

**Tillegges gipsavstøpninger for lite vekt i dagens fagmiljøer i forhold til deres tidligere
posisjon og nåtidig potensial?**

Masteroppgave (KUN4090) av Anne Bjerke

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk ved Universitetet i Oslo

Høsten 2007

Jeg vil gjerne takke alle de spennende menneskene jeg har møtt som alle på sitt vis har bidratt til å gi meg en fantastisk studietid. Spesielt vil jeg gjerne takke familien min, Toril Berge og Øyvind Haaland for eksepsjonell støtte og oppmuntring gjennom opp- og nedturer. Det hadde ikke gått uten dere!

- Anne Bjerke

1. Innledning s. 5
 - 1.1 Problemstilling s. 5
 - 1.2 Mål s. 5
 - 1.3 Avgrensning s. 5
 - 1.4 Innledning s. 6
 - 1.5 Begrepsavklaring s. 7
 - 1.6 Forskningshistorie s. 8

2. Gipsavstøpninger s. 10
 - 2.1 Gipsavstøpninger av skulptur s. 10
 - 2.2 Definisjoner av kopi s. 13
 - 2.3 Reproduksjoner s. 13
 - 2.4 Kan avstøpninger og andre kopier være verk? s. 14
 - 2.5 Hvorfor er gipsavstøpningene viktige i dag versus originaler? s. 15
 - 2.6 Gipsavstøpningers historisk sett mest sentrale bruksområder s. 15
 - 2.7 Gipsavstøpningene som skulptur s. 16
 - 2.8 Den pedagogiske tankegangen bak utstillinger s. 18
 - 2.9 Strømninger i tiden s. 18
 - 2.10 Museer og samlingers arbeid med formidling i 2007 s. 19

3. Bakgrunn s. 19
 - 3.1 Historie s. 19
 - 3.2 Kunst til folket! s. 21
 - 3.3 Teknologi s. 23
 - 3.4 Noen sentrale avstøpningssamlinger s. 23
 - 3.4.1 Den historiske samlingen på Fountainbleau s. 23
 - 3.4.2 Tessins gipser i Sverige s. 24
 - 3.4.3 The Cast Courts. The Victoria & Albert Museum s. 24
 - 3.4.4 Det Kongelige Danske Kunstakademis gipsavstøpningssamling

4. To statlige museers avstøpningssamling s. 26
 - 4.1 Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design s. 26
 - 4.1.1 Nasjonalgalleriet s. 26
 - 4.1.2 Skulpturmuseet i Kristiania s. 28

4.1.3 Nasjonalgalleriets avstøpningssamling s. 29

4.2 Danmark s. 30

4.2.1 Statens Museum for Kunst s. 30

4.2.2 Den Kongelige Afstøpningssamling s. 32

4.2.3 Bertel Thorvaldsen og hans gipser s. 33

4.3 Venneforeninger s. 34

4.3.1 Afstøpningssamlingens Venner s. 34

4.3.2 Nasjonalgalleriets Venner s. 35

5. Diskusjon s. 35

5.1 Folkeopplysning s. 36

5.2 Original versus kopi s. 39

5.3 Fra en betrakters synsvinkel s. 44

5.4 Avstøpningene som tidsvitner s. 45

5.5 Historiske elementer s. 46

5.6 Avstøpninger i dag s. 51

6. Avsluttende bemerkninger s. 59

7. Kilder s. 62

8. Oppsummering s. 71

1. Innledning

1.1 Problemstilling

Tillegges gipsavstøpninger for lite vekt i dagens fagmiljøer i forhold til deres tidligere posisjon og nåtidig potensial?

1.2 Mål

Målet med denne masteroppgaven er å se på hvordan gipsavstøpninger av skulpturer over tid har blitt nedvurdert i enkelte miljøer. Samtidig har andre kunstmiljøer brukt avstøpninger til å tenke nytt og finne inspirasjon til nyskaping i samarbeid med tradisjonene. Med særlig vekt på Nasjonalgalleriet i Oslo og Den Kongelige Afstøbningssamling (DKA) i København vil oppgaven belyse nåtidig potensial for avstøpningssamlinger.

Oppgavens sentrale spørsmål inkluderer: hva slags nedvurdering har gipsavstøpninger blitt utsatt for versus hva gipsavstøpninger av skulptur kan brukes til i 2007? Kan de fremdeles være nyttige redskaper i utdannelsesøyemed i forskjellige fagkretser, for eksempel ved å se nye aspekter ved samtidskunsten? Hva slags verdi har gipsavstøpningene i sammenlikningen med originaler?

1.3 Avgrensning

Det har vært et bevisst valg og for det meste skrive om samlinger som hovedsakelig inneholder avstøpninger av skulptur. Enkelte samlinger jeg nevner har også betydelige mengder avstøpninger etter arkeologiske funn, men jeg har valgt å ikke legge stor vekt på disse. Samlingene har også det til felles at de konsentrerer seg om avstøpninger av menneskekropper, i noen tilfeller også dyr. Det er også en god del avstøpninger av arkitektoniske detaljer fra for eksempel Urnes stavkirke. Jeg kunne valgt å inkludere samlinger som hadde hovedvekt på arkeologiske funn. Disse er ofte tilknyttet universiteter og historiske museer. Det har ikke vært naturlig å inkludere disse i denne oppgaven.

Jeg har valgt å spesielt fokusere på det skandinaviske området og enkelte utvalgte samlinger innenfor dette, dvs. Nasjonalgalleriet i Oslo og Den Kongelige Afstøbningssamling i København og et par større samlinger i Sverige. I tillegg har jeg sett på The Cast Courts ved Victoria & Albert Museum fordi denne ble grunnlagt på et tidspunkt og med en hensikt som likner de skandinaviske eksemplene. Det var naturlig å velge et skandinavisk perspektiv fordi

jeg begynte mine undersøkelser ut fra Nasjonalgalleriet, og Den Kongelige Afstøbningssamling og samlingene i Sverige dukket raskt opp i bøkene og artiklene. Jeg kunne valgt å fokusere på andre geografiske områder. I Russland, for eksempel, er det mye å nevne i forbindelse med avstøpningssamlingen til Pushkinmuseet. Jeg kunne også inkludert flere samlinger og land, men da hadde oppgaven fort blitt uhåndterlig stor og omfattende.

1.4 Innledning

Å ta gipsavstøpninger fra originalskulpturer var et essensielt steg for å spre verdsettelse og anerkjennelse for de mest verdifulle skulpturene etter at avstøpningsteknikken igjen var blitt kjent. Gipsavstøpninger er blitt tatt siden den greske antikken og har gått fra nyttige læringsverktøy med kunstnerisk verdi, til objekter ikke engang ble nevnt i oversikter over kunstsamlingen de tilhørte til i dag å i mange tilfeller er de eneste gjenværende bevis på at en skulptur har eksistert.

I den første delen av attenhundretallet ble det grunnlagt avstøpningssamlinger over hele Europa. En av de største var Den Kongelige Afstøbningssamling i København.

1. april 2002, etter en turbulent periode og harde budsjettprioriteringer, ble alle de ansatte ved uten jobb og samlingens åpningstid ble begrenset til kun fem timer i måneden.

Afstøbningssamlingens Venner ble stiftet i 2003 som en sterk reaksjon på den tilnærmede stengningen av samlingen. Foreningen avholdt en offentlig høring og som et resultat av deres engasjement ble en museumsinspektør igjen ansatt. Flere ivrige ildsjeler fra foreningen bidrar til at samlingen nå holder åpent onsdager kl. 14-20 og søndager kl. 14-17. Det holdes også gratis omvisninger hver søndag

(<http://www.smk.dk/smk.nsf/docs/30dd7e6bd2076112c1256b76003187d8>).

Det konstituerende møtet i Stiftelsen Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design ble avholdt 11. februar 2003 og på høsten samme år ble Sune Nordgren ansatt som stiftelsens første direktør (<http://www.nasjonalmuseet.no/index.php/content/view/full/93> b). Den nye kunststiftelsen var en sammenslåing av Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Kunstindustrimuseet i Oslo og Norsk arkitekturmuseum. Fra 1. juli 2005 ble også Riksutstillinger inkludert. Omorganisering av de forskjellige enhetene fulgte og en ny basisutstilling ble oppsatt på Nasjonalgalleriet. En følge av omorganiseringen, oppussing på Nasjonalgalleriet og den nye basisutstillingen var at gipsavstøpningssamlingen ble pakket ned

i 2004 og lagret forskjellige steder rundt omkring i Oslo, deriblant Qværnerhallen. Den offentlige debatten i etterkant av alle endringene og omorganiseringene har medført at Langaardsamlingen og Munchsalen ble gjenoppstilt, mens nedpakkingen av gipsavstøpningssamlingen ble nevnt i leddsetninger i de mange avis kommentarene som skandaløs, men ramaskriket var hovedsakelig forbeholdt tidligere nevnte Munchsal og Langaardsamlingen.

