulpturel vending. Nu blev alt det, som Baudelaire og hans modernistiske efterkommere ikke kunne lide ved skulpturen, til det, man efterstræbte. Baudelairens skulpturkritik peger ganske profetisk på lige netop de egenskaber, som man i et påstået opgør med det modernistiske kunstsyn i 60'erne kunne anvende til at formulere et nyt: Man havde udtømt den 2-dimensionale flades muligheder og vendte sig nu mod det 3-dimensionale rum. Kunsten bevægede sig ned fra væggen og ud på gulvet, fra det imaginære rum til det faktiske, fra billede til genstand, fra autonomt værk til kontekst-afhængigt værk, fra maleri til skulptur eller objekt, som man begyndte at kalde det. Det traditionelle kunstværks rammer blev sprængt, og med de eksperimenter, der fulgte med pop-, minimal-, jord-, koncept-, installations- og videokunst, happenings m.m., kunne alt nu være kunst, hvis blot det fremgik af konteksten. I det hele taget blev man i 60'erne opmærksom på, at intet kunstobjekt kunne være uafhængigt af den sammenhæng, det optrådte i. Konteksten blev en del af værket, eller rettere værket blev – uanset

hvilken art – en del af konteksten. For 60'erne blev forholdet mellem værk og omgivende rum, som skulpturen op gennem historien har insisteret på, simpelthen udgangspunktet for et nyt kunstsyn. 60'ernes vigtigste lære var så at sige, at alle kunstværker måtte opfattes "skulpturelt", som installationer i rum. Alt blev kontekstualiseret, eller "alt er skulptur", som førnævnte Ørskov sagde med et tidstypisk slagord. I dette såkaldte udvidede felt med dets såkaldt udvidede værkbegreb, gav det ikke længere mening at opretholde en værdiladet skelnen mellem noget så gammeldags som kunstarter, og derfor heller ikke nogen mening at fastholde det ormædte hierarki mellem de gamle traverse maleriet og skulpturen. Alle tænkelige kunstneriske udtryksmåder blev anvendelige og ligestillede.

Med 1960'ernes omvæltninger synes der at være almindelig udbredt enighed om, at modernismens epoke ophørte, og at vi nu skulle befinde os i en periode derefter, der som bekendt er blevet kaldt den post-moderne. Man kunne derfor forvente, at de fordomme om skulpturen (og om maleriet!), der som beskrevet har været knyttet til skulpturbegrebet siden Arilds tid, er på tilbagetog. Nutidens hastige vækst i antallet af 3-dimensionale værker og installationer tyder da også på det, men når det gælder synet på i al fald ældre skulptur, lever de modernistiske klicheer

om de 3-dimensionale kunstværkers væsen tilsyneladende i bedste velgående. På dette punkt er rygtet om modernismens død stærkt overdrevet. Hvad blev der af den postmoderne tilstand? Den synes i al fald for skulpturens vedkommende ikke at have indfundet sig på Statens Museum for Kunst. Den nyligt indrettede, såkaldte "skulpturgade" i rummet mellem museets gamle og nye afdeling vidner kun alt for tydeligt om, at museet stadig kolporterer et noget bedaget skulptursyn. Og skal man forstå hvilket skulpturbegreb, der ligger til grund for de beslutninger, der bestemmer Afstøbningssamlingens fremtid, er det værd et øjeblik at opholde sig ved "skulpturgaden". Den giver nemlig et foruroligende klart fingerpeg om skulpturens status på Kunstmuseet:

"Skulpturgaden" kan ikke betragtes som et tilfældigt arrangement af tilfældige skulpturer i museet. Opstillingen er museets bud på, hvordan dansk skulpturhistorie fra Thorvaldsen og til idag skal fremstilles. Projektet blev præsenteret med stort banner på facaden og en selvstændig folder om nyopstillingen; de ældre skulpturer blev til lejligheden nypatinerede, og det blev proklameret, at nu gjorde man endelig noget ved den kunstart, der stort set havde været borte fra museet siden rydningen af skulpturhaven foran museet, før tilbygningen gik i gang.

Men hvad er det, man har gjort? Størsteparten af skulpturerne er stillet op i to lange

rækker op ad facaden på det gamle hus på hver sin side af hovedindgangen til det store, glasoverdækkede foyerrum. Hver skulpturrække er desuden anbragt på ét langt, sammenhængende, gråmalet podium i gulvhøjde. Uanset gode detaljer er disse to overordnede, scenografiske dispositioner dybt problematiske. Den første undertrykker skulpturens tredimensionelle væsen, mens den anden tydeligt skiller skulpturerne fra det omgivende rum.

At klaske skulpturer op mod en mur tvinger oplevelsen af dem ind i et todimensionalt syn, som Baudelaire ville have elsket, men som burde tilhøre en svunden epoke. De tredimensionale objekter er blevet reduceret til relieffer på en væg, til en art nutidig *rilievo schiacciato*. Man kunne nøjes med halverede skulpturer, de fastholdes i et maleri-defineret syn. Det kan dog ikke nægtes, at sådan en synsmåde har sin berettigelse for visse perioder og visse billedhuggeres vedkommende, sådan som det fx siges at være tilfældet for Thorvaldsen. Men for de fleste værkers vedkommende er den vægbundne opstilling en spændetrøje. Sagen er ikke, at skulpturer sat op mod en væg partout er en uskik. Pointen er istedet, at man med det ensidige valg af opstillingsform lukker publikums (og egne) øjne for de forskellige kunstneriske udtryk, der fremkaldes af de forskellige måder, skulpturer kan interagere med rummet på. Opstillingen formidler ikke disse forskelligheder.

De to lange, sammenhængende podier forekommer også at være et besynderligt, scenografisk "formidlings"-valg, ikke mindst i lyset af 1960'ernes omkalfatring af synet på tredimensionale kunstværker og deres sokler. Avantgardisterne dengang valgte helt at droppe podierne. Skulpturerne trådte simpelthen ned af deres sokler og ud på gulvet. Dette skridt var mere end en gimmick. Et podium, der bærer en skulptur, bærer tillige i overført forstand ophøjede forestillinger om Gud, konge og fædreland osv. Denne metafysiske monumentlogik afgik endeligt ved døden i 60'erne ved, at de podieløse objekter i jordhøjde i højere grad åbnede sig mod den dynamiske og kontekstafhængige interaktion mellem beskuer, værk og rum end forne tiders sokkelbundne monumenter.

Podiets afskaffelse betegner et epokegørende skridt i kunsthistorien, og man kunne da forvente, at museets nyopstilling af dansk skulptur afspejlede en nuanceret podiebevidsthed, der var påvirket af 60'ernes nybrud. Men alligevel har man valgt at genindføre podiet og hele den ideologi, der automatisk knyttes dertil. Skønt man har eksperimenteret med forskellige sokkelhøjder til de enkelte værker, bliver kunsthistoriens meget forskellige frembringelser alligevel serveret på samme, gennemgående podium. For visse værkers vedkommende er sokler naturligvis integrerede

dele af værket og derfor uundgåelige, men Kunstmuseets gråmalede langpodier sætter skel mellem en kunstzone og en publikumszone. Det var lige netop grænsen herimellem, man i 60'erne stræbte efter at ophæve, og som skulpturer med deres rumlige interaktion i grunden altid har forsøgt at overskride. Med langpodierne har man valgt samme løsningsmodel til alle værker uden hensyntagen til deres forskellige egenart. Det siger sig selv, at et sådant valg afspejler og videreformidler et unuanceret og uudviklet skulptursyn.

Hvad er der gået galt? Kunne man ikke forvente, at landets hovedmuseum demonstrere en veludviklet bevidsthed om, hvad der var foregået i kunsthistorien på skulpturens område. Er museets faglige personale uvidende om den "skulpturelle vending", der fandt sted i 1960'erne? Nej, det er ikke tilfældet, for af den folder, der ledsager nyopstillingen, fremgår det, at bevidstheden om skulpturers rum- og beskuerintegrerende egenskaber bestemt også findes på vores nationalgalleri: Op gennem det 20. århundrede folder skulpturen sig "... ud i rummet. Overgangen mellem skulptur og det omgivende rum er ikke længere så entydig... Denne orientering mod det omgivende rum handler også om en ny interesse for betragteren, og for hvordan betragteren relaterer sig til værket."⁷

Hvorfor har man ikke ladet handling følge på disse udmærkede ord? Der er to årsager: For

det første har den del af museets personale, der udmærket er vidende om, hvordan tingene forholder sig, desværre ikke magt, som de har indsigt. For det andet er det en storstilet eufemisme at kalde foyerrummet en "skulpturgade". Foyeren er fra starten tænkt som et multifunktionelt rum, der idag først og fremmest fungerer som arena for alle de af museets aktiviteter, der ikke har billedkunsten som primært formål: Receptioner, kendisforedrag, gudstjenester, musikforestillinger, ferniseringer, modeopvisninger, bryllupper, firmafester og anden indtægtsdækket virksomhed. For at kunne afvikle disse *events* så gnidningsfrit som muligt har det været nødvendigt at skubbe skulpturerne helt op mod muren og yderligere sikre dem med det lange, sammenhængende podium, så kunsten ikke kommer i vejen for de feststemte gæsters frie adgang til petitfours og fadølsanlæg. Dette for et kunstmuseum ufatteligt absurde faktum er mindst én gentagelse værd: *Museets skulpturer står op ad væggen for at ikke at komme i vejen for museets gæster! Hil dig, event-kultur...*

Denne beskæmmende begrundelse for opstillingen af skulpturerne i museets event-foyer er i denne sammenhæng relevant, fordi den vidner om en bagvedliggende, manglende skulpturel bevidsthed. Man reproducerer blot fortærskede klicheer om skulpturer – og dermed i bund og grund også om malerier.

“Skulpturgadens” opstilling eksemplificerer en klassisk lovmæssighed i kunsthistorien: Når en faglig bevidsthed er fraværende træder gamle fordomme i kraft nærmest af sig selv. Traditionen, Baudelaire og modernismens skulptursyn kan gå hånd i hånd med event-kulturens. Uanset hvor ubevidst det end måtte være, så tydeliggør “skulpturgaden”, at skulpturer stadig er en diskrimineret kunstart på Statens Museum for Kunst.

Det er i lyset heraf, at man kan nære visse bekymringer for museets skulptursamling i Vestindisk Pakhus. Skulpturer og tredimensionale arbejder betragtes øjensynlig blot som repræsentanter for en kunstart, der kan behandles ensartet som vægdekorationer fra Thorvaldsen og til idag. Hvis “skulpturgaden”

demonstrerede, at der på Kunstmuseet rådede et nuanceret og forstandigt blik på skulpturelle værker, ville Afstøbningssamlingens fremtid ikke føles så usikker. Samlingen ville ikke blot henstå som et uudnyttet potentiale, den ville måske endda for længst have været en integreret del af vores nationale kunstsamling. Samlingens vanskæbne signalerer ikke kun, at vi ringeagter afstøbninger, men også at vi idag stadig opererer med et skulpturbegreb, der gør det vanskeligt at se, forstå og revitalisere skulpturer. Det er tydeligvis *ikke* en kvalitet at støde på dem i rummet. De skal snarere flyttes af vejen og skubbes til side – ikke just det store fremskridt i forhold til at lade dem blive stående på magasinet...

Noter:

¹ Se fx James Hall, *The World as Sculpture. The Changing Status of Sculpture From the Renaissance to the Present Day*, Pimlico, London 2000: 53ff.

² Ole Sarvig, "Direktøren. Foran afgørelsen om Kunstmuseets ledelse" i *Information* 17.6.1952. Genoptrykt i Ole Sarvig, *Kunstkritik* udvalg og forord ved Janus Kodal, Gyldendal 1993: 119.

³ Willy Ørskov, "Velfærdssamfundet og antiintellektualismen", Knud W. Jensen (ed.), *Pejling af Modernismen*, København 1962: 91.

⁴ Clement Greenberg, "Modernist Painting", (opr. 1960), O'Brian, John (ed.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Volume 4, Modernism With a Vengeance, 1957-1969*, University of Chicago Press, Chicago & London 1993: 86.

⁵ Greenberg skrev et par artikler, der beskæftiger sig med skulpturens position, "The New Sculpture", opr. 1949 og "Sculpture in Our Time", opr. 1958, begge genoptrykt i John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, hhv. vol. 2: 313-319 og vol. 4: 55-61. I begge artikler, der egentlig er den samme i to versioner, spør Greenberg, at skulpturen går en strålende fremtid i møde. Mens den tredimensionale kunst før levede et liv i skyggen af maleriet, vil magtforholdet mellem kunstarterne i nær fremtid blive vendt om, mener han. Skønt Greenberg fik mere ret i dette synspunkt, end han kunne ane, er det væsentligste i denne

sammenhæng, at hans syn på skulpturen i bund og grund ikke adskiller sig fra hans idé om maleriet. Han tager navnlig ikke skulpturens rum-integrerende egenskaber i betragtning. For Greenberg bør den modernistiske skulptur ligesom maleriet nemlig være en selvberørende enhed: "...modern sensibility asks for the exclusion of all reality external to the medium of the respective art..." (The New Sculpture: 314). Eller: "...in this self-sufficiency of sculpture, wherein every conceivable as well as perceptible element belongs altogether to the work of art, the positivist aspect of modern 'aesthetic' finds itself most fully realized." (Sculpture in Our Time: 61. "Positivist" er et af den greenbergske modernismes buzzwords). De to kunstarters forskellige forhold til det rum, der omgiver dem, er for Greenberg øjensynlig uvæsentlig. Han synes ikke at have øje for skulpturens rumlige interaktion. Skulpturen skal derimod betragtes ligesom maleriet ud fra de egenskaber, der findes i værket, og dermed giver Greenbergs behandling af skulpturen ikke anledning til at sætte hans centrale idé om mediespecifik autonomi på den alvorlige prøve, der kunne have røkket ideen i dens grundvold.

⁶ Se Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, expanded edition, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London 1999.

⁷ Pernille Jensen, Marianne Torp, Peter Nørgaard Larsen og Søren Jønsson Granat: *Dansk Skulptur 1850-2000*, Statens Museum for Kunst 2004: 5.



AF DEN RETTE STØBNING

GIPSEN MELLEM KUNST, KOPI & LÆRESTYKKE

CARSTEN THAU

Jeg ser det som min opgave her i dag at komme med et kort causeri om liv og død i gipsen.¹ Som nogle vil mene, så kunne der være en vis sørgmunter *tristesse* forbundet med de store historiske samlinger, hvor man gennemvander hele den vestlige civilisation. Et berømt eksempel på en stivnen i overblikket optræder i tilknytning til filosofen Hegels

berlinske museumsvandring. Hegel havde formuleret en historiefilosofi, hvor han beskrev menneskeåndens anstrengelser for befriende selvvirkeliggørelse op igennem den europæiske historie – fra de despotiske samfund i det gamle Ægypten (hvor farao var fri) over den græske bystat, hvor nogle borgere var frie og til Rom, hvor endog flere var frie eller frigivne

– således, at Verdensånden, forstået som et projekt der var anlagt i den menneskelige ånd fra starten, realiserer sig selv i historien. For at nå sit slutmål: staten som knyttet til helheden af frie fornuftige borgere på Hegels egen tid. Hegel oplevede på sine gamle dage, at Altes Museum i Berlin blev indrettet i henhold til hans historiefilosofi. Man kunne gå igennem samlinger, der var opstillet i kronologisk orden fra de ældste tider til Hegels nutid, hvor ånden, ifølge hans egen filosofi, havde fuldført sig ved at være blevet gennemsigtig og forståelig for sig selv. Mange følte, at der til historiens afslutning knyttede sig en bestemt melankoli. Hele denne melankoli så man indlejret i nyklassicismen, som en fuldførelse af den europæiske plastiks inderste genetiske bestemmelse og som en sorg over fuldendelsen, *eine Trauer der Vollendung*, som en schweizisk filosof, Beat Wyss, har formuleret det.

Denne tristesse ved de store samlinger erfarede i en afledt forstand den preussiske kronprins, som netop havde oplevet, at Napoleon havde stjålet en række kunstværker fra de preussiske slotte og taget dem med til Paris. En by, som Napoleon forestillede sig som Roms arvtagere, som det store delta for den europæiske civilisation. Da disse ting kom tilbage efter Napoleons fald var der en række borgere i Berlin, der ønskede, at de blev udstillet offentligt, væk fra de kongelige slotte. Dermed følte

kronprinsen, at det med ét blev *unheimlich*, uhyggeligt for ham at se på disse ting, som nu ikke længere havde karakter af at være personlig ejendom. Den subjektive veneration og inderlighed som består hos samleren, som har tilegnet sig og domesticeret disse og hine ting, syntes at forsvinde. Nu blev de slet og ret præparater, objektive eksempler opstillet i en historisk kronologi, med dette særlige skær af mortifikation der faldt over dem, som følge af historiens fuldendelse – i henhold til Hegel. Der knyttede sig altså en vis sorg over den historiske fuldførelse, som samlede op på hele civilisationen, og på den anden side også det lidt uhyggelige ved genstandene, at de var blevet eksproprieret og stillet op i offentlige samlinger i en ren objektivitet. Her fungerede de som historiske eksempler, altså funktionaliserede af selve den historiske fortælling.

De udstillede museumsstykker virkede dog ikke udelukkende fremmedartede i deres historiske indordning. Fantasien kan bygge bro. Utallige mennesker kunne flanere rundt i de store samlinger i det 19. århundrede og gribes af et her og nu, netop via overleveringen, den privilegerede skønhed og ideen om ægthed. Marcel Proust har gjort opmærksom på, at der i kredsen omkring Winckelmann og i den tyske romantik var nogle, som mente, at statuerne i marmor havde opsuget alle disse kærlighedsfulde blikke, og at det var en del af deres sær-

lige aura. Et tankeeksperiment, ifølge hvilket statuerne bogstavelig talt havde opnået intensitet ved at opsuge disse investeringer i marmorets uendelig dybe overflade. Antagelsen gående ud på at tingene selv havde en særlig magi, som hidrørte fra den historiske tradition og som den særligt følsomme museumsbesøgende kunne fravriste objekterne, var givetvis en motivation hos den klassiske dannelsesborger. Ligesom man som ung rejsende, kunne blive fascineret af at se Pompejus-statuen i Palazzo Spada i Rom (hvor den står i dag), og forestille sig, at denne muligvis havde bevidnet attentatet på Julius Cæsar. At statuer var vidner, som transporterede et kolossalt historisk rum, overvældede og betog den rejsende.

Dannelseskonceptet fra det 19. århundrede var dog splittet, fordi det på den ene side var oppe imod den historiefilosofiske konstruktion, som afmonterede værkerne i forhold til deres akutte fortryllesesevne, mens det på den anden side fordrede en subjektiv grebthed hos individerne. Desuden må vi regne med at et stort publikum har haft svært ved at nærme sig marmorskulpturer, fordi de besidder en form for perfektion, de er glatte og lukkede i fladen. De besidder ikke som staffelikunsten i fladen umiddelbare sansbare spor, dette aftryk af malerens individualitet, eller fingeraftryk, der kan fungere som ledetråd. Et stort publikum har derfor muligvis måttet glide af på

disse marmorskulpturer, som man kunne se i de europæiske glyptoteker og store museer. De kunne virke som halvt guddommelige, ideale ytringer af en transhistorisk vilje, blankt fuldbagte på en måde der forbandt perfektion og perfektum, det der har været.

I 1920'erne kørte en diskussion om selve det auratiske i værket, som var skærpet af at man nu kunne reproducere alle mulige værker, især indenfor de visuelle genrer, som fotografi og film. Man kunne lave en hel serie. Det havde man allerede kunnet gøre længe i gips, papier maché og forskellige grafiske teknikker. Men med de moderne reproduktionsteknikker blev tvivlen om udstrålingen fra det enestående skærpet.

Hvad er aura? Aura er noget fjernt, som pludselig bliver nært i værket. Vi kender alle fra katolske lande synet af unge mænd, der under stort møje bærer en religiøs figur ud af kirken under en baldakin. De kaster sig i støvet for den, fordi denne figur tilskrives en enorm magi. En pointe som Walter Benjamin fremfører i sit berømte essay fra 1936 *Kunstværket i den tekniske reproduktions tidsalder*, består i at kunstværket i hele den vesterlandske tradition har sit udspring i denne kultværdi i billedstøtten. Altså det som en ung katolsk kvinde, en mor for eksempel kan føle for en Jomfru Maria-figuren i kirken, som har en særlig kraft, fordi den kan udvirke noget for hendes afkom.

Afbildningen virker, som det blev antaget i dele af renæssancens teori desangående, som en lille lem, hvorigennem Gud melder sig for menneskene. Det fjerne føles et øjeblik nært.

Auraen er det fjerne, som pludselig kan optræde i et håndgribelig nærvær. Denne opfattelse blev gennem en lang tradition, videreudviklet, således at det ikke længere udelukkende var i kirkens kultbilleder, men det var i selve kunstnergeniet, som vi kender det fra senrenæssancen og som når sit højdepunkt ved læren om det romantiske kunstnergeni omkring slutningen af 1700-tallet, at denne skabende kapacitet er tilstede. Idet selve signaturen er en garant for, at dette kraftgeni har materialiseret sig i værket med den form for originalitet, der knytter sig til dette. Herigen-nem reddes kultværdien i det religiøse billede med over i kunsten som institution, anlagt i en emphatisk opfattelse af originalitet. Det er her man kunne begynde at rejse spørgsmålet om gipskopien og gipsafstøbningen.

Lad os nøjes med at tænke på gipsafstøbningen af originale værker. Vi ser altså bort fra de gipsmodeller, der udgør mellemstadiet mellem værkets udformning i ler og den senere marmorudgave. En afstøbning i gips der nødvendig-gøres af, at leret vil nå at revne og falde fra hinanden, hvis det i sig selv skal holde som forlæg for huggeprocessen i marmor. Afstøbningen i gips tjener her det formål at sikre et

stabilt forlæg. Spørgsmålet om original og kopi bliver allerede her kompliceret. Og man ville fra tanken om originalens særlige aura geråde i visse vanskeligheder.

Men altså vi tænker os, at det drejer sig om egentlige *kopier* i gips. Også her vil man paradoksalt kunne påstå, at de kan komme til at besidde en art auratisk kraft. På samme måde som Børsbygningen i København, selvom der praktisk taget ikke er en oprindelig sten tilbage i bygningen, for de fleste alligevel fremstår som den originale og originære bygning.

Et beslægtet forhold kan fremgå af et tankeeksperiment: hvis man forestiller sig, at man havde en tilfældig gipskopi stående, af Thorvaldsens Jesus i Vor Frue Kirke i København, og den havde stået der i 30 år, så ville den for de almindelige kirkegængere, som ikke lige huskede den dag hvor marmorstatuen blev erstattet af gipsafstøbningen, formentlig besidde en lige så stor magt over sindene, en lige så stor aura i både kunstnerisk og religiøs henseende, som den oprindelige marmorstatue. Tilsvarende forestiller jeg mig, at for polakkerne, der har en statue af fyrst Poniatowski stående et sted i Warszawa, vil denne rytterstatue, grundet den projektive logik af disse mentale investeringer publikum foretager i den, af patriotiske og historiske grunde være mindst lige så stærk, som den der står som forbillede i Thorvaldsens museum. Tilsva-

rende ved vi alle, at der på museer verden over findes en serie afstøbninger af store moderne billedhuggere som Auguste Rodin eller Umberto Boccioni, værker publikum opfatter som værende originaler.

På trods af at de kan være leveret indenfor de sidste årtier, opfatter museumsgæster disse statuer som originaler med hele den auratiske inderlighed af noget fjernt, der træder frem i det nære.

Den historiske avantgarde ytrede som bekendt en meget stor modvilje over for museerne. Det gjorde de bl.a. fordi de nærrede den samme følelse af at museet som institution var som et mausoleum efter de retningslinjer som også Nietzsche talte om, at man ikke skulle lade de døde begrave de levende. Det ny menneske som var uhammet af slavemoral, som var hinsides godt og ondt, måtte sprænge dette kontinuum af en historiefilosofisk balsamering. Denne ide om det nye heroiske menneske som opflammede avantgarden så stærkt, skulle ikke tillade, at de døde fik lov at begrave en ny levende kunst. Nietzsches modvilje over for museerne udsprang bl.a. af at netop modellerne for den historisk anlagte akademiske kunst, der var gået i inflationært selvsving, befandt sig i museerne; alle disse fragmenter og alle disse statuer der stod i nicherne. Med den akademiske kortlægning af de historiske stilarter op igennem det 19. århundrede havde man frembragt en Rank

Xerox maskine, der, kopier eller ej, kørte selv. Et fænomen mange skribenter fra Nietzsche til Herman Broch følte var et gigantisk rædselskabinet af skeletter. Dette fik selvfølgelig også avantgarden til at udvikle fantasien om at sætte ild til museerne, da det netop var her de historiske forbilleder befandt sig.

Vores samtidskunst ser helt anderledes på dette spørgsmål. Den nye avantgarde, som vi har set de sidste ti, tyve, tredive, fyrre år lever i et langt mere problemløst stofskifte med museerne. Hele denne *affront* over for museet, som var populær i avantgarden til og med tresserne er til dels blevet erstattet af, at meget mere kunst skabes ud af museerne, og oven i købet i dialog med de store samlinger. Det gælder udtalt inden for billedkunsten, bl.a. fordi den er blevet optaget af denne meta-refleksion over hvad kunst overhovedet er. Da spørger den selvfølgelig til, hvad det er der kanoniseres i kunsten. Ligesom den også er blevet opmærksom på at meget vide dele af det klassiske moderne, fra Manet til Picasso, har stået i tæt dialog med et langt dybere historisk stof. Dette er en almindelig erfaring i kunsten de sidste tyve, tredive år, der derfor også har mildnet sin hårde kritik af modeltilfældet, som vi kender det samlet op i museet og oversigts-samlingerne.

Men trangen i den historiske avantgarde til at knuse det auratiske værks fordring om

esoterisk nydelse kender vi som nævnt fra Benjamins diskussion om reproduktionen, desuden fra den hændelse at Duchamp var glad da et af hans værker i glas blev knust, og han kunne sige "nå, ja endelig". Der var en trang til at destruere originalen. Duchamp accepterede også, at der blev lavet et vist antal af hans fontæner med underskriften "R. Mutt". Vi ved også, at Man Ray med sit såkaldte "instructible object" – denne metronom med et øje på der står og svinger – accepterede, at der blev lavet ni-ti eksemplarer, for så at sige at udvande ideen om originalen. Tilsvarende kender vi alle det store *stunt* hos Andy Warhol, som lavede et begrænset oplag på hundrede bøger af en given publikation, hvorefter han signerede de 99 for at fetich-værdien, trangen til originalen, til det auratiske og enestående netop skulle sætte ind i forhold til den som ikke havde nogen underskrift. Han kovedte forestillingen om, at den gamle auratiske kultværdi overlevede i tilstedeværelsen af kunstnerens signatur.

Ikke desto mindre vil nogle af os der interesserer sig for kunst formentlig indrømme, at det originale stadig spiller en stor rolle for os. Vi formoder, at det auratiske i originale kunstværker hænger sammen med det enestående og det ejendommelige. At der er en årsag til, at vi ikke kan stirre os mætte på billederne, at vi ikke kan udtømme dem. Vi synes, at originalerne besidder en særlig udstråling, at selve

den oprindelige tilblivelse endnu vibrerer i materien.

Kopiens aura?

Her kommer vi over i en mere snæver diskussion om den københavnske Kongelige Afstøbningssamling. Stillet over for disse ting kommer man i kontakt med en lang historisk tradition. Vi ved, at her har kunstnere igennem 250 år foretaget intense studier. De har virkelig tilegnet sig disse værker, og transporter dermed en bestemt akademisk tradition, som appellerer til vore dages større historiske sensibilitet. Siden modernismen gik i stykker i midten af 70'erne, som følge af en overophedning af det historiske innovationskrav, kan man konstatere at der kunsthistorisk er opstået en videre empati over for historien. Det ligger også i forsøget på at retraditionalisere mange ting, det ligger i forsøget på at reformulere ideen om dannelse. Der er opstået en fornyet empati ikke kun over for den europæiske tradition, men over for mange kulturer rundt omkring på kloden. Udslag af menneskehedens projekter vi i dag opfatter som uhyre rigdomme. Man kan selvfølgelig sige, at vi i dag med moderne midler i stigende omfang gør alt dette tilgængeligt digitalt og i 3-D, alt er disponibelt, horisontalt, så at sige, med internet og lignende. Det er muligt, at samtlige værker i Afstøbningssamlingen kunne

optræde i et web matrix, at de kunne blive scannet, og vi kunne kalde dem frem og se dem dreje tredimensionalt. Vi kunne se dem i forskellige farver og i forskellige belysninger, vi kunne oven i købet virtuelt transformere dem til andre materialer.

Men her kan man aktuelt konstatere, at netop fordi folk i så høj grad modtager ting igennem den elektroniske dis på skærme og monitorer, så udvirker dette et begær efter den materielle genstand, efter at se det faktiske, plastiske volumen, efter at kunne få dem *hands on*. Der kommer et begær efter en ny håndgribelighed i forhold til det plastiske stof.

Det behøver ikke at være marmor, bronze og lign.

Dele af den moderne kunst er optaget af det man i tysk æstetik har omtalt som *ein Schein des Scheinlosen*, udtrykket i ydmyge, upretentive, glansløse materialer. Heri ligger der først og fremmest en udforskning, dernæst ønsket om at udtrykke en tavshed og naturligvis også et element af negation.

En poleret statue, som virker fantastisk i sin bearbejdningsgrad og finish, har en umiddelbar aura af en lang tradition. Men det er meget nemmere for et moderne publikum at nærme sig en gipsafstøbning, fordi den ikke gør dette voldsomme krav på at være original. Den opviser, det man siden Adolf Loos' nøgne overflader i bygninger i 1920'ernes modernisme

inden for arkitekturen, har talt om som *das Scheinlose*. Materialerne er lavmælte, stumme og lidt ydmyge, som de er i *arte povera*, og som de har været i en del af *minimal art*, i skikkelse af krydsfiner, rustne stålplader og alt mulig andet.

Det vil sige: materialerne behøver ikke at være noble, ophøjede. Som allerede Ernst Bloch sagde i 1920'erne, *es braucht nicht immer Marmor sein*. Det behøver ikke nødvendigvis at være materialer af bronze, marmor eller olie. Der er også andre materialer, som netop på grund af deres lavmælted, kommer meget stærkt igennem til os. Fordi vi er skolet af hele den moderne kunst, udforskningen af disse materials evne til at henvende sig eller ikke henvende sig.

Den nøgterne henvendelse, som ligger i afstøbningen, har sin egen betagende gåde, som et moderne publikum ved. Det er klart for alle studerende i København inden for arkitektur og kunst, at man siden Vitruvius, over Dürer og Leonardo har dyrket den antagelse at kroppens ideale proportioner er udgangspunktet for de æstetiske regelsæt og det styrende udgangspunkt for arkitekturen i den store tradition. Sådan har man videreudviklet den pythagoræiske tænkning fra oldtiden. Gående ud på at himmelske samklange gik igen i den ideale menneskelige krops proportionalitet og snit. Dette var udgangspunkt for at skabe alle disse kanoniserede værker i den store tradition.

Noget af det frapperende ved Afstøbnings-samlingen består i at den vrimler med legemlige tilsynekomster. For studerende, børn og et levende publikum er det et kup at kunne komme tæt på tingene, at kunne kravle rundt og se den enorme størrelsesorden af disse rytterstatuer, at fornemme skalaen, at lave sine egne detaljestudier og *close up*. De ting som normalt står på en piedestal eller ind-

stiftet i et offentligt byrum kan man komme tæt på i et studium, og dette er uvurderligt. Hvis vi vender tilbage og spørger, jamen, er der ikke denne *tristesse* over de kronologiske samlinger, à la den form for tøven som Hegel følte ved sin sene vandringer igennem Altes Museum i Berlin? Dertil vil jeg sige, at Afstøbningssamlingen ikke virker eksproprieret af historien eller afstandsskabende. Tværtimod

kan man sige, at man ud fra sin videbegærlighed prøver at tage livtag med dette enorme korpus, og tæt på vil føle sig tilskyndet til, som i et atelier, at kunne vinde et begreb om kunstnernes arbejde med former, skala og synsvinkler. Nøgternt som var tingene på ny i støbeskeen. Vi oplever i denne vældige afstøbningssamling værkerne i færd med at pikke sig ud af ægget.

Note

¹ Teksten er en lettere redigeret båndudskrift af foredraget ved høringen 6.2.2003.



RUM AT INSPIRERES I – KROPPE AT DRØMME MED

HVORFOR KØBENHAVN HAR BRUG FOR SIN AFSTØBNINGSSAMLING NETOP NU

PAUL ZANKER

Gentagne gange har jeg i løbet af de sidste år været inviteret med til åbningen af nye eller besøg på genetablerede afstøbningssamlinger, ligesom jeg har deltaget i en hel række udstillinger og kulturelle arrangementer i afstøbningssamlingerne i Rom, Leipzig, Basel, Berlin og naturligvis ikke mindst i München, og sidst også i Oxford.¹ Det er i dag første gang at invi-

tationen drejer sig om en lukning. Det er oven i købet en lukning af en af de helt gamle afstøbningssamlinger, en samling, som for kun få år siden blev genetableret i omgivelser, der nok er de smukkeste for nogen afstøbningssamling overhovedet.

Beslutningen er svær at forstå, for den følger på ingen måde tidens trend. Og også, fordi

den slet ikke tager højde for hverken de besøgendes behov eller for de særlige muligheder, som en afstøbningssamling rummer.

I særlig grad er den dog ubegribelig i København, for Den kongelige Afstøbningssamling skaber sammen med Thorvaldsens Museum og Ny Carlsberg Glyptotek et for København enestående hele. Her kan man som få andre steder i Europa studere skulpturens historiske udvikling. Især arven efter Thorvaldsen og den store klassiske tradition, som udgør en så væsentlig del af Københavns identitet gør, at det aldrig burde have kommet til en lukning af Afstøbningssamlingen. Netop i lyset af vor tids globalisering er det jo vigtigere end nogen sinde, at hver enkelt bevarer sit eget ansigt. Til Københavns ansigt hører Thorvaldsen og klassicismen. Og her drejer det sig ikke kun om en kunststil, men om et åndeligt ideal, om et storslået program for mennesket, som er nært forbundet med oplysningstiden og dens etiske og politiske idealer.

At arkæologer har brug for afstøbninger til deres forskning og undervisning er velkendt. Jeg vil i dette lille indlæg lægge mindre vægt på velkendte kendsgerninger vedrørende de nyopståede afstøbningssamlinger og deres æstetiske præsentation og vedrørende den nye og stigende publikumsinteresse for dem. I stedet vil jeg stille spørgsmålet: Hvad er det, der gør afstøbninger og deres samlinger populære

igen, og hvad kan de bidrage med i vore dages kulturelle situation?

Museumsforretningerne i alverdens store museer gør gode forretninger med afstøbninger af kendte og elskede skulpturer, og de postmoderne stuer og badeværelser i boligindretningsmagasinerne vidner i hvert fald om en popularitet, der går langt ud over de akademiske kredse og på sin vis kræver en forklaring.

Jeg mener, at den ændrede indstilling til afstøbningssamlinger ikke kun har noget at gøre med æstetiske modebølger, men i sidste ende hænger sammen med de store kulturelle forandringer, som foregår med stadig større hast. Et i vores sammenhæng vigtigt fænomen er, at vi i stigende grad lever i virtuelle verdener. Det har væsentlige konsekvenser for vores forhold til kroppen i videste forstand. Vi ser uendelig mange billeder af kroppe, men bliver stadig mere fremmede overfor vor egen. Den vedvarende diskurs om kroppen, den moderne kropskult, den stadige repræsentation af kroppen i reklamer, og ikke mindst den overdrevne bekymring for kroppen og udgrænsningen af den syge krop: alt dette kan – ikke kun, men også – forstås som reaktioner på fremmedgørelsen og problematiseringen af vor egen krop.

De græske statuer derimod gør kroppen både gribelig og begribelig, mere end nogen anden kunst kan det. Beskuelsen af dem imøde-

kommer den moderne beskæftigen sig med kroppen. Sagt på en anden måde ser mange ikke primært den antikke kunsts kroppe som kunstværker fra en bestemt epoke, som den dannede genkender og hvis stil *connaisseuren* kan bestemme, altså som en forgangen tids dannelsesgods, men ganske enkelt som smukke kroppe. I det øjeblik sådanne kroppe ikke kun erfares i billedlige gengivelser, men konkret tilstedeværende som skulptur, og man kan gå rundt om og endda røre ved dem, er der tale om en helt anden form for kunstoplevelse end den traditionelle. Den frie opstilling af afstøbningerne imødekommer denne nye sans for kroppen og det kropsligt skønne. Og de mange forskellige kroppe inviterer til sammenligninger. Men først og fremmest gælder, at afstøbningernes plastiske men samtidigt skemaagtige hvide kroppe stimulerer fantasien (måske endda kraftigere end de konkrete marmorstatuer, som er befængt med deres materiale og deres aura af kunstværk).

