





# 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.<sup>1</sup> Som nogle vil mene, så kunne der være en vis sørgmunter *tristesse* forbundet med de store historiske samlinger, hvor man gennemvandrere 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 fuldbyrdet 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 fuldbyrdelse 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 arvtager, 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 fuldbyrdelse, 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 fuldbragte 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. Herigenem reddes kultværdien i det religiøse billede med over i kunsten som institution, anlagt i en emfatisk 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 nødvendigvis 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

stabil 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 uhæmmet 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 klassisk 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 "indestructible 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 transporterer 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 monitører, 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 kropps 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 tilsynskomster. 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 vandring igennem Altes Museum i Berlin? Dertil vil jeg sige, at Afstøbnings-samlingen 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 kunstnerens arbejde med former, skala og synsvinkler. Nøgternt som var tingene på ny i støbeskeen. Vi oplever i denne vældige afstøbnings-samling værkerne i færd med at pikke sig ud af ægget.



**Note**

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