På internettssidene til Nasjonalmuseet sto det tidligere følgende beskjed om avstøpningssamlingen "Gipsavstøpningene er ikke tilgjengelige på nåværende tidspunkt, men vil fra sommeren 2006 være utstilt i Qværnerhallen, Lodalen" (<http://www.nasjonalmuseet.no/index.php/content/view/full/91> a). Den 02.10.07 besøkte jeg nettsidene igjen og avstøpningssamlingen var ikke lenger nevnt på den tidligere nevnte siden og nettsidens søkefunksjon fikk ingen treff på søket.

Et fagmiljø som i senere år har dratt avstøpningene frem i lyset og tenkt nytt om dem er ved Det Kongelige Danske Kunstakademi, spesielt etter at Bjørn Nørregaard ble ansatt som professor i 1980-årene (Bukdahl, 2004b). Et konkret eksempel på dette er et eksempel jeg vil komme nærmere inn på flere ganger i oppgaven, nemlig en utstilling som ble avholdt i forbindelse med Kunstakademiets 250-årsjubileum i 2004. Den gamle antikksalen ble gjenoppsett og ti nålevende kunstnere ble invitert til å bidra til å belyse forholdet mellom de gamle gipsavstøpningene og nåværende arbeider i gips (Bukdahl, 2004b).

Spørsmål rundt kopi versus original verserer konsekvent rundt avstøpningssamlinger. Hvis en betrakter tar kopien for en original, så kan det være fordi kopien har klart å formidle noe av den auraen som så mange i fagmiljøet har festet fast til originalen. Nå i 2007 har publikum selv sjansen til å betrakte originale maleriverk på sin egen dataskjerm, men verdien av å se en tredimensjonal figur forsvinner ikke av den grunn. Skulpturer går inn i betrakterens fysiske rom og krever oppmerksomhet og den oppfatningen rundt størrelse og alle de forskjellige vinklene betrakteren kan se en skulptur fra er spesiell og krever at betrakteren aktivt tar standpunkt til skulpturen.

1.5 Begrepsavklaring

Gipsavstøpning – en avstøpning i gips av en originalskulptur. Originalskulpturen kan ha vært laget i et annet materiale, men kan også ha vært i gips. I denne oppgaven skilles det ikke ut avstøpninger som også har endret skala eller avstøpninger som er tatt av annet enn skulptur.

Gipsavstøpningssamling – en samling av gipsavstøpninger fra forskjellige eller spesifikke kunstneriske epoker.

1.6 Forskningshistorie

I 1993 publiserte Nils Messel en artikkel i bladet Kunst & Kultur med tittelen ”Skulpturmuseet i Kristiania 1881-1902” som forteller om mye av grunnlaget for det som senere ble Nasjonalgalleriets avstøpningssamling. I tillegg kommer Sigurd Willochs bok fra 1937 ”Nasjonalgalleriet gjennom hundre år”, utstillingsboken til utstillingen ”Nasjonalgalleriets første 25 år 1837-1862 21. februar – 1. juni 1998” red. Marit Lange og Anita Kongssunds artikkel ”Saaledes slumrer vist ogsaa hos os mangt et udmerket Geni under Koften” utgitt i Kunst og Kultur 2/2006 som også tar for seg grunnlaget for opprettelsen av Nasjonalgalleriet. Sammen gir de et godt bilde av Nasjonalgalleriets tidlige historie og grunnlaget for flere av samlingene der. Det er verdt å bemerke at det finnes åpenbare hull når det kommer til kilder for Nasjonalgalleriets nyere historie. Kongssund kommer inn på enkeltpunkter som tyveriene, den lange byggeprosessen på Tullinløkka og de forskjellige direktørene som har virket ved galleriet frem til konstitueringen av Nasjonalmuseet for Kunst, Design og Arkitektur, men det er få forskere i miljøet som har skrevet om Nasjonalgalleriets nyere historie. En som har vært inne på temaet om Nasjonalgalleriet de siste ti årene er Dag Solhjell. Spesielt i artikkelen ” En kritisk vurdering av basisutstillinger i Nasjonalgalleriet, innenfor en utvidet institusjonell ramme” i Kunst og Kultur 2/2004 tar han for seg basisutstillingene, men hovedsakelig vurderer og kritiserer han dem. Det kommer frem veldig lite annet om institusjonen.

De siste årene i Den Kongelige Afstøpningssamlings historie er dog grundig dekket. I 2005 kom boken ”Afstøpningssamlingen. Død eller levende?” ut. Den er utgitt av Afstøpningssamlingens Venner i Danmark og tekstene, utenom forordet, er basert på en høring Afstøpningssamlingens Venner avholdt 6. februar 2003 i Kunstakademiets festsal på Charlottenborg. Høringen berørte fire emner: 1. Den danske sammenheng, 2. Den internasjonale kontekst, 3. Kulturtapet og 4. avstøpningssamlingen som attraksjon i København (Berner, 2005c). Sentrale skikkelser i det danske kunstmiljøet som for eksempel Jan Zahle, Marie-Louise Berner, Allis Helleland og Bjørn Nørgaard har bidratt med å gi sitt perspektiv på DKA spesielt og avstøpninger generelt. Likevel har denne boken den åpenbare svakhet at de medvirkende, kanskje med unntak for Allis Helleland, deltok i høringen for å

forsvare DKA og avstøpningene. Ildsjelene ville hindre at samlingen ble permanent lukket. Derfor kan ikke bidragene, selv om de var fra anerkjente fagpersoner, ses på som objektive.

Bidragene i boken om utstillingen ”Spejlinger i gips” er mer objektive. De omtaler gipsavstøpninger og deres relevans og historie med bidrag fra blant annet Solfrid Söderlind, Bjørn Nørgaard og Marie Kirkegaard. Boken dekker mange perspektiv. Den tar for seg hovedsakelig gipssamlingen til Det Kongelige Danske Kunstakademi, bakgrunnen for utstillingen ”Spejlinger i gips” og gir verdifulle innspill på hvordan gipsavstøpninger kan gjøres aktuelle i dag. Spesielt vil jeg trekke frem Marie Kirkegaards artikkel ”Kulturelle spejlinger i gips” som nyttig for oppgaven. Den er reflekterende rundt avstøpningenes rolle i utstillinger, trekker fortid og nåtid sammen og ser på det enestående ved skulpturverk.

Det svenske Nationalmusei sin årbok i 1999 het ganske enkelt ”Gips. Tradition i konstens form”. I den er det flere artikler av Solfrid Söderlind som tar for seg mye av tradisjonene og kulturen rundt avstøpninger. Hun ser på avstøpningene historisk, europeisk og fra et svensk perspektiv. Johan Cederlunds artikkel om Nicodemus Tessins gipssamling i Sverige har også vært veldig nyttig. Söderlinds artikkel ”Från ädel antik till gammalt gods” tar, som tittelen antyder, for seg gipsavstøpninger fra popularitet og nytte til verdiløst skrap.

Jan Zahle, museumsinspektør ved Statens Museum for Kunst avdeling Den Kongelige Afstøbningssamling i København, har skrevet mange artikler om gipsavstøpninger og gipsavstøpningssamlinger. Jeg har brukt mange av hans artikler i denne oppgaven. Spesielt vil jeg trekke frem hans artikler i boken ”Afstøbningssamlingen – død eller levende?”. Som ansatt ved Den Kongelige Afstøbningssamling under hele prosessen fra nyåpning til praktisk talt lukning til gjenåpning så kan han ikke regnes som en helt objektiv kilde. Endringene har berørt ham for personlig til det. Likevel er artiklene hans nyttige fordi han har så mye kunnskap om avstøpninger generelt og Den Kongelige Afstøbningssamlingen spesielt.

Jeg har også brukt en del museers hjemmesider på internett i denne oppgaven. Utfordringen ved disse sidene er at innholdet til stadighet endres. På den ene siden betyr det at informasjon kan være borte fra en dag til en annen, men på den andre siden så betyr det også at museer med en aktiv policy når det kommer til hjemmesidene har informasjon som hele tiden er oppdatert og ny, og forhåpentligvis også riktig. Jeg vil spesielt trekke frem hjemmesiden til The Metropolitan Museum of Art som bruker de nyeste tekniske oppfinnelsene for å formidle

kunstsamlingene. Museet har en egen side (http://www.metmuseum.org/podcast/index.asp?HomePageLink=podcast_1) der forskjellige podcasts med blant annet kuratorer som diskuterer museets samling av nederlandske malerier eller bak scenen informasjon fra museets nye greske og romerske gallerier.