Den slags kropsvisioner og kropsoplevelser gør afstøbningssamlingerne til potentielle steder for den skabende oplevelse. Her bliver den enkeltes individuelle forestillingsevne indbudt til – helt uafhængigt af hans eller hendes viden – at indsætte skulpturernes kroppe i nye rum; at forbinde dem til egne tanker, egne fornemmelser og ønsker; at væve dem ind i sine drømme. Walter Benjamin talte

engang om fremtidens museer som "kollektivets drømmehuse". I dag handler det mere om den enkeltes oplevelse. Og at denne enkelte faktisk "oplever" skulpturerne, har jeg igen og igen kunnet konstatere gennem de spørgsmål, som de besøgende i vores afstøbningssamling i München stiller til deres bevægelse, egenskaber eller kropsformer.

Museet bliver derigennem, uden forbindelse til det kunsthistoriske studium, til et sted for individuel selvoplevelse. Denne kropsoplevelse bliver særlig udpræget i det følemuseum, som man i Museet for Afstøbninger af Klassiske Kunstværker i München midlertidigt har indrettet med afstøbninger, som specielt blinde kunne beføle.

Det jeg siger her, gælder naturligvis ikke kun for de *smukke* ideale kroppe, men også for realistisk gengivne gamle eller hæslige kroppe, som den der tilhører en gammel kone, som efter smykkerne og klæderne at dømmes har oplevet bedre tider og nu sidder fuld på jorden, trøstet af Dionysios, hvis vin hun sidder med i skødet i et kæmpekar. Eller for den ophængte Marsyas' rædselsspændte krop, hvis ejermænd må se til, mens skytheren sliber kniven, som han snart skal flås med. Den er et ekstremt udtryk for hjælpeløs udsathed. Sådanne billeder fremkalder umiddelbart fysisk/psykiske reaktioner og leder fantasien og forstanden mod ganske andre sfærer end de smukke krop-

pes. Igen kan man sige, at oplevelsens umiddelbarhed grunder sig på den legemsstore krops konkrete tilstedeværelse i afstøbningssamlingen.

Det moderne museum udspringer af oplysningstiden, opstået som en indretning, der skulle tjene dannelsen og opdragelsen. Vi bør holde fast i denne gamle, ideale tanke: også vi ønsker at påvirke vores samfund. Dannelsens genstande og former skal naturligvis tilpasse sig til samfundets behov. En afstøbningssamling tjener ikke kun specialistens studium, men kan – i højere grad end mange kunstmuseer med kostbare originalværker – formidle indsigt i historiske sammenhænge, og først og fremmest i kulturelle forskelligheder og forandringer.

Et særligt fortrin ved den københavnske afstøbningssamling ligger i, at det er skulpturer fra forskellige antikke stilepoker, der som noget unikt præsenteres efter historiske sammenhænge og ikke ordnet som en fortløbende stilhistorisk række af eksempler på stilarter.

Når en klassisk atlet i en græsk helligdom som from gave og stolt selvfremstilling af sejrherren står ved siden af andre gaver fra andre perioder i helligdommen, eller når den samme statue vises i en romersk villa, næsten som museumsobjekt eller udtryk for kulturel tilegnelse, så fremkalder der i den besøgende forestillinger om indbyrdes forskellige historiske rum og livsverdener. Disse forestillinger lægger

op til at tænke over kunstværkernes forskellige funktioner og de forskellige æstetiske behov, de har imødekommet.

Samlingen i København har derudover det uvurderlige fortrin, at den ikke kun indeholder afstøbninger af den klassiske antiks skulpturer, men også af den ægyptiske og nærorientaliske, af middelalderens, renæssancens, barokkens og klassicismens skulpturer. Baggrunden for sådan en samling var oprindeligt det europæiske borgerskabs dannelsesideer og kanoniske værdier. Men for nutidens behov er dette bestemt ikke nogen ulempe, men tværtimod en stor fordel. For også her muliggøres en kulturel sammenligning, i antropologisk forstand. Når romanske eller gotiske portalskulpturer ses side om side med votivgaverne fra de græske helligdomme, er forståelsen af så grundlæggende forskellige former for gudsdyrkelse og gudsfrygt langt mere anskuelige og hurtigere forstået end via nogen form for læsning. Når Michelangelos nøgne kroppe kommer til at stå ved siden af Polyklets, er det meget lettere for fortolkeren at forklare den klassiske, normerede krops abstrakte, næsten usanselige skønhed, der baserer sig på nøjagtige målinger. Og på samme måde anskueliggøres den helt nye form for nøgenhed, der kendetegner Michelangelos Bacchusstatue og som er så langt fra antikken som det er tænkeligt.

Gennem indsamling af ikke-europæisk skulptur eller via midlertidige udstillinger af indlånte skulpturer af denne art kunne kultursammenligningerne udvides og de besøgende kunne gennem stærke kontraster ledes mod uhyre interessante nye indsigter.

Den moderne beskuers fordel i denne sammenhæng består i, at han eller hun ved sådanne kropskonfrontationer umiddelbart kan se de forskellige indstillinger til og ideer om kroppen og *ved egen anskuelse* kan formulere sine egne problemstillinger. Man kan ikke sige, at den slags kan kunstmuseerne med deres originalværker gøre ligeså godt eller bedre. Som regel er det netop det, de ikke kan. For i dem er udvalget af værker tilfældigt og begrænset, ikke mindst hvad angår skulpturer, og værkerne hænger eller står ordnet efter epoker og kan kun flyttes rundt ved et stort ressourceforbrug. Derudover er det originale kunstværks aura i sig selv en hindring, som blokerer for, at beskueren kan bringe sin egen krop og sine egne behov i spil med værket. Afstøbninger derimod er bevægelige, lette og fremstillet af et ringe materiale. Deres mangel på aura gør dem mere tilgængelige. Netop afstøbningens selvmodsigende karakter, det at den på den ene side er konkret krop og på den anden side eksisterer flere gange i kraft af at være gentageligt aftryk og kan skifte ståsted efter behov, gør den yderst tilgængelig og sær-

ligt egnet til stimulans for intellektuelle eller kunstneriske fantasier.

Jeg vil faktisk påstå, at afstøbninger har en stærkere mediekarakter end mange original-kunstværker, fordi deres egen-eksistens er svagere, da de er ikke-unikke og ikke-kostbare. Dette gør dem i øvrigt også, helt bortset fra deres forholdsvis lave pris, anvendelige som dekorationselementer i den moderne boligindretning. Afstøbninger er ren form, og form næsten uden materie, og er på den måde som nævnt reelle kroppe og drømmebilleder på samme tid.

Til sidst vil jeg kort komme ind på et andet fænomen, som kan være af interesse i forbindelse med bevaringen og integreringen af den københavnske afstøbningssamling i det moderne samfunds kultur. Borgerskabets gamle museer var dannelsesinstitutioner, hvor kunstnydelse, historisk dannelse og æstetisk-moralsk opdragelse var tænkt at gå hånd i hånd. De nye museer er derimod mere og mere på vej til blive rekreative- og underholdningssteder, eller, sagt på en anden måde, til mødesteder for den såkaldte event-kultur. Grundene hertil er åbenlyse. Vores moderne arbejds- og livsverden gør behovet stadig stærkere for steder, hvor man dels uforpligtende kan mødes og for frirum, hvor man kan falde til ro og lade sine tanker svæve frit. Museerne er åbne for begge slags

behov. Derfor er der også i de sidste to årtier vokset en egen kulturvirksomhed frem i og omkring museerne. Mulighederne for at gå til ferniseringer, at komme med venneforeninger til særarrangementer eller koncerter i museer, at mødes i cafeteriet eller i museumsshoppen, alt dette er blevet væsentlige elementer i moderne museumsvirksomhed. Museer er så eftertragtede i denne sammenhæng, fordi de har en smuk og fornem aura og kan tilbyde en kulturelt ambitiøs kulisser. Jeg nævner dette helt uden skønmaleri, men også uden hoveren, fordi jeg synes at dette behov er meget forståeligt, og fordi jeg mener at vi burde fremme denne brug, men også anvende den til vores egen fordel. Der er ikke tale om et forræderi mod vores egentlige videnskabelige og opdragelsesmæssige funktioner. Tværtimod. Indtil det 19. århundrede eksisterede de store fyrstelige samlinger faktisk netop primært til brug i sådanne repræsentative sammenhænge, uden at disse heller på det tidspunkt lagde sig hindrende i vejen for en intensiv beskæftigelse med de enkelte kunstværker. På dette felt er der også for Afstøbningssamlingen gode muligheder, fordi den her i København er indrettet i særlig smukke rum med udsigt over havnen og skibene, der kommer til og fra. Endelig er sikkerhedsforskrifterne i afstøbningsmuseerne for det meste mindre strenge end i museer med samlinger af uerstattelige originaler.

Og her tænker jeg ikke kun på en økonomisk udnyttelse af samlingen gennem udlejning af lokalerne til fester.

Også vores egne interesser kan vi behandle i underholdningens og rekreationens regi, idet vi f.eks. laver usædvanlige udstillinger med egne genstande, skaffer en vennekreds, som vi særligt tager os af, arrangerer udstillinger med moderne kunstnere, inviterer musikere, forfattere og debattører eller foranstalter kulturpolitiske diskussionsaftener. Det, som er væsentligt, er ikke så meget markedsføringen af samlingen, som dens etablering i nutidskulturlandskabet. En vis grad af "virksomhed" er ikke til at komme udenom, den er tværtimod nødvendig for at vinde og fastholde tilstrækkelig støtte i befolkningen. Det vi først og fremmest burde stræbe imod var at gøre museet til et frirum for det musiske i gammeldags forstand, et sted, hvor ånd og fantasi kan hente forfriskning. Kunstnerisk følsomme mennesker kan ikke i længden unddrage sig de antikke kropes virkning, men vil, når de først har set samlingen ved en sådan event, uvægerligt

komme igen. Selv et enkelt blik på statuerne, mens man lytter til musik eller drikker sin kaffe, kan have langtidsvirkninger i den sammenhæng.

Det er naturligvis noget, som De alle sammen ved, og som De selv har gjort deres erfaringer med. Vore egne erfaringer fra de sidste år i München er i den sammenhæng yderst positive. Det er lykkedes for Ingeborg Kader at gøre Afstøbningsmuseet i Meiserstrasse kendt over hele byen gennem arrangementer, heriblandt omvisninger, og desuden at fordoble indtægterne til det dobbelte af det statslige tilskud gennem udlejning (hvilket naturligt ligger i, at det statslige tilskud ikke er særlig højt!). Vi bør ikke lade modløsheden gribe os pga. den arrogance, som præger en del af nutidskulturen, for hvem historien først begynder med den såkaldte klassiske modernisme. Et afstøbningsmuseum som det i København er et vigtigt lager af kulturel hukommelse, som frembyder en enorm mængde sanseligt overleverede menneskelige erfaringer. Vi skal bare gøre dem tilgængelige på nye måder og vi må finde folk, der vil kæmpe med os for denne sag.

Oversættelse: Mikael Bøgh Rasmussen

Note

¹ Artiklen bygger på forfatterens indlæg ved høringen om Afstøbningsssamlingen 6.2.2003.



JEG ELSKER GIPS

BJØRN NØRGAARD

For nogle af os er det her en samtale vi førte for mange år siden, som gentager sig.¹ Men sådan er det åbenbart i disse dage. Hukommelsen er ikke særlig lang, så hvert tiende år skal man erklære kunsten for død og gipssamlingen for umulig – for dermed at diskutere den og bevise, at den er noget værd.

Mit kendskab til gipssamlingen startede meget tidligt. Jeg havde en af de her ulidelige fædre, der skulle slæbe én rundt til alt muligt mellem himmel og jord. Min far tog mig rundt på kunstudstillinger og museer. Jeg var fem år første gang jeg så gipssamlingen. Den gjorde et uudsletteligt indtryk på mig. Nogle kan

måske ønske, at min far aldrig havde slæbt mig derind. Jeg husker især det rum, hvor Michelangelos figurer stod. Det her underlige mørke rum uden dagslys. De var støvede og placeret på grå kasser. Hvis det var tristesse,² så var det i hvert fald en tristesse, der inspirede mig temmelig meget. Jeg kom ofte i gips-samlingen også som ung. Jeg har også stået og tegnet derinde. Det var Erling Frederiksen, der var min lærer. Da jeg blev kasseret ved optagelsen til Kunstakademiet havde jeg den fornøjelse, at mine gipstegninger blev antaget. Det var en græsk kore og et renæssancehoved af en ung mand.

Gipssamlingen har spillet en utrolig stor rolle i mit liv. Jeg kommer fra et miljø, der ikke er akademisk. Den encyklopædiske opstilling, som gipssamlingen havde, var simpelthen min måde at lære kunsthistorien på. Før jeg rigtig kunne læse, lærte jeg forskellen på græsk, romersk og alt det andet. Når vi nu taler om kopier og originaler. Langt de fleste af de græske skulpturer kender vi jo faktisk kun gennem romerske kopier. Så det er jo en kopi, der bliver kopieret. Hele den originalitetshærgen, der især har været en del af modernismen, er ny i kunstens historie. Den kunst vi kigger på når vi ser gipsafstøbningen, er en kunst, der ikke som i modernismen er lavet af én person. Det er ofte noget et værksted har udført, noget mange mennesker har arbejdet med på. Hele den

originalitetsidé, der lå i modernismen, findes i meget få af de gipsskulpturer.

Professor Zanker talte om, hvordan man igennem afstøbningen befriede formen og skulpturen fra netop det meget tæt knyttede originalitetsbegreb.³ Det var måske derfor vi blev optaget af det i begyndelsen af halvfjerdserne. På mange måder var det nogle af de idealer tressernes kunstnere arbejdede med. Netop at befri kunsten fra originalitetsbegrebet. Minimalismen handlede i høj grad om at gøre kunsten anonym. At lave nogle processer, som hvem som helst kunne gentage. Sådan at kunstværket blev befriet for sin tilknytning til personen og i højere grad blev nogle fælles anonyme anstrengelser. Det handlede om at rense kunstværket fra ens egne personlige udtryksformer og gøre det til et billede på nogle mere almene bevægelser i tiden.

Diskussionen kom i gang i forbindelse med den gruppe vi lavede, der hed "Arme og Ben". Kunstneren Richard Winther spillede en utrolig stor rolle. Alt det jeg akademisk ikke kunne, det kunne han. Alt det han på anden måde ikke kunne, det kunne jeg. Det gav en diskussion, hvor gipssamlingen var af stor betydning. Uden at vi egentlig gik og gloede på den. Vi anede stort set ikke, hvor den var, men vi kendte figurerne, og vi kunne referere til dem. Hele afstøbningsprincippet blev et princip vi anvendte i vores egne kunstneriske arbejder.

I firserne genmodellerede jeg *Den Belvederiske Torso*. På det tidspunkt havde jeg aldrig været i Rom. Jeg kendte den kun som gipsafstøbning og gennem afbildninger. En stor del af vores kunstneriske materiale var netop afbildninger af andre kunstneres værker. Tendensen er endnu mere fremherskende i dag med de kunstitidsskrifter, som folk holder i en uendelighed. I 1700-tallet udgjorde gipssamlingen den tids kunstforum. Det var det ideal alle akademier arbejdede efter. I dag er elevernes inspiration et kunstitidsskrift fra Tyskland, som hedder *Kunstforum*. Jeg foretrækker gipsafstøbningen.

Vores interesse for gipsen blev revitaliseret, da Troels Andersen og andre gjorde os opmærksom på, at gipssamlingen stod og skvattede sammen i en lade i Ledøje. Da startede bevægelsen for at redde samlingen med nogle af tresser-kunstnerne som deltagere. Det viser hvor farligt det er, pludselig at lukke en samling ud fra nogle kortsigtede strømninger. Det kan vise sig, at netop den samling kan være afgørende for, hvordan nye kunstnere definerer sig i fremtiden.

Jeg brugte samlingen, da jeg underviste på Kunstakademiet. Jeg var så lykkelig, at der var en lektor ved navn Poul Holm Olsen, som havde været der i fyrretyve år. Han havde i en kælder omhyggeligt gemt en række af Kunstakademiets gipsafstøbninger. Sammen med en anden lektor, Pontus Kjermann, som var vores

lektor i stuk, fik vi gjort vores lille gipssamling til en aktiv del af undervisningen.

Gipsamlingen kom også til nytte når vi skulle på studierejser. Vi lavede kopier af nogle af dem, som vi kunne sælge. Vi fik faktisk dækket en del af underskuddet på den måde! Vi lavede også en udstilling, hvor de studerende med deres egne værker tog stilling til en række af de figurer, der var i gipssamlingen.

Som professor Zanker var inde på, pegede de i alle mulige retninger – man kunne se en romansk afstøbning, en antik statue, en middelalderfigur. Vi havde selve det skulpturelle alfabet direkte i vores hænder og kunne diskutere de forskellige udtryk sammen med de studerende. Jeg tror det er vigtigere i dag end nogensinde, fordi de unge mennesker i dag er endnu mere uvidende end vi var. De ved intet om de forskellige perioder. Som professor Zanker sagde, er det ligeså eksotisk at se på tidlig europæisk kunst som på kunst fra Indien. Det er et lukket og fremmed land. Netop derfor er det endnu mere en katastrofe at lukke Afstøbningssamlingen. Tværtimod skal dørene slås op på vid gab, så alle kan komme ind.

Jeg var i Kina for første gang sidste år. Der besøgte jeg kunstakademiet i Peking. Det er helt nybygget med fine værksteder. Midt i hele anlægget lå en meget stor rund bygning. Inde i den langs murene stod afstøbninger af antikke figurer, som blev kopieret af de kinesiske stu-

derende. Hvor vi holdt op med at kopiere dem på akademierne i Europa så gør de det faktisk i Peking. Det er jo lærerigt. Der kunne vi lære lidt af kineserne og indføre det i undervisningen igen. Måske skulle det være sådan, at for at lægge op til kunstakademiet i dag skulle man aflevere mindst to gipstegninger. Det kunne måske sortere lidt i udvalget af ansøgere.

En ting, som er utrolig afgørende ved gipsamlingen er diskussionen om, hvad en form egentlig er. I tresserne kaldte vi det ikke skulptur, men objekter. Det var netop et udtryk for en trang til at anonymisere det kunstneriske værk, sådan at det ikke blev fetichisme. At man frit kunne forholde sig til den kunstneriske idé, og at det enkelte menneske selv formulerede de tanker og indtryk, som verden skabte. At det i mindre grad var kunstneren, der pådannede tilskueren sine egne gebrækkeligheder.

Det er det, jeg oplever, at vi kan med gipsamlingen. Vi kan se på dem på en meget mere fri måde, end når vi står i Mediciernes kapel i Firenze eller ved Colleoni's rytterstatue i Venedig. For mig er det fantastisk at kunne gå rundt om Michelangelos figurer og komme helt tæt på. Som billedhugger giver det en helt anden opfattelse af figuren, end når den står fladt op ad en væg omgivet af rumlige paneler. Ikke at jeg ikke elsker at se dem i Mediciernes kapel, men jeg kan bruge figurene på en helt anden måde, når jeg ser dem i gipssamlingen. At stå

oppe på balkonen og glo lige ind i fjæset på Colleoni nede i gipssamlingen. Det ville aldrig være muligt i Venedig. Man ville formodentlig blive arresteret, hvis man kravlede op på den.

Det, at man kan komme så tæt på en figur, som har den utrolige tiltrækning og historie, samtidig med, at den er en original befriet for netop alt det, det er denne fuldstændig enestående mulighed, som gipssamlingen giver os. En mulighed som er utrolig vigtig for overhovedet at diskutere både form og skulptur. Da Joseph Beuys fik Lehmbruck-prisen skulle han beskrive hvordan han havde opfundet begrebet "den sociale skulptur". Altså at skulpturen ikke bare er lukket inde i en kunstnerisk form, men kan bredes ud og blive til en samfundsmæssig form. Den skulpturelle form får nogle sociale konsekvenser i og med den måde, kunstneren har arbejdet med den på. Der er ikke vandtætte skodder mellem den sociale struktur og den skulpturelle form, de må ses i en sammenhæng. Lehmbruck har skrevet, at skulpturens form opstår ved, at samfundet støder ind i skulpturen. Beuys vender denne bevægelse således, at det er skulpturen, der støder ind i samfundet.

Sådanne idéer om form og samfund, om hvorvidt form opstår ved tryk på skulpturen, eller om form opstår ved, at skulpturen trykker på samfundet. Det er sådanne forestillinger, man netop kan få, når man ser formen befriet

for alle konventioner og museale ladninger. Man kan opfatte den som en fri form, hvad enten den er lavet i Ægypten, Grækenland eller i Middelalderens Europa.

Her har gipssamlingen en uvurderlig betydning også for helt ny kunst. De kan lave alle deres gasbeholdere, væltede busser og døde heste, men hvis de ikke kan hægte det op på den skulpturelle form, så bliver det bare til et udtryk som alle andre. Så bliver det bare en del af den sædvanlige støj, vi er omgivet af. Derfor er vi nødt til at have en gipssamling, der ikke er et lukket land, men åben som en ladeport.

Noter

¹ Teksten er en lettere redigeret båndudskrift af foredraget ved høringen 6.2.2003.

² Se Carsten Thaus indlæg andetsteds i denne bog.

³ Se Paul Zankers indlæg andetsteds i denne bog.



NEDSLAG

3 SAMTALER I DEN KONGELIGE AFSTØBNINGSSAMLING

MARTIN ERIK ANDERSEN & TORBEN KAPPER

Første samtale¹

Torben Kapper (TK): Vi står her i Afstøbnings-samlingen foran et værk af Andrea della Robbia, som levede fra 1435 til 1525. Det forestiller Frans af Assisi, som står og omfavner Skt. Dominikus.

Martin Erik Andersen (MEA): Nå, så det er Do-

minikanerordenens fødsel. Naturligvis; ja, Herrens hunde – dominikanerne. Ham her er vist en mild hund.

TK: Det er en afstøbning af noget, der er lavet til en bygning i Firenze. Vi står egentlig helt forkert i forhold til skulpturen (fig. 1). Den skal tydeligvis ses nedefra.



Fig. 1. Andrea della Robbia (1435-1525/28): Frans af Assisi møder Skt. Domenikus, ca. 1493.

MEA: Det var måske det, der trak os her hen – det forkerte blik på et arkitektonisk element. Vi står og kigger ned på to glorier, som har været placeret nogle meter oppe; skulpturen er tænkt til at blive set nedefra. Det er en kvalitet ved at besøge Afstøbningssamlingen, at man ryger ind i nogle andre fokuseringspunkter end man ville gøre, hvis man stod i Firenze og så elementet i dets rette sammenhæng.

Der er et paradoks i repræsentationen af glorien, af noget immaterielt, som bliver næsten overdrevent materielt som de her skiver eller tallerkener. Set her oppe fra er de rumligt set døde flader, netop som tallerkener. Men da vi gik ned i knæ og så dem nede fra en position, hvorfra de nok var tænkt at blive set (fig. 2), så lagde man mærke til, at der var nogle rumlige pointer i dem – i rundingen i volumen-glorien, der peger nedad mod issen – og at de bliver mere metafysiske eller mere rumdannende på egne præmisser.

TK: Glorien er jo delvis en gentagelse af kranieskallen. Det kunne i øvrigt være interessant at se, hvordan resten af bygningen ser ud – der er jo nok en form for kuppelhvælv i den, hvor der så sker en yderligere gentagelse...

MEA: ...ja, af skallen. Vi har jo også bueslaget henover, og nede i elementet, i bueslaget dér, hvor hvælvet jo igen på sin vis er gentaget som underelement.

TK: Men det er jo interessant med gipsens massivitet og gipsens grænser. Gips er massiv. Vi kan ikke se igennem den. Man skal gribe det anderledes an, når man forsøger at gengive noget ikke-fysisk i så massivt et materiale, for der er et andet formsprog knyttet til den tredimensionelle figur.

MEA: Ja, paradokset bliver sat meget på spidsen, fordi det er en forholdsvis naturalistisk gengivelse fra 1400-tallet af to munke sat sammen med en massiv repræsentation af lys, af en glorie, som virker helt anderledes end resten, men som alligevel slår ind i kompositionen, arkitekturen, bueslaget, rundingen og i detaljerne. Så der er trods alt en eller anden ligevægt mellem naturalisme og arkitektur,

Fig. 2. Andrea della Robbia (1435-1525/28): Frans af Assisi møder Skt. Domenikus, ca. 1493.



mellem repræsentation og metafysik... eller måske ikke en ligevægt, men i hvert fald noget, der gør, at man ikke bare kan sige, at det er en lille fjollet repræsentation af metafysik, der ligger ovenpå den naturalistiske gengivelse.

TK: Nej, glorien griber uden tvivl længere ud i rummet. Men vi skal også være opmærksomme på – som med mange andre af tingene her – at dette er en afstøbningssamling, og det hele står i gips, men meget har været bemalt, og della Robbias figurer har jo også været bemalede.

MEA: Ja, originalen er af terrakotta. Og de der skiver, de har vel så sandsynligvis været forgyldte. Men der sker jo meget, når man som her ser tingene udenfor deres sammenhæng. Der er en chance for at opdage nogle detaljer på kryds og tværs, som man måske ellers ikke ville komme til. Ophobningen af værker og oversættelsen af originalmaterialet åbner op for både et større og et mindre perspektiv.

TK: Ja, og der er stof nok at gå ned i.

MEA: Man kan måske sige, at der er sider af ophobningen, som er veludviklede, mens der er andre sider – f.eks. der, hvor det arkitektoniske er mere til stede og sværere at løsrive værket fra – hvor samlingen godt kunne accentueres.

Selvom det nok er svært at aktivere samlingen i forhold til samtidskunsten, så kunne man måske, ved at arbejde med afgrænsningerne i forhold til det arkitektoniske, finde åbninger i forhold til nogle nutidige perspektiver, så samlingen ikke bliver fastlåst som en kulturhistorisk interessant ophobning, eller i en idealistisk opfattelse af, hvad form, volumen og betydning er.

Man kan måske blive lidt kulturhistorisk forstemt over, at der er et eller andet, der er knækket i forhold til samtidskunsten. Der er så megen form, der er givet videre, eller så mange erfaringer, der egentlig er ophobet – men hvordan skal de bruges og viderebearbejdes ud over det historiske perspektiv?

Noget af det særlige ved denne samling er netop, at man møder disse billeder, figurer, kroppe og arkitektoniske størrelser som volumener i 1:1. I vores omgang med kunst i dag mangler vi ingen informationer om, hvordan ting ser ud, deres dateringer og al mulig viden af den slags, som bliver mere og mere tilgængelig alle steder. Men den erfaring omkring krop og rum, man møder her, har muligvis haft en grundlæggende betydning for vores opfattelse af størrelse, volumen, og vores indgang dertil er simpelthen er ved at forsvinde. Vi lever i en tid, hvor alt bliver fladere og fladere og mere og mere sprogligt, mere billedligt, mens man her har en særlig slags ophobning af

viden, som det er trist kun at fastholde i et rent kulturhistorisk perspektiv. Det er jo ikke kun i det lys, at samlingen er interessant, selvom det kunne se sådan ud, hvis vi ser på vores egen generation, og på hvor lidt den har gjort brug af materialet her.

TK: Hvis vi bare ser på den geografiske placering af Afstøbningssamlingen, er det i hvert fald slået godt og grundigt fast, at det er en samling, der er adskilt fra andre kunstsamlinger. Og så er der selvfølgelig tale om reproduktioner...

MEA: Ja, samlingen blev jo losset ud i 1960'erne, da man havde et andet, anderledes orienteret hierarkisk originalitetsbegreb end tidligere.

TK: Der ligger naturligvis et skisma i på den ene side at acceptere tingene som værker, og på den anden side at slå ud med armene og sige, at gipserne er reproduktioner og ting, der er revet ud af deres sammenhæng. Så hvad er det egentlig, vi står overfor? Det er svært at revitalisere, fordi tingene her er mystiske fragmenter, overført til et andet materiale og anbragt i en ny sammenhæng.

MEA: Det har man jo ikke ment var et problem, man har ment at kunne se sig igennem

og frem til en formmæssighed, som bar noget ideelt. Det er selvfølgelig ikke kun institutionen, Den Kgl. Afstøbningssamlings forpligtelse at revitalisere gipserne, jeg tænkte på, når jeg spurgte, hvordan samlingen kunne bruges i dag, men også mere en almen billedkunstnerisk forpligtelse. En forpligtelse til at prøve at kigge igennem en gang til, og se efter om der kan hives noget frem. Billedkunsten har vel altid været eklektisk, har gået på kryds og tværs, ligesom man faktisk også her kan trække spor gennem samlingen på kryds og tværs.

TK: Der er et andet vigtigt træk ved gipsen som reproduktionsmedium. Afstøbningssamlingen viser, at danskerne ikke har været ude at hente originaler i udlandet i så høj grad som de store kolonimagter, Frankrig, England og til en vis grad også Tyskland gjorde det. Men nu hvor vi er i gang med at aflevere vores grønlandske samling på Nationalmuseet til Grønland, så kunne man måske forestille sig, at der blev stillet seriøse krav til englænderne, franskmændene og tyskerne om at tilbagelevere deres gods. I sådan en sammenhæng får Afstøbningssamlingen en yderligere værdi.

MEA: Det er selvfølgelig også et helt andet slags socialt indgreb at formidle fællesarv gennem en afstøbningssamling end gennem en samling af originaler. Her findes f.eks. en

gipskopi af en del af Pergamonfrisen, som står i Berlin, ikke i Pergamon. Afstøbningen er en bevaring også af de historiske ødelæggelser, herunder også de arkæologiske, de historiske spor, der ligger i værkerne. Og selvfølgelig også den anden vej rundt, de originale figurer går grunde, hvis ikke de bliver afstøbt og taget vare på. Forestillingen har vel været, at afstøbningerne ville ophobe sig rundt omkring og blive til et demokratisk fælles-eje, som ikke er bundet til originalerne. På en gang meget idealistisk og praktisk, meget gipsagtigt.

TK: Gipsen som massemedie...

MEA: ... og som demokratisk medie. Og det var jo også en del af samlingens oprindelige funktion: det bredt formidlende.

TK: Det har virkeligt været vigtigt på et tidspunkt, hvor Gud og hvermand ikke bare rejste ud.

Anden samtale

MEA: Vi står nu foran apostlen Johannes fra St. Gilles-du-Gard-katedralen i Provence (fig. 3). Det er en romansk figur (ca. 1140-60), som bærer præg af bevidst ødelæggelse. Apostelfigurerne er mandshøje relieffer, som har været på en facade, og stort set alle ansigterne er ødelagte.



Fig. 3. Mester Brunus: Apostlen Johannes med bog i højre hånd, ca. 1140-60.

TK: De har fået en tur med hammeren. Måske i forbindelse med protestanternes ødelæggelse af klosteret under reformationen.

MEA: Ja, det er intentionelt. Der er ingen tvivl om, at man er gået efter ansigterne. Herovre har vi f.eks. fire herrer, der er ødelagt, mens man nedenunder har fire geder, som har undgået hammeren.

MEA: Men det var ikke primært det, der trak os herover. Det var, fordi figurerne i højere grad end de ting, man ellers kan kigge på, er arkitektoniske fragmenter, selvom de naturligvis også er figurer (fig. 4). De har stadig lidt af den klassiske figurtradition over sig.

TK: Ja, rundfiguren dominerer stadig, også selvom man meget tydeligt kan fornemme, hvordan figurerne har hørt til arkitekturen.

MEA: Stillet foran disse arkitektoniske fragmenter, der så at sige befinder sig i kanten af samlingen, kan man jo godt spørge, hvorfor det arkitektoniske ikke er mere præsente i Afstøbningssamlingen? Og hvor er f.eks. den islamiske stuk henne? Det er selvfølgelig påtrængende her overfor et ikonoklastisk overgreb, fordi den islamiske ikonoklasme føder ornamentikken og arkitekturen som de primære kunstneriske udtryk. Og man kan måske også sige, at skellet mellem disse figurer og de hellenistisk-romerske nok også ligger i en slags ikonoklasme. Der ligger en kultur imellem de to epoker, som har sagt farvel til den naturalistiske afbildning i måske fire-fem hundrede år. Og alligevel er der et formelt formsprog, som lever videre.

TK: Meget af den øvrige samling illuderer faktisk, at det har været muligt at trække

figurerne ud af den sammenhæng, som de har været i, selvom det meste dels var knyttet til et sted, dels til et arkitektonisk rum. I dette eksempel er det tydeligt, at figurerne er så integrerede i arkitekturen, at de ikke kan løsrides.

MEA: Men hvis man kunne, så havde man gjort det, netop fordi den græske rundskulptur er hovedparadigmet i denne her samling. Det er dens dyrkelse af kroppen, der har været afsættet for, hvad man har plukket ud. Derfor er det lidt forfriskende at rykke herover, fordi disse romanske figurer giver udtryk for en form for ligeværdighed mellem volumen eller krop og ornament. Kroppen bliver næsten til noget andet, samtidig med at den bevares. Det gælder også de store friser dér [relieffer fra St. Gilles-du-Gard-katedralen], som næsten bliver en slags kropslige ornament.

TK: De er jo flade, ornamentikken breder sig, og kroppen bliver ophævet.

MEA: Som de tolv apostle har disse figurer været placeret sideordnede i nicher på en facade – det gør dem næsten til enkeltdele af ét stort ornament – de har ikke været tænkt som enkeltfigurer. Men afstøbningen af bruddet, af deres ødelæggelse er naturligvis også interessant. Stenen er så tydelig, ikke som hugget, men brudt.



Fig. 4. Mester Brunus: Apostlen Johannes med bog i højre hand og Apostlen Jacob den Ældre med åben bog, ca. 1140-60.

TK: Ja, det er et rigtigt vandalistisk opgør med kirkens undertrykkende funktion. Noget af det, der er så pokkers svært at forstå, når man bevæger sig rundt her, er den dominerende rolle, som fx de her romanske figurer har haft i et meget billedfattigt samfund. Figurernes funktion er så utrolig langt fra den funktion, som skulptur og billedkunst har i dag – det har næsten intet med hinanden at gøre.

MEA: Det har jo været udtryk for en ekstremt centraliseret magt at kunne opføre et kloster af den kaliber som dette her på det tidspunkt.

TK: Min fascination af hele ikonoklasmestriden er ikke båret af religiøse kvababbelser, men nok i højere grad af at gengivelsen af menneskekroppen som sådan ikke kan nok og samtidig ofte vil have en tendens til at være for meget.

MEA: Hvis man skal trække en tråd op til nutiden, så kan man måske sige, at kroppen stort set kun bliver defineret negativt i nutidskunsten. Den skal en tur omkring monsteret, pornografien eller kitschen for, at den kan vende tilbage til det billedkunstneriske. Og det skyldes jo ikke bare, at medier og reklamebranchen har tæret så kraftigt på kroppen. Det har muligvis også noget at gøre med modernismen, som på en måde er et resultat af et billedforbud, der trænger op igennem det

20. århundrede. Måske modernismen som en slags uofficiel statskunst efter nazismens overgreb på det klassicistiske? Man skal jo helt op til 80'erne, før klassisk, figurativ kunst kan bruges, måske nok i ironiserende form, men også med en plads til en bredere eklektisk forståelse af det romantiske og klassiske. Det konflikтуelle forhold mellem modernisme og det figurative hænger tæt sammen med denne samlingshistorie.

TK: Tjæ – jeg er nok lidt tilbageholdende i forhold til den type ræsonnementer. Så vidt jeg ved, skulle man helt op i 70'erne vedlægge klassiske tegnestudier, når man søgte om optagelse på Kunstakademiet, og samtidig kan jeg da sagtens komme i tanke om billedkunstnere, hvor det figurative mere positivt har overlevet – eller uproblematisk dukker op fra tid til anden i deres produktion. For mig at se er der mere tale om nogle spændingsfelter som hele tiden forskyder sig i forhold til hinanden – nogle mere trægt end andre. Derudover finder jeg da mange monstre og meget porno og kitsch her i samlingen.

MEA: Jeg synes nu, der er langt fra den klassiske nøgne krop til det pornografiske. For tiden står der selvfølgelig flere "Venus"er rundt omkring på frisørsalonerne, end der gør hos folk, der interesserer sig for samtidskunst. Det

er jo en generalisering, men jeg tror alligevel, at forholdet mellem krop og afbildning er afgørende ændret efter, at modernismen etablerede sig som norm engang i midten af forrige århundrede. Vi kan ikke som billedkunstnere kigge på det her med samme blik som hverken en romer, en klassicist eller en naturalist. Jeg er ikke helt sikker på, at det kun er et tab, men alligevel burde hele denne ophobning af mulige bevægelser og erfaringer, af potentielle reserver af erkendelse i form og masse, kunne bruges mere direkte også i dag. Måske hvis man ikke bare tager den for pålydende. Nogle gange synes jeg, samtidskunstens konfliktfyldte forhold til alt dette kan være lidt tragisk, især at det skal være så umuligt at gå til alle disse kropsgengivelser her uden ironi og kulturel polemik.

