





# 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.<sup>1</sup>

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."<sup>2</sup> 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?"<sup>3</sup>

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..."<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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."<sup>7</sup>

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:**

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

<sup>2</sup> 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.

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

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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 rokket ideen i dens grundvold.

<sup>6</sup> 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.

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