Hjemmesiden til det danske Statens Museum for Kunst

(<http://www.smk.dk/smk.nsf/docs/forside!opendocument>) inneholder også interessante sider som for eksempel siden der publikum får muligheten til å følge restaureringen av et mesterverk (<http://www.smk.dk/restaurering>) og innsikt i museets restaureringsverksted.

Museet har også flere kunstverk fra flere epoker og land som kan betraktes på en egen side (<http://www.smk.dk/smk.nsf/5a8a7f63d33b85d8c125697a007844f9/64a8c9144e2450bbc12571fc003621f6!OpenDocument>). Verkene inkluderer moderne dansk skulptur som Ib Geertsens *Drejeskulptur rød, blå* fra 1965 og Peter Paul Rubens *Salomons dom* fra 1617.

Siden til Den Kongelige Afstøbningssamling er lett tilgjengelige fra hovedsiden. Siden er enkel med den nødvendige åpningstidsinformasjonen og informasjon om samlingen generelt (<http://www.smk.dk/smk.nsf/docs/30dd7e6bd2076112c1256b76003187d8>).

Nettsidene til det norske Nasjonalmuseet for Kunst, Design og Arkitektur

(www.nasjonalmuseet.no) er fulle av informasjon om utstillingene og åpningstidene til de forskjellige enhetene til museet. Informasjon om avstøpningssamlingen eksisterer likevel ikke. Hvis man går inn på siden der det står "samlinger" kommer det kun generell informasjon om at hvilke av utstillingene som er basert på verk fra samlingene. Museet innrømmer dette når det står "Med mange museum sine samlinger som basis, kan vi forebels ikkje gi ein einsarta presentasjon over Nasjonalmuseet si totale samling." (<http://www.nasjonalmuseet.no/index.php/content/view/full/91> b). Det er forståelig at Nasjonalmuseet har begrensede resurser, men samlingene som ikke er utstilt på jevnlig basis og/eller magasinert er svært interessante for kunstinteresserte og studenter, så jeg håper en god presentasjon av dem blir tilgjengelig innen rimelig tid.

2.0 Gipsavstøpninger

2.1 Gipsavstøpninger av skulptur

I Sør-Italia, nærmere bestemt i Baia, ble det i 1954 funnet flere antikke gipsavstøpninger etter bronseoriginaler. Fragmentene var av hoder, hender, ben, klær og liknende og spant over flere hundre år fra tidlig klassisk til hellenistisk tid. Enkelte deler har blitt gjenkjent som tilhørende kjente skulpturer i dag som for eksempel Spydkasteren og Hera Borghese (Kiillerich, 2000).

Dette funnet er unikt og disse gipsavstøpningene er betydningsfulle ”både som kilde til kopieringsteknikk og som informationskilde til originalerne. Ved at sammenlikne gipsfragmenterne med diverse kopier kan der i nogle tilfælde ses forandringer fra forbilledet” (Kiillerich, 2000,s. 211).

De antikke skulpturene, både de greske originalene og de romerske kopiene, har vært forbilder og pådrivere for kunstnere og utviklingen av kunsten i mange århundrer. Dette gjelder også de neoklassiske skulptørene (Cederlund, 1999). Den danske, neoklassiske skulptøren Bertel Thorvaldsen opparbeidet seg gjennom sine opphold i blant annet Roma en samling av både antikke originaler og gipsavstøpninger som nødvendigvis må ha inspirert verkene hans både tematisk og når det kommer til utførelse.

Den mest brukte teknikken for å lage avstøpninger da etterspørselen etter dem var på sitt høyeste besto i først å smøre inn originalstatuen i en væske som skulle sørge for at formen løsnet. Denne væsken var omdiskutert fordi den i mange tilfeller etterlot rester på originalen. Deretter ble statuen dekket av et lag hurtigtørkende, våt gips. Etter at gipsen hadde tørket ble den fjernet forsiktig i store stykker. Stykkene ble deretter satt sammen til en hel form og dekket i enda et gipslag (Penny & Haskell, 1981). Teknikken hadde vært kjent siden det fjerde århundre f. k. i Hellas og ble gjenopptatt i Italia tidlig i det femtende århundre. Det var høyere etterspørsel enn tilgang på antikke originalstatuer som i utgangspunktet førte til at behovet for gipskopier oppstod tidlig i det femtende århundret (Kiillerich, 2000).

Så hva slags skulpturer er det blitt tatt avstøpninger av? Det er et enormt spekter av skulpturer og andre objekter som det er blitt tatt avstøpninger av og jeg kan selvfølgelig ikke nevne alle i denne oppgaven. Men for eksempel i The Victoria & Albert Museum i London er det en avstøpning av inngangsportalen til den norske Urnes stavkirke. I Den Kongelige Afstøbningssamling i København er det en avstøpning av Donatellos ridderstatue ”Gattamelata”. Den er så stor at den går over flere etasjer i utstillingen. Det Kungliga Akademien för de fria konster i Sverige har en avstøpning av den berømte Laocoon-gruppen som ble tatt i 1698 (<http://www.konstakademien.se/>) og det norske Nasjonalgalleriet i Oslo har avstøpninger av den danske skulptøren Bertel Thorvaldsens verk.

Fellesnevneren i kunsten og på det medisinsk-anatomiske området er menneskekroppen, og det er ikke bestandig åpenbart om en avstøpning er tatt for det første eller det andre formålet.

Spesielt gjelder dette dødsmasker, som er tatt siden antikken, men også skulpturer av menneskekropper som er laget med anatomisk presisjon. Den utforskningen av idealkroppen som både medisinstudiet og den klassiske kunsten har bedrevet har vært påvirket av samtidens syn på forholdet mellom menneskers indre og ytre egenskaper. Mange kunstnere har søkt å fremstille menneskenes kropp og hvordan sjelen speiles på utsiden. De skiftende synene på menneskenes indre og ytre egenskaper har først gitt spor i skulpturene, og gjennom dem blitt spredd gjennom gipsavstøpninger (Söderlind, 1999).

Kong Frans 1 av Frankrike (regjerte 1515-1547) (Gardner, 2001, s. 704) var tidlig interessert i å skaffe utsmykninger, deriblant avstøpninger, til sitt nye kongelige palass Fountainbleau. Men for og i det hele tatt få tillatelse til å ta avstøpninger av originalskulpturene måtte han være en dyktig diplomat og forhandler. Det var mange fyrster og konger som ikke var slepphendte med å utsette skulpturene sine for, for eksempel, flekker fra den tidligere nevnte væsken enn det som var nødvendig. Når tillatelsen var i orden var det så viktig å velge det riktige firmaet til å ta avstøpningene. Det var flere firmaer som spesialiserte seg på å ta avstøpninger, men de skilte seg fra hverandre når det kom til troskap til detaljer og overflater (Söderlind, 1999). Når avstøpningen var tatt var neste steg å foreta den dyre transporten til Frankrike. Det var stor sannsynlighet for skader på avstøpningene som følge av transporten, og disse måtte repareres før det eventuelt kunne lages bronseavstøpninger av gipsavstøpningene. Som en følge av den kompliserte og dyre fremgangsmåten som var nødvendig for å skaffe til veie gipsavstøpninger var det sjeldent med avstøpningssamlinger utenfor Italia før attenhundretallet (Penny & Haskell, 1981).

Avstøpningssamlingene var nødvendigvis fulle av typiske representanter i mye større grad enn samlinger med originalstatuer (Söderlind, 1999). Samlingene kunne gi et bredere perspektiv på kunsthistorien enn originalsamlingene. Originalsamlinger er i mange tilfeller sentrert rundt en periode og/eller et geografisk avgrenset område. Avstøpningssamlinger, som for eksempel Den Kongelige Afstøpningssamling, har mulighet til å vise flere perioder i en og samme utstilling. De kan vise flere tolkninger av for eksempel guden Zevs spredd over flere århundrer.

Det er verdifullt når publikum får mulighet til å beskue for eksempel gotiske portalskulpturer ved siden av offergaver fra greske templer. Den kontrasterende sammenstillingen gir publikum perspektiv til raskere og bedre forstå forskjellige uttrykk for, i dette tilfellet,

gudsdyrkelse (Zanker, 2005). I Frankrike var Musée des Monuments français sitt opprinnelige navn Musée de Sculpture Comparée. I dette museet fikk publikum en reel sjanse til å sammenlikne teknikker og motiver på tvers av tidsaldre og epoker.