TK: Nu tilhører vi jo begge en generation, som ikke har været tvunget ud i klassiske tegnestudier – og afbildningsøvelser i det hele taget. For mit vedkommende ville jeg aldrig have søgt ind på Kunstakademiet, hvis afbildningen og opøvelse af afbildningsmæssig kunnen stadig var en grundstamme i forløbet – billedkunstens potentialer er heldigvis meget større. Når du nu nævner frisørsalonen og "Venus" er det jo interessant at fremhæve, at gipsen som massemedie og demokratisk størrelse netop også har denne anden side, hvor der finder en

ikke institutionel spredning sted – om det er en miniature eller i 1:1, så medfører det jo en udvanding eller en kitschificering, der drøner hele vejen tilbage til originalen – tangerende Afstøbningssamlingen på vejen. Goebbels' propagandaministerium holdt jo i øvrigt streng justits med spredningen af hagekors og andet symbolstof, så det ikke endte på ølkrus etc. Men jeg forstår nok ikke din mistrøstighed – den del af samtidskunsten som du siger, der kun definerer kroppen negativt, f.eks. gennem ironien, monsteret eller det pornografiske, forholder sig jo netop, for mig at se, til den tradition som de bryder med eller forvrænger. Denne direkte positive og ikke konfliktfyldte tilgang, som du efterlyser, tror jeg nu nok er en utopi – også hvis man kigger ned igennem samlingen her. Lidt efter den kulturelle polemik og kulturkampen kommer i nogle situationer destruktionen, som vi netop ser her foran os.

MEA: Når vi kigger på de her deplacerede gipsafstøbninger af et halvødelagt sandstensfragment, og måske ser noget næsten værkmæssigt i netop deres løsrevne ødelagthed, så er det vel en påfaldende negativ omvendning. Men det er vel på en måde sådan samlingen altid har fungeret. I positiv forstand et åbent projektorum for et møde mellem forskellige tiders kunstsyn. Et felt hvor man har læst sin egen

kunstforståelse over i fortiden. Gipssamlingen er måske særlig metamuseal, fordi den ikke har en klar afgrænsning, fordi den diskurs den er etableret i, det billedkunstneriske, har flyttet sig så radikalt i forhold til udgangspunktet, (til

Fig. 5. 'Thomas-mesteren': Apostlen Peter med nøgler i v. hånd på brystet, ca. 1140-60.



forskel er fx Nationalmuseets udgangspunkt i "wunderkammeret" jo forholdsvis intakt). Og omvendt så kan hovedstolen af samtidskunsten i dag vel netop ikke læses over i en gipssamling. Kunne man forestille sig en meningsfuld gipsudgave af en Duchamp eller en Joseph Beuys-installation? Hvis Afstøbningssamlingen skulle fastholde sin oprindelige opgave, så skulle gipsen som materiale måske udbygges med holografiet som medie – sikken et cirkus det kunne blive.

Men der er jo også under alle omstændigheder en historisk alvor i samlingen. En figur som denne apostel (fig. 5), der bærer sin egen ødelæggelse over i gipsen afspejler nogle tunge magtpolitiske og ideologiske strukturer. De originale figurer har nogen fundet problematiske, så problematiske, at de faktisk har forsøgt at ødelægge dem. Hvis man skal trække en lidt lang pointe så afspejler samlingens historie, nok mindre dramatisk, nogle meget reelle konflikter i skiftende tiders kunststopfattelse, selvfølgelig tydeligst i udflytningen fra Statens Museum.

Tredje samtale

TK: Så står vi foran en døbefont fra Malt kirke mellem Kolding og Esbjerg (fig. 6).

MEA: Tidsmæssigt er vi ca. 300 år tilbage i tid i forhold til della Robbias figurer, altså omkring



Fig. 6. Døbefont, ca. 1150, Malt kirke.

1150, men nogenlunde samtidig med St. Gilles-du-Gard-apostlene, dog langt nordpå.

TK: Det er en afstøbning af en døbefont i granit, som er smykket med figurer på ydersiden, figurer, som både er i højrelief og i negativ (fig. 7).

MEA: Det er jo to helt væsensforskellige måder at lave afbildninger på i en flade. Samtidig er fladen i sig selv vanvittig markant med dø-

befontens 7-8 cm's kant, der løber hele vejen rundt. I modsætning til noget af det andet, vi har kigget på, hvor figurerne dominerer i forhold til det arkitektoniske – så er det her det konkave rum, som holder vandet, der er det mest påtrængende i kraft af granitten og kantens tykkelse.

TK: Granitten kræver en tykkelse, som sandstenen ikke gør...

MEA: Ja, men man kunne sagtens forestille sig en billedmæssig bearbejdning, som havde slettet selve denne tykkelse på døbefonten – figurerne kunne være gået op over kanten, eller den kunne have været ornamenteret, men man har valgt, at fonten stadig er en form i sig selv, og så er der nogle billeder på, som alligevel forholder sig opløsende til fladen ved, at det ene billedlag er højrelief og det andet stregtegning.

TK: Peger det mod en tradition, der egentlig har sit udspring i bearbejdningen af metal? Guldhornene har f.eks. også højrelief og negative billeder. Der ligger meget i dét materiale, at man kan vende afbildningsmåden om. Gundestrupkarret har også både positive og negative figurer.

MEA: Ja, der er vel ingen tvivl om, at døbefonten morfologisk er i familie med Gundestrup-

karret, når man ser sådan noget som det her. Det er sjovt, hvor langt de får lov til at være fra hinanden, de to billedlag. De sletter næsten hinanden. Lavrelief og højrelief, der hele tiden siger minus-plus-minus-plus..., indtil fontens konkave rum ophæver det.

Højrelieffet er lige ved at stå fri af fladen og stregtegningen er næsten et eksempel på, hvor lidt der skal til for at skabe en afbildning.

TK: Ja, det er en ret diskret aftegning...

MEA: Og der er så fire relieffer, der forholder sig til hjørnerne...

TK: ...ja, døbefonten går jo over i en fod, der er kvadratisk. Så hvis man tager fonten nedefra

Fig. 7. Døbefont, ca. 1150, Malt kirke.



har man en overgang mellem kvadrat og cirkel, som giver figurenes placering.

MEA: Jeg kender ikke helt til traditionen, men det kunne være, at denne firedeling havde en sammenhæng med kirkernes orientering i forhold til de fire verdenshjørner.

TK: Jo, på den måde kommer døbefonten jo til at pege ud mod det rum, den har været placeret i, fordi der er former, der gentager sig. Figurene er krigere af forskellig slags.

MEA: Jeg får altså den ene af dem til en kentaur. Det er jo mildest talt sært!

TK: Det gør jeg også. Det er en kentaur med løftet sværd og skjold og hestehale – to gange.

MEA: Det er ikke kristen ikonografi. Stregreliefferne er ornamentale – tre blomsterornamenter og så denne her vandrende figur, som måske er en Christoforus. Det er ham, der bærer Kristus over et vadested – det har jo også en forbindelse til dåben.

TK: Men figurene peger imod hinanden, så man har to par. På den måde får fonten også en retning.

MEA: Og så bliver Christoforus her til forsiden...

TK: ... nå ja, han står jo i midten! Her har vi en integration: Vi har døbefonten, der er knyttet til kristendommen, og så er kentauren og de nordiske krigere repræsenterede.

MEA: Det er måske værnefigurer. Det er jo sjovt med denne kentaur, for den peger naturligvis på en skæv måde på det klassiske Grækenland. Men kentaurene findes jo faktisk også på Guldhornene, hvor de ganske vist har horn osv., men alligevel er det da sært med sådan en figur, der har fået lov til at fluktuere rundt i Europa. Muligvis er det noget keltisk. Og sært at den så ender her i gips sammen med sine mulige forbilleder.

Men der har jo også været mere bevægelse i Europa end man umiddelbart forestiller sig. I 1100-tallet har vikingerne jo f.eks. rejst rundt i et par århundreder og normannerne sidder i Nordfrankrig og har også været på Sicilien og fået bygget et par borge, og der har været præster og munke heroppe. Og så sniger der sig en kentaur med op. Gad vide om Jorn har været henover den her?

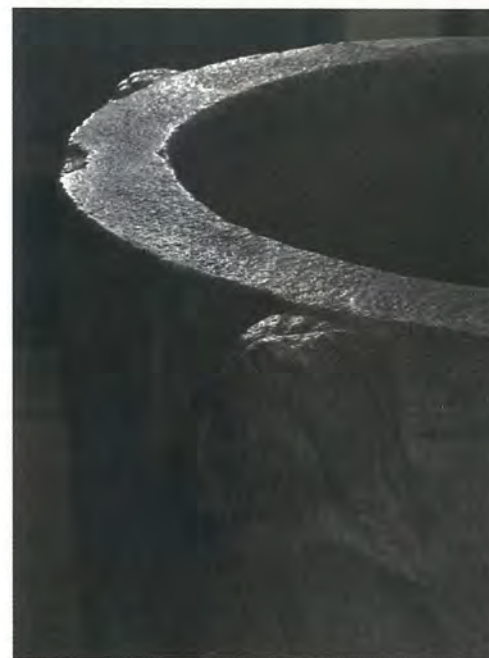
TK: Døbefonten er en gipsafstøbning, der blevet glat af, at alle skulle hen og røre ved den (fig. 8).

MEA: Jo, på den måde kan man se, at den tiltrækker kroppen. Den har en højde, naturlig-

vis i forlængelse af dens oprindelige funktion, der passer meget direkte til den menneskelige krop, og forholder sig dermed til noget andet end synet.

Ligesom de to hoveder fra renæssancen, som vi så på før, så har vi også her nogle kugler, fire kugler, der set oppefra ligger på kanten af det store konkave rum, der er en halvkugle. Her er tale om en rent geometrisk distribution af formen. Den får lov til at stå som geometrisk

Fig. 8. Døbefont, ca. 1150, Malt kirke.



volumen, der har en anden, mere tegnmæssig funktion end den klassiske rundskulptur, der ellers er det centrale element i samlingen. Med denne døbefont er man inde i en helt anden distribution af rum og volumen.

At vi endte ved de romanske skulpturer, har vel noget generelt at gøre med deres tilknytning til det arkitektoniske? En tilknytning til det kropslige uden om det afbildende? Og måske var det alligevel ikke kun det, der trak os herhen.

TK: Nej, det var fontens færdige form.

MEA: Ja, sådan en ting er et meget helt rum, ikke? Samtidig med at det jo er påtrængende uvirkeligt, med denne oversættelse af granit til gips, måske fordi behugningen er så tydelig.

TK: Døbefonten er ikke et fragment på samme måde som mange andre ting her. Selvfølgelig er resten af kirkerummet ikke tilstede, men den er sluttet, denne form.

MEA: Ja, og så er det måske ikke bare det, der er rundt om døbefonten der trækker, men også dette store, konkave og tomme rum nede i fonten.

TK: Ja, vi fandt et sted, hvor der ikke var noget...

MEA: ... og så snakker vi om noget, der alligevel er der. Det er meget rart at gå hen til noget tomt, og så snakke om det, der er rundt om. På dansk og i denne her gipssammenhæng har ordet "form" jo en dejlig dobbelthed – både matrice og volumen. Men det leder os vel også tilbage til de glorier, som vi egentlig startede med at kigge på.

TK: Ja, den formmæssige fortsættelse og handlingen omkring dåben med hovedet, der skal ned i denne form.

Hvorfor står døbefonten ikke på Nationalmuseet? Den kunne ligeså godt være dér, som den kunne stå mellem to hylder fyldt med græske og romerske portrætbuster. Det er mange hoveder i forhold til det hoved, som ikke er dér i døbefonten.

MEA: Ja, det må du nok sige! Og der er nok ikke nogen af dem, der er døbt... jo, der var en Christian IV et eller andet sted – dér var han! Men denne ophobning af portrætter af hedninge i tre meters højde rundt om fonten virker jo

som et fint sammenstød. Uanset om denne samling er god eller dårlig, så opstår de her underlige spring som en slags gave i samlingen. Når man ophober så meget form et sted, kan man jo ikke lade være med at prøve at lave sammenhænge, om ikke andet så i forskellene.

TK: I det øjeblik man har en samling, som ikke er alt for kronologisk eller tematisk sammenfat, så er der meget større mulighed for, at et rum på tværs kan opstå, og det er en kvalitet ved samlingen, som burde udbygges. Den er forholdsvis fri for alt for belærende pædagogik.

MEA: Og selv om der er sat nogle lærestykker op, så får alt det andet lov til at være der ved siden af, så man hurtigt kan se "restmaterialet", Det er temmelig levende også med alt det som ikke passer ind. Man kunne måske godt ønske sig at denne ophobende side af samlingen kunne foldes endnu mere ud, at den kunne få lov at blive mere vildtvoksende. Tænk fx hvis man kunne sige, at nu tar' vi så de næste 30 år med hovedvægten på islamisk stuk og ornamentik. Det ville give nogle andre åbninger måske også ud på den anden side af det billedkunstneriske.

Note

¹ I sommeren 2003 spurgte Jan Zahle billedhuggeren Martin Erik Andersen, om han kunne skrive en tekst, evt. i interviewform, om Afstøbningssamlingen. Martin Erik Andersen foreslog, at han tog nogle åbne samtaler om samlingen med en anden billedhugger. Torben Kapper indvilligede i at tage en række sessioner i samlingen. Ovenstående tekst er i bearbejdet form et uddrag af disse samtaler.

kraftigt



AFSTØBNINGSSAMLINGEN – EN ATTRAKTION

I BYEN ?

STIG MISS

Spørgsmålstegnet i overskriften til denne 4. afdeling af vores høring om Den Kgl. Afstøbningssamlings skæbne og fremtid burde rettelig være slettet.¹ For selvfølgelig er et museum, der ligger så enestående i det københavnske bybillede og med en så enestående samling en attraktion.

Mangfoldigheden i den lille målestok

København er ikke nogen storby målt med de alen, der karakteriserer de egentlige metropoler i Europa og slet ikke i forhold til Mellem-amerikas, Nordamerikas, Østens eller Japans superbyer – befolkningsmæssigt set forstås. For hvor super de er, kan man jo være i tvivl om,

når man fornemmer, hvor begejstret mange er for den lille skala i København, for overskueligheden, og især når denne overskuelighed *samtidig* rummer en kulturel mangfoldighed af høj kvalitet og en mangfoldighed der stadig tillader at møde det uventede, det, der ikke ligner den herskende trend.

Trends møder man også i museumsdriften i alverdens museer – de store udstillinger, de store kataloger, helst noget med lidt impressionisme eller deromkring. Blockbusters, som amerikanerne kalder udstillingerne, hvor publikum helst skal stå i kø – længe, eller allerbedst: Bestille tid til at se udstillingen. Så er der noget ved at være museumsdirektør! Og bevares, de store megashows rummer altid ny viden, betagende iscenesættelser og vigtigst: Rigtig gode kunstværker. Men det må ikke blive det eneste mantra for prioriteringerne.

Mangfoldigheden, den kulturelle diversitet – også i museumslandskabet – er en utrolig vigtig dimension i en bys attraktioner. Og en kvalitet, der bør værnes om. Ikke mindst mangfoldigheden og bredden i oplevelserne – det, der går på tværs af masseturismen – er for en vigtig turistgruppe i dag – cityshopperne og citybreakerne – et dragende element. Og det var måske bl.a. det, der for nylig gjorde, at København i en international undersøgelse blev udråbt til én af de byer, man som moderne turist i dag absolut må besøge.

Den gode placering på havnefronten

Den Kongelige Afstøbningssamlings placering på havnefronten er pragtfuld, og hvorfor skulle man ikke stræbe efter at bibeholde en samlingsmæssig attraktion netop der? Først for få år siden er man begyndt at reformulere betydningen af og mulighederne i at udnytte de oplevelsesmæssige kvaliteter, der er ved nærheden til vandet, lyset, udsigten i det vakuum, der opstod efter det oprindelige havnemiljø's hændelse. Og så er det ellers gået stærkt med kontorhuse på striben ikke altid, ja måske nærmest sjældent med et så vellykket resultat, eksklusive boliger i nye huse og ældre bygninger og enkelte, men markante kulturinstitutioner – Diamanten og Operaen.

Skulle Vestindisk Pakhus, med Den Kongelige Afstøbningssamlings de facto lukkede samlinger, nu ligge på denne storslåede adresse med et arkitektonisk potentiale som en skønhedsdronning men med en tilgængelighed som et udrejsekontor i det gamle Østtyskland? Skulle det gamle pakhus nu blot være en uforståelig, lukket oplevelsesbank med alle herlighederne let synlige for de undrende forbipasserende? Eller kunne man ligeså godt skære over og anvende huset til noget mere fornuftigt – læs indbringende – såsom ejerlejligheder, hotel eller københavn-domicil for et internationalt computerfirma?

Nej, selvfølgelig ikke. Den gode placering på havnefronten skal udnyttes. Vandbusser, Opera, biblioteks-diamant, svømme-bassin i havnen og afstøbningssamling styrker og beriger alle det nye fokus på havnen som et attraktivt område af byen.

København som kulturby

– København som skulpturby

København som kulturby var den betegnelse byen kunne smykke sig med i 1996 og en eftertragtet rolle at spille for en række europæiske byer på tur efter hinanden – København som *skulpturby* er en betegnelse byen kan bryste sig af til stadighed.

Da Thorvaldsen rejste til Rom i efteråret 1796 forlod han en by, der ikke rummede mange skulpturer. Rytterstatuerne på Amalienborg Slotsplads og Kgs. Nytorv var sammen med Frihedsstøtten de store undtagelser. Da Thorvaldsens værker, som afstøbninger af de værker der blev bestilt af købere over hele Europa, begyndte at blive sendt hjem til Danmark med kongelige skibe fra midten af 1820'erne, for at blive udstillet på salonerne på Charlottenborg, må de have vakt stor opsigt og bidraget enormt til oplevelsen af skulptur i Kongens København.

Thorvaldsen var sendt til Rom som Kunstakademiets stipendiat for at lære at hugge i marmor og for yderligere at få kendskab til

verdenskunsten. Hjemme igen efter tre år skulle han vel bidrage skulpturelt til iscenesættelsen af den enevældige fyrste – det var et væsentligt motiv for den statslige kunstneruddannelse. Men han kom ikke hjem – lige med det samme. Og statens midler kunne synes spildt. Men de hjemsendte skulpturer som fortro for Thorvaldsens egen hjemkomst i 1838 betalte så rigeligt af på gælden ligesom København, da alle Thorvaldsens originalmodeller var hjemkommet og installeret i det nye Thorvaldsens Museum fra september 1848, havde fået en attraktion af de helt store.

Carl Jacobsen tog arven og mæcenatet op fra Thorvaldsen og etablerede dels Legatet Albertina, der skulle give skulpturer til placering i det offentlige rum i København, dels Ny

Carlsberg Glyptotek med de fantastiske samlinger af antik og nyere skulptur og dels havde han en brændende interesse for Afstøbnings-samlingen og gjorde heftige indkøb hertil. Den beskedne skulpturby Thorvaldsen havde forladt i slutningen af 1700-tallet, men som også rummede Akademiets afstøbningssamling tilvejebragt ikke mindst ved Abildgaards og Wiedewelts indsats til brug for kunstneres studier, var kort efter 1900 blevet til et skulptur-mekka. Og samlingerne er her endnu – hvis de altså ikke lige lukker. Betydningen af den skulpturelle rigdom i København er det som om, vi først nu kort efter årtusindskiftet er ved at genopdage. En lukning af Den Kongelige Afstøbningssamling ville være decideret *bad timing*.

Noter

¹ Artiklen er forfatterens indlæg ved høringen 6.2.2003.



KØBENHAVN

SOM SKULPTURBY

JANE FEJFER

De fire vigtige skulptursamlinger på Ny Carlsberg Glyptotek, Nationalmuseet, Thorvaldsens Museum og Den Kongelige Afstøbningssamling gør tilsammen København til en skulpturbym på verdensplan.¹ Disse samlinger er helt i klasse med de tilsvarende samlinger i London, Paris og Berlin, men samlingerne i København har deres eget særkende, fordi de er opstået

under helt andre betingelser og med andre formål. De københavnske samlinger er simpelt hen indsamlet mere nøgternt og repræsenterer derfor en anden tradition, som reflekteres i deres indhold.

Samlingerne i London, Paris og Berlin skal dels ses som udtryk for store nationers interesse for værker af kolossale dimensioner dels som

samlinger, som især afspejler europæisk stormagtspolitik.

– I Berlin imponeres man især af de relativt få, men enorme monumenter, som hovedsagelig stammer fra de tyske udgravninger bl.a. i Lilleasien. Pergamon-altret har, efter det blev bragt til Berlin i slutningen 1800-tallet, ikke blot gjort indtryk pga. de fremragende hellenistiske reliefarbejder, som viser guders kamp mod giganter, men også pga. den præstation det har været at udgrave og bringe et så stort monument til Tyskland og opstille det i et berlinsk museum. Monumenterne i Berlin indtog derfor hurtigt rollen som symboler på den tyske nationale stolthed og storhed i slutningen af 1800-tallet.

– I Paris og Louvre er den klassiske arv og især romersk skulptur blevet anvendt som et politisk virkemiddel i hædringen af Napoleon. Kernen i skulptursamlingerne i Musée Napoleon, i dag Louvre, er stadig krigsbytte eller 'gunstige indkøb' som Napoleons rådgiver i kunst og kultur Vivant Denon, også kendt som 'Napoleons øje', udvalgte sig bl.a. i de gamle samlinger i Rom under Frankrigs besættelse. Skulpturerne blev ført i en slags triumftog fra Rom til Paris og installeret i Napoleons nye museum ved Seinen. Ligesom samlingerne i London er de fleste af skulpturerne i Louvre erhvervet i begyndelsen af 1800-tallet efter Napoleons erobringstogter i Italien. Karakteristisk

for tiden blev værkerne udsat for omfattende restaureringer, og mange blev så gennemgribende ændret, at de ligeså vel er et udtryk for neoklassicismens smag som for antikkens.

– London er kendt for skulpturerne fra store græske og lilleasiatiske monumentalbygninger, især skulpturerne fra Parthenontemplet på Athens Akropolis. Parthenon-skulpturerne, som er blevet bedre kendt under navnet 'Elgin Marbles', efter den englænder som i 1804-1808 bragte dem til London, har været genstand for så store emotionelle slagsmål og politiske forviklinger, at de vel i dag er mere kendte som aktuelt kulturpolitisk sprængstof end for deres kunsthistoriske værdier.

Antik skulptur blev især bragt til England i 1700-tallet som led i overklassens selvscenearbejdelse. Den klassiske arv var ikke for den brede offentlighed, men et udtryk for en ægte connoisseurs smag og sociale position. Først senere i 1800-tallet blev skulpturerne for alvor led i et offentligt museumsprogram, men de historiske omstændigheder under hvilke indsamlingen oprindeligt foregik, præger stadig samlingernes karakter og tilgængelighed i dag.

De københavnske skulptursamlinger er opstået i en anden tid, under andre betingelser og har et anderledes civilt præg uden imperiale overtoner. Dels står de som udtryk for danske kontakter og handelsforbindelser til det mediterrane område siden 1600-tallet, dels

står de som udtryk for en didaktisk holdning til at gøre danske borgere bekendt med den klassiske skulpturelle arv og at uddanne kunstnere – på Kunstakademiet og derefter i Den Kongelige Afstøbningsamling gennem afstøbninger – og på Ny Carlsberg Glyptotek med originaler.

Glyptoteket omfatter en enestående samling af græsk og romersk portræt- og idealskulptur. Den er tilvejebragt i slutningen af 1800-tallet, hvor der var kraftig gang i udgravningsaktiviteterne i og omkring Rom. I stedet for at købe ind fra gamle samlinger med overrestaurerede skulpturer blev der satset på friske, urestaurerede nyfund. Det lykkedes Glyptoteket, i skarp konkurrence med en række nyetablerede museer især i USA, bl.a. i Boston og New York, at sikre de bedste fund til København. Brygger Jacobsen havde i Rom de bedst tænkelige forbindelser og den tyske arkæolog Wolfgang Helbig agerede som Jacobsens agent. Helbigs sikre øje og kontakter til udgraverne er årsagen til, at Glyptotekets samlinger er i verdensklasse med en lang række enestående fund. Herunder kan nævnes det store samlede fund fra patricierfamilien Liciernas grav ved Via Salaria inden for bymuren i Rom med en række portrætbuster, altre og sarkofager. Heriblandt et af de mest ekspresive og i nyere tid bedst kendte og hyppigst afbildede antikke portrætter overhovedet, Pompeius den Store. Andre portrætskulpturer

stammer fra Dianahelligdommen ved Nemi og en række idealskulpturer stammer fra kejser Tiberius' lystvilla ved Sperlonga, fra haveanlæg i Rom osv. Hele den romerske kejserrække er repræsenteret og for fagfolk såvel som lægfolk med interesse for portrætkunst og personligheders selvfremsstilling i antikken er Glyptoteket måske det vigtigste museum overhovedet. Glyptotekets samling er meget selektiv, og selv om der findes vigtige både ægyptiske, græske, etruskiske – etruskersamlingen er den bedste uden for Italien – og moderne danske og franske skulpturer, er samlingen af romerske portrætter kvalitetsmæssigt og kvantitativt altdominerende. Opstillet kronologisk og æstetisk meget smukt på gammeldags maner med adskillige sale udelukkende med portrætskulptur, får man et godt overblik over portrættet som kunstnerisk udtryksform.

Nationalmuseets samling af antikke skulpturer er lille, men afspejler Danmarks skiftende forhold til middelhavslændene helt tilbage til renæssancen, hvor de første skulpturer kom til Danmark og blev en del af Kunstkammeret. Vigtig er ligeledes en række portrætbuster og hele statuer, som blev bragt til Danmark af forskellige danske konsuler i Libanon, Ægypten og Nordafrika i begyndelsen af 1800-tallet, samt de skulpturer som stammer fra Carlsbergfondets udgravninger på Rhodos og i Hama i Syrien i begyndelsen af

det 20. århundrede. I modsætning til Glyptotekets samlinger er der en rig repræsentation af skulptur fra randområder.

Thorvaldsens Museum er skulptur for feinschmeckere. Skulpturerne i Thorvaldsens antikke samling er alle meget små, ofte i miniatureformat, og selvom samlingen repræsenterer hvad Thorvaldsen kunne få fingre i, mens han var i Rom, er værkerne kvalitetsmæssigt udsøgte og varierede både i materiale og tema. Der er eksempler på skulpturer i mange forskellige farvede marmorsorter, i bjergkrystal, i sølv, i fajance og i stuk. Miniature-skulpturer var uden interesse for de store nationer, som havde brug for monumentalstykker til at demonstrere national storhed, og det er sikkert en væsentlig årsag til, at Thorvaldsen med relativt beskedne midler til sin rådighed har kunnet tilvejebringe en så kvalitetsfuld og varieret samling.

Thorvaldsens samling er en fin kontrast til den engelske arkitekt John Soanes samling i London, hvor der er en overvægt af arkitektoniske stykker. Som billedhugger interesserede Thorvaldsen sig ikke primært for arkitektur og han købte derfor ikke et eneste stykke arkitektur. Som Soane anvendte antikke arkitekturelementer i sit arbejde, anvendte Thorvaldsen sin samling af antikke skulpturer som inspiration for egne værker, og han har givet været fascineret af skulpturerne, men også følt sig bekræftet i, hvor tæt han selv kunne komme

på det antikke ideal. Også Thorvaldsens samling af afstøbninger af antikke mesterværker er interessant og afspejler den store billedhuggers personlige valg. Dertil kommer en lang række afstøbninger af detaljer, også af mindre kendte værker, som han har været optaget af. Både de originale antikke skulpturer og afstøbningerne har i museet en ganske særlig interesse, fordi de viser, hvorledes den antikke kunst har været forbillede og inspiration for selv de største kunstnere. Samlingen på Thorvaldsens Museum er udtryk for en enkelt persons helt personlige smag og udvalg. Det, der yderligere gør Thorvaldsens Museum unik i denne forbindelse, er naturligvis, at museet rummer en meget stor del af Thorvaldsens egne værker, enten som gipsmodeller eller som marmorudførelser. Intet sted kan harmoni og konflikt mellem antik og neoklassicisme samt omformningen af antikken til det moderne studeres bedre.

Den Kongelige Afstøbningssamling har alt det, de tre andre skulptursamlinger ikke har, fordi de er selektive og afspejler, hvad man kunne få i de tidsrum de blev til. Værkerne i Afstøbningssamlingen er udtryk for, hvad man ville have. De københavnske samlinger sættes i sammenhæng via Afstøbningssamlingen: de store græske tempelanlæg som Parthenon, Aphaia-templet på Aegina (med Thorvaldsens nu afmonterede restaureringer for Ludwig I

af Bayern til Glyptotheket i München), Apollon-templet i Delphi, søjlerne og de store triumfbuer i Rom, eksempler på overrestaurerede skulpturer som et billede på antikopfattelsen i 1700-tallet, kontinuitet fra 3000 fvt. til 1900 evt.

Ikke kun de antikke skulpturer i de fire københavnske samlinger, men også deres opstillinger og arkitektoniske rammer er exceptionelle og komplementerer hinanden: Opstillingerne på Ny Carlsberg Glyptotek er foretaget efter to grundprincipper, nemlig æstetisk og værktypologisk, uden hensyn til skulpturens oprindelige funktion. Opstillingen på Glyptotheket medfører, at man stadig betragter og formidler skulpturer i forskellige kategorier som portrætter, idealskulptur, sarkofager osv. uden hensyn til, at de var en vigtig del af den antikke billedpropaganda.

På Nationalmuseet har man tilstræbt at forklare skulptur – og objekter i det hele taget – i den antikke kontekst, med vægt på enkelte randområder, samtidig med at man tager hensyn til skulpturens nyere historie – for eksempel som elementer i Det Kongelige Kunstkammer og i det hele taget deres erhvervelshistorie.

På Thorvaldsens Museum står de antikke skulpturer, som Thorvaldsen erhvervede i Rom, stadig i de dekorative arkitektoniske rammer, som M.G. Bindesbøll designede for dem i 1830'erne. Opstillingen af de antikke skulpturer

minder om den opstilling, som Antonio Canova forestod i Galleria Chiaramonti i Vatikanet for Pave Pius d. VI. Canovas egen samling af antikke marmorskulpturer er spredt for alle vinde, men Thorvaldsens er intakt, og udgør en unik mulighed for at studere en berømt billedhuggers selektion. Thorvaldsens egne værker, hovedsagelig originalmodeller i gips, står også mere eller mindre i den oprindelige opstilling, og hele museet bliver med skulptursamlingen et monument over en enkelt kunstners forhold til det skulpturelle medie.

I Afstøbningssamlingen er man frit stillet. Man er ikke bundet af en statisk arkitektonisk ramme og frem for alt er samlingen fleksibel; der kan flyttes rundt på gipserne, man kan vægte gipserne som del af modelskolens øvelser, man kan vægte store offentlige monumenter fra Rom (hvilke der er mange af), man kan vægte 'la longue durée', med for eksempel den menneskelige figur fra forhistorie til 1900-tallet, man kan genskabe decorationen af en antik helligdom, man kan eksperimentere og lege med det skulpturelle medie, kort sagt: der er rum for nytækning, for det er der alt sammen.

Afstøbningssamlingen har ikke blot i Danmark, men i høj grad også internationalt, i forskellige perioder været underkastet fordomme om original kontra kopi. Helt frem til 1960'erne blev afstøbningssamlinger ligefrem destrueret. Under ungdomsoprøret i Paris i

1968 gik studenter løs på den parisiske afstøbningssamling, fordi hele dens koncept betragtedes som gammeldags. Der er imidlertid nu kræfter i gang med at genskabe de samlinger, som er gået tabt for eksempel under 1968-oprøret, under anden verdenskrig, eller som følge af museumslederes inkompetence. Generelt er der konsensus om, at modsætningsforholdet mellem original og kopi ikke blot er forældet, men også skudt helt ved siden af, netop fordi man i afstøbningssamlingerne kan gøre helt andre ting med skulptur. Internationalt kommer dette til udtryk ved bestræbelserne på at genopbygge tabte samlinger og ved at skabe nye arkitektoniske rammer om de bevarede. Den Kongelige Afstøbningssamling er ikke blot en af de ældste og største bevarede afstøbningssamlinger. De arkitektoniske rammer, som den indgår i, gør den yderligere exceptionel.

Alle samlingerne af antik skulptur ligger i Københavns centrum og de små afstande i byen gør, at man let kommer fra den ene samling til den næste. Tilsammen gør samlingerne København til en by i verdensklasse med hensyn til antik skulptur, hvor man i løbet af kort tid kan danne sig et overblik over mange af de aspekter, som i videste forstand udgør det skulpturelle medie. Afstøbningssamlingen udgør et væsentligt element i denne oplevelse. Hvis samlingen står utilgængelig og ufor-

midlet hen, er ikke blot det ene ben – de store monumenter, den store sammenhæng og det eksperimentelle – amputeret bort: Afstøbningssamlingen er den samling som binder de øvrige københavnske antiksamlinger sammen. Med en dynamisk Afstøbningssamling har de fire skulptursamlinger i København tilsammen et enormt potentiale. Man kunne forestille sig, at flere museer tager samme tema op på samme tid i særudstillinger, hvorved der ville kunne skabes ny interesse for skulptur. Københavns rigdom på afstøbninger efter antikke

skulpturer i byrummet er et vigtigt supplement til museums-skulpturen.

Antikke skulpturer er et af de kulturelle kort København kan spille, og i 2004 blev der allerede givet kort: På Glyptoteket med forårets store særudstilling "ClassiColor" om bemaling af skulptur i oldtiden, udstillingen af Thorvaldsens afstøbninger "Af den rette støbning" på Thorvaldsens Museum, som fortsatte ind i 2005, samt udstillingen "Spejlinger i gips" på Kunstakademiet i efteråret 2004.

Note

¹ Artiklen bygger på forfatterens indlæg ved høringen om Afstøbningssamlingen 6.2.2003.



GIPSEN GIVER PERSPEKTIV

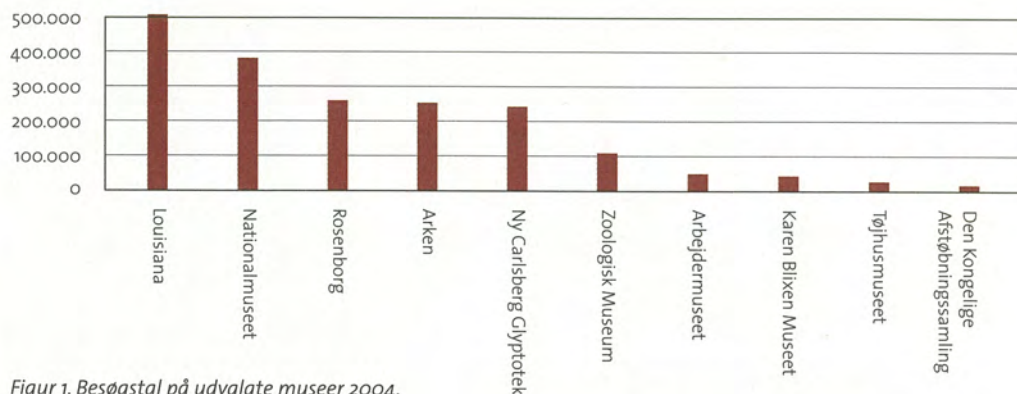
FOR KØBENHAVN

LARS BERNHARD JØRGENSEN

Lad os indrømme det med det samme: Den Kongelige Afstøbningssamling er ikke hovedstadens største publikumsmagnet.¹ Med et besøgstal på ca. 12.000 i 2004 kommer Afstøbningssamlingen meget langt nede på listen over de mest besøgte kulturinstitutioner i landet (se fig. 1). Det er på den anden side måske ikke så sært – kunne man hævde – når man ta-

ger samlingens begrænsede åbningstid og lave pr-profilering i samme periode i betragtning.

Der er grundlag for et større besøgstal. Men det er ikke pointen i denne sammenhæng. Pointen er derimod, at samlingen allerede nu giver en del museumsgæster en spektakulær oplevelse. Når man først har fundet ind til det lidt gemte – men flotte – pakhus, der

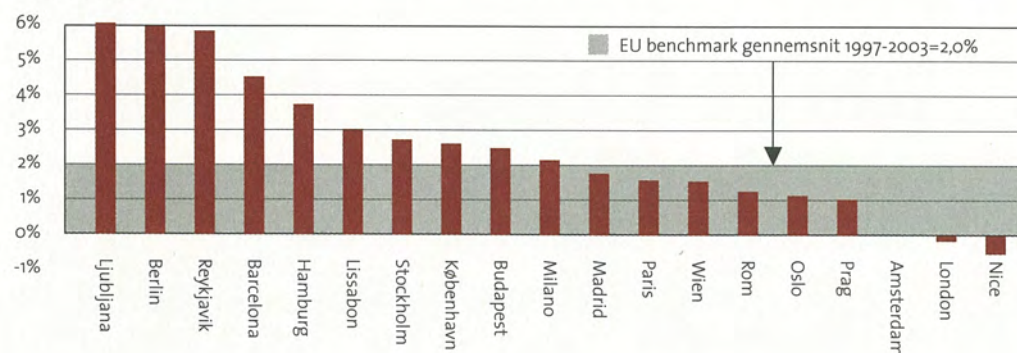


Figur 1. Besøgstal på udvalgte museer 2004.

