

GIPS I TALE

OM AT VISE RUNDT I AFSTØBNINGSSAMLINGEN

RUNE FREDERIKSEN

At vise rundt i Afstøbnings-samlingen 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. Afstøbnings-samlingen 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 stiler er et grundlæggende tema i kunsthistorien, som kan udpeges med utallige eksempler på kryds og tværs i Afstøbnings-samlingen.

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 vikergerens 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-portalerne. 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.



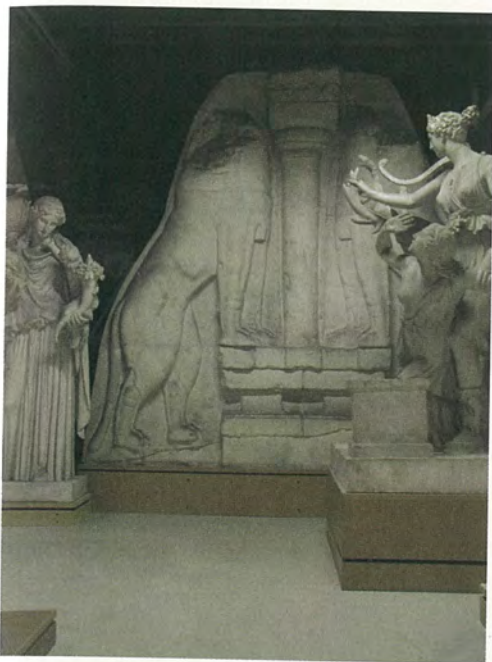


Fig. 3. Løveporten fra Mykene, ca. 1250 f.Kr.

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 magttemplem, 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 hylkede 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 Afstøbningsssamlingen 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.

Tyranmordets 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., Fidias: 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 Thukydid 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 tyrannernes 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 tyrannemorderne i flere sammenhænge, f.eks. grupperne *Glaube* og *Treue*, der blev anvendt i et optog i München, også i 1937. Tyrannemordernes 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 Afstøbnings-samlingen 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 Afstøbnings-samlingens 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 Afstøbnings-samlingen – 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 Afstøbnings-samlingen 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.