2.2 Definisjoner av ”kopi”

En kopi er ikke ”bare” en kopi. De forskjellige typene kopier defineres av Bente Kiillerich ut fra deres forhold til forbildet:

1. Direkte kopier: eksakt reproduksjon av et forbilde
2. Replikk: en mer eller mindre nøyaktig kopi. Det kan være små fravikelser i format eller lignende
3. Variant: vesentlige fravikelser fra forbildet
4. Omdannelse: forbildet er forandret. Eks. en gresk gud som gir kropp til et portretthode.
5. Nyskapsel: forskjellige forbilder blandes
6. Pasticj: forskjellige forbilder i forskjellig stil blandes

(Kiillerich, 2000)

Ut fra denne definisjonsrekken er gipsavstøpninger innenfor den første gruppen, direkte kopier. Gipsens egenskaper i kombinasjon med avstøpningsmetoden medfører at avstøpningene er helt nøyaktige kopier. Avstøpningene får frem selv de minste detaljer i originalene.

2.3 Reproduksjoner

Etterlikning eller imitasjon er blitt kalt den romerske verdens kulturelle skjebne. Det blir begrunnet med at romerne, som så opp til de greske idealene og den greske kulturen, skapte skulpturer de insisterte på ”greskheten” til. De gjorde konkrete tilføyelser som for eksempel å hugge inn greske inskripsjoner på skulpturer med greske trekk. (Touchette, <http://www.archaeological.org/webinfo.php?page=10248&searchtype=abstract&ytable=2007&sessionid=2B&paperid=986>). Romerne var ikke så nøye på om skulpturen de hadde skaffet seg var en kopi eller en original. Skulpturenes hensikt for dem var at de skulle ”virke gjennom sin berømthet, sit materiale og ikke minst gjennom størrelsen og mengden” (Kiillerich, 2000, s. 210).

I 2007 viser det seg en fornyet interesse for reproduksjoner av kunst. Fotomekaniske reproduksjoner av malerier i fargekopier har lenge vært vidt tilgjengelige (Noble, 1959, s.

142) og plakater får overflatebehandling for å gi inntrykk av å være mer ”ekte”. Boo von Malmborg anerkjenner avstøpninger som troverdige og verdifulle kopier når han uttaler at plastiske verk

”aldrig kan återges med samma resultat på en fotografisk reproduktion som med en plastisk avgjutning, vilken endast i fråga om materialet skiljer sig från förebilden men till punkt och pricka upprepar alla detaljer i fråga om formen” (Söderlind, 1999, s. 151).

Museumsfolk mente tidligere at gipsavstøpningene innehadde originalens estetiske verdier og kvaliteter nettopp på grunn av måten reproduksjonen ble laget på (Söderlind, 1999).

2.4 Kan avstøpninger og andre kopier være verk?

I nyere forskning er verk som de restaurerte og sterkt kritiserte romerske kopiene av greske skulpturer i ferd med å bli regnet som fullverdige kunstverk, selv om de tidligere ikke ble tatt alvorlig av arkeologer og kunsthistorikere (Zahle, 2001).

Gennem udvælgelsen af græsk stil og græske motiver og deres anvendelse i det romerske offentlige rum og i privatsfæren er kopierne blevet til værker i deres egen ret. Den bevidste bruk af referance og citat, som talte in i den romerske virkelighed, gør periodens marmor- og bronzekopier til originaler og ikke bare til henvisninger til noget tabt (Zahle, 2001, s. 158).

Og Zahle mener ikke at dette bare gjelder de romerske kopiene, men også i Danmark:

Den bevidste bruk af dem gør dem i deres egen ret til del af den danske smags-, kunst- og kulturhistorie. Den enkelte afstøbning har sin egen historie og skal (også) tages alvorlig som en original (Zahle, 2001, s. 160).

Original- og ekthetsbegrepet er sterkt koplet til spørsmål om kvalitet. Kvaliteten på samlinger av antikke originaler kan i følge Söderlind ”hanteras genom att se samlingen som antikvarisk och inte estetisk” (Söderlind, 1999, s. 136). Utviklingen som følger av at kopier i stadig større grad tas alvorlig

”hænger sammen med opkomsten af det nye forskningsområde, museologi, hvor der reflekteres over indsamlingsarbejdet, hvis metoder og underliggende værdiforestillinger undersøges og sættes i kulturhistorisk kontekst (Zahle, 2001, s. 160).

2.5 Hvorfor er gipsavstøpningene viktige i dag versus originaler?

Avstøpningssamlinger er viktige i dag fordi de har muligheten til å vise skulpturverk hvis original ikke eksisterer lenger eller der det er tilfeller av at originalen er ødelagt av for eksempel luftforurensing. Avstøpningen kan dokumentere originalverket bedre enn ”ruinen” av det (Zahle, 2001). I de tilfeller der originalen fremdeles eksisterer viser avstøpningene originalskulpturen slik den var før den ble utsatt for talløse flyttinger og skadelige miljøgifter. Avstøpningene kan derfor være et svært nyttig grunnlag for restaureringsarbeidet med originalen (Erlandsen, 2005).

I Danmark har det vært flere utstillinger der gipsavstøpninger har vært sentrale for å bidra til skapelsen av nye skulpturverk. De bidrar til å sette nytt perspektiv på originalene og modernismens dyrking av originalene. Konsensus er i dag at dyrkingen av originalene er foreldet (Fejfer, 2005).

Avstøpningene kan være læremidler for stukkatorer fordi de har håndverkshistoriske spor som for eksempel kilespor etter originalens underdelinger (Erlandsen, 2005). Og kunststudentenes nytte av dem er veldokumentert.

I dag er folk så vant til å få alt kommunisert gjennom blinkende skjermer, enten det er tv eller internett, at de får en lengsel etter det materielle (Thau, 2005). Med en avstøpningssamling lett tilgjengelig er flere århundres kunsthistorie innen rekkevidde uten at en reise er nødvendig. Hvem som helst får sjansen til å få et mentalt bilde av kunsthistorien ved hjelp av historiske gjenstander. Og dette mentale bildet vil få en annen karakter når det er formet ved hjelp av tredimensjonale figurer og skulpturer enn det hadde fått hvis alle visuelle inntrykk var blitt kommunisert gjennom malerier, fotografier og video.

2.6 Gipsavstøpningers historisk sett mest sentrale bruksområder

Det gipsavstøpningene i stor utstrekning er blitt brukt til er å lære aspirerende billedkunstnere og skulptører anatomi på kunstskolene og –akademier. Det har vært regnet som selvsagt i utdannelsen av skulptører og billedkunstnere at å tegne skisser etter avstøpninger er nødvendig. I Sverige finnes det malerier av elever som arbeider med avstøpninger i Konstakademiet.

Johan Gustaf Köhlers målningar från sessionsalen på 1840-talet visar att de alltrjämmt fyllde sin funktion: unga konstnärer syns där flitigt sysselsatta med att teckna av dem. (Cederlund, 1999, s. 109)

I motsetning til i maleriene fra Konstakademiet finnes det svært få tegninger og skisser laget av kunststudentene fra originalskulpturene i det svenske Kungliga Museum. Det kan tyde på at gipsavstøpningene var viktigere i læresituasjonen for akademiets studenter enn originalskulpturene var (Söderlind, 1999). I Sverige var det Tessins gipser i Konstakademiet som førte den klassiske tradisjonen videre til nye generasjoner med elever (Cederlund, 1999).

Gipsavstøpninger av antikke skulpturer har også blitt brukt i undervisningsøyemed for å spre kunnskap om de antikke idealene og hvordan disse kom til uttrykk i kunsten. Mange av avstøpningen var av skulpturer som for eksempel var essensielle i propagandaøyemed, som for eksempel Prima Porta Augustus. Det var viktig for Keiser Augustus å fremstå for sitt rike på riktig vis i henhold til de målene han ønsket å oppnå. Prima Porta Augustus er et eksempel på skulpturer som viser keiseren som en ung og vital leder med en aura av guddommelighet. Dette var i henhold til hans offisielle image. I en tid der hans undersåtter var så mangfoldige og spredd over et enormt område var det stor sjanse for at de fleste aldri ville få se keiseren og de offisielle portrettene ble desto viktigere (Gardner, 2001).