Kilde: Danmarks Statistik 2005

Figur 2. Gennemsnitlig årlig vækst i overnatninger 1997-2003.

Kilde: TourMIS



rummer samlingen, giver besøget en uventet og særlig oplevelse bl.a. fordi bygningen giver sig ud for at rumme noget helt andet end kunstværker.

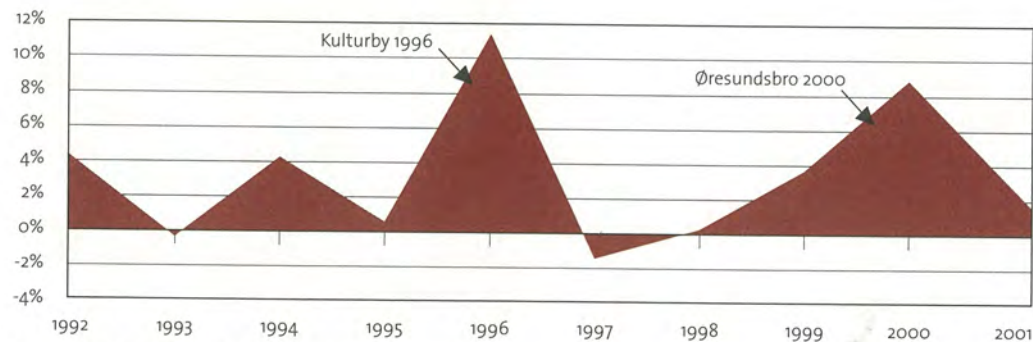
København har brug for oplevelser. Der er ikke megen fremstillingsindustri tilbage i byen, så ud fra en økonomisk betragtning har det derfor længe været en realitet at København skal klare sig på andre fronter. Den nye økonomi, som vores hovedstad skal basere sin fortsatte økonomiske vækst på handler om bioteknologi, IT, kommunikation, rådgivning, design, shopping, medier, sport, attraktioner og kultur. Kort sagt alle de aktiviteter, som til daglig går under overskrifterne videns- og oplevelsesøkonomien, og som allerede nu tegner sig for langt den største del af Københavns økonomiske fundament. Oplevelsesøkonomien er vigtig fordi: Det er det turisterne rejser efter, oplevelsesøkonomien trækker vækst og København er i hård konkurrence med andre storbyer. Udviklingen i dette konkurrenceforhold kan aflæses på mange måder og et eksempel er vist i fig. 2, en oversigt over udviklingen i væksten af overnatninger i europæiske hovedstæder i tidsrummet 1997-2003. Her ligger København lidt over midten.

Kulturen kan være med til at skabe en ny international oplevelsesprofil for København. Vi kan tydelig se, at kulturen trækker turister til når vi gør noget ekstraordinært. I de sidste ti år

har væksten været suverænt højst i 1996 (12%) og 2000 (10%) – netop år hvor vi var dygtige til at producere kulturelle kraftpræstationer (se fig. 3 som er en oversigt over udviklingen i væksten på overnatninger i Storkøbenhavn fra 1992 til 2001).

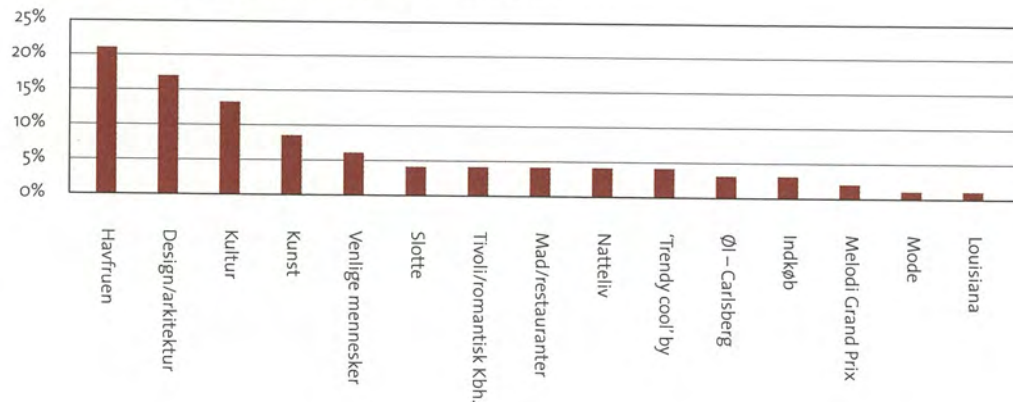
Vi må se i øjnene, at København har meget få kulturelle “katedraler.” Det vil sige store kulturelle monumenter i verdensklasse, som folk fra hele verden valfarter til for at besøge. Til gengæld har vi en stor bredde og alsidighed i vores kultur. Og mange steder er den vævet ind i dejlige kvarterer og pladser, miljøer som både vi københavnere og turisterne gerne besøger. Også her eksisterer der undersøgelser der bekræfter at kategorier som “design/arkitektur,” “kultur” og “kunst” er i top når udlændinge enten ved besøg eller læsning har beskæftiget sig med København og angiver hvad der har gjort mest indtryk på dem (se fig. 4, undersøgelse fra 2001).

Men der skal fornyelse til. København gennemgår netop i disse år en betragtelig fornyelseskur: udbygning af lufthavnen, infrastruktur og udbygning af nye bydele – ikke mindst i forbindelse med hele havneområdet. Kulturen kan gøre sit til at denne fornyelse ikke bare kommer til at handle om glas, stål og beton. Og det er tit i mødet mellem nyt og gammelt, at de mest spektakulære spændingsfelter opstår – tag bare Pyramiden ved Louvre i Paris. Netop kvarteret ved Afstøbningssamlingen vil



Figur 3. Storkøbenhavn årlig vækst i overnatninger.
Kilde: Danmarks Statistik 2001

Figur 4. Hvad husker du at set eller læst om København?
Base 3.330 respondenter fra Schweiz, Irland, Italien, Spanien & Storbritannien. Kilde: Socio Research for Wonderful Copenhagen 06-2001



i de kommende år være genstand for en markant byfornyelse: nyt skuespilhus, ny opera, nye kontorbyggerier, formentlig nye hoteller og meget andet vil poppe op. Afstøbnings-samlingen kan på markant vis være med til at skabe værdi for denne nye del af København – og det ville hjælpe meget, hvis den blev mere synlig i det nye byrum. Hvorfor ikke prøve at arbejde med idéer, der handler om at få nogle af værkerne ud på kajpladsen – placeret i isolerende glasmontrer, hvor figurerne står i belysning om aftenen, som vartegn for den nye bydel. Eller var det ikke muligt, at indrette

en kvalitetsrestaurant i Afstøbningssamlingen? Den ville uden tvivl blive et tilløbsstykke. Eller hvad med at bruge Afstøbningssamlingen mere til firma-arrangementer så som produkt-præsentationer, receptioner og lignende? Eller der kunne måske laves performance-teater i huset. Der er sikkert 100 praktiske grunde til at netop disse idéer måske ikke umiddelbart kan lade sig gøre. Men pointen er at Afstøbnings-samlingen har et umådeligt potentiale der bare venter på at blive udnyttet og som kan skabe meget mere værdi til København. Derfor: Slip gipsen løs!

Note

¹ Artiklen bygger på forfatterens indlæg ved høringen
6.2.2003.



FRA SNAVS TIL PATINA

AFRENSNING AF GIPSSKULPTURER I DANMARK – HISTORISK SET

LOUISE CONE

At rense gipsskulpturer er uhyre besværligt. De kan f.eks. være blevet overmalet, imprægneret, kemisk behandlet, vasket med sæbe og vand. En lang række af afrensningemetoder er blevet anvendt i tidens løb, altid for at opnå en ren hvid overflade.

Denne artikel fortæller historien om kampen for at finde metoder til at rense

de problematiske gipsskulpturer i det 19. århundrede, da de store gipssamlinger, herunder Den Kongelige Afstøbningssamling, opstod i Europa.

En snavset overflade

For at forstå, hvor indviklet det er at rense en gipsskulptur, er det nødvendigt med en forstå-

else for, hvad snavs er, og hvordan det påvirker gipsens overflade. For en konservator er der to hovedkategorier af snavs – fremmed stof og nedbrydningsprodukter:

– Fremmed stof så som støv, olie, sod, osv. er ikke en oprindelig del af objektet, men er blevet integreret med overfladen ved at sætte sig på den.

– Nedbrydningsprodukter er 'snavs', der er dannet ved en kemisk reaktion mellem det oprindelige materiale (gips) og kemiske stoffer fra det omgivende miljø. Fremmed stof kan blive til nedbrydningsprodukter, hvis der opstår en kemisk reaktion mellem snavset og objektet.

Den mest almindelige type snavs er støv, der ofte er en kompleks blanding af fibre, sod, fedt, hud, salte og kiselsyre, med spor af svampe og mikroorganismer. Mikroorganismene lever af de organiske materialer i støvet. Støv er for det meste hygroskopisk (vandoptagende) og vil fremme svampedannelse.

Støbehud

Når man på traditionel vis støber gips, dvs. med en ægte gipsform eller en silikoneform, vil gipsen udvide sig og trykke imod formen. Dette tryk skaber en lidt anderledes krystalstruktur på gipsens overflade. Denne såkaldte 'støbehud' beskytter gipsen som et hårdt ydre lag. Når man bruger en silikoneform, den mest

anvendte form i dag, vil gipsens udvidelser blive delvis kompenseret for ved silikonens elasticitet. Det er uklart, hvordan denne bøjelighed påvirker støbehudens kvalitet, men det ser ud til at gips støbt i silikoneforme bliver hurtigere beskidt.

Støbehudens kompakte overflade hjælper til at beskytte skulpturen imod at snavs trænger ind i den. Bevarelsen af støbe huden er nok den vigtigste faktor, når man renser gips. Når støbe huden først er fjernet, vil porerne være helt åbne og endnu mere modtagelige overfor snavs og fugtighed. Men måske er det endnu vigtigere, at fjernelse af støbe huden vil påvirke fremtidige afstøbninger af værket, idet mange detaljer forsvinder med støbe huden.

Rensningsmetoder – historisk set

Mange forskellige metoder er blevet anvendt til rensning af gipsskulpturer. Sidst i det 19. årh., da gipssamlinger var ved at blive etablerede eller udvidede overalt i Europa, blev der i stor stil forsket i rensning og bevaring af disse skulpturer. Vanskelighederne med at rense gips blev snart tydelige for konservatorer og museer. Især blev det klart, at rensning med vand eller anden væske med lav viskositet er yderst risikabel, idet væsken transporterer snavset endnu dybere ind i skulpturens fine porestruktur. For at undgå denne transport blev et af hovedmålene for rensning af gipsskulpturer

at minimere gipsens porøsitet og der blev udviklet metoder til at imprægnerer gips, sådan at porerne på overfladen blev lukket og skulpturen kunne vaskes. Gipsen blev fx før støbning blandet med saltopløsninger, med sur mælk eller ekstrakter af forskellige planterødder; og efter støbning blev skulpturer imprægneret med blandinger af fx stearinsyre og sæbe (kallipasta) og forskellige saltopløsninger.

Commissionen for Imprægnering og Rensning af Gipsafstøbninger

I 1893, som forberedelse til etablering af en permanent national samling af gipsafstøbninger, blev en kommission med navnet *Commissionen for Imprægnering og Rensning af Gipsafstøbninger* dannet i København.¹ Formålet med kommissionen var at undersøge metoder til rensning og imprægnering af gips, da det blev konkluderet, at de ovennævnte metoder til behandling af gipsskulpturer ikke var effektive, og, hvad der var værre, direkte skadelige. Resultatet blev en kommissionsrapport til Ministeriet for Kirke- og Undervisningsvæsenet, der bl.a. byggede på en tysk kommission, som havde udført en lignende undersøgelse 20 år tidligere. (*Über die Behandlung von Gipsabgüssen; Sonderabzug aus den Verhandlungen des Vereins zur Beförderung des Gewerbelebens 1877*). Den tyske kommissions anbefalinger var som følger:

1. Overmaling maa bestemt fraraades.
2. Istdenfor nye Afstøbninger er det ønskeligt at erhverve ægte Former eller, naar dette ikke kan ske, at anskaffe to Afstøbninger, hvoraf den ene udelukkende anvendes til at tage Former efter.
3. Samlinger maa saavidt mulig beskyttes mod Støv og Fugtighed. Særlig den sidste er meget farlig [Svampdannelse]. Derfor anbefales god Ventilation [der jo nu omstunder let vilde kunne udføres med støvfri Luft]. Ved Afstøbning af Figurerne ere Pustere eller lign. at fortrække for Støvekoste eller Fjervinger [der let medfører Fedt- eller Støvpartikler].²

Forsøg med imprægnering

Den tyske kommission konkluderede, at samlinger med mange besøgende ikke kunne holdes rene uden periodisk rengøring med sæbe og vand. Efter utallige fejlslagne forsøg på at finde en måde at gøre gipsen mere vaskbar, udlovede kommissionen en pris til den, som kunne opfinde en behandling, der gjorde det muligt at vaske gips med sæbevand, uden at skade gipsens form eller farve.

Tre forslag vandt prisen. Alle tre metoder brugte en opløsning af bariumhydrat i vand, eller i mættet kalkvand, som blev enten dypet, penslet eller sprøjtet på. Ideen med behandlingen var at omdanne gipsens overflade til to uopløselige stoffer, svovlsurbaryt, og kulsur kalk. I længden viste det sig desværre, at det

heller ikke var en helt uproblematisk metode. Især barium er meget giftigt og lige så ætsende på hud som læsket kalk. Metoden kunne desuden føre til en opløsning af jernforbindelser i gipsen, så der opstod gule skjolder på den. Og man fandt ud af, at overfladens mekaniske styrke blev formindsket.

Derfor endte det med, at ingen af de ovennævnte metoder blev implementeret i de tyske samlinger og i stedet blev to alternativer anbefalet: En varm mættet opløsning af borax (salpeter) børstet på 2 gange, derefter en varm mættet opløsning af klorbarium, og endelig en varm opløsning af sæbevand efterfulgt af en afskylning i koldt vand.

En opløsning af ammoniumtriborat, der er mere opløselig end borax, blev påført og absorberedes af gipsen, hvor den størknede. Efter 2 dages tørring var teorien, at overfladen blev kompakt, hård og parat til at vaske.³

Den danske kommission gennemgik hele det tyske kommissorium og studerede talrige afstøbninger, både før og efter behandlinger, men måtte skuffet konstatere, at der tilsyneladende ingen umiddelbar løsning var, ej heller de to sidstnævnte som kommissionen konkluderede ikke var tilfredsstillende:

Endelig indeholder enhver Imprægneringsmetode, som bevirker kemiske omsætninger i Afstøbningernes Overflade, i og for sig en stor

Fare. Naar det hedder sig, at Figurerne ere imprægnerede og kunne taale Vaskning, blive de jævnlig eller dog med visse Mellemlum vaskede. Ved den enkelte Vaskning lide de tilsyneladende intet. Ved en nogenlunde god Imprægneringsmethode, vil Forskjellen før og efter Vaskningerne overhovedet næppe være kjendelig. Men netop i Tidens Løb, saa at Afstøbningerne tilsidst bliver fuldstændig ødelagte. Og dog ville maaske den, der har tilsyn med Samlinger, føle sig overbevist om, at en saadan Figur intet havde lidt ved Vaskningerne, og først naar han kunde sammenligne den med en frisk Figur, som var støbt i samme Form, erkjende den Skade, der var sket.⁴

Det helt centrale hensyn for den danske kommission var at bibeholde den fysiske form af afstøbningen. Kommissionen var ikke villig til at acceptere en mulig risikabel behandling med forringelse af formen til følge blot for at få en hvid og vaskbar skulptur. Efter alle eksperimenterne og diskussionerne om imprægnering var spørgsmålet stadigvæk det samme: Hvordan skal de beskidte overflader så renses?

Rensningsmetode

I 1888 sendte Thorvaldsens Museum et brev ud til de mest berømte afstøbnings- og skulptursamlinger i Europa, hvor der blev spurgt til, hvordan de rensede deres gipsafstøbninger. Her er nogle af de tilbagemeldinger de fik:

1. I Skulptursamlingerne i Dresden og München anvendtes det gamle Husgeraad at overstryge Afstøbningerne med varmt Hvedeklister og efter 12 Timers Forløb trække den elastiske Hud af.

2. I Florents renser man de smudsige Afstøbninger ved at neddykke dem i Vand, indtil der ikke længere stiger Luftblærer op, derpaa fjernes Smudset med en blød pensel, og endelig tørres Afstøbningerne saa hurtig som muligt i Træk eller Varme.

3. Fra Accademia di San Luca meddeles, at man i Rom renser smudsige Afstøbninger ved at overstryge dem med en Opløsning af Vandglas ved Hjælp af en Pensel, saaledes at Opløsningen trækker godt ind, og derefter hurtig tørre dem. De for Støv befriede Afstøbninger bades derpaa med en Blanding af Mælk og Vand og bestrøes saa med Gipspulver, af hvilket det Overflødige tilsidst fjernes.⁵

Til sidst konkluderer kommissionen, at de må give kunstakademiet i Wien ret når de kun anvender afstøbning: "... fordi der ikke kjendes noget virksomme Rensnings- eller Bevaringsmiddel, som kan ansees for tjenligt."⁶

Bocks metode

Men kommissionen havde dog en lille trumf i ærmet, nemlig en videnskabsmand ved navn Alexander Bock. Hr. Bock havde rent faktisk længe været aktiv i forskningen i ren-

ningsmetoder og havde forsket i rensning af porerne. 'Bocks methode' som hans udviklede metode bliver omtalt som i kommissionens rapport, brugte ikke væske, men i stedet sugkraft for at rense porerne, og kommissionen beskriver de mange fordele ved denne metode. Et bestyrelsesmedlem fra Thorvaldsens museum skrev til Hr. Bock:

Hvis dette (nemlig Rensning af gamle, tilsmudsede Gipsafstøbninger) var, efter de utallige Forsøg der i denne Retning ere gjorte, blevet en Mulighed ved Deres Behandling, vilde det være af stor Betydning, ogsaa i Udlandet hvor man, som hos os, troer denne Opgave uløselig.⁷

Ifølge kommissionens beskrivelse af Bocks resultater var overfladen efter rensning klar og hvid, med ingen tab af detaljer, og ingen ridser på overfladen. Men metoden blev ikke offentliggjort (dette var Bocks afgørelse, da han var bange for, at metoden ville blive anvendt forkert) og eftertiden er aldrig blevet indviet i den fantastiske metode! Vi har kun rygter, der antyder, at Bock ikke prøvede at modarbejde gipsens naturlige porøsitet. Tilsyneladende placerede Bock gipsen i en tæt lukket beholder, omgivet af en slags damp og efter et ukendt tidsrum i dampkammeret blev gipsen udsat for et kraftigt sug, der rensede porerne. Men selvom kommissionen er tydeligt begejstret og anbefaler, at der for-

skes videre i Bocks metode, blev den ikke anvendt, ej heller undersøgt videre.

Fig. 1. Afrensningsforsøget på højre ben af denne statue i Afstøbningssamlingen viser, at det er muligt at genvinde gipsens hvide overflade. Men hvor "rent" skal resultatet være?



Patina

Kommissionens generelle konklusion var, at bevaring af formen fremfor overfladens æstetik måtte prioriteres højest indtil en metode, som kunne rense overfladen uden at skrabe, vaske, imprægnere, male, eller på nogen som helst måde gøre skade på gipsens skrøbelige overflade, blev udviklet.

Attituden siden da har afspejlet kommissionens bekymringer og har været forsigtig og skeptisk. Der er næsten ikke blevet forsket i gipsskulpturer i Danmark siden Bocks tid og rensning er generelt ikke anbefalet. For at sikre en bedre overflade og en 'ægte kopi' til senere afstøbninger skal støbehuden bevares.

Rent faktisk ligger en helt anden og interessant historie og lur under overfladen for dette argument: Diskussionen om afrensning af gipsskulpturer er nemlig på mange måder et symptom på Afstøbningssamlingens status og skæbne i kunsthierarkiet. Den herskende opfattelse – at gipsafstøbninger er funktionelle kopier af originale former og ikke selvstændige udstillingsobjekter – gennemsyrrer nemlig hele diskussionen i kommissionen. Kommissionens fastholdelse af, at formen er vigtigere end overfladen og afstøbningsfunktionen vigtigere end den æstetiske fremtræden, kan måske kaste lys over Afstøbningssamlingens triste skæbne siden hen. Men det er en anden historie. Udgangen på kommissionens arbejde er,



Fig. 2 Laserafrensning af en antik satyr-buste i Bertel Thorvaldsens Afstøbningssamling på Thorvaldsens Museum. Rensningen er halvt færdig.

at ingen effektiv rensningsmetode er blevet udviklet.

En gipsskulptur, som har stået uden beskyttelse i mange år, antager sære farver. Gipsens overflade er porøs og snavs fanget i porerne medvirker til at ændre overfladens

farve og den måde lyset brydes på. Mange kunstelskere mener, at denne grå-sort misfarvning er ønskelig i gipsskulpturer, fordi den absorberer mere lys og derfor understreger formen. Gipsen får en 'patina'. En særlig effekt er den såkaldte 'omvendte skygge-effekt', der opstår når snavset sætter sig på de områder med den mest tilgængelige overflade, fx på overfladen af en fold – og ikke inde i folden hvor man normalt ville forvente en skygge.

Konserveringsfaget har udviklet sig voldsomt siden 1894 og i dag anvendes forskellige metoder til rensning af gipsskulptur. Et nyt område, som er under udvikling, er afrensning af gips med laser, en metode som Alexander Bock og hans kolleger næppe har kunnet forestille sig. Kort fortalt er laserens koncentreret energi, som man kan kontrollere i styrke og andre parametre. Laseren bruges til at fjerne overfladesnavs på mange forskellige materialer, bl.a. gips. Den snavsede, mørke overflade absorberer laserens varmestråling, og de enkelte partikler af snavs bliver afstødt. Laserens virkning holder tilsyneladende op, når den når den hvide reflekterende overflade. Denne metode har vundet en del frem indenfor konserveringsfaget, fordi den gør det muligt at afrense en skulptur uden brug af bl.a. kemikalier, vand, viskelæder – i det hele taget uden nogen som helst form for fysisk kontakt og dermed slitage af gipsens over-

flade. Men metoden er ikke helt problemfri, og det største problem har faktisk noget med *patina* at gøre. Laseren kan i nogle tilfælde give gipsen et gulligt skær. Dem, der udvikler laserafrensning, påstår hårdnakket, at det i virkeligheden er den 'ægte' patina, der kommer frem, altså den gule som ligger gemt under snavset. Det er nærliggende at rejse spørgsmålet, hvorfor skulpturerne ikke bliver gule ved traditionel mekanisk afrensning? Måske er det varmen fra laseren, der reagerer med det yderste lag af gipsen, måske har det noget at gøre med gipsens alder, proveniens, forkert brug af laseren, eller måske er det typen af snavs, der

gør en forskel. Ved at følge denne udvikling og deltage i diskussioner om emnet kan man ikke lade være med at føle, at man er havnet tilbage i Fenger, Jacobsen, Jørgensen, Lange og Steins tid.

Der er stadig ingen enighed om hvilke metoder, der er bedst, eller hvordan de anvendte metoder påvirker støbehuden. Der mangler stadig at blive forsket i udvikling af effektive og uskadelige metoder til konservering, rensning og vedligeholdelse af gipsafstøbninger. Men med ikke-eksisterende forskningsmidler kan det være, vi alle må lære at værdsætte al snavs som patina.

Noter

¹ Cf. Betænkning afgivet af *Commissionen for Imprægnering og Rensning af Gipsafstøbninger*, november 1894. Kommissionen bestod af: L. Fenger, C. Jacobsen, S.M. Jørgensen, J. Lange, Th. Stein.

² Kommissionen, 1894: 2

³ Kommissionen, 1894: 4.

⁴ Kommissionen, 1894: 8-9.

⁵ Kommissionen, 1894: 9-10.

⁶ Kommissionen, 1894: 10.

⁷ Kommissionen, 1894: 10.



AFSTØBNINGSSAMLINGENS

RESTAURERING

JØRGEN BAU

Efter indflytningen af Afstøbningssamlingen til Vestindisk Pakhus i vinteren 1984-85 blev der oprettet et restaureringsværksted til at udbedre og genetablere samlingen.

Min baggrund for at tiltræde som konservator for dette værksted var min uddannelse hos en stukkatørmester der ikke lavede stuk, men udelukkende beskæftigede sig med afstøbning

ger, blandt andet på Akademiets billedhuggerskole. Jeg er i dag vel den eneste udøvende med netop denne baggrund, bortset fra de tre stukkatører der i de forløbne år er udlært i Afstøbningssamlingen. I gamle dage blev vi kaldt for "gipsere".

Det første indtryk var ret kaotisk. Jeg startede arbejdet sommeren 1985, og de tre etager i pakhuset flød med figurdele og relieffer, løse

og afbrækkede arme, ben og skår. Det lignede et lazaret, dramatisk belyst af det indtrængende sollys og genskinnet fra vandet i havnen. Over 2500 afstøbninger. Der havde oprindeligt været flere.

I de følgende år passerede størstedelen af disse afstøbninger gennem værkstedet, om ikke for andet så for at blive rensat for insekt-popper og snavs. Jeg vil forsøge at give et indblik i hvordan vi arbejdede, i det forfængelige håb at det måske kan være til nytte for andre der arbejder med gipsafstøbninger.

Erfaringerne vi nåede at indsamle, på grund af opgavernes enorme omfang og vores kontakter med andre afstøbningssamlinger, blev desværre aldrig udmøntet i en skriftlig og offentlig tilgængelig rapport inden den pludselige lukning af værkstedet på grund af de pålagte sparerunder.

Vi lavede en oversigtsrapport hvert år med fotodokumentation og oplysninger om hvert inventarnummer og dertil eksempler fra restaureringen, og disse rapporter er selvfølgelig til stede på museet, men hvem kan få dem at se?

Ret hurtigt efter at værkstedet var startet, begyndte vi at tage os af bestillingsopgaver fra andre museer, idet vi fandt ud af at vi kunne

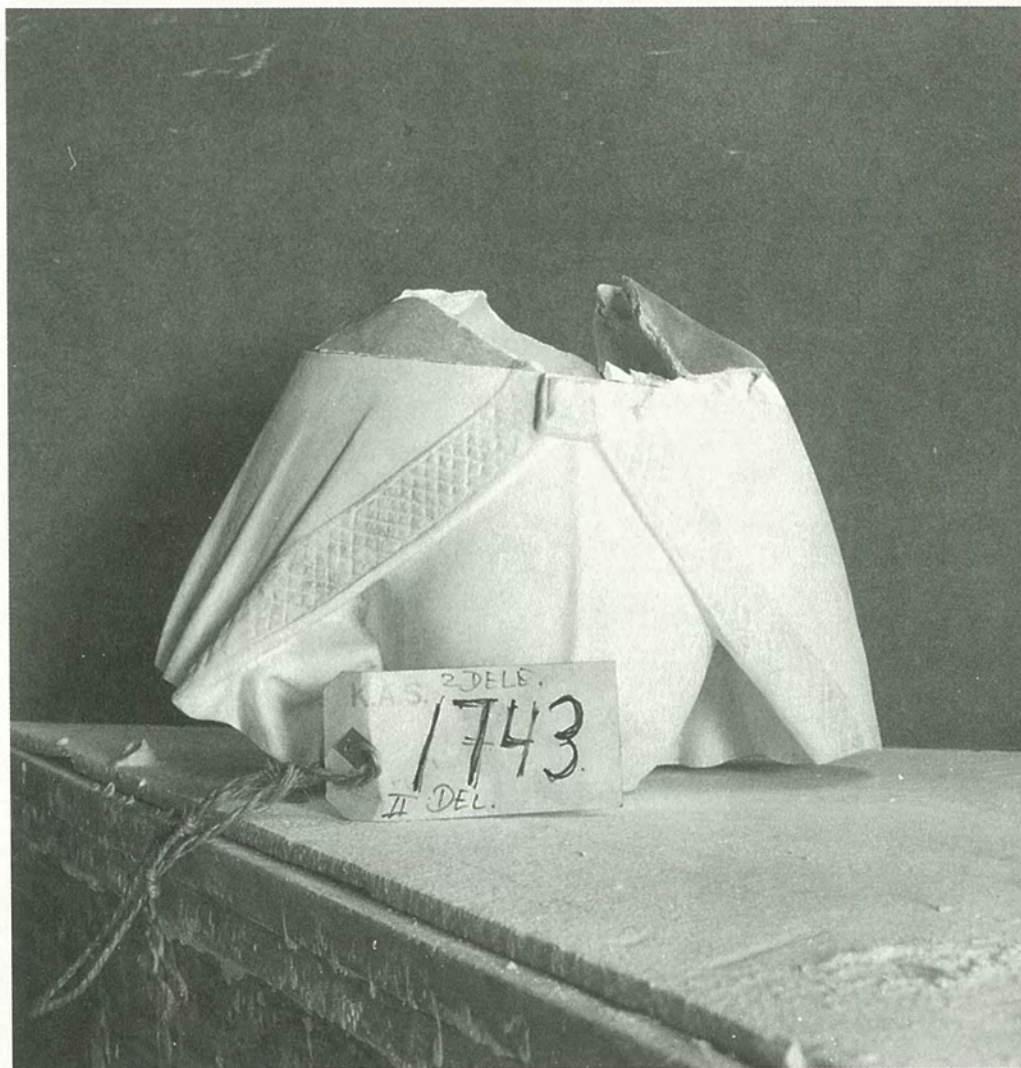


Fig. 1. Ny afstøbning fra støberiet i Berlin af ridder fra Nürnberg (ca. 1380) skåret over ved skuldrene. Skuldrene fra den gamle afstøbning sat på som prøve.

bytte os frem til de ting vi manglede, arme og ben og andet som var gået til efter det famøse ophold i Ledøje siden 1966. De tyske afstøbningssamlinger var i gang med at genopbygge hvad der var ødelagt under krigen så ved hjælp af nyafstøbninger af de bedste ting vi havde, kunne vi bytte os til hvad vi manglede af stumper, og senere også supplere samlingen med nye genstande.

Det første restaureringseksempel viser tilpasningen af et nyt hoved modtaget fra Berlin (figs. 1-2). Mange af figurerne i Afstøbningssamlingen er indkøbt i Berlin og mange af de originale forme eksisterer stadig.

Vi forsøgte så vidt muligt at erstatte det manglende på en figur med nye afstøbninger fra en tilsvarende figur, eller fra eksisterende forme af figuren. Vi modellerede f.eks. ikke nye fingre på som kun lignede de oprindelige.

En afstøbning må betragtes som en nøjagtig dokumentation af originalen, ikke en modelleret kopi.

Som tiden gik, betød det at vi fik oparbejdet en pæn samling af forme af de bedste afstøbninger i Afstøbningssamlingen og af alle mulige løse dele i øvrigt fra andre afstøbningssamlinger som vi besøgte under udvekslingen af genstande.

Allerede før samlingen blev officielt åbnet i 1995 benyttede vi nogle af disse forme til at lave afstøbninger til salg. Vi forsøgte samtidig

at udbrede kendskabet til de forskellige støbemetoder der var brugt da afstøbningerne oprindeligt blev skabt, dels ved demonstrationer ved årlige 'åbent hus'-arrangementer og dels ved en særudstilling i 1990 omkring afstøbningsteknik hvor vi havde fremskaffet eksempler på forme af næsten enhver type. Der blev i den forbindelse udgivet en lille folder om emnet.

Interessen for, hvordan man laver afstøbninger, og hvordan man havde gjort det tidligere, var tilsyneladende ret stor, så i de sidste par år lavede jeg en mere omfattende beskrivelse med ca. 170 billeder der instruktivt følger de forskellige processer. Statens Museum for Kunst havde afsat nogle penge til udgivelsen, men der skete ikke noget og bogen strandede ved lukningen af værkstedet. Det var måske uklogt.

Der findes ikke nogen samlet beskrivelse af de forskellige teknikker her eller i udlandet, så man kan frygte at i hvert fald en del af den viden vi sad inde med vil gå tabt.

En montre i stueetagen viser et par eksempler på forme, som vi har lavet, men der er andre metoder som f.eks. gelatineforme, af benlim og naturgummi (kaldet gutta-perka), som skal opvarmes når man støber, eller forme af blødt ler som ville tørre ind og derfor ikke kan udstilles. Mange af de største afstøbninger i samlingen er støbt i forme lavet af blødt ler.

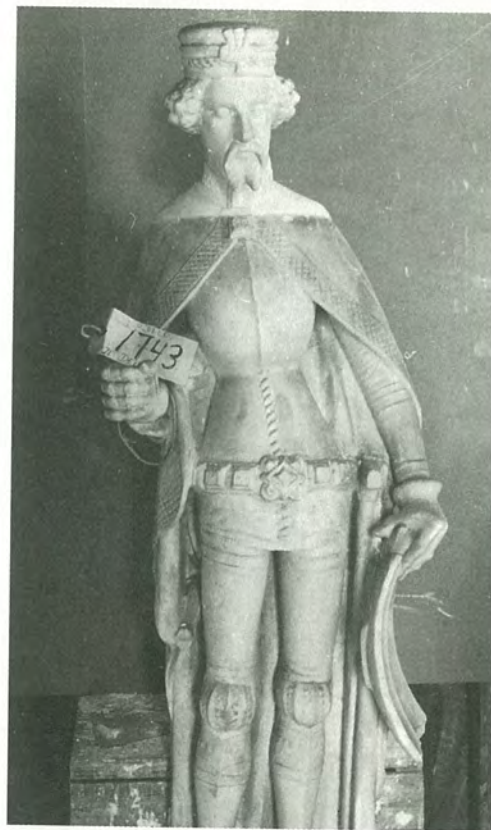


Fig. 2. Afstøbning af ridder fra Nürnberg (ca. 1380) med nyt hoved og skulder, inden patinering med støv.

Tilpasning af nye afstøbningsskulpturer til gamle
Billederne af ridderen i rustning fra Nürnberg viser hvordan et nyt stykke tilpasses et gammelt (figs. 1-2).

Vi havde byttet os til afstøbningen af overkroppen fra støberiet i Berlin hvor den oprindelige figur også er støbt. Stykket var rigeligt stort, men det er altid en fordel at få mere med end der mangler, så man kan måle sig frem til placeringen, og det har ingen økonomisk betydning om man støber lidt mere med, når først formen er fundet frem og gjort klar.

Det var hovedet med skuldre vi skulle bruge, så vi skar med et vandret snit lidt af den gamle afstøbning først og lagde derpå et tilsvarende snit på den nye. De to billeder forklarer næsten fremgangsmåden. Den nye overkrop står med det afskårne stykke fra den ældre afstøbning og omvendt. Princippet er at man bevarer så meget af det gamle som muligt ud fra en praktisk vurdering af hvad der er forsvarligt. Hvis vi havde ladet skuldrene være, som de var, ville samlingen af de to stykker have været for vanskelig og måske også for unøjagtig.

Den gamle afstøbning var lidt tydeligere end den nye, men sådan har det været næsten hver gang vi fik dele støbt i de måske hundrede år gamle forme fra Berlin, og det skyldes blandt andet at de var nødt til at lakere formene inden de kunne bruges igen.

Samlingen af de to dele foregår med gips. Man skærer op i de to flader der skal mødes så der er noget at binde i og lukker de to fla-



Fig. 3. Venus fra Capua (slutn. af 4. årh. f.Kr.) samles. Der er tale om en ny afstøbning til Antiksamlingen i Kiel. Figuren og kroppen er mættet med vand og der er skåret dybe riller i de to flader der mødes. Gipsen, der er rørt op forholdsvis tyndt lægges først på når det er begyndt at stivne og næsten ikke flyder, for ikke at figurdelen skal nå at suge for meget vand ud af blandingen og for at gipsen ikke skal løbe. Det overflødige gips fjernes mens det er vådt.

der med klar shellak et par gange inden man samler stykkerne. Shellakken skal forhindre at vandet suges ud af den gips man trykker stykkerne sammen med. Hvis de to flader suger for meget holder gipsen ikke. Se billedet med Venus-hovedet (fig. 3).

Det øverste stykke kan man godt gøre vådt så det ikke suger, men den gamle afstøbning må helst ikke få for meget vand, fordi

vandet opløser de urenheder der med årene har frigjort sig fra gipsen. Fugten vil få jern og svovl til at trænge ud i overfladen, og der opstår derved en gul misfarvning langs samlingen, når gipsen tørrer op.

Misfarvninger af denne art kan dog godt fjernes eller rettere man kan sende jern- og svovlrester tilbage hvor de kom fra. Se herom i afsnittet "ituslåede afstøbninger".

