





# JEG ELSKER GIPS

BJØRN NØRGAARD

For nogle af os er det her en samtale vi førte for mange år siden, som gentager sig.<sup>1</sup> 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 udsletteligt 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,<sup>2</sup> 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 renaissancehoved 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.<sup>3</sup> 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 kunsttidsskrifter, 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 kunsttidsskrift 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.

Gipssamlingen 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 midaldersfigur. 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 gipssamlingen 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 gebrækkigheder.

Det er det, jeg oplever, at vi kan med gipssamlingen. Vi kan se på dem på en meget mere fri måde, end når vi står i Mediciernes kapel i Firenze eller ved Colleonis 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 figurerne 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 Lehmbbruck-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. Lehmbbruck 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

<sup>1</sup> Teksten er en lettere redigeret båndudskrift af foredraget ved høringen 6.2.2003.

<sup>2</sup> Se Carsten Thaus indlæg andetsteds i denne bog.

<sup>3</sup> Se Paul Zankers indlæg andetsteds i denne bog.