Skulptur ble veldig bevisst brukt i 1800-tallets parker. De kunne være utstilt for ”bare” å være dekorative, men de ble også brukt med veldig bevisste intensjoner for ”deras möjlighet att öka bildningen och den allmänna kultiveringen. Det sista var särskilt tydligt i de offentliga parkerna.” (Nolin, 1999, s. 190). Selv om gips åpenbart er et materiale som er sårbart overfor omgivelsene, vær og vind, ble gipsavstøpninger plassert ut i parker. Spesielt i de offentlige parkene, der slitasjen på skulpturene var større på grunn av det høye antallet besøkende. Høyst sannsynlig ble gipsene plassert innendørs om vinteren på et lager. Gipsavstøpningenes hvithet lagde skarpe kontraster mot de fargerike blomstene, og den lyse fargen bidro til at følelsen av rom ble større og lettere. På 1900-tallet ble 1800-tallets parker sett på som umoderne og fulle av dårlig smak (Nolin, 1999).

2.7 Gipsavstøpningene som skulptur

Skulpturer har i lange tider blitt sett på som særlig og spesielle. Som kunstverk som er mer kravstore til betrakteren enn malerier. Begrunnelsen er at maleriene inviterer betrakteren inn i et annet rom i en annen verden, mens skulpturene opptrer mer aggressivt og går inn i

betrakterens personlige rom og nærmest krever oppmerksomhet. Og det er nettopp disse to veldige forskjellige måtene å forholde seg til betrakterens rom på som er den virkelig mest åpenbare forskjellen mellom skulpturer og maleri.

Det avholdes sjeldnere rene skulpturutstillinger enn tradisjonelle maleriutstillinger og Jan Zahle, som er ansatt ved Den Kongelige Afstøbningssamling i København, mener at nedvurderingen av gipsavstøpninger ikke bare er fordi de er kopier, men også fordi de er skulpturer (Zahle, 2005b). Skulpturer skiller seg ut ved sin tredimensjonale tilværelse og tilstedeværelse. Betrakteren får muligheten til å se skulpturverket fra flere synsvinkler og med mindre skulpturen står i en nisje eller inntil en vegg kan betrakteren benytte muligheten til å observere baksiden av verket på litt avstand og verkets bakside blir en fullverdig og betydningsfull del av helhetsinntrykket. Enkelte skulpturer er skapt for å stå i en nisje og baksiden er som en følge av dette ikke nøye bearbeidet.

Dette er likevel interessant å observere, for betrakterens oppfatning av en skulptur er særlig avhengig av konteksten verket befinner seg i. Skulpturverk er ofte skapt med tanke på en spesiell kontekst. En gresk gudestatue skapt for tilbedelse i et tempel kommuniserer, og er skapt for å kommunisere, et annet budskap enn det romerske keiserportrettet Prima Porta Augustus. Likevel er skulpturene fremdeles verdifulle når de står utstilt i en annen kontekst enn de ble skapt til. Ingen betviler vel det enorme inntrykket den bevingede Nike Samothrace gjør der hun står på toppen av en lang trappeoppgang i Musée du Louvre? Det er ingen tvil om at skulpturer av alle kunstens kategorier forholder seg mest til betrakteren. Gjennom det fysiske nærværet mellom egen kropp og kunstverket kan betrakteren relatere seg til kunstverket, og slik møtes betrakter og kunstverk på betrakterens vilkår. Skulpturen tvinger betrakteren på en gang til å reflektere over betrakterens plassering i rommet, skulpturens tilstedeværelse og betrakterens stadige møter med andre gjenstander som er tredimensjonale (Kirkegaard, 2004).

Gipsens uniformering har ikke blitt verdsatt i en tidsalder der skulptur som begrep har blitt utvidet med stadig nye estetiske mål innen materiale og overflater (Zahle, 2001). Gipsen frigjør skulpturene fra originalitet, historie og marmor. I denne befrielsen av historien og tradisjonen gjennom gipsen møter det moderne antikken (Nørgaard, 2004).

2.8 Den pedagogiske tankegangen bak utstillinger

På 17- og 1800-tallet var den grunnleggende pedagogiske tankegangen bak oppstillingen av utstillingene at læringen skulle skje instinktivt. Utstillingens oppstilling skulle være så optimal og naturlig at publikum nær sagt av seg selv skulle innse kvalitetene, dydene og historien til det utstilte. Det visuelle aspektet skulle bidra og være med for å forsterke læringen. Forestillingen om de antikke verkenes pedagogiske verdi ble bestemmende for all akademisk undervisning (Cederlund, 1999) og dermed mye av grunnlaget for avstøpningssamlingene som er grunnlagt i forbindelse med utdanningsinstitusjoner.

Utstillinger i seg selv er en enhet som skapes av flere krefter: innholdet, utstillingens lokasjon og formålet. Utstillingen er en enhet av innhold og form (Ingemann, 1986). Ingemann mener faktisk at en utstilling er det noen velger å kalle en utstilling (Ingemann, 1986). Den uttalelsen sammenfaller med mange nyere utstillingskonsepter, som for eksempel når svenske Riksställningar i samarbeid med norske Riksutstillinger hadde et utrekkebart gallerirom i en trailer for vandretstillingen "Unizone" sommeren 2005

(http://www.riksutstillinger.no/pub/ru/2005_5_10_12.58.35.shtml?cat=presse).

Nasjonalgalleriet og mange andre museer sin utstilling er basert på en basisutstilling som oppfriskes og byttes ut med ujevne mellomrom. Basisutstillinger har stor gjennomslagskraft og blir fort sett på som objektive sannheter (Solhjell, 2004). Dag Solhjell mener at basisutstillinger bør fortelle grunnhistoriene i kunsten. Og bak hver grunnhistorie er den kronologisk fortalte kunsthistorien. Et galleri, museum eller en samling som skal lage en ny basisutstilling er avhengig av å nøye velge ut grunnhistorie og dramaturgi (Solhjell, 2004). I denne konteksten hjelper avstøpninger til å vise flere utviklingstrekk i kunsten enn utstillingene kunne gjort uten, fordi avstøpninger dekker flere områder effektivt.

2.9 Strømninger i tiden

Hva som er aktuelt, nyskapende, i vinden, populært, kjent, kringkastet osv. endrer seg fort i kunstverdenen, som den også gjør på andre samfunnsområder. I flere tiår har for eksempel maleriet som kunstnerisk medium vært mer populært når museene skal gjøre innkjøp enn tegninger. Gipsavstøpninger har vekselvis vært kalt kunstmuseenes stolthet og fortvilelse (Noble, 1959) ettersom popularitetskurven har svingt.

Fra midten av 1960-tallet bredte det seg en oppfatning blant unge kunstnere og fagfolk at gipsavstøpninger ville få sin renessanse. Dette var i forbindelse med at modernismen ikke lenger var den mest aktuelle tankestrømningen lenger. Det var store utfordringer forbundet med å kommunisere dette til ledelsen for Statens Museum for Kunst i Danmark. Det at den modernistiske tankegangen ikke lenger var så førende medførte at man ble bevisst at kunstverk ikke kan sees som helt uavhengig av den konteksten kunstverket er en del av (Zahle, 2005b). Kontekst og verk henger naturlig sammen. Oppfattelsen av verket endrer seg, naturlig nok, med konteksten. Trajansøylen står i hjertet av Roma i utgravningene ved Piazza Venezia. En gipsavstøpning av den samme skulpturen står oppdelt i flere deler i et stappfullt rom i The Cast Courts ved The Victoria & Albert Museum i London. Det er klart at betrakteren får forskjellig inntrykk av skulpturen ettersom han/hun står midt i Roma med trafikkmaskinen ved Vittorio Emanuele-monumentet bak seg og ser på en søyle flere meter unna, enn når samme betrakter ser avstøpningen på bakkenivå innendørs og har mulighet til å gå tett inntil og studere figurene, og takket være at avstøpningen er delt opp i flere deler får betrakteren også muligheten til å studere detaljer han/hun ikke kunne sett med det blotte øyet høyere oppe.

2.10 Museer og samlingers arbeid med formidling i 2007

Kunstmuseer og –samlinger er nødt til å tenke nytt for å trekke publikum og mange museer trekker annen kulturvirksomhet inn i lokalene i tillegg til kunstutstillingen. Statens Museum for Kunst i København har for eksempel invitert Copenhagen Jazz Festival til å ha konsert på museets scene. Ved samme institusjon har de hatt Flygelweekend for å innvie det nyinnkjøpte flygelet. Det forventes at museene følger med på den teknologiske utviklingen. Ved The Metropolitan Museum of Art i New York har de lagt ut podcasts med omvisninger i utstillingene på museets hjemmeside. Der har de også behind-the-scenes-introduksjoner. Det har blitt en selvfølge for de fleste museer å sende ut nyhetsbrev per epost.