Patinaen manglede på den nye overdel (fig. 2). Vi eksperimenterede med forskellige tørfarver der iblandet vand blev forstøvet på overfladen med en *airbrush*. Man kan sprøjte oppefra så forstøvningen lægger sig på næsten samme måde som den naturlige patina. Men den rigtige farve er meget svær at ramme med en kunstig farve, så ved mindre områder foretrak vi at bruge naturligt støv opløst i vand. Vi havde altid havde en bøtte med støv, børstet af fra bagsiden af de store relieffer eller indsidene af krukker og figurer, hvor der havde samlet sig tykke lag. Vi brugte samme slags snavs, som havde skabt meget af den naturlige patina på afstøbningerne.

Vandskader

Athena-Medici, som er den højeste enkeltfigur i Afstøbningssamlingen må have stået et sted i Ledøjeladen hvor det rigtig har kunnet regne ind. Soklen var stedvis som det ses af billedet skyllet helt fri for gips. Der var kun hessian



Fig. 4. Sokkel med afbrækket ugle fra afstøbningen af Athena-Medici (440-430 f.Kr.). Mindst en centimeter gips er skyllet væk.

tilbage (fig. 4). Samtidig var figuren sunket ned i soklen så den vaklede når man skubbede til den. Figuren er støbt i fransk gips og af franske gipsere, så afstøbningen er meget tynd og let sammenlignet med tyske og italienske afstøbninger. Vi måtte i øvrigt save hovedet af og sætte det på med en tap så det kunne tages af og på, for at kunne rejse figuren op og køre den på plads med en pallevogn uden hovedet. Det var noget af det første vi lavede efter indflytningen.

Den følgende foreløbige restaurering foregik i 1988. Figuren blev lagt ned på madrasser

og den indvendige afstivning af træ blev – for sigtigt mens vi holdt vejret – udskiftet med nye træstivere, fæstnet med hessian og gips. Med et stålanker nedfra blev uglen gjort fast til soklen (fig. 5). Kløerne var til dels bortforvitrede, men der var ikke tvivl om placeringen og udbedringen af det manglende var også forholdsvis ukompliceret.

Uglen er en tilføjelse, dvs. en senere restaurering, så selv om den måske ikke blev nøjagtig som den engang havde været ved hver eneste klo, lod vi det være indtil videre.

Venstre arm som skulle holde skjoldet og et langt spyd manglede.

Så stod den i samlingen og så rimeligt flot ud med skjoldet ved siden af uglen.

Vi vidste godt at der var tilsvarende afstøbninger i Cambridge og Moskva. Men der var meget andet at lave og de fleste suppleringer foregik ved personlige kontakter og bytteforanstaltninger. Vi havde desuden et forholdsvis stramt budget.

Den gips vi havde lagt på soklen og de reparationer der var foretaget ved blandt andet uglen, blev ved med at blive gule. Fransk gips er i sig selv mere gullig end den tyske og den indeholder langt mere forurening af jern og svovl. Det betyder at ældre franske afstøbninger er mere sensible over for vand, også fordi de er så tynde (og elegant støbte), at det er vanskeligere at sende svovlfarven ind i gip-



Fig. 5. Athena-Medici (440-430 f.Kr.) efter den foreløbige restaurering 1988. Skjoldet står på gulvet.

sen igen, som jeg beskriver under afsnittet om ituslåede afstøbninger.

1999 blev der så mulighed for at smutte til afstøbningssamlingen i Cambridge for at afstøbe venstre arm og resten som manglede.

Vi brugte en modellérbar rød siliconegummi, dvs. en siliconegummi man trykker på figuren omtrent som blødt ler. Denne type siliconegummi har den egenskab at den ikke sætter noget spor hvis man pudrer eller bør-



Fig. 6. Fra afstøbningssamlingen i Cambridge. Athena-Medice arm afformes med siliconegummi. Uden på siliconegummiformen lægges en støtteform af gips i flere stykker.

ster figuren først med talkum. (figs. 6-7)
Tappen til at fastgøre armen med lavede vi først da vi kom hjem. Fig. 8 viser hvad man forstår ved en tap af metal, dog ikke på Athene-statuen, men på en arm fra Laokoon-gruppen. Arm og skjold på Athene-statuen vejer tilsammen et halvt hundrede kilo, så vi



Fig. 7. Formen holdes sammen af et større kappestykke af gips og hessian. Gipsstykkerne inden under er forinden smurt med fortyndet stearin.

var nødt til at benytte et stålanker, der kunne bære noget, og som samtidig kunne fungere så armen kunne komme af og på ved en eventuel omrokering.

Tappen der er smurt med fedtstof holdes ind i det hulrum man har skåret, det vil sige

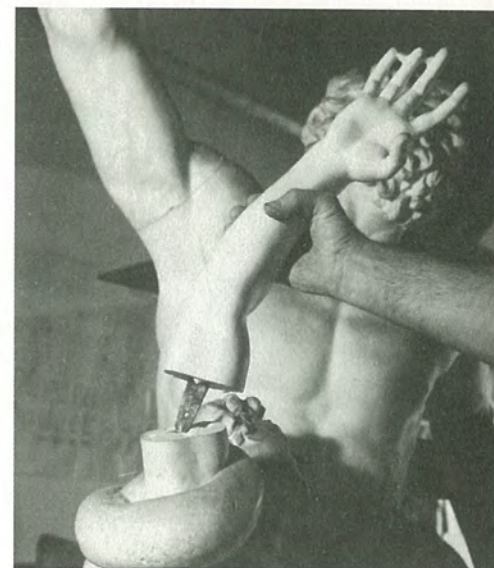


Fig. 8. Højre arm på den ene af Laokoons sønner (1. årh. f.Kr.). Bemærk hullet i tappen til brug for en gennemgående split. Tappen passer ned i en muffe af metal der har været pakket tæt omkring tappen inden der blev støbt gips omkring den.

tilslutningspunktet for armen. Fra ryggen, hvor vi havde savet et lille område fri for at kunne komme til, støbte vi gips omkring jernet. Derefter satte vi det afsavede stykke tilbage i gips så operationen var usynlig.

Statuen er nu intakt og kan skilles ad uden større besvær, hvis man vel at mærke læser restaureringsrapporten om hvordan. Ved nedpakningen af samlingen til Ledøje, havde

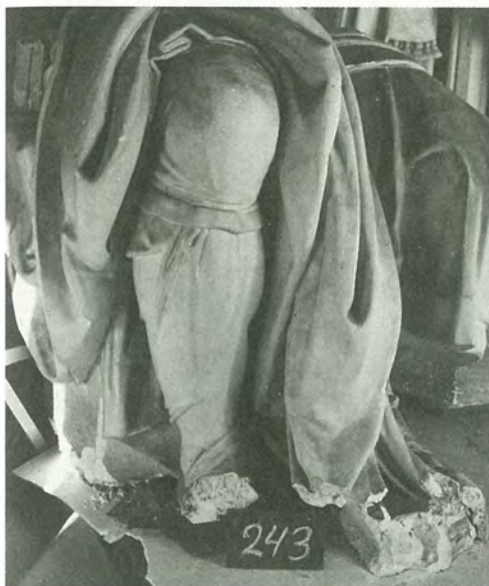


Fig. 9. Skader på Michelangelos Moses (1513-16) ved forkerte løft og vip af soklen.

man i flere tilfælde ikke haft øje for hvordan figurerne skulle skilles ad, så der var mange bøjedede tapper.

Medfødte svagheder

De steder hvor figurer eller figurgrupper var samlet med gips efter støbningen, kunne der være opstået et brud i samlingen.

Ved den type skader kunne vi samle stykkerne med gips igen, efter først at have fjernet det tynde lag som var efterladt ved den

oprindelige samling. Det gør man for ikke at gentage processen med ny gips oven på den gamle for derved "vokser" armen eller halsen eller hvad man nu sætter på.

Vi fandt eksempler på tidligere, sikkert gentagne reparationer, hvor f.eks. en overarm var vokset med mere end en centimeter.

Billedet af Venus (fig. 3) viser en sådan 'på sætning'. Det er klart at her er en svaghed hvis man lægger den godt to meter høje figur ned og løfter den i soklen og hovedet. En medfødt svaghed.

De forholdsvis tynde sokler som en del af afstøbningerne er støbt med et også ret udsatte under flytning. Det letteste er at vippe en stående figur over på den ene kant inden løftet, for at få fat underneden – og så sker det.

Michelangelos Moses er et eksempel på hvad der kan ske, når der løftes forkert i soklen. Vi havde et halvt hundrede lignende tilfælde (fig. 9).

Stumperne var der stort set alle, så de blev først limet sammen med klar pvc-lim på den liggende figur. Indersiden fik derefter shellak og tilpassede kramper blev sænket ind som 'klinker' med araldit og endelig blev det hele armeret med gipsdyppet hessian.

På det svageste sted langs yderkanten borede vi derefter 10 mm huller hvorigenennem vi pressede stålstænger dyppet i araldit.



Fig. 10. Skår og brudstykker fra Trajans triumfbue i Benevent (indviet 114 e.Kr.).

Vi har gjort forsøg for at se, om en sådan stålstang nytter noget i forhold til en forholdsvis svag gips, og det gør den, når den fastholdes af epoxylim (araldit).

De træsokler vi fik lavet til afstøbningerne i samlingen, er indrettet sådan at forstykket kan skrues af. Med en palleløfter kan man så flytte rundt på sokkel og figur samlet. Herved kan man undgå lignende brud.

Ituslåede afstøbninger

Fig. 10 viser skår fra et af de store relieffer fra Trajans triumfbue i Benevent. Bemærk de mange insekt pupper. Insekterne har boret

Fig. 11. Antinous-relief (125-138 e.Kr.) næsten totalskadet af fugt og rustsprængninger.

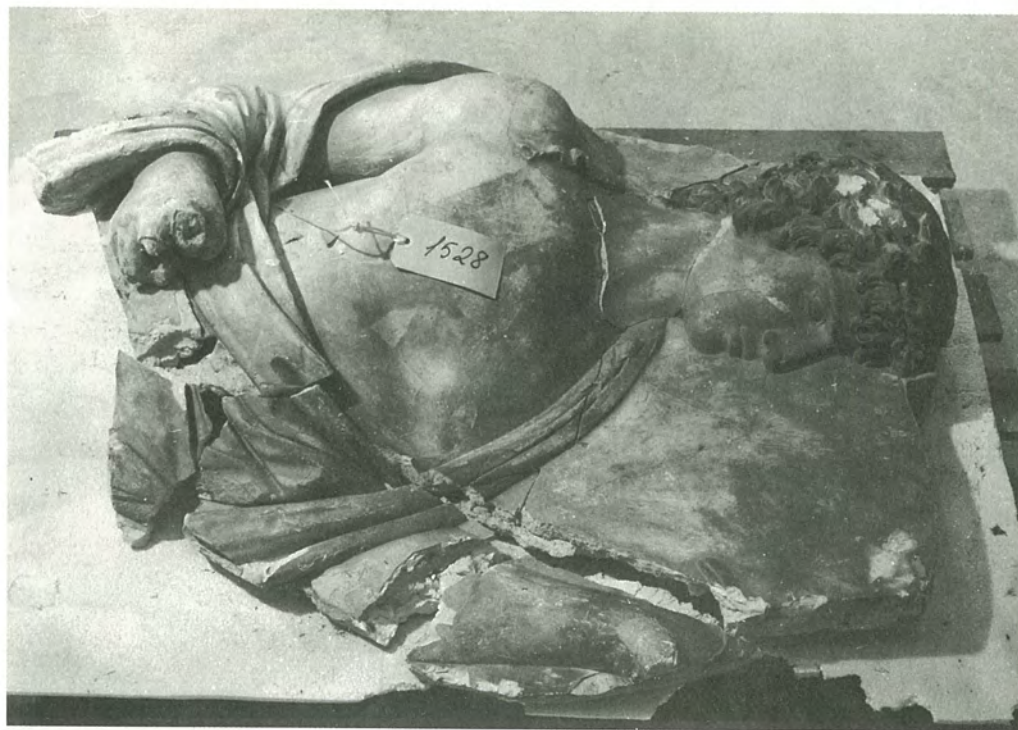
sig ind i gipsen, så de skulle fiskes ud med en pincet.

Reliefdelene blev stillet op, så vi kunne komme til på både bagside og forside hvorefter skårene blev limet sammen med en tynd pvc lim. Bagsiden fik shellak og henover bruddene blev lagt et lag hessian dyppet i gips visse steder med små tværgående stålstænger eller indpassede kramper.

Det er sådan set princippet, lidt ad gangen og altid stykkerne balancerende mod hinanden så man kan se om de passer på begge sider.

Der manglede små partier af flere af triumfbue-reliefferne, og hvor der var ansigter eller andet motiv fyldte vi ud med gips et par millimeter tilbage for den omliggende overflade og udfyldningen blev svagt skraveret. Det var ikke muligt at skaffe supplerende afstøbninger af disse relieffer i hvert fald ikke umiddelbart. Mange af reliefferne har i øvrigt aldrig været stillet sammen før, viste det sig. Men det vender vi tilbage til.

Når man lægger våd gips og hessian bag på så store flader, efter sammenlimningen opstår der let misfarvninger, svovlet trænger ud og gør overfladen gullig, selv om man har præpareret med shellak og derved forhindret det værste.



Med en blomstersprøjte kan man forstøve lidt vand på den misfarvede overflade, men ikke så meget at det går ud over den naturlige patineringsring, eller den snavsede hinde om man vil. Den gule farve suges derved sammen med vandet ind i gipsen.

Det kommer igen når området tørrer op, men i mindre omfang, så hvis man gentager processen en fire til fem gange med dages

mellemrum kan man få det hele til at blive inde hvor det kom fra.

Mange af afstøbningerne havde i øvrigt fået så meget fugt i ledøje at de var helt gule af jern og svovludtrækninger og alligevel kunne misfarvningerne næsten fjernes på denne måde.

Genafstøbning af genstande

Enkelte figurer og relieffer var så medtagne at

det ikke gav nogen mening at bevare dem som de var. Fugt havde mørnet gipsen og rusten fra armeringsjernene havde sprængt overfladen så de næsten ikke kunne holde sammen. De kunne i hvert fald ikke holde til at blive udstillet.

Antinous-relieffet var et sådant eksempel (fig. 11). Vi valgte at fjerne armeringsjernene og samle gipsstumperne på bordet med lim, understøttet af kiler og gips, små revner blev fyldt ud med gips. Der manglede lidt nederst på relieffet, ellers blev det næsten intakt, men det tålte ikke at blive flyttet.

Relieffet blev derefter afformet med siliconegummi og vi støbte en hel ny afstøbning til udstillingsbrug (fig. 12).

Det var heldigvis ikke mange afstøbninger vi måtte benytte denne metode til, men vi var tvunget nogen gange til at lave nyafstøbninger af enkeltdele fra en større figur som var brudt sammen på grund af rustent jern. Man mister patinaen og herlighedsværdien ved afstøbningens alder på denne måde, men man bevarer formen fuldstændig. Med siliconegummi bliver afstøbningen præcis og uden nye grater.

Støbemærker (fig. 13)

Mange udenlandske museer og støberier, hvor brygger Jacobsen og Statens Museum for Kunst købte afstøbningerne, brugte at sætte små støbemærker af kobber ind i afstøbning-



Fig. 12. Ny afstøbning af Antinous-relieffet på vej ud af siliconegummiformen.

gerne. Sommetider blev det dog kun til indridsede signaturer.

Man kan bruge disse støbemærker og signaturer til at tidsfæste mange af afstøbningerne.

Underdelen til Adonis fra Centocelle, der ligger på en palle, hvor rustent armeringsjern har sprængt gipsbenene på langs (fig. 14), har f.eks. et rundt mærke foran på soklen præget "Musée Royal". Det betyder at afstøbningen stammer allerede fra midten af det 19. årh. og er ca. 50 år ældre end hovedparten af de andre afstøbninger i samlingen der er anskaffet ef-

ter samlingens oprettelse i 1895 – selv om der også er afstøbninger der er ældre.

Netop dette støbemærke havde de ikke foto af i en forholdsvis ny bog, der blandt andet omtaler de franske støbemærker,¹ men vi har fået bekræftet at det forholder sig sådan af en af forfatterne, som har besøgt os i Afstøbningssamlingen.

Det var min hensigt at vi ad åre fik lavet et komplet katalog over støbemærker og signaturer. Her er gengivet hvad der findes af støbemærker i Afstøbningssamlingen, men der findes flere, i andre afstøbningssamlinger og det ville være hurtigt at lave et aftryk når vi var på besøg.

Vi har naturligvis også lavet aftryk af de indridsede signaturer, disse findes på værkstedet. Sommetider er der kun tale om navnet på den person der har udført støbningen, samt årstal.

Det meget store støberi i Firenze, Oronzio Lelli, fra slutningen af det 19. årh. har tilsyneladende aldrig signeret sine afstøbninger. Det samme gælder American School of Classical Studies in Rome, der i slutningen af det 19. årh. formidlede afstøbningerne af Trajans triumfbue i Benevent til bl.a. Afstøbningssamlingen.

Støbemærkerne er tænkt som en garanti for afstøbningernes oprindelse og som et forsøg

Fig. 13. Støbemærker fra figurer i Den Kgl. Afstøbningssamling.



Musée Royal
Midten af 19. årh.



Musées Nationaux, Moulage [afstøbning]
Slutningen af 19. årh., begyndelsen af 20. årh.



Musée du Louvre
Reproduction interdite [forbudt]
Ateliers de moulage
Efter 1927 søgte man at forbyde reproduktion af
Louvres afstøbninger.



Musée de Sculpture Comparée
Palais du Trocadéro 1907
Fra omkring 1905 slog man årstal i mærkerne. I de
to firkanter står støbemesterens navn C. Pouzadoux
Mouleur du Musée og Direction du Musée



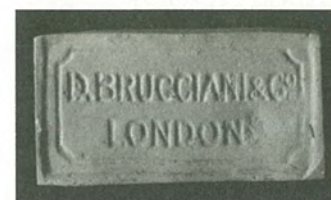
Samme tekst som foregående 1922



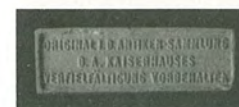
Musée du Louvre [nummereret] 7598
Slutningen af 19. årh.



Musée de Dijon
Begyndelsen af 20. årh.



D. Brucciani & Co. London
Slutningen af 19. årh. Signatur fra afstøbning solgt fra
British Museum, der kun i sjældne tilfælde brugte et
rigtigt støbemærke (rundt, med en enhjørning og en
løve). Signaturen blev i stedet indridset i formene med
et spidst redskab.



Original I.D. Antiken-Sammlung
D. A. Kaiserhauses Verfielfältigung vorbehalten
Kunsthistorisches Museum, Wien,
slutningen af 19. årh.



Sculpturen-Museum. August Gerber
Köln A/Rh. Cologne
Ges. Gesch. Deposé-Registered
Begyndelsen af 20. årh.



August Gerber
Köln A/Rh. Cologne
Slutningen af 19. årh.



E. Zoller
P.S. Formator [støbemester], München
Begyndelsen af 20. årh.



G. Geiler
Formator der Akademie. D. Bild. Künste München
Begyndelsen af 20. årh.



K.B. Techn. Hochschule in München
Samml. F. Freihandz
Begyndelsen af 20. årh.



Gipsformerei der Königl. Museen Berlin
Slutningen af 19. årh.



Formerei der Staatl. Museen Berlin
Midten af 20. årh.



Stiftung Preussischer Kulturbesitz
Staatliche Museen Gipsformerei
Slutningen af 20. årh.



M. Gherardi Formatore
Via Sistina 56 Roma
Begyndelsen af 20. årh.



Virgilio Gherardi Roma
Begyndelsen af 20. årh.



Leopoldo Malpieri
Formatore Roma
Begyndelsen af 20. årh.



Ny Carlsberg Glyptotek
Eneret København
Midten af 20. årh.



Den Kongelige Afstøbningssamling
Benyttet siden 1987.



Fig. 14. Underdelen af Adonis fra Centocelle (tidlig 4. årh. f.Kr.). Armeringsjern har sprængt benene på langs.

på at sikre sig mod piratkopier. Det sidste er ikke så nemt. F.eks. omtaler Thorvaldsens Museum en "Underbalance i Regnskabet" for salget af afstøbninger i 1846. Man har mistanke om at Antonettis enke, der er museets gipsere, har mange ustemplede eksemplarer i baghånden som udleveres i stedet for stemplede og værkstedets italienske gipsere hævder at de hverken kan læse eller regne, så de vil ikke stilles til regnskab.² Noget lignende må være foregået andre steder.

Tilpasning af reliefdele der hører sammen

Ved værkstedets pludselige nedlæggelse var vi i gang med at samle reliefplader fra Marcus Aurelius-søjlen. De var støbt med en ekstra

kant hele vejen rundt omtrent på samme måde som de godt 60 kvadratmeter relieffer fra Trajans triumfbue i Benevent. Ligesom triumfbuen har søjlen aldrig været opstillet samlet.

På fig. 15 der viser en detalje fra et Benevent-relief kan man se hvordan afformningen i sin tid er foregået. Man har trykket ler mod originalen, lagt en gipskappe uden på leret på et passende område, taget gipskappen af og derpå skåret leret fri i mindre stykker og forsigtigt lagt det ned i kappen med indersiden opad.

På den måde får man få et aftryk af originalen i blødt ler, som man kan støbe gips i.

For at være sikker på ikke at mangle noget har man efter støbningen skåret en stribe af kanten på den brugte lerform og sat den tilbage på originalen til det andet ler. Dernæst har man dækket et nyt lerområde med en gipskappe og taget den af og lagt leret på plads i kappen og på den måde fået støbt hele relieffet af i passende stykker, men med en ekstra kant, som først skulle fjernes når triumfbuen skulle samles. Det var den aldrig blevet.

Der er i og for sig ikke nogen ben i at fjerne det overflødige med en stiksav, trådsave og nedstrygere, når først man forstår hvad det går ud på. Sommetider måtte vi forstærke kanten med gips og hessian fordi den oprindelige kant havde et armeringsjern i sig som vi



Fig. 15. To reliefplader fra Trajans triumfbue i Benevent (indviet 114 e.Kr.) inden tilpasningen. Man kan tydeligt se tegningen af den genbrugte lerform, og hvordan draperiet ved halsen først passer sammen, når det overflødig gips, på begge stykker, er skåret væk.

måtte fjerne. Der kunne være lidt problemer fordi reliefpladerne havde slået sig lidt, gips kan slå sig på samme måde som træ hvis det bliver fugtigt.

I alt er der 58 relieffer fra Marcus Aurelius-søjlen i Samlingen. Vi nåede at stille omtrent et cirkelslag op, 9 dele, skåret til så motiverne passede flot og med den rigtige opadgående søjlesnoning.

De står og venter på bedre tider.

Noter

¹ Fr. Rionnet, *L'Atelier de moulages du Musée du Louvre (1794-1928)*, Paris 1996.

² S. Schultz, "Gibseriet i Thorvaldsens Museum", *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum udgivne i Hundredeaaret for Museets Aabning*, 1948: 86.



AFSTØBNINGSSAMLINGEN & SKULPTURRESTAURERING

ERIC ERLANDSEN

Afstøbningssamlingens betydning for nutidens og en fremtidig restaurering, dvs. rekonstruktion og genhugning af udendørs skulpturelle dekorationer, kan ikke undervurderes.

De talrige opgaver jeg gennem 34 år har haft ansvaret for, i slotshaverne, på slottene, adelspalæerne, kirkerne, Frihedsstøtten og mange andre, beror alene på en bred, klassisk billedhuggeruddannelse på Kunstakademiet.

Denne uddannelse er utænkelig uden eksistensen af en afstøbningssamling.

Da jeg som ungt menneske endelig havde besluttet mig for at prøve at blive billedhugger, var det ganske naturligt, at jeg søgte ind i museets stille sale for at hengive mig til studiet af intens form. Gennem gipsens beskedne materiale fik jeg prægtige "venner" blandt fortidens kunstnere, kendte som ukendte mestre.

Derinde mødte jeg også andre unge mennesker, der som jeg selv drømte om at blive optaget på Akademiet. Oplægningsarbejderne til billedkunstskolerne blev for det meste tegnet i Afstøbningssamlingen, men også på Glyptoteket var der tegneskoler for vordende kunstnere, og disse lokaliteters betydning for en ung kunstners udvikling må ikke undervurderes. Naturligvis blev studierne på museet suppleret af private arbejder, forsøg på at modellere sine egne visioner, portrætsudier og tegnede, hastigt nedfældede krads af plastiske oplevelser i de nære omgivelser.

Mødet med originalerne på mine rejser inden elevtiden på Akademiet supplerede gipsoplevelserne. Det var aldeles gribende at stå overfor eksempelvis Michelangelos grupper i Firenze og mærke stoffets pragtudstråling, men oplevelsen af gipsen hjemme i Danmark blev ikke fattigere af det, tværtimod! Hjemme i samlingen kunne man komme rundt om skulpturerne bogstavelig talt: Man opdagede, hvor voldsomt bagsiden på en "Pieta-gruppe" var blevet anlagt i marmoret – i domkirken så man kun forsiden. Også efter at jeg var blevet elev på Akademiet beholdt samlingen sit tag i mig, den besøgte ofte.

For mine senere store restaureringsopgaver blev Thorvaldsens rekonstruktion af gavlskulpturerne fra Aphaia-templet på Ægina særdeles interessant – skønt den senere er blevet ændret.

Men selve figurerne behøvede man ikke tage til München for at se. De stod jo i den gamle samling, hvor man selv kunne tage stilling til gavlgruppernes rytmiske komposition. Også Niels Skovgaards rekonstruktion af Olympiagavlene, som fandtes i samlingen, fik stor pædagogisk betydning for restaureringsarbejderne. Man kunne sammenligne Skovgaards, G. Treus og F. Wolters rekonstruktionsforslag – og i øvrigt trøste sig med, at visse af gavlspidsfigurerne var blevet fornyede – genhuggede – allerede i oldtiden efter et jordskælv. Når jeg skriver "trøste sig med", skyldes det, at jeg – da jeg i 1969-72 rekonstruerede og genhuggede den første gavlgruppe på Amalienborg (Chr. VIII's palæ) – af en moderne professor på Akademiet blev kritiseret for ikke "at stå ved min egen tids udtryk og dreje nogle neonrør op i stedet for den gamle, ødelagte gavlgruppe." Erindringen om Olympiagavlgrupperne trøstede mig.

Da samlingen fik blivende ophold i Vestindisk Pakhus og jeg ikke havde set den længe, men selv var blevet ældre og så mere erfarent på tingene, opdagede jeg f.eks., at visse spor i afstøbningerne, som tidligere havde været generende, f.eks. kilesporene efter den ægte forms underdelinger, i sig selv var et stykke håndværkshistorie, som kommende generations stukkatører kunne lære meget af.

At tingene står tæt i Vestindisk Pakhus gør ikke så meget. Oplevelsen af denne rum-



Fig. 1. Sfinx fra Naxos, Delfi-museet. Sandsækkene sikrer skulpturen mod jordskælv.

lige billedbog er heftig. Jeg har flere gange i forbindelse med studierejser til Grækenland stået i Afstøbningssamlingen og forberedt eleverne på, hvad de skulle ned og opleve. Ét besøg blev af særlig betydning: Da vi kort efter besøget i Toldbodgade stod ved Naxiernes sfinks i Delfi, var gulvet omkring dens sokkel dækket af sandsække (fig. 1). Der havde netop været jordskælv. Gipsen i København fik pludselig en tillægsværdi i mine øjne. Ikke alene var den studieobjekt, men den tjente også som sikkerhedskopi ifald den gamle sfinks skulle styrte ned og splintres. Og sådan forholder det

sig med alle skulpturerne i Afstøbningssamlingen – ja, i samtlige gipssamlinger. I en urolig verden, hvor naturkatastrofer, vold og terror, for ikke at tale om krige, kan ødelægge alt omkring os, er det uvurderligt at have afstøbninger af de vigtigste kunstværker fordelt over kloden. Som sikkerhed.

Lad os ikke glemme, at tyskerne under Anden Verdenskrig – i Warszawa – sprængte Thorvaldsens rytterstatue af frihedshelten Poniatowski i luften, samt skadede hans statue af Kopernikus. Takket være de intakte gipsmodeller i Thorvaldsens Museum, kunne man genstøbe en ny rytterstatue samt reparere Kopernikusstatuen. De foræredes i 1952 den polske hovedstad som en gave fra den danske stat og byen København.

Men også i fredstid er de store kulturværdier truede. Vi har mange eksempler på ødelæggelser grundet forkert omsorg og manglende erkendelse af kunstværkernes betydning på langt sigt. Ser man f.eks. på Parthenonskulpturerne, Lord Elgins Marbles i London, forekommer det mig, at de befinder sig i dårligere bevaringstilstand end den, de gamle gipsafstøbninger i Vestindisk Pakhus viser.

Det var med disse syner i hovedet at jeg i forbindelse med udskiftningen af soklen under Salys rytterstatue på Amalienborg Plads, en storslået donation fra A.P. Møllers fond i anledning af Dronning Margrethes 25 års regerings-

jubilæum, bad om at få afstøbt rytterstatuen. A.P. Møller-fonden var positiv overfor dette ønske, og den store, bekostelige afstøbning blev taget i 1997 af stukkatørholdet fra Leif Jensens bronzestøberi. På forhånd havde jeg aftalt med museumsdirektør Allis Helleland, at den store afstøbning skulle stå i Afstøbningssamlingen sammen med Donatellos og Verrocchios rytterstatuer af Gattamelata og Colleoni, en drøm, som allerede i 1921 blev undfanget af Hjalmar Friis. Men mig ubekendte, interne museumsforhold bevirkede, at sådan skulle det ikke være – og hest og rytter er stadig ikke stillet op. Dele af den er deponeret på Kronborg og den bærende piedestal er opmagasineret hos et flyttefirma.

Om hundrede år vil man værdsætte, at vi lod tage en afstøbning, for til den tid – eller inden, er original-bronzens korrosion så fremskreden, at det vil blive nødvendigt at støbe en ny i bronze. I mellemtiden vil gipsafstøbningen, ifald den udstilles permanent, kunne lære de fleste, som er optaget af skulptur, noget om klassisk, ædel form. Rytterstatuens kølige udstråling er kun tilsyneladende. Går man tæt på statuen, som man vil kunne det i en gips-samling, vil man hurtigt opdage, at den er et stykke bunden varme.

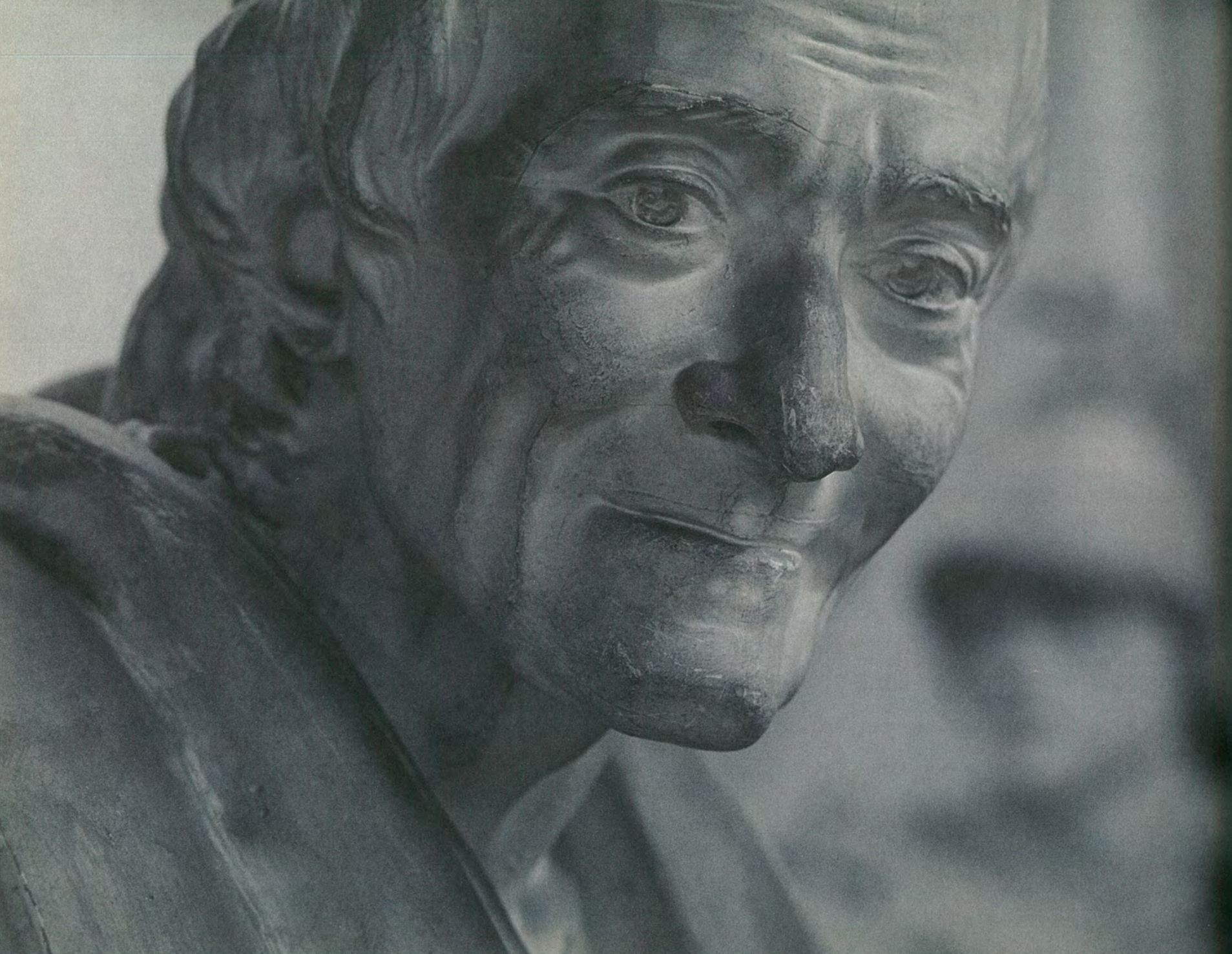
Fremtidens afstøbningssamling

Det skal ikke skjules, at jeg helst så Afstøbningssamlingen i vækst fremover, at afstøbning-

gerne indtog en større og større del af Vestindisk Pakhus. Samlingen burde have midler til at genansætte den uvurderlige ekspertstab, den rådede over indtil samlingen blev lukket i april 2002. Det gælder også de tilknyttede stukkatører, som man ikke kan erstatte ved at sende opgaverne ud i byen.

Samtlige de afstøbninger, som blev slået i stykker ved udflytningen fra Statens Museum for Kunst i 1965-66 til laden i Ledøje bør genindkøbes, således at den oprindelige samling bliver retableret. Det gælder f.eks. afstøbningen af Den farnesiske tyr fra Napoli. Afstøbningen kan købes i Berlin, pris: 2 1/2 million kroner. I den anledning er det nærliggende at minde om, at *ingen* af de dengang ansvarlige for samlingen er blevet stillet til ansvar for deres destruktive, visionsløse handlinger. Historiens øjne hviler på dem.

Man kunne ønske sig, at samlingen blev udvidet med afstøbninger af forskellige oldtidskopier, af tabte originaler, ganske vist af vekslende kunstnerisk kvalitet men værd at studere nærmere. Vi finder disse kopier, eller fragmenter deraf, i snart sagt alle tyrkiske, italienske og græske større museer – og ude i de små, ikke kedelige, egns museer. Det kunne blive en spændende billedvandring, som måske også kunne anspore samlingens gæster til at opspøge de pågældende lokaliteter og derved gøre Den Kongelige Afstøbningssamling til en endnu større inspirator.



GIPS I TALE

OM AT VISE RUNDT I AFSTØBNINGSSAMLINGEN

RUNE FREDERIKSEN

At vise rundt i Afstøbningssamlingen er en kunst i sig selv. Der er som udgangspunkt alt for meget at fortælle om, hvilket umuligt lader sig skjule for publikum fra det øjeblik de træder indenfor. Som omviser konkurrerer man med genstandene om opmærksomheden i løbet af den time en omvisning typisk varer. Er

der blot den mindste tomgang i det man siger – og ind imellem selv når man siger noget yderst interessant og vedkommende – sker det at folk kigger på alt muligt andet end på det man taler om i det pågældende øjeblik.

Det ligger i skulpturens væsen at den trænger sig på og indtager rummet omkring

sig, og fordi der er så mange statuer tæt samlet i pakhuset, befinder man sig i flere "værkrum" samtidig, nærmest uanset hvor man placerer sig. Hver gang man stopper op og ser sig omkring, betragter man skulpturer, nogle i overensstemmelse med en synsvinkel som de primært er ment til at blive set fra, andre i en vinkel som giver nye opdagelser eller oplevelser. Som omviser bliver man derfor en slags lods, der skal føre publikum sikkert igennem et farvand af form og af kunst- og kulturhistorie, hvor risikoen for utilsigtet at støde på en overdimensioneret pavelig panderynke, et smukt bryst, et drilsk smil eller et tilsyneladende uforklarligt fabeldyr, er overhængende. De mange skulpturer står med en latent energi, som et stemt og opvarmet symfoniorkester, der kun venter på at blive sat i gang, og det kræver omhu fra omviserens side at disponere den store informationsmængde og på bedst mulig vis udvælge de oplysninger, der kan forstås og giver mening for publikum i samspil med det de selv kan se i værkerne umiddelbart.

