



# NEDSLAG

## 3 SAMTALER I DEN KONGELIGE AFSTØBNINGSSAMLING

MARTIN ERIK ANDERSEN & TORBEN KAPPER

### Første samtale<sup>1</sup>

*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 glories, som har været placeret nogle meter oppe; skulpturen er tænkt til at blive set nedefra. Det er en kvalitet ved at besøge Afstøbnings-samlingen, 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 løst 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. Afstøbnings-samlings 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. Afstøbnings-samlingen 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 Afstøbnings-samlingen en yderligere værdi.

*MEA:* Det er selvfølgelig også et helt andet slags socialt indgreb at formidle fællesarv gennem en afstøbnings-samling 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 virkelig 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. Apostelfigurene 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 kvababelser, 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 80erne, 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 konfliktpåvirkede 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 70erne 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 Afstøbnings-samlingen 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 igen-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 værk-mæssigt 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 projek-tionsrum for et møde mellem forskellige tiders kunstsyn. Et felt hvor man har læst sin egen

kunstforståelse over i fortiden. Gips-samlingen 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 samtids-kunsten i dag vel netop ikke læses over i en gips-samling. Kunne man forestille sig en meningsfuld gipsudgave af en Duchamp eller en Joseph Beuys-installation? Hvis Afstøbnings-samlingen 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 omstæn-digheder 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 proble-matiske, 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 kunstopfat-telse, 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**

<sup>1</sup> 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