3. Bakgrunn

3.1 Historie

I andre halvdel av 1800-tallet var mange kunstakademier i krise. Likevel ble det grunnlagt flere store avstøpningssamlinger i Vest-Europa. Disse samlingene var for det meste tilknyttet større nasjonalmuseer der både felleseuropeisk kultur og nasjonsbygging fikk rom og bevissthet (Zahle, 2005b). Gipsavstøpningene ble laget blant annet for å spre kunnskap om de

antikke sivilisasjonene og utvikle kunstmak, men minst like viktig var muligheten for kunststudentene til å studere anatomi etter modeller som var basert på antikke kanoner.

I de avstøpningssamlingene som var tilknyttet universiteter var det spesielt tydelig og viktig å være arkeologisk aktuelle i sammenlikning med avstøpningssamlinger som var tilknyttet kunstmuseer. Fagpersonalet fulgte med på arkeologiske utgravninger og nye funn derfra ble raskt på plass i gips (Söderlind, 1999).

Det skulle ikke mer til enn trekvart århundre for at avstøpningenes anseelse gikk fra nytteobjekter innen undervisning og dannelse til bilder på et foreldet museumsverk. Kunstsynet ble endret og der avstøpninger og originaler før hadde stått side om side i galleriene, sto bare originalene igjen. Kopiene av de greske og romerske tenkernes byster hørte hjemme i biblioteker og i universitet. Og selv om avstøpningene etter hvert ikke lenger var en del av tegneundervisningen, så var muligheten for å tegne etter dem fremdeles til stede ved andre institusjoner.

Det var museumsvirksomheten på 1880-tallet som førte til at kopiernes verdi for allmennheten ble mindre. Det var da connoisseurship og verdivurdering som ble en stor og viktig del av de museumsansattes hverdag. Tidligere hadde avstøpningene vært velansett fordi reproduksjonsmåten ble ansett for å bevare ”de estetiske kvaliteterna hos originalen” (Söderlind, 1999, s. 134). Det ble en forskyvning rundt århundreskiftet rundt synet på forholdet mellom originaler og kopier, kunst og pedagogikk som svekket avstøpningenes status (Söderlind, 1999). Kunstakademiene forkastet selv på et tidspunkt gipsavstøpninger som et sentralt medium for læring.

Innen andre verdenskrig var holdningen til originalen endret til at all aura ble tilskrevet kun originalene. Avstøpningene og andre kopier var fremdeles i bruk i undervisningsøyemed. De fikk sin bekreftelse fra pedagogikken (Söderlind, 1999).

Solfrid Söderlind sier at

Så sent som 1960- og 1970-talet försvann avgjutningar från samlingarna utan att det sågs som en förlust.

Universiteten hade fortsatt nytta av sina gipser efter antik skulptur i den dagliga arkeologiska undervisningen och forskningen – där har traditionen upprätthållits 1900-

talet igenom – men samlingarna upphörde att spela en roll för konstlivets aktörer och för allmänheten omkring första världskrigets utbrott (Söderlind, 1999, s. 147).

Videre fortsetter Söderlind:

Under 1980- og 1990-talen har kunstnere explorert opprepingen, kopieringen, reproduksjonen, citatet, pastischen og parafrazen som genværdene og har på så måte medverka til å relativisere kulturen av originalen. (Söderlind, 1999, s. 207)

I 2007 finnes det svært få oppstilte gipsavstøpningssamlinger som er forbundet med kunstmuseer. Men det finnes flere samlinger som er knyttet til universiteter, som for eksempel "Akademisches Kunstmuseum der Universität Bonn, arkeologiska institutionen i Göttingen, Antikensaal vid Universität Freiburg i Breisgau" (Söderlind, 1999, s. 200), som opplever en renessanse med ny interesse.

3.2 Kunst til folket!

Før den industrielle revolusjon var kunstverk annet enn tradisjonell brukskunst ikke tilgjengelig for andre enn borgerskapet og de adelige i Nord-Europa. Det var svært dyrt og tidkrevende å reise rundt i Europa og egenhendig betrakte de berømte kunstverk når transporten måtte foregå med tog, båt og også til fots. Derfor var det kun medlemmer av borgerskapet og adelen eller kunstnere som fikk økonomisk støtte fra disse som hadde mulighet til dette. Ofte kom de reisende tilbake med skisser og mer gjennomarbeidete verk av de berømte malerierne. Disse kunne likevel aldri gi et fullstendig bilde av verket all den tid at de ikke kunne ta opp i seg det originalkunstnerens hadde tillagt verket. Likevel var disse skissene og kopiene interessante for betrakterne fordi de var bedre enn alternativet, som var og ikke få noe inntrykk i det hele tatt.

Det store opplysningsprosjektet var å avmystifisere verden, men med maskiner og masseproduksjon kom det modernistiske tankesettet (Horkheimer og Adorno, 1981). Den store endringen som kom med industrialiseringen medførte at håndverkerne ikke lenger var så essensielle. Rask og upersonlig produksjon ga samme form til tusenvis av ting takket være maskinene (Poulsson, 1916).

Folkeopplysningstanken har lange tradisjoner i Skandinavia. Norge var et av de fattigste landene i Europa da store institusjoner som Nasjonalgalleriet og Det Kongelige Frederiks

Universitet ble grunnlagt. Både i Norge og Danmark ble de respektive nasjonale kunstgalleriene grunnlagt for å fremme folkeopplysning og nasjonalfølelse. I tillegg søkte grunnleggerne i begge land å inspirere til kunstproduksjon, noe som også ville fremme nasjonalfølelsen. Institusjoner som folkebibliotek og folkeakademier som Kristiania Arbeiderakademi, stiftet som det første norske folkeakademi i 1885 (Caplex, 1990), i Norge vitner om dette.

Den moderne arbeids- og leveverdenen vi lever i i dag øker behovet for steder for uforpliktende ro og tankespinn og museene er åpne for disse behovene. Derfor har det vokst frem egen kulturvirksomhet i museene de par siste tiårene (Zanker, 2005). Museene søker å være fristeder der menneskene kan ha et pusterom. Det blir laget kaffebarer og arrangert konserter for å fremme denne forestillingen av at museum er levende og pulserende skapninger, ikke trettende etterlevninger av forgangen tid.

I dagens globaliserte samfunn er det stadig behov for å ta i bruk nye formidlingsgrep for å spre kunst til folket. Et eksempel er Oslo Sentralbanestasjon som gjennom prosjektet ”Rom for kunst” blant annet har hatt julekalender på fasaden til sentralstasjonen hvor forskjellige kunstnere har fått pynte hvert sitt juletre. Prosjektet har også vært en del av Høstutstillingen flere år på rad. De ønsker og ”ta i bruk området på nye måter ved å presentere tidsbegrensede og stedsspesifikke kunst- og kunstrelaterte prosjekter. Gjennom dette ønsker vi å legge til rette for dialog med et bredt sammensatt publikum om spørsmål som sted, reiser og identitet” (www.romforkunst.no).

Både i Norge og Sverige finnes institusjoner som heter Riksutstillinger. Riksutstillinger i Norge ble etablert i 1953 med hovedformål å skape utstillinger som reiste rundt og skulle ”føre god kunst fram til folk i bygd og by (http://www.riksutstillinger.no/pub/ru/2003_7_2_11.11.11.shtml?cat=organisasjon). I dag er institusjonen en del av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design og er kjent for å turnere med kunstverk av ukjente kunstnere som etter turneen blir kjøpt inntil samlinger og gallerier. De svenske Riksutställningar har hvert år rundt 25-30 utstillinger som turnerer. I 2007 er en av disse utstillingene ”Kongospor” på Kulturhistorisk museum i Oslo. Riksutställningar har konkrete mål og blant dem er å ”Etablera samarbeten md utbildnings- och bildningsområdena för att ge flere unga människor möjlighet att möta utställningsmediet som publikk och aktörer” (http://www.riksutstallningar.se/Templates/Article____761.aspx).

På IKEA, Åhlens og andre interiørbutikker kan det moderne mennesket kjøpe plakater av berømte kunstverk og også små masseproduserte skulpturer til å ha på salongbordet. Menneskene har blitt vant til å omgi seg med kunst. Likevel blir det et skille mellom de som handler plakater på IKEA og de som handler originalverk hos Blomqvist. Det er selvfølgelig et spørsmål om penger og forbruk, men også en forskjell i holdning til original og kopi.

3.3 Teknologi

I dagens høyteknologiske samfunn kan man ved samarbeid med et trykkeri lage overbevisende kopier av malerier. Kopiene kan også få overflatebehandling som gjør utseendet deres mer ”ekte”. Ved å se nærmere på overflaten blir det likevel raskt åpenbart at ”maleriet” mangler for eksempel spor etter penselbruk. Denne utviklingen setter store krav til copyrightlovgivning. Spørsmål om opphav og copyright har vært mye i fokus når det kommer til et annet kunstnerisk medium, nemlig musikk.