Enhver vellykket omvisning balancerer dels mellem at være en redigeret vandring, som man på forhånd har planlagt ud fra egne præferencer og ud fra en forhåndsviden om det publikum man viser rundt, og dels en inddragelse af publikums til tider herlige anarkistiske begejstring over det umiddelbare møde med de mange genstande. Inddragelsen af

publikum er ikke blot et udtryk for almindelig høflighed. Den giver gang på gang nye oplevelser og erkendelser også for formidleren, der kender samlingens genstande og dens opstilling indgående. Man bliver aldrig færdig med Afstøbningssamlingen.

Den overvejende del af de besøgende i Afstøbningssamlingen kender ikke samlingens historie. Man skal derfor altid bruge nogle minutter på at forklare hvorfor den unikke samling overhovedet findes i landet, at alle genstande er kopier og hvordan de er lavet.

Efter denne obligatoriske introduktion kommer selve rundturen i huset med den håndfuld værker eller grupper af værker man har sat sammen til den pågældende rundvisning; mulighederne er naturligvis utallige. Man kan lave specialiserede rundture i bestemte perioder, og snævre temaer kan følges over lange tidsspænd. Men det er selvfølgelig oplagt, at enhver generel omvisning udvikler sig til at blive et ridt gennem verdenskunsten fra oldtidskulturerne og frem til renæssancen, som en stor fortælling, der løber gennem de få udvalgte værker. Det er som sagt en kunst i sig selv, hvis det rigtig skal lykkes. Omvisningen skal jo helst ikke ende med, at publikum går informations-bombarderede men reelt set uoplyste fra museet. Et kortfattet bud på det overordnede mål med et

besøg i Afstøbningssamlingen er, at publikum skal mærke det store kunsthistoriske vingesus. Denne metafor er lidt diffus, men rummer det budskab at der både er tale om oplevelse og oplysning.

Disponering og fremførelsesstil i forhold til et bestemt publikum hjælper til, at der bliver tale om en formfuldendt oplevelse. Men hvad er det i virkeligheden man har givet de besøgende med hjem ud over erindringen om "den gode oplevelse"? Der er lavet undersøgelser af hvor meget publikum faktisk kan huske af det, som er blevet fortalt, i løbet af den time en typisk rundvisning varer, og visse undersøgelser giver ret nedslående resultater; folk husker ofte ikke ret meget af det de har fået at vide. Sådanne undersøgelser er tankevækkende, men skal også tages med et gran salt. Jeg vil påstå, at jo mere sammenhængende et informationskompleks bliver præsenteret, jo mere forståeligt er det og dermed også lettere at huske.

Det centrale mål med formidlingen er oplysning. Den formidlede information, her forstået som det folk kan huske og tager med sig hjem, er netop den form for viden, der afdækker større sammenhænge i kunsthistorien og grundlæggende omstændigheder ved skulpturkunsten. Uagtet at samlingen på den ene side er en enorm database, er det netop dens

store kvalitet, at den lægger op til at bibringe folk en kunst- og kulturhistorisk indsigt på et mere grundlæggende plan end detailviden, som f.eks. at højrebenet på den Barberinske Faun i Glyptoteket i München er en tilføjelse af Bernini; at Augustus var kejser fra 27 f.Kr. til 14 e.Kr.; eller at Laokoons højre arm dukkede op i en kunsthandel i Rom i begyndelsen af det 20. århundrede, 400 år efter at selve statuegruppen af Laokoon og hans sønner blev fundet i Rom.

Men hvad er grundlæggende kunst- og kulturhistorisk viden og hvilke elementer af den skal man vælge ud og fokusere på i Afstøbnings-samlingen? Det er f.eks. at kunstnere, som vi forstår dem – altså som frie mennesker, der laver den kunst de vil fordi de ikke kan lade være, og udformer den præcist som de vil – er et relativt nyt fænomen i kunsthistorien. Det kan naturligvis diskuteres, hvor frie moderne kunstnere er, og i forhold til hvad, men set med de store kunsthistoriske briller på, er stil og tematik i stort set alle værker i samlingen stærkt influeret af tidsnormer og i høj grad styret af værkernes bestillere; omstændigheder der giver kunstneren en helt anden rolle end den moderne kunstnere spiller i vor tid.

Det er en vigtig pointe som ikke suser ud af bevidstheden lige med det samme, og den fører videre til fortællingen om, hvordan kunsten har været instrument for magthaveres

selvscenesættelse op gennem tiden; en fortælling der giver publikum en mere eller mindre direkte indfaldsvinkel til en meget stor del af værkerne i samlingen; en optik til at forstå værkernes tilblivelse og temaer.

Skulptur indeholder ofte få og simple budskaber og er typisk lavet til at blive forstået umiddelbart. Afstøbningssamlingen er derfor en glimrende visuel adgang til historien som alternativ eller naturligvis supplement til historien og kunsthistorien som den er præsenteret i bøger.

Men den umiddelbare forståelse er naturligvis kun mulig på det almene plan; det er klart at mange værker er sværere at forstå umiddelbart, både fordi de er revet ud af deres oprindelige sammenhænge rundt om i verden og fordi det kræver en specifik viden at forstå dem hele vejen rundt – for nu at blive i terminologien. Her kommer omvisningen til sin ret, nemlig ved at gøre rede for sammenhængene, hvorved de ikke så umiddelbare omstændigheder kommer frem i lyset og spiller sammen med de umiddelbare i oplevelsen for publikum.

Samlingens ophobning af form, stil og temaer betyder, at de enkelte epokers kendetegn og særlige stil træder mere frem. Redegørelsen for det specielle ved en given formgivning bliver ganske enkelt lettere, hvis man kan vise dens modsætning lige ved siden af. De form- og stilmæssige karakteristika ved kunst-

historiens forskellige epoker og stilfaser er et grundlæggende tema i kunsthistorien, som kan udpeges med utallige eksempler på kryds og tværs i Afstøbningssamlingen.

Jeg vil i det følgende gennemgå nogle oplagte eksempler fra samlingen, som jeg altid benytter i mine omvisninger på stedet. Med disse vil jeg forklare, hvordan de enkelte genstande kan benyttes til at præsentere centrale aspekter af kunsthistorien og skulpturkunsten.

I stueetagen ved samlingens bagindgang mod landsiden finder man en afstøbning af Michelangelos Moses. Statuen var oprindeligt lavet som den centrale figur til det aldrig færdiggjorte gravmæle for pave Julius II og er nu placeret i kirken S. Pietro in Vincoli i Rom (1513-16). Lige ved siden af hænger relieffet af Kristus omgivet af de fire evangelist-symboler (fig. 1) fra Vestportalen på katedralen i Chartres i Nordfrankrig (1150).

Den grundlæggende fortælling i sammenstillingen af de to værker er naturligvis den om renæssancen, der afløser middelalderen, altså et af de helt store paradigmeskift i vores historie. Begge værker tilhører den kristne epoke af vores historie, men enhver kan se stilforskellen og opstillingen gør dette muligt ved at publikum ser fra det ene værk til det andet blot ved at flytte øjnene. Chartres-relieffets Kristus



Fig. 1. Michelangelo: Moses, 1513-16 og Kristus omgivet af evangelistsymbolerne, ca. 1150.

figur er æterisk, ukropslig, mens Moses krop er tung og fremstillet med øje for den faktiske menneskelige anatomi, der er så karakteristisk for den antikke skulptur, hvorfra inspirationen da også stammer. De to værkers stil står i skærende kontrast til hinanden, og ændringen i det kunstneriske formsprog fra Kristus til Moses viser klart, at man har fjernet sig fra det himmelske og nærmet sig det jordiske. Sammenstillingen lægger op til at vise, hvordan kunstværker ofte afspejler grundlæggende mentalitetsmæssige eller åndelige strømninger i samtiden, og hvordan forandringer i de grundlæggende strømninger derfor naturligvis også afspejles i kunsten som det netop ses her. Det er tydeligt at der er sket en forandring og man kan se hvad den går ud på. Kunstværker

spiller ikke altid rollen som den øjeblikkelige fysiske manifestation af et skift i en åndelig strømning, hvilket man kan se et andet sted i pakhuset.

Her finder man to løveporte. Først den fascinerende portal fra stavkirken i Urnes i Norge (1050-1100) (fig. 2), som er en udsmykning af en indgang til guds hus på linie med Chartres-portalen, men hvis kunstneriske udtryk slet ikke er den centraleuropæiske middelalders, men fin sen vikingekunst i dyreslyngs-genren. En ny religion kom til Skandinavien og tilbød et verdensbillede, der i den grad var anderledes end det, der havde været herskende i vikergeres storhedstid. Det betød store omvæltninger, som naturligvis kom til at påvirke kunstens stil og tematik. Det tog bare noget tid. Urnes-portalen viser, at kulturhistoriske faser er nogle grove størrelser, og at samfund ikke ændrer sig i alle aspekter "overnight." Man taler ofte om kunstens spejling af tanker eller begivenheder, kunsten som indvarsler af nye tider. Men billedkunsten kan også være det konservative element i en periode, hvor et samfund ellers ændrer og fornyr sig på afgørende måde.

Står man foran Urnes-portalen og drejer hovedet 90° mod højre får man med det samme øje på den mægtige Løveport fra Mykene (fig. 3) – ofte omtalt som den første egentlige storskulptur i den vestlige skulpturs historie

(ca. 1250 f.Kr.). Nu er vi pludselig langt tilbage, ikke blot før kristendommens tid, men også før den græsk-romerske periode. Løveporten markerer ikke indgangen til et guds hus i samme forstand som Urnes- og Chartres-portalene. Paladset i Mykene var en sammensmeltning af kongens residens og områdets religiøse centrum. Et ophold foran det imponerende relief er en fin anledning til at fortælle om kunsten i magtens tjeneste, om at også religiøse billed-

Fig. 2. Portalen fra Urnes, ca. 1050-1100.





Fig. 3. Løveporten fra Mykene, ca. 1250 f.Kr.

fremstillinger, helt generelt betragtet, altid har været benyttet i den evige kamp mellem mennesker for at sætte dagsordenen i de samfund de lever i. Løverne beskytter det hellige symbol placeret mellem sig – en søjle der muligvis symboliserer paladset indenfor de kraftige ydermure – og er dermed en visuel manifestation af ønsket om gudernes beskyttelse. Men placeringen af det store relief lige over den centrale port til det bygningskompleks, der

også er kongens residens, betyder at relieffet samtidig bliver et magttemple, der signalerer kongens legitime bopæl og beskyttelse bag de tykke mure.

I samme område af baghuset findes statuegruppen Tyranmorderne (fig. 4). Det er tankevækkende, at netop dette værk omtales som den vestlige kunsts første historiske monument. Baggrunden for gruppens opstilling; dens tidlige skæbne som krigsbytte og genopstandelse som nyt monument; gruppens stil og senere anvendelse, er alt så ærke-europæisk, som noget næsten kan være.

De to athenske borgere og aristokrater Harmodios og Aristogeiton myrdede byens tyrann Hipparkhos under en stor byfest i året 514 f.Kr. Man kan betragte dem som mordere eller frihedskæmpere, alt efter anskuelse. Men det ligger fast at da demokratiet blev indført i Athen lidt efter 510 f.Kr., valgte det athenske folk at opstille et hædersmonument på byens torv, der hyldede Harmodios og Aristogeiton for deres dåd. Kunstneren var billedhuggeren Antenor. Vi ved ikke hvordan monumentet så ud, for det forsvandt som persisk krigsbytte allerede i 480 f.Kr. og er ikke kommet for en dag siden. Et nyt monument blev skabt af kunstnerne Kresilas og Nesiotes (477-76 f.Kr.), som til gengæld er bevaret i romersk kopi, og statuerne i Afstøbningssamlingen er afstøbt herfra.



Fig. 4. Kresilas og Nesiotes: Tyranmorderne, 477-76 f.Kr.

Reproduktioner af maleri og skulptur i bøger kan være nok til at forstå deres fortællekraft, men selve oplevelsen af kunsten kan kun foregå på kunstens egne præmisser, hvilket for skulpturens vedkommende vil sige i fuld størrelse og i tre dimensioner, som beskueren kan møde ansigt til ansigt. Skulpturer fungerer kun med deres omgivende rum, altså i mødet med beskueren, som indtræder i og bliver en del af samme rum. Udfra den betragtning er mødet

gyldigt, uanset om der er tale om en original eller en kopi. Denne egenskab er måske den allervigtigste ved afstøbningerne, og den ligger naturligvis som en understrøm, som man hele tiden og helt automatisk kobler sig selv og publikum til i omvisningssituationen. Tyranomorder-gruppen er et glimrende eksempel på denne interaktion: Den forestiller to nøgne mænd, der stormer frem med dragne sværd, og typisk for tidlig klassisk skulptur er interessen for bevægelse samlet om det prægnante øjeblik, dvs. at skulpturen gengiver øjeblikket i en bevægelse eller et handlingsforløb umiddelbart inden der indtræffer noget afgørende, eller et vendepunkt. Her er afbildningen som nævnt tænkt til tidspunktet lige inden Harmodios og Aristogeiton trænger endelig gennem folkemængden og hugger tyrannen ned. Hovedpersonen mangler; det var uden for denne periodes friskulpturelle normer at udmale en begivenhed fra a til z, og det er i det hele taget et grundvilkår for friskulpturen, at den ikke er det mest oplagte medie til længere fortælling med gengivelse af alle detaljer og personer, men mere velegnet til, med en enkelte scene, at antyde en hel fortælling som det ses her.

Tyranomordets dramatiske og afsluttende klimaks på historien bliver i denne gruppes fremstilling udelukkende til i den til enhver tid værende beskuers fantasi, og man skal stå



Fig. 5. Polyklet: Amazone, ca. 430 f.Kr., Fidiyas: Amazone, ca. 430 f.Kr., Kresilas: Amazone, ca. 430 f.Kr.

overfor gruppen for at få netop denne oplevelse og forstå den til fulde.

Historikeren Thukydides fortæller omtrent 100 år senere, at mordet ikke kun var politisk betinget, men antyder eksistensen af et kærlighedsdrama, der indbefattede de tre hovedpersoner. Men det endnu unge demokrati havde brug for forbilleder, martyrer, i konstruktionen af en ny politisk virkelighed i Athen da statuerne blev lavet: Den stærkt virkelighedsredigerende politiske propaganda, som vi kender så godt fra senere tider, var hermed født. Statuerne stod i mange år på torvet, som et visuelt element blandt mange andre, og bidrog til den historie som det athenske samfunds magthavere ønskede at fortælle, nemlig den om omstyrtelse af tyrannen og indførelse af demokratiet. Kunsten var også her gjort til magthavernes talerør, men i dette tilfælde gennem et rent politisk og ikke et religiøst monument.

Gruppens dynamiske komposition, klassiske formsprog og motiv – den nøgne atletiske mandskrop – har fundet anvendelse i det 20. århundredes kommunistiske og nazistiske billedretorik. Det er naturligvis interessant ikke mindst når man tænker på, at monumentet var propagandistisk fødselshjælper til vores kulturs første demokrati. I 1937 kopieredes tyranmordernes stillingsmotiv direkte i den russiske billedhugger Vera Mukhinas (1889-

1953) fremstilling *Arbejderen og Kolkhoskvinden*, oprindeligt opstillet på taget af den sovjetiske pavillon ved verdensudstillingen i Paris 1937. Nazisterne brugte ligeledes parafraser over tyranmorderne i flere sammenhænge, f.eks. grupperne *Glaube* og *Treue*, der blev anvendt i et optog i München, også i 1937. Tyranmordernes formsprog og komposition udstråler en kraft og omstyrtertrang, der passede perfekt til den nationalsocialistiske og kommunistiske propaganda. Statuegruppen er simpelthen så universelt revolutionær i sit udtryk, at den er blevet en arketype, som har holdt sig i 2.500 år.

På 1. sal er det oplagt at gøre ophold ved afstøbningerne af de tre sårede amazoner (ca. 430 f.Kr., fig. 5). Amazonerne er afstøbninger af tre romerske marmorstatuer, der igen er kopier af græske originalværker støbt i bronze. Vi ved fra skriftlige kilder, at de græske statuer var opstillet i Artemishelligdommen i Efesos (Tyrkiet), og at de hver især var værker af datidens største billedhuggere. Vi ved, at disse kunstnere stemte indbyrdes om, hvilken statue der var bedst og hver især udpegede sin egen. En vinder blev alligevel fundet, fordi alle også skulle pege på den statue, der var næstbedst. Her fremhævede de enstemmigt Amazonen lavet af Polyklet fra Sikyon.

Hvis man er fortrolig med klassisk græsk skulptur fra 5. århundrede og betragter de

tre statuer, af henholdsvis Polyklet, Fidias og Kresilas, kan man godt se forskel og se kendetegnene fra den enkelte kunstners hånd. Men statuerne er i virkeligheden mere udtryk for noget ensartet, et grundvilkår i skulpturkunsten i den højklassiske periode, midt i 5. årh. f.Kr. For ser man på statuerne med moderne øjne, med en moderne kunstopfattelse, vil man have langt vanskeligere ved overhovedet at bemærke nogen dybere forskel på dem. Man kunne nærmest få den opfattelse at de tre statuer er lavet af den samme kunstner. Forklaringen på den umiddelbare lighed er, at der på det pågældende tidspunkt var en meget omfattende konsensus om, hvad god kunst var, og den gode kunstner var altså øjensynlig den, der ramte idealet bedst. Dette kunstsyn er så langt fra vores tids dyrkelse af det originale, af den store kunstners helt unikke formsprog. Kunstnerens individuelle præg var dog til stede i 5. årh. f.Kr. Det var blot underordnet nogle tematiske og stilistiske normer, som ingen, hverken bestiller, kunstner eller betragter, drømte om at sætte spørgsmålstegn ved.

På 2. sal er gruppen af Laokoon og hans sønner opstillet. Man får hurtigt øje på gruppen, når man er kommet op ad trappen og har vendt sig rundt mod baghuset (fig. 6). Placeringen af denne antikke statuegruppe – her mellem sektionerne for middelalder og renaissance – er et



Fig. 6. Hagesandros, Athanodoros og Polydoros: Laokoon og hans to sønner dræbes af slanger, 1. årh. f.Kr.

valg der vægter gruppens rolle som inspirator for kunstnere i renæssancen, i perioden efter den blev fundet i Rom i året 1506.

Laokoon er et absolut hovedværk indenfor den hellenistiske barok, der blomstrede i de sidste århundreder f.Kr. Det kan man tale længe om, hvilket jeg da også plejer at gøre, men endnu mere vægt lægger jeg på den

generelle omstændighed ved antikke statuer, at de overhovedet ikke er statiske museale genstande, som er forblevet uforandrede siden de blev skabt. Laokoon-gruppen på Afstøbningssamlingen er en afstøbning af den udgave af originalen som har været kendt i Vatikanets samlinger fra kort efter 1506, hvor den blev fundet og restaureret, bl.a. med en helt fri genskabelse af Laokoons højre arm som manglede. Denne arm blev udskiftet med den genfundne oprindelige højre arm, der dukkede op i en kunsthandel i Rom i begyndelsen af det 20. århundrede. Men Afstøbningssamlingens kopi er altså erhvervet før og viser således Laokoon med den restaurerede arm.

Historien om armen kan bruges til at fortælle om at antikke statuers tilstand er omskiftelig over tid: For det første har et stort antal værker haft forskellig anvendelse igennem antikken. Atletstatuer – oprindeligt lavet til en helligdom – bliver senere anvendt som dekoration i offentlige romerske bade eller private villaer, og offentlige politiske hædersmonumenter fra græske byer anvendtes i romernes privatbiblioteker, som tegn på dannelse. Eksemplerne er mange. Endvidere vil en typisk antik skulptur, genfundet for 4-500 år siden, ofte have været i hænderne på flere kunstnere og restauratorer i tiden frem til i dag. Altså har et stort antal antikke skulpturer i

virkeligheden eksisteret i forskellige udgaver, hver med deres egen eksistensberettigelse, fordi de hver især afspejler en smag eller en sum af viden, der har eksisteret til forskellige tider. Et enkelt værks historie fra græsk tid, videre gennem antikken, igen videre gennem en renæssancefyrstes samling og frem til et nuværende museumsophold, repræsenterer en egen "mikro-kunsthistorie." Originalernes tilstand og nuværende placering rundt om i verden viser selvfølgelig kun det sidste trin i et sådant forløb. Her kommer afstøbningerne ind i billedet, som meget velegnede til at dokumentere de forskellige faser af den enkelte skulpturs historie.

At formidle den vestlige kunst- og kulturhistorie ved en omvisning på Afstøbningssamlingen – som jo er en samling af kopier – bliver aldrig en vandring *på trods*. Netop det faktum at genstandene er kopier gør på en vis måde vejen til forståelse og oplevelse af deres formmæssige kvaliteter kortere end den havde været, hvis der var tale om originaler. Jeg ønsker med dette udsagn ikke at vende tingene på hovedet og negligere originalernes ubestridte kvalitet og forrang når det kommer til studiet af det enkelte værk. Pointen i denne sammenhæng er, at de mange skulpturer i Afstøbningssamlingen er ren form og ikke påtvinger publikum den almindelige museale andægtighed, der

er en ganske naturlig følge af konfrontationen med en stenblok, som har været mellem hænderne på en stor kunstner for flere tusinde år siden. Fordi denne andægtighed er stort set fraværende i mødet med genstandene på Afstøbningssamlingen, er der kortere vej til refleksionen over hvorfor denne eller hin formgivning ser ud som den gør, hvorfor den er interessant, smuk osv.

Gips giver sig ikke ud for at være andet end det er, mens marmor- og metalstatuers æstetiske tilstand på alverdens museer intet har at gøre med deres oprindelige farvefremtoning i antikken og middelalderen. Originalstatuerne af sten var bemalede og metalstatuerne blankpudsede, men tidens tand har fjernet næsten al farven og irret metallet, og i den tilstand bliver værkerne udstillet og formidlet rundt omkring i verdens store skulptursamlinger. Gipskopier bemalet på baggrund af farverester på originalerne har i de senere år revolutioneret synet på og formidlingen af både antik og efterantik kunst, og afstøbninger spiller dermed en stor rolle i anstrengelserne for at formidle de antikke og middelalderlige skulpturers oprindelige udseende. De originalsamlinger, der er længst fremme i forskning og formidling på dette punkt, bl.a. Glyptoteket i København, planlægger permanente opstillinger af bemalede kopier i udstillingerne af originalskulptur.

Afstøbningernes rolle i forhold til originalerne er naturligvis ofte supplerende, når vi f.eks. ser på København, der tilbyder begge dele, og publikum vil være bedre i stand til at forstå og opleve originalerne på baggrund af et oplysende besøg eller to på Afstøbningssamlingen.

Det geniale ved gipskopier er, at de i virkeligheden ikke er noget i sig selv.¹ De bliver kun til noget i kraft af baggrunden for at de er blevet valgt til, dvs. indkøbt og udstillet. Det er de blevet fordi de hver for sig repræsenterer bestemte unikke fænomener i kunsthistorien. Den enkelte gips er ikke i sig selv et unikum, der tilfældigvis er kommet på markedet og som kun én samling kan indkøbe og vise. I Afstøbningssamlingen er der en frihed til at fokusere dels på de grundlæggende strømninger i skulpturkunstens formgivning ved de bedste eksempler af enkeltværker op gennem kunsthistorien, og dels på genstandenes sammenstilling, som samtidig viser de sammenhænge i kunst, mentalitet og historie, der ligger ud over det som værkerne selv er i stand til at udsige hver for sig. Afstøbningssamlingen er måske det sted i landet, hvor den samlede kunsthistorie formidles bedst både på skulptur-mediets egne præmisser, og på et stærkt differentieret publikums forskellige præmisser.

Note

¹ I de tilfælde, hvor originaler er forsvundet, eller hvor de er blevet beskadiget i tiden efter de er blevet afstøbt, skifter afstøbningerne af dem karakter og får naturligvis en museal betydning på linie med originalerne.



ARKITEKTSKOLENS DESIGNAFDELING

I AFSTØBNINGSSAMLINGEN

ANDERS BRIX

På designafdelingen ved Kunstakademiets Arkitektskole stillede vi i forårssemestret 2002 en øvelsesopgave for 3. årsstuderende med Den Kongelige Afstøbningssamling som arkitektonisk og designmæssig ramme. Det var før samlingen blev et politisk emne.

Hvert studieår stiller vi for studerende midt i studiet en opgave, som har til formål at

introducere flere designdiscipliner. Indenfor rammerne af en specifik arkitektonisk kontekst arbejder vi med rummets forskellige udstyr, fra møbelkunst til grafisk design, sådan at designelementerne passer sammen og til situationen. Oftest søger vi samarbejde med en organisation eller virksomhed, som har lyst til at være med – til at formulere ønsker og mu-

ligheder og til at kommentere og diskutere de studerendes arbejde.

I Den Kongelige Afstøbningssamling fandt vi ideelle rammer for denne øvelses-opgave: Et fascinerende hus og samling at gå på opdagelse i. Med sine tunge, mørke og stoflige konstruktioner danner det smukke pakhus en fin baggrund for de lyse objekter. Objekterne i sig selv er blevet til gennem hele den moderne tids interesse for kunst, og giver et unikt og betagende tværsnit gennem verdenskunsten. Og det tætpakkede hus har en mættet stemning af magasin og arbejdende værksted, der er befriende ulig tidens glatte kunst-malls. De mange studerende fra forskellige fag, der dagligt øver tegning og iagttagelse i huset, er eksempelvis bidragydere til en anderledes fordybende stemning end sædvanligt.

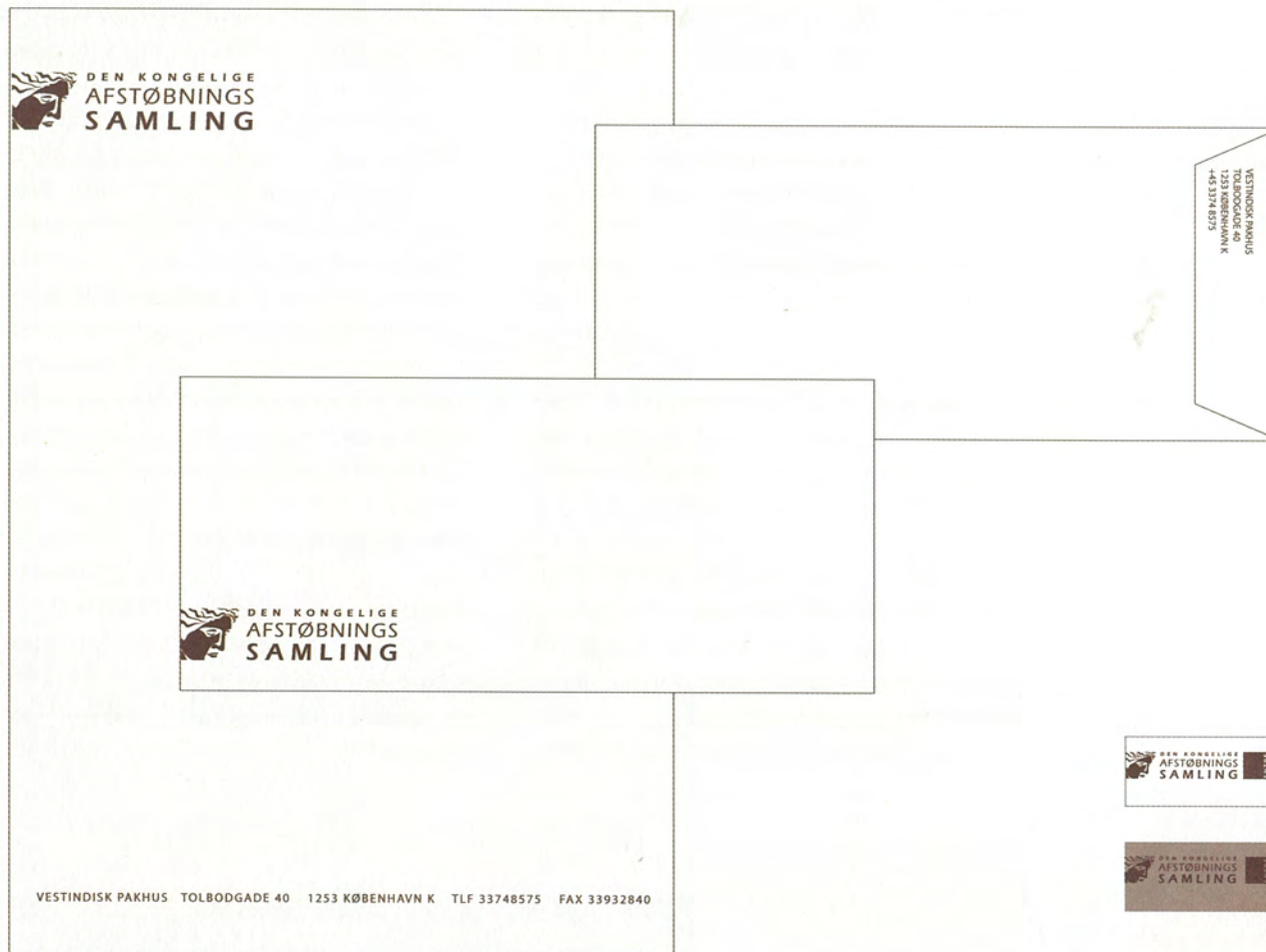
I arbejdet med opgaven har vores diskussioner drejet sig om, hvordan vi ved indgreb i huset kan skabe mere udadvendte situationer, og hvordan møbel-, udstillings- og øvrige elementer kan være bærere af den særlige brug,

identitet og stemning hus og samling har. Hvordan forstærkes, bevares og kommunikeres den særlige mystik og dragende stemning i de tætpakkede rum, samtidig med at ønskes om overblik og navigation i samlingen, et åbent og udadvendt hus mv. tilgodeses?

Disse diskussioner blev særligt spændende, fordi museumsinspektør Jan Zahle deltog engageret og med stor viden om og kærlighed til samling og hus. Efterfølgende fungerede han som ekstern censor ved gennemgangen af besvarelserne.

Mens vi arbejdede med opgaven blev samlingen et politisk emne. Af årsager formuleret i tidens management-lingo måtte samlingen lukkes for publikum. Der skal vist satses på konkurrencen mellem de mange huse, der ligner hinanden, frem for på forskellighed. Det er synd. De her gengivne studiearbejder peger på nogle af de mange muligheder, der er for at udvikle samlingen til et strålende aktiv for København. Lad os håbe tiden snart er moden til at tale om udvikling frem for afvikling.

Projekt af Stine Bonde Bendixen



Brevlinie



Billet



Visitkort



Den Kongelige
Afstøbningssamling

Vestindisk Pakhus
Tolbodgade 40
1253 København K

Tlf 33748575
Fax 33932840

Åbningstider:
onsdag og torsdag 10-16
lørdag og søndag 13-16
onsdag gratis adgang



Brochure

I Vestindisk Pakhus er udstillet over 2000 afstøbninger i gips af statuer og relieffer fra 4000 år. Originalerne stammer fra Ægypten og Iran i syd-øst, over Gærkenland, Italien og Frankrig til Skandinavien i nord - fra templer grave, kirker, paladser og museer.

Den kongelige afstøbningssamling blev grundlagt i 1895 - samtidig med lignende samlinger i hele Europa og USA. Ideen var, at kunstens mesterværker skulle være tilgængelige for alle mennesker, og i de fleste lande kunne man erhverve fine afstøbninger i gips. Mange genstande her stammer fra Kunstakademiet i København eller blev skænket af den danskfødte kong Georg 1., men størstedelen er købt.

I perioden 1896-1914 var Ny Carlsberg Glyptoteks skaber, brygger Carl Jacobsen, direktør for Afstøbningssamlingen, og han købte stort og dygtigt ind. Indtil 1966 var samlingen udstillet i stueetagen på Statens Museum for Kunst. Herefter var den opmagasineret i 18 år, men siden 1984 har samlingen bopæl i Vestindisk Pakhus, hvor den åbenedes for publikum i 1995.



stueplan

- 1 Ankomstområde
- 2 Toilet/garderobe
- 3 Kafe Kas
- 4 Butik

1. sal

- 5 Den græske helligdom
- 6 Den romerske villa
- 7 Det Italienske galleri
- 8 Ægypten

2. sal

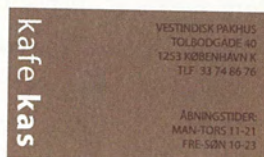
- 9 Middelalderen
- 10 Romersk statskunst
- 11 Antik skulptur
- 12 Michelangelo

3. sal

- 13 To græske templer
- 14 Græsk skulptur i Lilleasien
- 15 4000 års stilarter
- 16 Dias rum

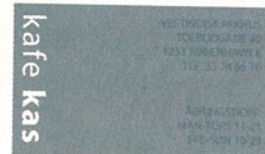


Visitkort



VESTINDISK PAKHUS
TOLBODGADE 40
1253 KØBENHAVN K
Tlf. 33 74 86 76

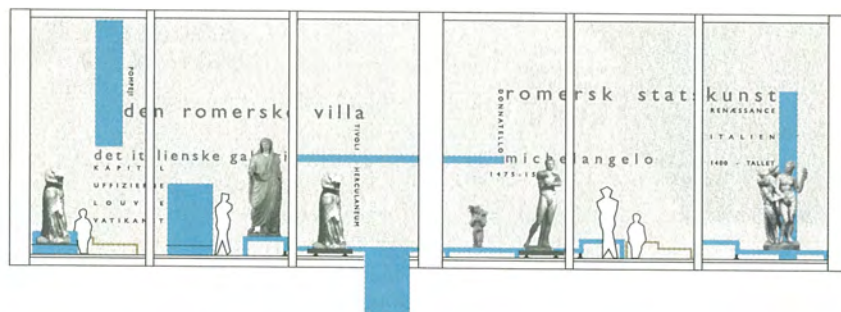
ÅBNINGSTIDER:
MAN-TORS 11-21
FRE-SØN 10-23



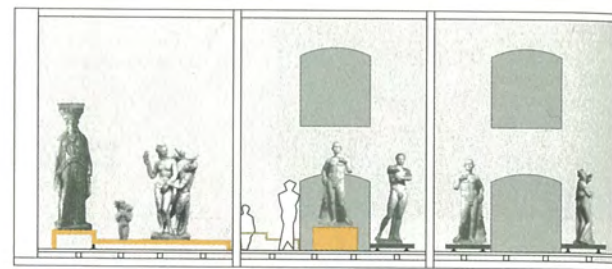
VESTINDISK PAKHUS
TOLBODGADE 40
1253 KØBENHAVN K
Tlf. 33 74 86 76

ÅBNINGSTIDER:
MAN-TORS 11-21
FRE-SØN 10-23

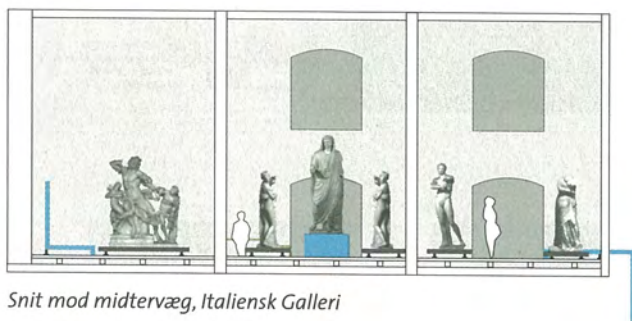
FORMIDLING



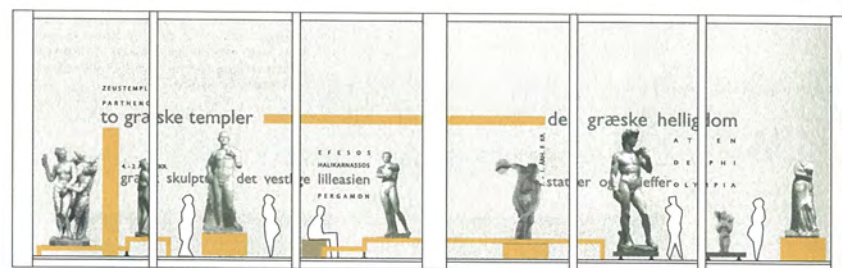
Tværsnit mod sydgavl, Italiensk Galleri



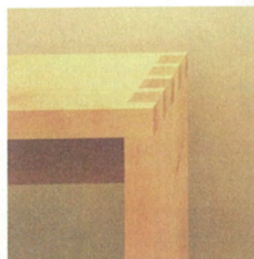
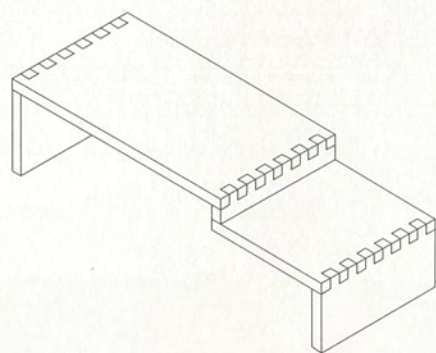
Snit mod midtervæg, Hellenistisk Samling



Snit mod midtervæg, Italiensk Galleri



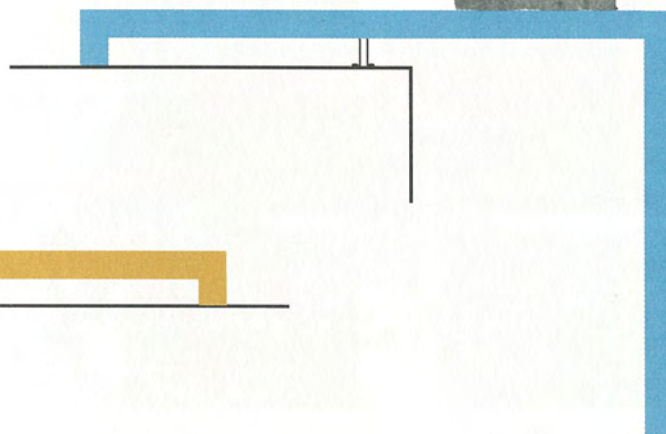
Tværsnit mod nordgavl, Hellenistisk Samling



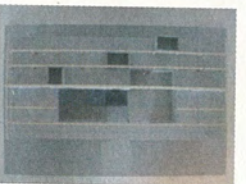
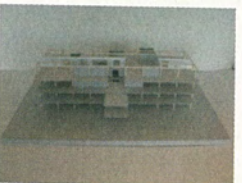
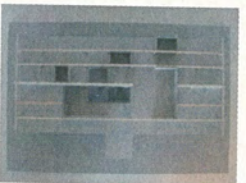
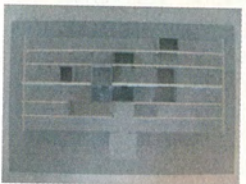
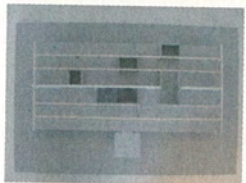
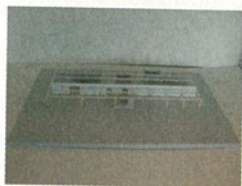
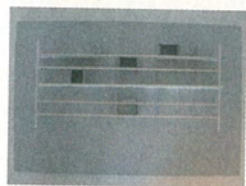
Materiale



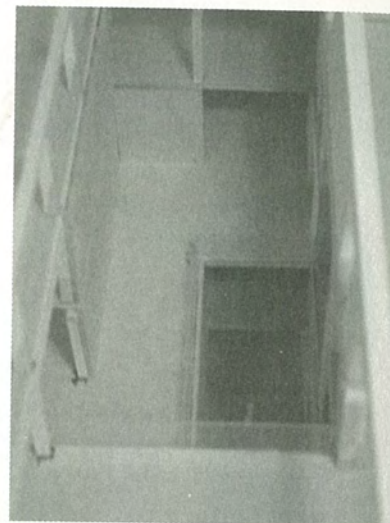
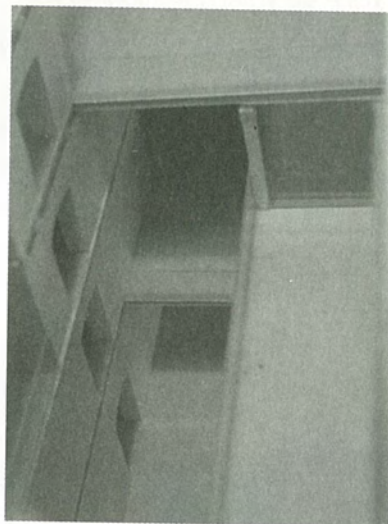
Podier

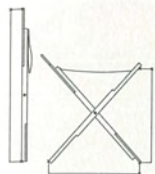


Projekt af Jakob Dydensborg

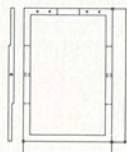


Ny struktur i bygningen

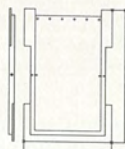




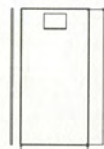
Sidebillede skammel



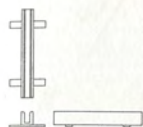
Ydre ramme



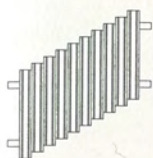
Indre ramme



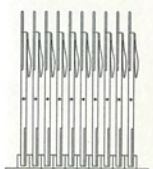
Tegneplade



Stativ



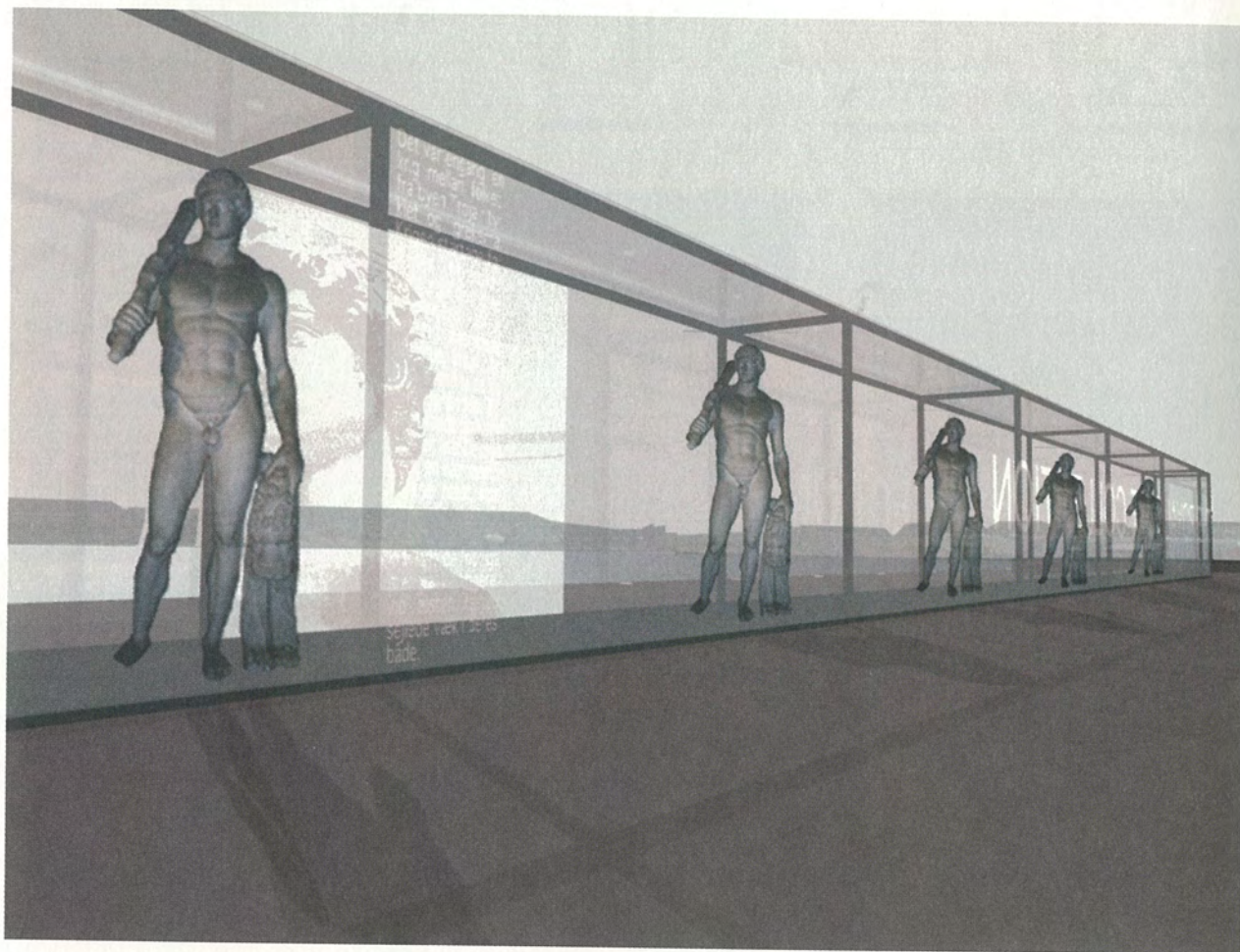
Stativ 10 stk. plan



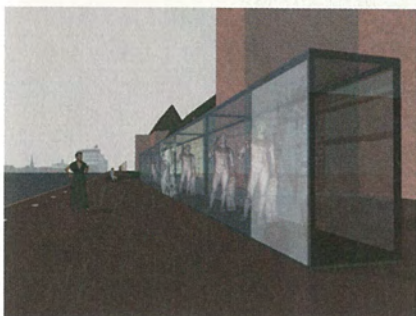
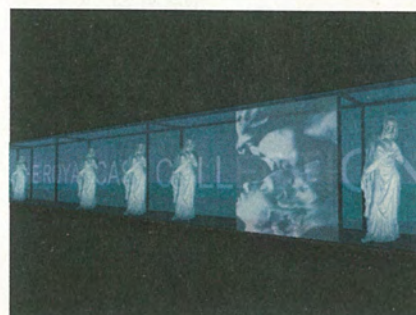
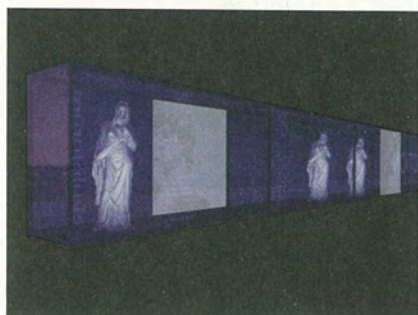
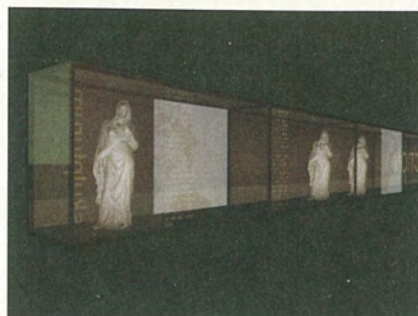
Stativ 10 stk. opstalt



Projekt af Nina Linde og Agnes Nilsson

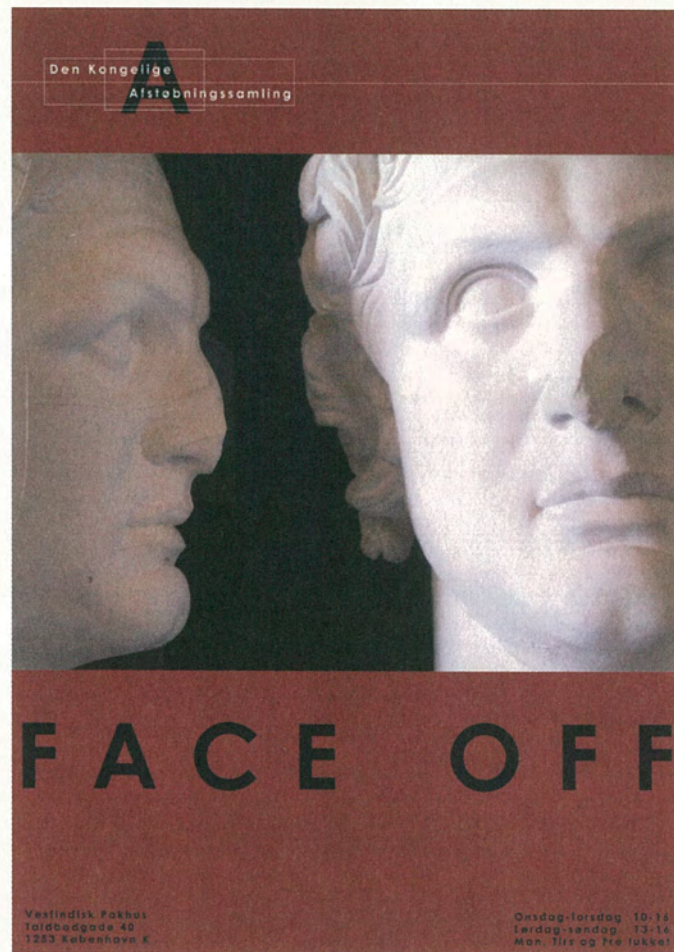


Udendørs montre på havnekanten



Udendørs montre og skiltning

Projekt af Sika Mortensen



Plakat



Postkort



Udstillingsfolder



Billetter

Afstøbningsteknik

I dag afstøber man i forme af silikonegummi, som nemt når ind i alle originalens folder og hjørner og som kan krænges af. Tidligere var processen mere omstændelig. Man kunne bruge forme af ler eller bændim, men normalt brugte man faste forme i gips, som mæjdommeligt blev bygget op af ofte flere hundrede enkeltstykker "kiler". Kile facconen sikrer at de ikke falder ind i formen under støbningen. På de fleste afstøbninger viser smalle linier grænsen for de enkelte kiler.



Den Kongelige Afstøbningssamling

Vestindst. Parkhus
Kongensgade 40
DK - 1252 København K
Telefon 337 44875
Fax nr. 337 42240
www.museum.dk

Åbningstider
Onsdag-fredag 10:00-14:00
Lørdag-Søndag 10:00-14:00
Onsdag gratis adgang

I "Vestindst. Parkhus" er udstillet over 2000 afstøbninger i gips af statuer og relieffer fra 4000 år. Originale stammer fra Egypten og Rom i Sydvest, over Grækenland, Italien og Frankrig til Skandinavien i Nord. Fra templer, grave, kiler, pølsestæder og museer. De største kunstnere og den vestlige kulturs historie, hele billedfantasiens verden er tilgængelig for oplevelse og for dybelse.



Den Kongelige Afstøbningssamling blev grundlagt i 1895 samtidig med lignende samlinger i hele Europa og USA. Ideen var, at kunstens mesterværker skulle være tilgængelige for alle mennesker, og i de fleste lande kunne man erhverve fine afstøbninger i gips. Mange af genstandene stammer fra Det Kongelige Kunstakademis i København eller er blevet skænket af den danskfærdige, græske konge Georg I. men planskeden er købt. I perioden 1894-1914 var Ny Carlsberg Glyptotek skabt, bygger Carl Jacobsen, direktør for Afstøbningssamlingen, og han købte stort og dygtigt ind.




Brochure

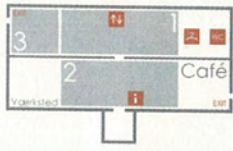
Kronologisk Gennemgang

Hvis man som besøgende ønsker at se stilarterne i kronologisk rækkefølge, og ikke vil besøge sektionerne i den rækkefølge, man etage for etage kommer til dem i huset, kan der findes forslag til rute nedenfor.

Sektion 1, Sektion 7 (egyptisk m.m.)
Sektionerne 4, 2 og 3 (græsk kunst)
Sektionerne 5 og 6 (græsk, romersk)
Sektion 9 (romersk), Sektion 8 (romersk, gotisk)
Sektionerne 10 og 11 (renæssancen m.m.)

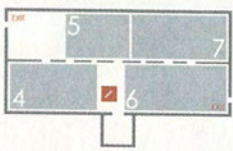


Stuen



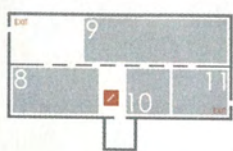
- 4000 års stilarter
- To græske templer
- Græsk skulptur i Lilleasien

1. Sal



- Den græske helligdom
- Den romerske villa
- Det italienske galleri
- Egypten

2. Sal



- Middelalderen
- Romersk statikunst
- Antik skulptur
- Michelangelo

Projekt af Nanna Bonde Nielsen

Den Kongelige
Afstøbningssamling
The Royal
Cast Collection

Vestindisk Pakhus
Toldbodgade 40
DK - 1253 Cph. K
T +45 3374 8575
F +45 3393 2840



Visitkort

Thomas Olesen
Kunsthistoriker
+45 3374 8583

Den Kongelige
Afstøbningssamling
The Royal
Collection

Vestindisk Pakhus
Toldbodgade 40
DK - 1253 Cph. K
T +45 3374 8575
F +45 3393 2840



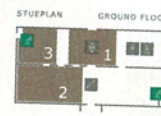
WORKSTORY The WORKSTORY



Brochure

[illegible]

- 1 4000 års polster
4000 års stifter
- 2 To grekiske templer
Two Greek Temples
- 3 Græske skulptur i Liljeorden
Greek sculpture in Aala Moor



- Den græske helligdom
The Greek Sanctuary
- Den romerske villa
The Roman Villa
- Det italienske galleri
The Italian Gallery
- Egypten
Egypt



- 8 Middle Ages
The Middle Ages
- 9 Roman statuary
Roman statuary
- 10 Rediscovery of antique sculpture
The rediscovery of antique sculpture
- 11 Michelangelo





Plakat



Billetter

Projekt af Ida Marie Nissen og Lene Nørgaard

afstøbningssamling den kongelige

Fokus i projektet har været at skabe en samlet rumlig og grafisk identitet for Den Kongelige Afstøbningssamling.

Funktionskernen

Med Funktionskernen opnås en maksimal udnyttelse af rummene, så udstilling og hver enkelt statue får mere plads og lys.

Funktionskernen går vertikalt igennem hele bygningen. Den tager højde for navigationen, de funktionelle og rumlige aspekter i bygningen samt for udstillingens informationsmateriale. Alle bygningens funktioner er samlet i kernen: billetsalg,

garderobe, toilet, køkken til caféen, trapper og elevator.

Kernen opdeler udstillingen og styrer gæsten naturligt igennem udstillingens tidsperioder.

Grafik

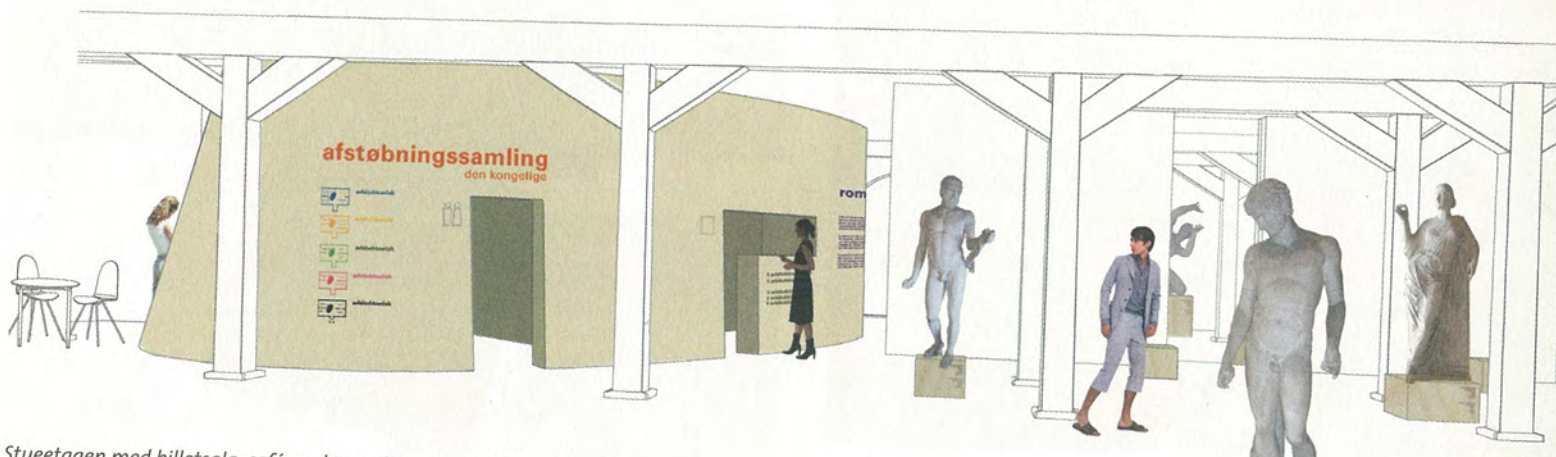
Udstillingens faste grafik er integreret i kernen som f.eks. ikoner for café, elevator og toilet. Udstillingens vekslende grafik eksempelvis billetpriser, menu og beskrivelse af skulpturerne er aftageligt farvet folie placeret direkte på kernen. Udstillingens tidsperioder har hver deres farvekode, så man tydeligt kan navigere igennem udstillingen.



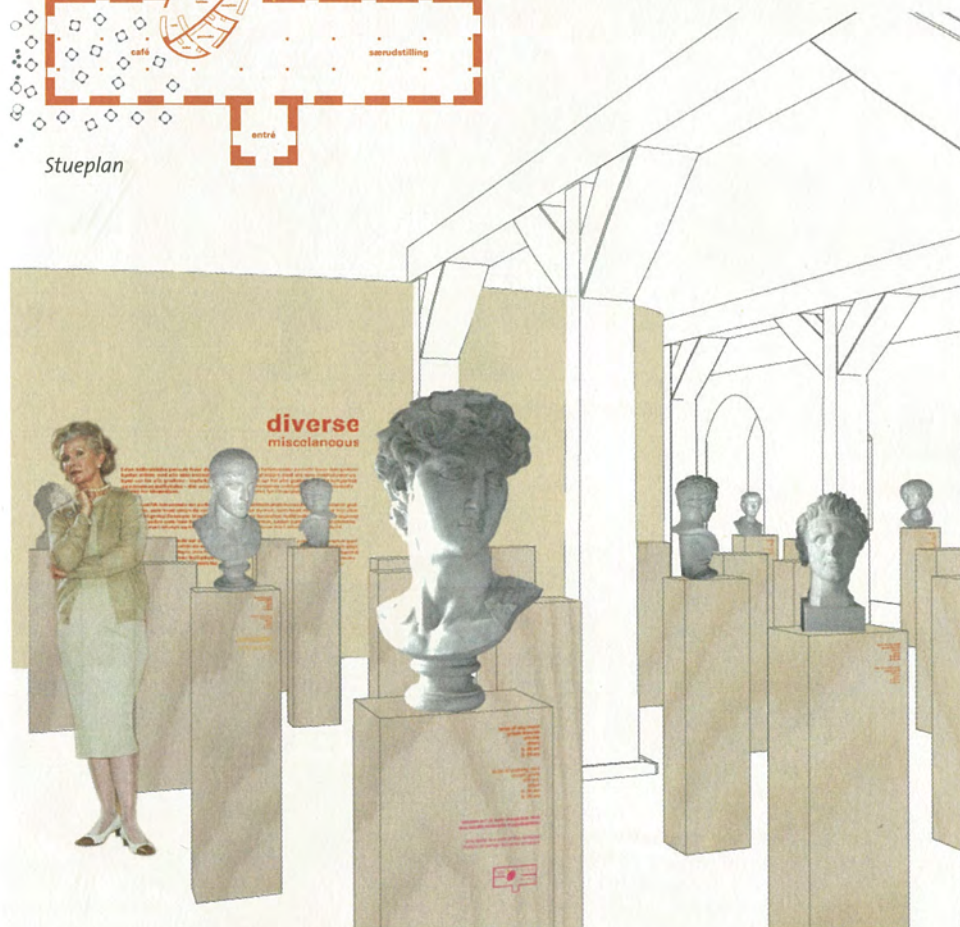
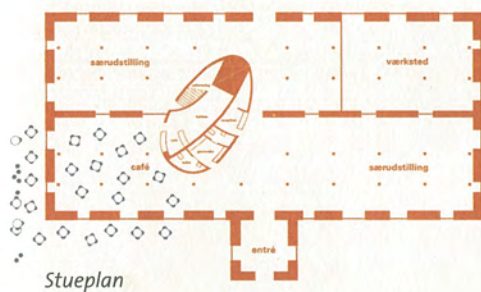
Piktogrammer udviklet til funktionsboksen



Visitkort



Stueetagen med billetsalg, café og den varierende udstilling

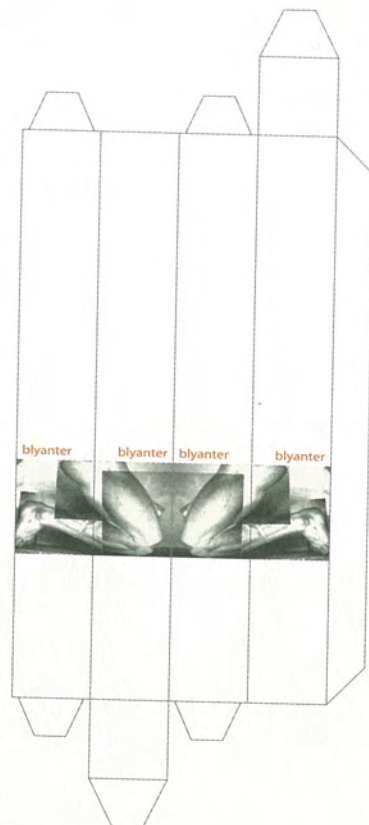


Udstillingsprincippet "Skoven", hvor skulpturerne står frit i rummet, så de kan betragtes fra alle vinkler

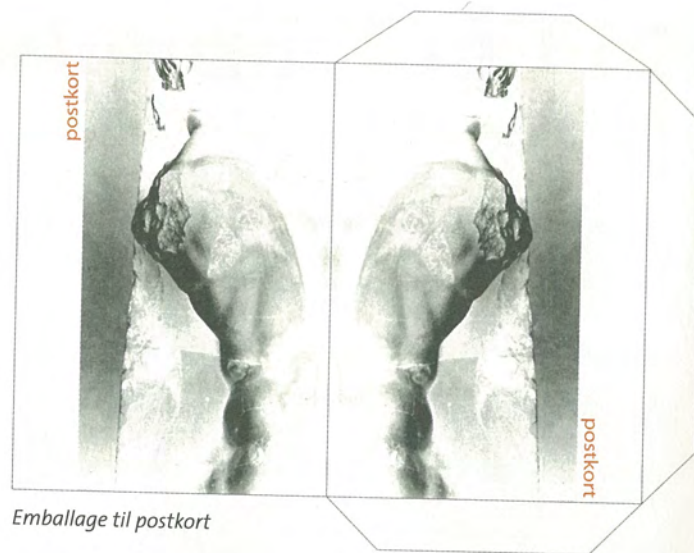
Projekt af Naja Tolsing



Banner



Emballage til blyanter



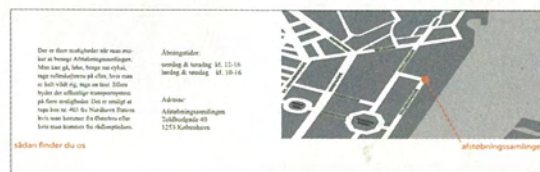
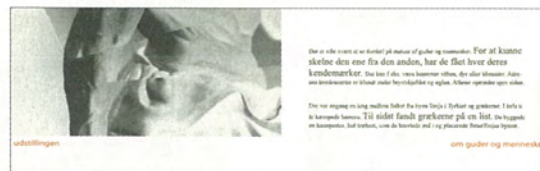
Emballage til postkort



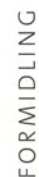
Billet



Postkort



sâdan finder du os



Projekt af Pi Vielsted

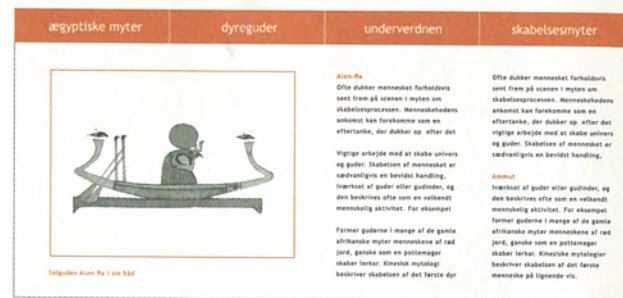


Billetter



Menukort til cafe

sandwich		sandwich & salat
alle sandwich er lavet på foccaciaboller & med frisk blandet salat		
skinke og ost	35 kr	sandwich & salat
emmental & roget landkøbe		
kylling	35 kr	sandwich & salat
venst i træflømarbade		
tun	35 kr	sandwich & salat
rødt med rødd, capers & peber		
vegetar	30 kr	sandwich & salat
m/bagte grønsager marineret i mælk & citron		
lammecolotte	35 kr	sandwich & salat
m/hømmet kød		
kalvecolotte	40 kr	sandwich & salat
m/hømmet & rucola		
beef	40 kr	sandwich & salat
m/bløde lag, engelsk sauce & bønnesoloner		
salater		
serveres med chabablad		
grøn	40 kr	pasta, supper & kager
blandet salat m/dressing & bagte grønsager		
kylling	40 kr	pasta, supper & kager
venst i træflømarbade & blandet salat		
tun	35 kr	pasta, supper & kager
rødt m/rødd, capers & peber		



Emnekort

4

dyrefigurer / animal figures

Områdeskilt

Dyrfigurer i naturmiljøet

Stor skulptur af en dyrfigur i et naturmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som

Særligt egnet til brug i et naturmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som

Bygget af træ og metal, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som

Særligt egnet til brug i et naturmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som

Bygget af træ og metal, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som

Særligt egnet til brug i et naturmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som

Bygget af træ og metal, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som

Animal figures in nature

Stor skulptur af en dyrfigur i et naturmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som

Særligt egnet til brug i et naturmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som

Bygget af træ og metal, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som

Særligt egnet til brug i et naturmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som

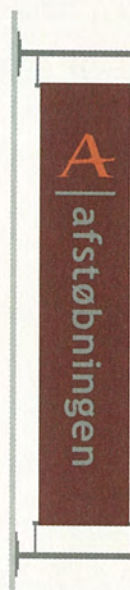
Bygget af træ og metal, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som

Særligt egnet til brug i et naturmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som

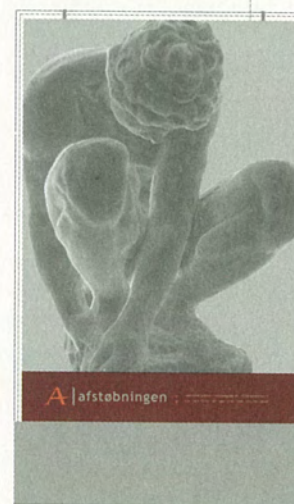
Bygget af træ og metal, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som
f.eks. en bjørn i et skovmiljø, som



Udendørsskilt



Banner



Plakatstander



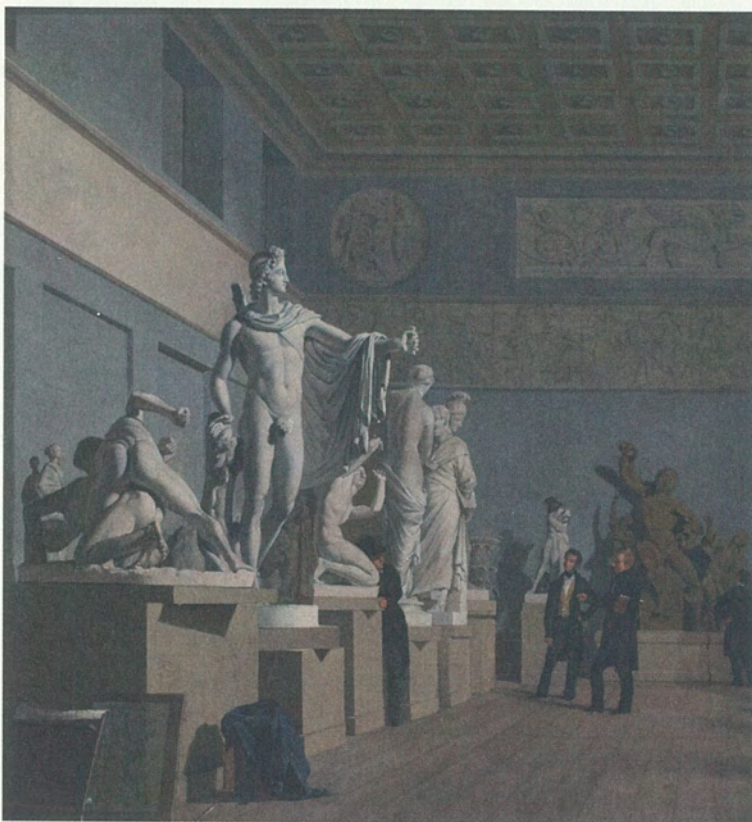
AFSTØBNINGSSAMLINGER I DANMARK

BIBLIOGRAFI VED JAN ZAHLE

Andersen, Tr. (red.), "Afstøbningssamlingen. Historie og Perspektiver", *Kunst og Museum* 15,1, 1980.

Bau, J., "Samlingens restaurering og støbeteknikken bag gipsafstøbningerne", *CRAS* 50, 1987, 33-43.

Bau, J., "Restaurering af en gipsafstøbning", *Kunstmuseets Årsskrift* 1991, København 1991, 16-22.



P.H. Rasmussen: Antiksalen på Charlottenborg efter ombygningen i 1828, (nord-vest-hjørnet), olie på lærred, 1837, dansk privateje.

Bau, J., "Den kgl. Afstøbningssamling, Saint-Gilles afstøbningernes restaurering", *Kunstmuseets Årsskrift* 1993, København 1993, 102-107.

Bau, J., *Afstøbningsteknik*, manuskript på 130 sider med 151 billeder, 2000.

Beckett, Fr., *Ørstedparkens Broncefigurer. En Vejledning*, 1895.

Beckett, Fr., "Fra den nye Afstøbningssamling i Kunstmuseet", *Kunst* 1, København 1899, upag. 16 s.

Beckett, Fr., *Katalog over Den kongelige Afstøbningssamling*, København 1902-1904.

Beckett, Fr., "Afstøbningssamlingen", *Verdenskunst i København* 1916, 3-8.

Beckett, Fr., "Kunstmuseets Afstøbningssamling", *Tilskueren* 1933, 1-16.

Berner, M.-L., "Den kongelige Afstøbningssamlings historie", *Kunst og Museum* 15,1, 1980, 13-58.

Berner, M.-L. (red.), *CRAS Tidsskrift for kunst og kultur* 50, 1987 (særunummer om Den kgl. Afstøbningssamling)

Berner, M.-L. & K. Olesen, *Kunstakademiets Gipsafstøbninger. Registrant over Kunstakademiets samling af afstøbninger med en indledning om dens historie og forslag til dens fremtidige anbringelse*, København 1988.

Brendel, O., "Fra Thorvaldsens Museum. Thorvaldsens Afstøbninger", *Architekten*, København (febr.) 1928, 38-46

Christensen, V.P., "Et Gipserkatalog fra 18. Aarh.", *Fra Arkiv og Museum* 2.1, 1925, 299-306.

Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg. Katalog over de udstillede Portrætter og Genstande, 1943.

Dybbro, I., "Ecclesia and Synagogue of Strasbourg Cathedral", *Statens Museum for Kunst Journal* 3, 1999, København 2000, 16-41.

Esbjørn, L. & J. Zahle, *Af den rette støbning. Afstøbningssamlinger i København*, udg. af Skoletjenesten, København 2004. 12 sider.

Fejfer, J. & T. Melander, *Thorvaldsen's Ancient Sculptures*, København 2003, 23-24.

Fortegnelse over Kunstsamlingerne i Musæet i Aarhus. Skulptursamlingen, (12. udg.) Århus 1909.

Fortegnelse over Marmor- og Gips-Figurerne, samt Receptions-Stykkerne og flere Konstsager i Den Kongelige Maler-, Billedhugger- og Bygnings-Academie paa Charlottenborg ... København 1791 (7. udg. 1809).

Fuchs, A. & E. Salling (red.), *Kunstakademiet 1754-2004*, vol. I-III, København 2004.

Guldager Bilde, P., "From Study Collection to Museum of Ancient Art: a Danish University Museum of Mediterranean Antiquities and Plaster Casts", Lund, J. & P. Pentz (eds.), *Between Orient and Occident. Studies in Honour of P.J. Riis*, København 2000, 209-231.

Helsted, D., T. Holck Colding & T. Melander, *Albertina. Et legats historie gennem 100 år 1879-1979*, København 1979.

Houby-Nielsen, S., *Inspiration i Gips. Antikken og dansk Guldaldermaleri*, Statens Museum for Kunst 1996.

Houby-Nielsen, S., "The Royal Cast Collection in Copenhagen: past acquisition policies and future aims", Chr. Llinas (red.) *Actes des rencontres internationales sur les moulages 1997, Montpellier*, Montpellier 1999, 127-133.

Houby-Nielsen, S., "Anne Marie Carl-Nielsen og det sene 1800-tals farvedebat", *København-Athen tur / retur. Grækenland og Danmark i 1800-tallet*, Ny Carlsberg Glyptotek, København 2000, 149-161.

Johansson, E. "At tegne Gips efter Thorvaldsen", *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 2001, 139-153.

Jørnæs, B., "Antiksalen på Charlottenborg", *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* 1970, 48-65.

KAS Den Kgl. Afstøbningssamling, Statens Museum for Kunst. Registranten over samlingens værker er lagt på internettet af foreningen Afstøbningssamlingens Venner www.gipsen.dk



Fra Bertel Thorvaldsens afstøbningssamling, nyopstillet til udstillingen Af den rette støbning, Thorvaldsens Museum 2004-05.