3.4 Noen sentrale avstøpningssamlinger

3.4.1 Den historiske samlingen på Fountainbleau

(Hovedkilde: Penny & Haskell, 1981)

Rundt 1540 ble Kong Frans I av Frankrike interessert i å skaffe seg avstøpninger av antikke skulpturer for å lage bronseskulpturer til sitt nye kongelige palass ved Fountainbleau. Manieristen Rosso Fiorentino og Francesco Primaticcio fikk oppgaven med å lede utsmykningsarbeidet (Gardner, 2001). Kongen sendte hoffmaleren Primaticcio til Italia for å gjøre undersøkelser, det ville si å se originalskulpturer i kardinalers samlinger og pavelige samlinger, tegne skisser av de skulpturene han mente ville interessere kongen og gi råd om hva kongen burde investere i. Primaticcio sørget for at det ble tatt gipsavstøpninger av de mest berømte statuene og sendte dem til Frankrike. De første gipsavstøpningene Primaticcio sendte til Fountainbleau ble gjort om til bronsestatuer og utstilt på området. Da Primaticcio kom fra Italia for andre gang med gipsavstøpninger var Kong Frans I død, derfor ble det ikke laget bronsestatuer av disse. Avstøpningene på Fountainbleau gjorde stort inntrykk på franskmennene, for på den tiden var det ikke mange antikke originalskulpturer i Frankrike. Kong Frans Is ønske om å få tak i antikke skulpturer bidro til at de antikke idealene spredde seg til også nord for Alpene. Kopiene på Fountainbleau ble representanter for de mest populære antikke skulpturene og de som jobbet med prosjektet ble senere kalt Fountainbleauskolen (Gardner, 2001).

De antikke skulpturene Primaticcio valgte å ta avstøpninger av sammenfalt i stor grad med Donato Bramantes utvalg til utsmykning av Belvederehagene i Vatikanet. Bramantes utvalg ble i århundrer senere ansett av både kunstkjennere og kunstsamlere for å være en standard for god kunst.

3.4.2 Tessins gipser i Sverige

(Hovedkilde: Cederlund, 1999)

Det var den svenske arkitekten Nicodemus Tessin d.y. som skaffet Stockholms slott en avstøpningssamling. Farnese Herkules og Mars/Ares Borghese var de to første gipsavstøpningene han skaffet i 1695. Kong Karl XI var så fornøyd med disse to avstøpningene at han ønsket ”att ha alla antika statyerna i gips” (Cederlund, 1999, s. 97). Tessin inngikk et samarbeid med den svenske envoyèen i Paris, Daniel Cronström, og sammen skaffet de rundt tretti gipsavstøpninger til Drottningholm og avstøpningsverkene som har overlevd til i dag er grunnlaget for det som er en av Europas eldste gipsavstøpningssamlinger. Det var sannsynligvis et resultat av at Kong Karl XI døde i 1697 at gipsavstøpningene ikke umiddelbart ble utstilt. I stedet ble de faktisk pakket vekk i åtti år. Tessins gipsavstøpninger var delvis anskaffet i undervisningsøyemed og Tessin skrev til Cronström at samlingen ville føre til ”mera stöd till den goda smaken och mer upplysning för ungdomen än något annat” (Cederlund, 1999, s. 101).

Nicodemus Tessins utvalg av gipsavstøpninger var et bilde på 1600-tallets syn på antikke skulpturer. Utvalget besto av gipsavstøpninger av de på Tessins tid høyst vurderte antikke skulpturverkene. Disse inngikk en slags kanon for god smak og som en rettesnor for samtidskunsten (Söderlind, 1999). I dag er vel femten av dem utstilt i Kungliga akademien för de fria konsterna og de anvendes blant annet av skoleklasser til undervisning i mytologi og formspråk (<http://www.konstakademien.se/>).

3.4.3 The Cast Courts. The Victoria & Albert Museum.

(Hovedkilde: http://www.vam.ac.uk/collections/sculpture/cast_courts/index.html)

The Victoria & Albert Museum ble grunnlagt i 1852, det vil si rundt femten år etter at Nasjonalgalleriet ble grunnlagt. Museets grunnleggende prinsipper rundt samlingen var å gjøre kunst allment tilgjengelig, utdanne og inspirere designere og kunstnere i Storbritannia (http://www.vam.ac.uk/collections/periods_styles/history/brief_history/index.html).

Gipsavstøpninger og andre reproduksjoner var en sentral del av Victoria & Alberts Museum fra første stund. Samlingens tidligste objekter var hovedsakelig arkitektoniske detaljer fra bygninger i Frankrike og Italia. Ellers var enkelte romanske og neo-klassiske skulpturer blant de tidligste innkjøpene. På 1980-tallet ble gipsavstøpningene igjen brukt for opplæring i skala og tredimensjonalitet

(http://www.vam.ac.uk/collections/sculpture/cast_courts_masterpiece/index.html).

The Cast Courts, som er to store rom fylt med gipsavstøpninger av verk fra flere perioder og stilarter, ble åpnet i 1873. På 1870-tallet ble gipsavstøpningssamlingen der regnet som den største samlingen av post-klassisk europeisk skulptur. I dag sees samlingen i The Cast Courts som et innblikk i høyviktorsk smak og stil og oppstillingen er på kryss og tvers av perioder og årstall.

3.4.4 Det Kongelige Danske Kunstakademis gipsavstøpningssamling

Det danske kunstakademiet sin gipsavstøpningssamling ble grunnlagt allerede i 1753.

Samlingens grunnleggelse var særlig inspirert av Det kongelige franske akademis ”fremhævelse af antikkens Kunst som grundpiller for all sand kunst” (Bukdahl, 2004b, s. 6). Gipsavstøpningene ble plassert i en egen ”Antiksal”, som gjorde dem lett tilgjengelig for publikum. Danske Johannes Wiedeweldt anbefalte, med grunnlag i J. J. Winckelmann, kunstnere og kunstelever å se til de antikke skulpturene som inspirasjon (Bukdahl, 2004a).

I forbindelse med Kunstakademiets 250 års jubileum i 2004 gjenskapte Bjørn Nørgaard, Jan Wahle og Pontus Kjerrman deler av ”Antiksalen”. Ti nålevende kunstnere ble invitert til å ta skulpturene i ”Antiksalen” som utgangspunkt og inspirasjonskilde og ved å bruke gips som materiale bidra med en ”tolkning eller kommentar til samlingens betydning i nutiden og i fremtiden.” (Kirkegaard, 2004, s. 33). Kunstnerne belyste ”forholdet mellem de ældre afstøbninger og vor tids skulptur og arbejder i gips” (Bukdahl, 2004a, s. 7-8) hver på sitt vis. Resultatet av invitasjon ble verk som

”anskueliggør den mangfoldighed af problemstillinger: rumlige, teoretiske, æstetiske, narrative etc., som skulpturen i dag står overfor. (...) Fælles for alle værkerne i udstillingen er, at de indgår i en tæt dialog, fysisk som psykisk, med beskueren. Værkerne bliver så at sige til i samspil med beskueren og åbner således op for flere læsninger af værket. Dette peger på, at skulpturen i dag ikke kan opretholde den

totalitet og enhed, der efterstræbes i de klassiske værker. Men det er et bevidst valg. Det er en synliggørelse af, at vi i dag ikke længere kan snakke om èt rum, èn tid og èn betydning”. (Kirkegaard, 2003, s. 33)

4. To statlige museers avstøpningsamling

4.1 Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design

Nasjonalmuseet ble konstituert 11. februar 2003 og institusjonen er en sammenslåing av Nasjonalgalleriet, Arkitekturmuseet, Kunstindustrimuseet og Museet for samtidskunst (<http://www.nasjonalmuseet.no/index.php/content/view/full/93>). Museets første direktør var Sune Nordgren og er i dag Allis Helleland, som tidligere var direktør ved Statens Museum for Kunst i København. Utstillingsavdelingen til Nasjonalmuseet har som mål å ”gjennom museets utstillingsvirksomhet sette samlingene i perspektiv ved å skape visuelt sterke presentasjoner for å vekke publikums interesse for de visuelle kunstarnes historie og kunstneriske uttrykk (<http://www.nasjonalmuseet.no/index.php/content/view/full/4181>).

I Nasjonalmuseets årsmelding 2003 står det referert fra sluttinnstillingen fra Kultur- og kirkedepartementet, som styret sluttet seg til at ”Målet er å heve kunnskapen om og engasjementet for biletkunst, arkitektur, kunsthåndverk og design, utvikle den kritiske sansen, stimulere til ny erkjening, skape auka historisk medvit og toleranse for mangfald” (Nasjonalmuseets årsmelding 2003, 2004, s. 5).