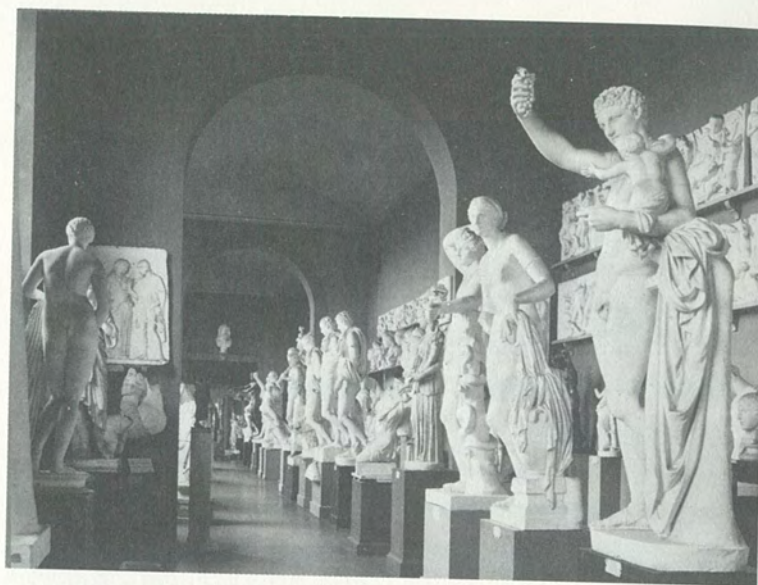
Kjerrman, P., *Den hvide kunst. Stuk- og skulpturteknikker*, Det Kongelige Danske Kunstakademi, København 2003.

Kjerrman, P., B. Nørgaard, J. Zahle & J. Bertelsen (red.), *Spejlinger i gips*. [Kunstakademiets afstøbningssamling], København 2004.

Kjerrman, P., "En brugbar samling", Kjerrman, Nørgaard, Zahle & Bertelsen (red.) 2004, 296-304.

Kjerrman, P. (red.), "Billedregistrant over Kunstakademiets Gipsafstøbningssamling", Kjerrman, Nørgaard, Zahle & Bertelsen (red.) 2004, 305-503.

- Kryger, K., "Tegninger efter afstøbninger", Kjerrman, Nørgaard, Zahle & Bertelsen (red.) 2004, 212-295, 504.
- Lange, J., *Fortegnelse over de det kongl. Akademi for de skønne Kunster tilhørende Gipsafstøbninger over Værker af antik Skulptur* 1866.
- Lange, J., "Kunstudstillingen og Afstøbningssamlingen", J. Lange, *Billedkunst*, København 1884, 534-543 [Tale ved Akademiets Aarshøjtid 1872]
- Lange, J., *Kunstakademiets Afstøbningssamling. Renaissance-Skulptur. Historisk Fortegnelse*, København 1886.
- Lange, J., *Kunstakademiets Afstøbningssamling. Antik Skulptur. Historisk-Fortegnelse*, København 1887.
- Lange, J. & P. Johansen (?), *Tillæg til J. Lange, Fortegnelse over Kunstakademiets Afstøbningssamling Antik Skulptur 1888-89, 1889?* (nr. 769-851)
- Lange, J. & P. Johansen (?), *Tillæg til J. Lange, Fortegnelse over Kunstakademiets Afstøbningssamling Antik Skulptur 1889-90, 1890?* (nr. 852-913).
- Lange, J., *Om vore Skulptur- og Malerisamlinger, især deres fremtidige Indretning*, København 1893.
- Larsen, S., *Et Provinsmuseums Historie. Odense Bys offentlige Samlinger 1860-1935*, Odense 1935, 127.
- M.E., "Afstøbningssamlingen i Kunstmusæet", *Illustreret Tidende* 8, 1898, 123-125.
- Melander, T., "Thorvaldsens afstøbningssamling og gips i billedkunsten", H. Ragn Jensen, S. Söderlind & E.-L. Bengtson (red.), *Inspirationens skatkammer*, København 2003, 352-370.
- Melander, T., "Thorvaldsens afstøbningssamling i Rom og København", *Klassikerforeningens Meddelelser* 214, 2004, 44-55.
- Meldahl, F. & P. Johansen, *Det Kongelige Akademi for de Skønne Kunster 1700-1904*, København 1904.



Salene med græsk skulptur fra 4.-3.- årh. f.Kr. i Den Kgl. Afstøbningssamling på Statens Museum for Kunst, 1908.

- Miss, S. & T. Melander, *Af den rette støbning. Thorvaldsens Museum* [fotokopieret vejledning til udstilling], København 2004, 12 sider.
- Mortensen, M. Vesterbek, "Genstandens autenticitet – udstilling af originaler og kopier", *Nord Nytt. Nordisk Tidsskrift for Etnologi og Folkloristikk* 84, 2002, 65-81.
- Müller, L., *Thorvaldsens Museum 4, Fortegnelse over Gips-Afstøbningerne i Thorvaldsens Museum*, København 1850, 1-43.
- Nørgaard, B., "Spejl dig i gips eller spejl dig i hvad som helst", Kjerrman, Nørgaard, Zahle & Bertelsen (red.) 2004, 16-29.
- Nørskov, V., "Athenas helte i Århus", *Sfinx* 27,1, 2004, 30-34.



Salene med skulptur fra middelalderen og, i baggrunden, romersk skulptur i Den Kgl. Afstøbningssamling på Statens Museum for Kunst, lige før deporteringen til Ledøje, januar 1966.

Ragn Jensen, H.-M., "Da verdenskunsten kom til Maribo", *Københavns Universitets Almanak*, København 1997, 128-141.

Rand Nielsen, E., "Den hemmelige samling: Den kongelige Afstøbningssamling", *Papyrus. Ægyptologisk Selskab* 22.1, København 2002, 38-43.

Salling, E. & C. Schmidt, "Fundamentet. De første 100 år", Fuchs, A. & E. Salling (red.) *Kunstakademiet 1754-2004*, vol. I, 2004, 23-117.

Schmalz, B., *IDEAL. Konturen des griechischen Menschenbildes*, Mannheim 1994.

Soldin, S. (red.), "Figursalen paa Charlottenborg", *Nyeste Skilderie af Kjøbenhavn* 14, København 1817, 454, 534.

Statens Museum for Kunst, Indenfor murene 1996, artikler om Afstøbningssamlingen, u. forf., s. 72-82 ("Slip fantasien og figurerne løs", "Grundlaget for det hele" (interview med Bjørn Nørgaard), "Trolldmandens værksted"). (Også engelsk udgave)

Saabye, M., "Kunstakademiets indretning på Charlottenborg 1753-1771", *Historiske Meddl. om København*, København 1973, 7-28.

Saabye, M., "Oprindelsen til Kunstakademiets antiksamling", *Kunst og Museum* 15,1, 1980, 5-12.

Thorlacius-Ussing, V., *Kunstkoler i Danmark før 1754*, København 1954.

Thorvaldsens Museum Haandkatalog for de Besøgende, København 1861.

Vittrup, K., "Julius Langes blik på en museal samling af Gipsafstøbninger", Kolind Poulsen, H., H. Dam Christensen & P. Nørgaard Larsen (eds.), *Viljen til det menneskelige, Tekster omkring Julius Lange*, København 1999, 271-280.

Zahle, J., "Gipserne er reddet, Hvad nu? Afstøbningssamlingens nutid og fremtid", *CRAS* 50, 1987, 74-82.

Zahle, J., "The Royal Cast Collection, Julius Lange, and Polycleitus' *Doryphoros*", *Acta Hyperborea* 2, København 1990, 241-249.

Zahle, J., "Opstillingen af Den kgl. Afstøbningssamling", *Kunstmuseets Årsskrift* 1991, København 1991, 5-15.

Zahle, J., "Den kgl. Afstøbningssamling, Nyerhvervelser 1989-1993", *Kunstmuseets Årsskrift* 1993, København 1993, 92-101.

Zahle, J. m.fl. (red.), "Ideal og Virkelighed, Mennesket i kunsten fra Alexander den Store til dronning Kleopatra", *Hellenismestudier* 11, Aarhus 1995.

Zahle, J., "Den Kgl. Afstøbningssamling", 100 *Mesterværker Statens Museum for Kunst*, København 1996, 20-26. = Zahle, J., "The Royal Cast Collection", 100 *Masterpieces Statens Museum for Kunst*, København 1997, 20-26.



Fra Afstøbningssamlingen på det gamle Aarhus Museum, ca. 1904. Samlingen bestod i 1909 af knapt 200 figurer fra antikken og renæssancen. Hovedparten af de antikke værker findes i dag på Antikmuseet, Aarhus Universitet, enkelte fra renæssancen blev i 2001 overdraget til Den Kgl. Afstøbningssamling. Postkort i Lokalhistorisk Samling, Århus.

Zahle, J., "La nuova collocazione del Museo Reale dei Gessi di Copenhagen in una prospettiva internazionale", *Ultra terminum vagari. Scritti in onore di Carl Nylander*, Roma 1997, 377-384.

Zahle, J., "Julius Lange og den hellenistiske kunst – meget lidt Ethos, men des mere Pathos", Kolind Poulsen, H., H. Dam Christensen & P. Nørgaard Larsen (eds.), *Viljen til det menneskelige. Tekster omkring Julius Lange*, København 1999, 119-137.

Zahle, J., "Til undervisning, nydelse og studium. Den Kgl. Afstøbningssamling – Carl Jacobsen – og 100 år senere", *Carlsbergfondet Årsskrift* 2001, København 2001, 152-161.

Zahle, J., "En verden af gips", kronik i *Politiken* 10. maj 2002.

Zahle, J., "Den Kgl. Afstøbningssamling, 120 græske mesterværker", *Klassikerforeningens Meddelelser* 210, 2003, inserat, 16 sider.

Zahle, J., "Afstøbninger i København i europæisk perspektiv", H. Ragn Jensen, S. Söderlind & E.-L. Bengtson (red.), *Rom – Inspirationens skat-*

kammer, *Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*, København 2003, 267-297.

Zahle, J., "Afstøbningssamlinger som studieapparat: historie, betydning og fremtid. Prolegomena til brugen af afstøbningssamlinger i Danmark", H. Dam Christensen & L. Larsen (red.), *Det kunsthistoriske studieapparat*, København 2004, 94-125.

Zahle, J., "Gips", *Sfinx* 27, 3, 133-138.

Zahle, J., "Antiksalen – Figursalen – Museet", Kjerrman, Nørgaard, Zahle & Bertelsen (red.) 2004, 78-211, 292-295, 504.

Zahle, J., "Danmark i Europa. Gipsafstøbninger som kulturelle pejlemærker – en skitse", Hejlskov Larsen, A. & B. Ingemann (red.), *Dansk Museologisk Antologi* 2005 (i trykken).

Zahle, J., "Wiedewelt and plaster casts in Copenhagen 1744-1802", Fejfer, J., A. Haslund Hansen, M. Nielsen & A. Rathje (red.), *Wiedewelt, Acta Hyperborea*, 11, 2005 (i trykken).



Fra den ikke længere eksisterende afstøbningssamling på Fyns Kunstmuseum, 1948. Samlingen rummede ca. 70 repræsentative figurer fra antikken og renæssancen.



FORFATTERE, FOTOGRAFER,

REDAKTØRER



ANDRE MEDARBEJDERE

Martin Erik Andersen, billedkunstner, uddannet ved Det Kgl. Danske Kunstakademi

Troels Andersen, kunsthistoriker, cand. phil., tidl. direktør for Silkeborg Kunstmuseum

Jørgen Bau, stukkator, tidl. Den Kongelige Afstøbningssamling, Statens Museum for Kunst

Ernst Jonas Bencard, kunsthistoriker, mag.art., videnskabelig medarbejder ved Thorvaldsens Museum

Marie-Louise Berner, kunsthistoriker, mag.art., formand for Afstøbningssamlingens Venner

Stine Bonde Bendixen, stud. arch. på Kunstakademiets Arkitektskole

Anders Brix, MAA MDD, professor ved Arkitekt-
skolen, Det Kgl. Danske Kunstakademi

Inge-Marie Ejby Buch, arkitekt

Louise Cone, skulpturkonservator, cand. scient.
cons., Nordisk Kunstkonservering – nokuko.dk

Jakob Dydensborg, arkitekt, designer

Christina Dyrberg, arkitekt

Eric Erlandsen († 2003), billedkunstner, skulp-
turkonservator

Jane Fejfer, klassisk arkæolog, mag.art., eksternt
lektor ved Institut for Arkæologi og Etnologi,
Københavns Universitet

Rune Frederiksen, klassisk arkæolog, PhD,
Senior Research Fellow, The Cast Gallery, Ash-
molean Museum, Oxford

Flemming Friberg, kunsthistoriker, mag.art.,
direktør for Ny Carlsberg Glyptotek

Anne Haslund Hansen, ægyptolog, mag.art.,
forskningsstipendiat, Nationalmuseets Antik-
samling

Allis Helleland, kunsthistoriker, mag.art.,
direktør for Statens Museum for Kunst

Flemming Johansen, klassisk arkæolog, mag.
art., tidl. direktør for Ny Carlsberg Glyptotek,
tidligere adjungeret professor ved Institut for
Arkæologi og Etnologi, Københavns Universitet

Lars Bernhard Jørgensen, cand.scient.adm.,
adm. direktør for Wonderful Copenhagen

Torben Kapper, billedkunstner, uddannet ved
Det Kgl. Danske Kunstakademi

Nina Linde, arkitekt

Stig Miss, kunsthistoriker, mag.art., direktør for
Thorvaldsens Museum

Sika Mortensen, stud. arch. på Kunstakademiets
Arkitektskole

Nanna Bonde Nielsen, stud. arch. på Kunst-
akademiets Arkitektskole

Agnes Nilsson, stud. arch. på Kunstakademiets
Arkitektskole

Ida Marie Nissen, arkitekt og grafisk designer

Bjørn Nørgaard, billedhugger, professor ved
Det Kgl. Danske Kunstakademi

Lene Nørgaard, arkitekt og grafisk designer

Carsten Thau, idehistoriker, mag.art., professor
ved Arkitektskolen, Det Kgl. Danske Kunst-
akademi

Naja Tolsing, grafisk designer, MAA

Pi Vielsted, grafisk designer

Jan Zahle, klassisk arkæolog, dr.phil., senior-
forsker, tidl. Den Kgl. Afstøbningssamling,
Statens Museum for Kunst

Paul Zanker, klassisk arkæolog, dr.phil., tidl.
professor ved universitet i München og leder
af Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke
München



*Salene med hellenistisk skulptur fra 3.-1. årh. f.Kr. i
Den Kgl. Afstøbningssamling på Statens Museum for
Kunst, ca. 1902.*



ENGLISH

SUMMARIES

Preface

Marie-Louise Berner, MA in Art History, Senior Research Fellow. Chairman, The Friends of the Copenhagen Cast Collection

The Friends of the Copenhagen Cast Collection was established in 2002 as a necessary response to plans to close down the Royal Cast Collection. Apart from pointing out the

absurdity of closing a collection which had only enjoyed a brief 7 year period of public access after having been restored in the most meticulous and costly manner, the Friends protested against the blatant act of cultural impoverishment for this nation. The Collection is one of only a few of this type of European museum still in existence, a type that was quite

common in the 19th century. Most of the world's other cast collections have either been destroyed, dispersed or significantly reduced in scale.

The Friends soon gained the approval of a wide range of individuals, cultural institutions and societies, and on the 6th February 2003 – within a year of the dismissal of the entire staff of the Cast Collection and the reduction of public access to a few hours a month – the Friends organised a public symposium comprising 12 papers on the Collection and its situation in Kunstakademiets Festsal (the assembly hall) of Charlottenborg Castle, the home of the Royal Danish Academy of Fine Arts.

Four key topics were addressed at this event: 1. The Danish context, 2. The international context, 3. The cultural loss, 4. The Cast Collection as an attraction in the city of Copenhagen. The event at once captured the attention of the press and resulted in a new wave of members for the Friends.

It was the intention from the very outset to publish all contributions as a white paper, but as some important aspects of the Collection had not been sufficiently addressed at the public symposium, the committee of the Friends decided to invite additional contributions. Thus articles concerning the interpretation, communication and recent history of the Collection have been added, as well as contributions on the restoration of plaster casts,

an important aspect not treated in detail at the symposium. A great deal of expertise was acquired in this field in recent years, expertise which is now completely lost due to the closure of the workshop.

The committee believes that the efforts described above have been decisive for the sudden change in policy by the Statens Museum for Kunst, which is some compensation for the harm done in 2002. These initiatives are, however, far from adequate. As early as during the symposium itself the director of the Statens Museum for Kunst announced that funding had been provided by the Ministry of Culture which allowed for an increase in opening hours from 5 hours each month to 10 hours a week (Wednesdays from 10am to 8pm); a weekly scheduled public tour; a higher profile for the Cast Gallery in the general publicity activities of the Statens Museum for Kunst, and finally the temporary employment of a curator for three years with the aim of making the catalogue of the Cast Collection accessible via the Web. The increase in opening hours was implemented after three months and the curator was appointed after thirteen, but we are still waiting for access to the Collection via the homepage of the museum. In the meantime the Friends – in cooperation with the Statens Museum for Kunst – have published a simple version of the catalogue through its homepage

(www.gipsen.dk) covering all the sculptures in the Collection.

There is still a long way to go, however, before the Cast Collection can be regarded as a bona fide, fully-fledged museum, treated and managed according to the laws regarding museums of this country; these are very clear and can be summarized in five main points: collecting, preservation, registration, research and communication.

The gallery in Toldbodgade is still closed 6 days a week and all the valuable expertise developed in the offices and in the workshop was lost with the sacking of the staff in 2002. The staff has been reduced to one short-term researcher, dependent on the goodwill of the director as far as any further career opportunities are concerned.

It takes many years of careful work and immense resources to build up a collection and integrate it into the culture of a nation. However, to dissolve and destroy it can be achieved in a fraction of the time. A collection which is not used for its true purpose, in the correct spirit, is dead. In spite of the recent improvement in the circumstances of the Cast Collection it is still to be regarded as under threat and highly vulnerable to hasty and unwise decisions taken in an office in the Statens Museum for Kunst or the Ministry of Culture.

A cultured nation is defined through its major permanent institutions. It is thus appropriate to draw attention to the fact that the casts have formed an inseparable part of the Danish artistic environment ever since the training of artists was formalised at the foundation of the (Danish) Royal Academy 250 years ago. It comes as no surprise, therefore, that the attack on the Cast Collection has encountered such immense resistance.

We very much hope that this book will succeed in presenting the basic qualities and potential of the objects in the Collection as well as communicating the excellence of the location of the Gallery and its unique way of exhibiting the many sculptures at Toldbodgade 44. Furthermore we particularly hope that this book with its range of articles will play its part in re-establishing the proper context for the Royal Cast Collection according to the value it retains as one of the most significant collections of Denmark with a huge educational potential for the benefit of everybody.

Murder in the Harbour

Flemming Johansen, MA in Classical Archaeology. Former Director of Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen

Focusing on the closure of the Royal Cast Col-

lection and the sacking of the entire staff FJ asks why the Queen did not interfere since the act was actually the murder of a royal institution. Hope for help from the relevant state institutions seems to fade as well. Leaders of cultural institutions of today are characterised by their collaboration with politicians rather than by their willingness to fight for the quality of their institutions.

Plaster, Cult and the Classics – Carl Jacobsen in the Service of Plaster

Flemming Friberg, MA in Art History. Director of Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen

The Cast Collection was established and built up by the art historian Julius Lange and later Carl Jacobsen (the brewing magnate). The Collection has been highly influenced by the traditional Graeco-centric ideals coined by Winckelmann. Despite this, however, it has resisted the impact of any single specific epoch in the history of the arts, remaining a substantial repository of examples, thoughts and projects concerning what “the human” is all about during the changing times of our history. Closing down the Cast Collection demonstrates a strange conscious desire for loss, while at the same time, the Statens Museum for Kunst claims to be working for the survival of the Collection.

Out of Sight – 1966-1995. A dark chapter in the history of the Cast Collection

Troels Andersen, MA in Art History. Former Director of Silkeborg Museum

Troels Andersen offers an outline of the institutional history of the Cast Collection and emphasises the many efforts put into rescuing it from destruction in the years between 1966 and 1985. A continuous debate about the fate of the Collection during the period when it was inhospitably exiled to a barn, resulted in the intercession of the Finance Committee of the Danish Parliament and the Minister of Culture; the Collection was rescued and a long period of restoration and reorganisation was begun. Having only recently become suitable for display and study, the Collection finds the tide has turned against it yet again.

The Royal Cast Collection 1995-2002. Experience and status

Allis Helleland, MA in Art History. Director of Statens Museum for Kunst, Copenhagen

Director of the Statens Museum for Kunst Allis Helleland puts the case that we all have to accept the fact that money runs the world, and that the present situation of the museum can be boiled down to that fact. The Statens Museum for Kunst was simply forced to choose between copies and originals. But the Cast

Collection is still alive, there are no plans for shutting it down and the Collection remains an important part of the Statens Museum for Kunst. For the time being, however, there is no specific funding for further initiatives as regards extended opening hours and information material about the Collection – such funding has never been granted to the museum specifically. In addition to access on Wednesdays, the Cast Collection may be visited by groups, by appointment: a fee is payable in advance to cover the payment of the museum attendants.

What Actually Happened? Opening and closing the Royal Cast Collection 1995-2002

Jan Zahle, PhD in Classical Archaeology. Senior Research Fellow. Former Keeper of the Royal Cast Collection

After 17 years of restoration of casts, organising the exhibit in the three storeys of the Vestindisk Pakhus (the building housing the Gallery), costly purchase of individually constructed pedestals, composition and installation of exhibition texts, the Royal Cast Collection was declared open to the public at a great festive event in 1995. After a few years of prosperity the Collection fell into neglect and in 2002 the entire staff was dismissed and public access reduced to a few hours a month. JZ describes the course of events.

A Stone in the Shoe. The Cast Collection in Numbers 1995-2002

Marie-Louise Berner, MA in Art History. Senior Research Fellow

M-LB reviews the period 1995-2002, when the Cast Collection was open to the public, and compares this review to the official evaluation of the Cast Collection on the part of the Statens Museum for Kunst via its annual reports. Hereby it is proven that after only two years, the Statens Museum for Kunst decided to give significantly less priority to the Cast Collection, although it is claimed that the opposite was the case. In reality, the Collection was sidelined: publicity, temporary exhibitions, opening hours, publications and even simple printed introductions are either lacking entirely or are extremely scarce. In spite of a fairly acceptable numbers of visitors – compared to museums elsewhere around the country – the management of the Statens Museum for Kunst expresses dissatisfaction with the achievement of the Collection and uses this as an excuse and – much helped by the general cuts in state funding – practically closed the Collection in 2002.

The Royal Cast Collection as an archive for sculptural understanding – and its importance for experience, teaching and knowledge

Jan Zahle, PhD in Classical Archaeology. Senior

Research Fellow. Former Keeper of the Royal Cast Collection

250 years ago the Royal Danish Academy of Fine Arts in Copenhagen moved to Charlottenborg Castle and the academy casts were placed in the present assembly hall – the location of the public symposium in February 2003. The Collection expanded from c. 60 in 1754 to c. 1300 numbers in 1890 and hereby grew to something far beyond its original purpose. As everywhere else in Europe artists lost interest in casts, while the growing numbers of educated citizens – eager to learn – found the casts suitable for the study of the development of art.

Between 1895 and 1907 half of the collection of the Royal Academy was transferred to the recently founded Royal Cast Collection, a department of the new Statens Museum for Kunst. The Cast Collection was soon to be numbered among the largest in the world due to the directorship of Carl Jacobsen. During the 20th century the Collection faced – but survived – serious crises but is now threatened by complete closure and neglect.

The key points made by Jacobsen in his inaugural speech at the opening ceremony in 1898 are still valid: the purpose of the Collection is *enlightenment and enjoyment* for the people and to serve *study needs of artists and scholars*.

The Cast Collection Struck by Sculptural Illiteracy

Ernst Jonas Bencard, MA in Art History, Senior Research Fellow at Thorvaldsens Museum in Copenhagen

The article sets out to uncover some conceptual reasons for the pitiful life of the Cast Collection. The Collection has suffered and continues to suffer from a general lack of appreciation not only of plaster casts, but also – more importantly – of the medium of sculpture throughout the history of art. Taking as its point of departure the famous article by Charles Baudelaire, *Why Sculpture Is Tiresome* (1846) the article draws attention to the fact that sculpture has been endowed with an inferior status in comparison to its sister art of painting, not only in the opinion of Baudelaire, but in Western art and art theory.

This bizarre hierarchical disposition has been reinforced by essential tendencies in modernism. Clement Greenberg's ideas of the medium specificities of the arts are mainly defined based on his understanding of painting, which became the favoured medium of modernism, while sculpture was sidelined.

Although the so-called post-modern era has evidenced a "sculptural turn" since the 1960s, this seems to have had little effect at the Statens Museum for Kunst. Here the old clichés about sculpture (and painting!) seem to linger on, hence the sad fate of the Cast Collection.

The Right Cast: plaster as art, copy and doctrine

Carsten Thau, MA in the History of Ideas. Professor at the School of Architecture, the Royal Academy of Fine Arts in Copenhagen

The article seeks to view the Royal Cast Collection in the light of some fundamental aesthetic concepts through the last two hundred years. Like many other chronologically arranged museums, cast collections are structured along the lines of a Hegelian philosophy of history, in which the individual work is reduced to a mere step on the long ladder of artistic evolution. Museums and their chronological displays have been heavily criticised by the avant-garde of the 20th century. However, within the last four decades or so, contemporary art has re-evaluated its relation to traditions of the past. A new consciousness of historical art and cast collections has emerged.

CT then discusses the question of the aura of casts. Plaster copies are not necessarily devoid of auratic power merely because they are not "original" works of art. The concept of originality is from the start blurred within the realm of sculpture. Many sculptural works by such artists as Rodin or Boccioni, for instance, are presented in museums as aura emanating originals, although, strictly speaking, they are casts that have been reproduced in a certain number. Furthermore, plaster sculptures are

accessible to the modern viewer due to the modesty, objectivity and physicality inherent in plaster.

All in all, there are many aspects to put forward in favour of cast collections and plaster works in present-day aesthetics.

Space for Inspiration – Bodies for Dreaming. Why Copenhagen needs its cast collection right now

Paul Zanker, PhD in Classical Archaeology. Former Professor at the University of Munich

Paul Zanker relates how he has participated in numerous openings and re-openings of cast collections in recent years in Europe. This occasion was, however, the first time he has been invited to a closing ceremony of one. New interest in cast collections – outside Denmark – reflects major cultural changes in our time that have to do with a constant exposure of the body. The cast galleries may serve as our era's "dreamhouses" of the individual with body-explorations and body-visions unlike the ones offered by the prevailing public media. Here the Royal Cast Collection is valuable not only because it represents Antiquity but also other periods. The modern spectator confronts bodies of many different cultures. These encounters across time and cultures offer new insights as well as great potential for commu-

nication only waiting to be explored. Finally, the Collection is in the position to be used as a venue for "events" a purpose served by the typical museum of today. This development is unavoidable and the cast gallery is in fact the perfect context for activities of related musical character.

I Love Casts

Bjørn Nørgaard, sculptor. Professor at the Royal Academy of Fine Arts in Copenhagen

The sculptor Bjørn Nørgaard has known the Cast Collection since early childhood and through it became acquainted with the history of art. In the 70s he formed part of a group of artists trying to deliver art from the notion of originality and instead see art as reflecting general movements of the period. The Collection was found to have tremendous formal importance for this group of artists who made use of reproductions of other artists' works.

As a professor of the Academy Bjørn Nørgaard used casts in the students' curriculum. Casts were used as a sculptural alphabet of numerous different stylistic expressions, as a point of departure for discussions about what constitutes form. Relieved of all conventions and museum connotations, the cast represents free form.

Inspired by Wilhelm Lehmbruck's and Joseph Beuys' thoughts about the relationship between form and society, one may reasonably discuss whether form emerges from the pressure of society on sculpture or that of sculpture on society.

Interlude – 3 Dialogues in the Cast Gallery

Martin Erik Andersen and Torben Kapper, artists. Both based in Copenhagen

The artists Martin Erik Andersen and Torben Kapper visited the Cast Gallery the 6th of August 2003 and discuss in this dialogue how the tremendous amount of form found there can be used by artists of today. The three dialogues start from three individual casts and develop to cover and comment on quite a number of themes such as: new meaning of details because viewpoints in the gallery differ from those surrounding the originals; interpretation of an object and its composition from a strict observation of form; plaster as material; the value of the three-dimensional in a world which offers so much reproduction in two dimensions; the fragment in relation to totality, and the body as ornament.

The Cast Collection – One of the City's Attractions?

Stig Miss, MA in Art History. Director of Thor-

valdsens Museum, Copenhagen

Stig Miss describes the qualities of Copenhagen as a city of sculpture, and puts forward a number of reasons why the Royal Cast Collection must receive due priority. This not only because of the role it plays in the orchestra of sculpture museums in Copenhagen, but also because it adds to the diversity of experiences that the capital offers its inhabitants and visitors alike. That Copenhagen has something special to offer when it comes to sculpture can be traced back to works of Thorvaldsen presented in Thorvaldsens Museum (Denmark's first museum building – opened 1848). Soon after, with the establishment of the Ny Carlsberg Glyptotek and the opening of the Royal Cast Collection with its dominant position within the Statens Museum for Kunst, Copenhagen became a veritable Mecca of sculpture, a fact that we are now about to rediscover.

Copenhagen as a City of Sculpture

Jane Fejfer, MA in Classical Archaeology. External Lecturer at the University of Copenhagen.

Copenhagen is described as a city with a handful of museums, which together constitute a very strong profile in ancient sculpture and its 'Nachleben'. Primarily since the collections of these Danish museums have

been built up later than their huge sister collections of the great nations of Europe they have a character different from these. The Copenhagen museums complement one another not only by virtue of the differences of their collections but also because of the ways in which these are exhibited. The Cast Gallery houses the one collection which combines a number of aspects in relation to the other collections. This was seen in 2004 when three major temporary exhibitions were opened in the city, viz. in the Academy of Fine Arts, the Glyptotek and Thorvaldsens Museum, where either sculpture copies were used or where the copies themselves were the theme.

The Cast Collection Gives Copenhagen Perspective

Lars Bernhard Jørgensen, MSc, Managing Director of Wonderful Copenhagen

Cultural landmarks and activities are important for continuous economic growth in Copenhagen. When asked about what they remember of Copenhagen, tourists and other visitors to the capital list "design/architecture," "culture" and "art" before anything else. The Cast Collection offers exciting experiences, which the city needs to compete with other European capitals. In these years, one neigh-

bourhood, the harbour, offers a veritable boom in building activity, a prime example of this being the new Opera House, and it is only natural that the Royal Cast Collection should contribute to and benefit from this situation. The message is clear: Set the casts free!

From Dirt to Patina: the Cleaning of Plaster Casts in Denmark in a Historical Perspective

Louise Cone, sculpture conservator

During the late nineteenth century when collections of plaster casts were being established or expanded throughout Europe, there was, simultaneously, a growing interest in the cleaning and preservation of plaster cast sculpture. However, the difficulties in the cleaning of plaster were recognized early on by museums and conservators. So, in 1894, as Denmark prepared to establish a permanent national collection of plaster casts, which would later become the Royal Cast Collection, a commission entitled The Commission for the Impregnating and Cleaning of Plaster Casts was established. The Danish Commission had the specific purpose of investigating methods of cleaning and impregnating plaster. A real solution to the problem of cleaning plaster casts has yet to be found.

Restoration of the Cast Collection

Jørgen Bau, art restorer. Former Head of Conservation at the Royal Cast Collection.

Restorer Jørgen Bau was head of the restoration workshop 1985-2002. In this article he describes what restoration of casts is actually about and how it is documented. All 2,500 sculptures had to be cleaned after having been stored for two decades in a barn, extremities which had been broken off had to be glued back onto statues, vanished parts had to be reordered from other collections around the world, and discolouration on the surface of sculptures had to be toned down etc. Numerous figures were destroyed beyond repair and had to be replaced by new casts made in silicon moulds. Annual reports with photographic documentation were made in the period 1985 to 2001. Because of the sudden closure of the workshop in April 2002, the production of a book with extensive descriptions of the different processes of restoration, as well as a catalogue of foundry marks, had to be halted as it was being made ready for publication.

The Cast Collection and the Restoration of Historical Sculptures

Eric Erlandsen († 2003), sculptor and conservator.
The Cast Collection played a major role for the sculptor Eric Erlandsen in his development

both as an artist and as a conservator and restorer of sculptures in numerous royal and state-owned castles, gardens and mansions all over the country. Such a career would have been unthinkable without the classical training as a sculptor which is itself only possible with access to the Cast Collection. The value of the Collection further increases due to the unfortunate destruction of original works of sculpture through pollution, war or mere vandalism. More than once, famous statues have been reconstructed on the basis of preserved casts. The Cast Collection therefore needs to have its staff reinstated, to have its premises extended and the previous systematic acquisition of new casts resumed. The original collection, of which hundreds of items have perished, ought to be re-established and copies of recently discovered pieces of sculpture should be ordered as well. The cast workshop must be re-established as an essential part of the training of young stucco workers and stone masons needed to manage the huge restoration projects of the future.

Communicating Casts – The Educational Potential of the Cast Collection

Rune Frederiksen, PhD in Classical Archaeology. Senior Research Fellow at the Ashmolean Museum, Oxford.

The Cast Collection is highly valuable as a means of communicating art to the general public. Even a handful of examples clearly demonstrate that the Collection offers outstanding opportunities to achieve this, not only through the individual works of art but also from the way statues and reliefs are displayed together. These compositions emphasise important aspects of monumental art at a level that cannot be attained by the individual sculptures themselves. Since casts as copies pass on the essence of the sculptural medium, the visitor encounters them as art on their own terms: this is essentially different from confronting a reproduction on a small scale or in two dimensions in a book or on a computer screen. The Collection thus offers what is perhaps the best way to experience and learn about the history of the art of sculpture of the Western World.

The Design Department of the Royal Academy in the Cast Gallery

Anders Brix, MAA MDD. Professor of Architecture at the Royal Academy of Fine Arts in Copenhagen

In the Spring Term of 2002 the 3rd year students of design at the School for Architecture in the Academy of Fine Arts were given a practical exercise using the Cast Gallery to solve problems and address issues of architecture and design. The gallery is basically very appealing from a designer's point of view with its heavy, dark construction forming a background for the white and grey sculptures. Many interesting discussions came out of this work, mainly centred around the possibility of reinforcing, retaining and communicating the unique and attractive atmosphere in the densely packed rooms at the same time as new initiatives to facilitate overview and rationalise visitor flow are applied. The following contribution demonstrates in different ways the great potential of the Cast Collection to become a tremendously active institution in Copenhagen.

Afstøbningssamlingen – død eller levende?

København 2005

ISBN 87-990648-0-4

© 2005 *Afstøbningssamlingens Venner* og bidragyderne.

Afstøbningssamlingens Venner, forening til bevaring af Den Kongelige Afstøbningssamling.
Friends of the Copenhagen Cast Collection,
Society in support of the Royal Cast Collection.

Medlemsskab af foreningen er gratis. Indmeldelse kan ske på gipsen.dk, der rummer flere oplysninger om foreningen og Afstøbningssamlingen.

Redaktion: Ernst Jonas Bencard, Marie-Louise Berner, Rune Frederiksen, Anne Haslund Hansen & Jan Zahle.

Layout: Pi Vielsted.

Bogen er sat med The Sans og Trajan.

Bogen er trykt hos Richard Larsen Grafisk.

Oplag: 600 eksemplarer.

Bogens gennemgående fotografier skyldes Jens Lindhe, optaget i Afstøbningssamlingen, februar 2005.

Øvrige fotos: Thomas le Claire Kunsthandel, Hamburg (p. 56), Martin Erik Andersen & Torben Kapper (p. 92, 94, 95, 97, 98, 99), Louise Cone (p. 122), Søren Rasmussen (p. 123), Jørgen Bau (p. 128-138), Eric Erlandsen (p. 142), Rune Frederiksen (p. 148), Ernst Jonas Bencard (p. 148, 149, 150, 152), Inferno Reklamefotografi (p. 178), Torben Eskerød (p. 179), Statens Museum for Kunst, fotoarkiv (p. 180), Lars Rostrup Boyesen (p. 181), © Fyns Kunstmuseum/Odense Bys Museer (p. 183), Peter Elfelt, Statens Museum for Kunst, fotoarkiv (p. 187).

Bogen kan erhverves i boghandlen.

Afstøbningssamlingen – død eller levende?

København 2005

ISBN 87-990648-0-4

© 2005 *Afstøbningssamlingens Venner* og
bidragyderne.

Udgivet med støtte fra:

Dronning Margrethe og Prins Henriks Fond

Kong Frederik og Dronning Ingrid's Fond

Augustinus Fonden

Beckett-Fonden

Bikubenfonden

Den Hielmstjerne-Rosencroneske Stiftelse

Direktør J.P. Lund og Hustru Vilhelmine Bugge's Legat

Fonden Realdania

Hotelejer Andreas Harboe's Fond

Konsul George Jorck og hustru Emma Jorcks Fond

Lillian og Dan Fink's Fond

Overretssagfører L. Zeuthens Mindelegat

Politiken-Fonden

Aage og Johanne Louis-Hansens Fond