Også i Nasjonalmuseets regi skjer det nå spennende formidlingsgrep. I Nasjonalmuseets nyhetsbrev sendt ut på e-post 06.09.07 ble det annonsert at den 13. september var musikalsk vandring i Nasjonalgalleriet. ”Publikum blir med på ei musikalsk vandring gjennom museets mange salar. Her blir det presentasjon av bilete og musikk frå barokken, impresjonisme, norsk nasjonalromantikk m.m.” (Nasjonalmuseets nyhetsbrev 06.09.07).

4.1 Nasjonalgalleriet

Ideen om at Norge mot slutten av 1830-tallet trengte en nasjonal kunstsamling oppsto da boet etter generalkrigskommissær Holm skulle auksjoneres bort på Gimle ved Kristiansand (Willoch, 1937). Tanken var at det ville være synd om staten ikke sikret seg deler av generalkrigskommissærens store malerisamling. Auksjonen kom og gikk uten at det offentlige involverte seg, men tanken var sådd. Året etter la stortingsrepresentant Hans Riddervold frem

et forslag for Stortinget om bevilgninger til kunstkjøp (Dietrichson, 1887). Disse bevilgningene skulle anvendes slik at man unngikk situasjoner som hendelsen med auksjonen på Gimle og legge grunnlag for et offentlig statlig kunstmuseum. På denne tiden var det bare ved Den Kongelige Tegne- og Kunstscole i Kristiania det til tider var utstillinger. I 1836 fikk Kristiania også en kunstforening der formålet var at medlemmene skulle betale en kontingent som skulle finansiere kunstkjøp, hovedsakelig samtidskunst. Deretter skulle kunsten stilles ut og til slutt loddes ut blant medlemmene. Utstillingene skulle være åpne. Nasjonalgalleriets forkjempere hadde en agenda for galleriet som skilte seg tydelig fra Kunstforeningens. Det skulle skapes en permanent utstilling med hovedvekt på eldre kunst.

Mennene som var initiativtakere bak opprettelsen av Nasjonalgalleriet var preget av ”sterk tro på kunstens betydning og oppdragende effekt” (Skedsmo, 1998, s. 5). Det var essensielt for den lille nasjonen Norge å skape en nasjonal identitet. Det var også viktig for initiativtakerne at Norge ble regnet som en europeisk kulturnasjon (Skedsmo, 1998). Folkeopplysningstanken hadde lange tradisjoner i Norge og initiativtakerne bak Nasjonalgalleriet hadde sterk tro på ”Kunstens folkeopplysning og betydning til glede og belæring” (Kongssund, 2006, s. 105)

Bevilgningene til Nasjonalgalleriet ble vedtatt i Stortinget 28. desember 1836 og allerede året etter ble det foretatt innkjøp. To av de første innkjøpene var det ”Capitolinske Backhoshoved” og ”Medusa Rondanini”. Begge disse var marmorkopier. I 1841 ble det besluttet å kjøpe over åtti gipsavstøpninger av den danske skulptøren Bertel Thorvaldsen. Dette gjorde Thorvaldsen til den samtidskunstneren som var best representert i Nasjonalgalleriets grunnsamling (Dietrichson, 1887).

Nasjonalgalleriet ble helt fra begynnelsen av drevet av et styre. I de første årene var styret sammenfallende med styret til Den Kongelige Tegne- og Kunstscole. Stiftsprost Munch ble Nasjonalgalleriets første formann (Dietrichson, 1887). Innkjøpene til galleriet ble først vedtatt av styret, deretter måtte det søkes om bevilgninger fra Kirkedepartementet. Men fra 1839 disponerte styret pengene selv (Dietrichson, 1887). Den norske maleren J.C. Dahl kritiserte Nasjonalgalleriets styrelse for at den ikke sørget for at den kunstneriske sakkyndigheten var representert og i tillegg at den manglet ”det rette syn paa foreningens nationale opgave” (Aubert, 1920, s. 212).

I 1919 ble det innført åtte timers arbeidsdag i Norge. En følge av det ble at vanlige arbeidsfolk fikk fritid og behov for noe meningsfylt å fylle den med. Nasjonalgalleriet fikk merke dette både når det gjaldt det generelle besøkstallet og på interessen for formidlingsaktivitetene. Omvisningene og forelesningene kom inn i faste former og ble mer populære og regelmessige (Kongssund, 2006).

I 1935 skiftet fokus ved institusjonen, i følge Jens Thiis. Vekten ble skiftet fra innsamling og bevaring til ”det vitenskapelig utdypende studium og det populariserende virke” (Kongssund, 2006, s. 105).

I 1940 da de tyske nazistene invaderte Norge var ledelsen ved Nasjonalgalleriet godt forberedt. De hadde allerede høsten 1939 begynt å sende spesielt verdifulle kunstverk til lagre i blant annet Hadeland Folkemuseum og Bagn bygdesamling i Valdres. En del verk fra Stortinget og Universitetet ble faktisk evakuert til Nasjonalgalleriets kjeller, før de senere ble sendt til sølvgruvene på Kongsberg i 1944. Tyskerne avsatte styret og innsatte maler og NS-medlem Søren Onsager som direktør i krigsårene. Onsager var ansvarlig for blant annet en utstilling kalt ”Kunst og U-kunst”, som hadde som mål å lede unge kunstnere som hadde blitt ledet vill tilbake på de rette stier. Verkene i utstillingene var samlet under betegnelsene ”kunst”, ”ukunst” og ”svak kunst” (Kongssund, 2006).

11. februar 2003 var det konstituerende styremøtet for det nye Nasjonalmuseet for Kunst, Design og Arkitektur som Nasjonalgalleriet ble en del av.

4.1.2 Skulpturmuseet i Kristiania

Skulpturmuseet var privateid og åpnet i 1881. Skulpturene i samlingen var hovedsakelig gipsavstøpninger og museet gjorde det mulig å betrakte greske og romerske antikke skulpturer i Norge. Den tilgjengeliggjøringen Skulpturmuseets utstilling medførte gjorde det ikke lenger nødvendig for kunstinteresserte nordmenn å gjennomgå en lang og dyr reise for å få tilgang på antikk kunst og kultur.

Skulpturmuseets samling ble etter hvert utvidet til også å vise avstøpninger av skulpturer fra andre tidsepoker enn den antikke. Samlingen hadde stor vekt på arkeologiske funn og museets ansatte var allerede fra starten av bevisste på å bestille avstøpninger av samtidige arkeologiske funn (Söderlind, 1999). Den ble ansett ”som en arkeologisk studiesamling över antikens

skulptur” (Söderlind, 1999, s. 144). Marcus Monrad uttalte at samlingen ”er ikke alene et uundværlig Hjælpemiddel for det arkæologiske Studium og derigjennem for en fuldstændigere og anskueliggere Opfattelse av Oldtidens hele Aand; Men den er ogsaa for Folket overhoved et Dannelsesmiddel af anerkjendt Betydning” (Willoch, 1937, s. 73).

I 1903 ble det vedtatt at Skulpturmuseet i Kristiania skulle overtas av staten (Willoch, 1937) og samlingen ble integrert i Nasjonalgalleriet.

4.1.3 Nasjonalgalleriets avstøpningssamling

Samlingen til Nasjonalgalleriet er omfattende, men har over det siste århundret stadig fått mindre og mindre plass tilgjengelig frem til den i 2004 ble ”fra juni midlertidig magasinert” (Nasjonalmuseets årsmelding 2004, 2005, s. 10). På hjemmesiden til Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design sto det tidligere at den skulle bli en studiesamling i Qværnerhallen. Denne beskjeden er per oktober 2007 fjernet og det står tilsynelatende ingenting om samlingen på nettsiden.

Samlingen var oppstilt i en stor sal innenfor museumsbutikken på Nasjonalgalleriet. Det var et bredt spekter av avstøpninger utstilt der, fra antikke ynglinger til Laocoon-gruppen, fra sarkofager til arkitektoniske utsmykninger fra Parthenon-tempelet. En stor del av samlingen består også av avstøpninger av den neoklassiske kunstneren Bertel Thorvaldsen.

I Nasjonalmuseets årsmelding 2004 foreslås det at den svake nedgangen i besøkstall ved Nasjonalgalleriet delvis skyldes at ”Før sommeren ble museets gipssamling pakket ned og flyttet til Qværnerhallen på grunn av oppussings- og ombyggingsarbeider. Samlingen benyttes av svært mange, ikke minst av kunststudenter.” (Nasjonalmuseets årsmelding 2004, 2005, s. 32).

Avstøpningssamlingen er nå forvaltet av Nasjonalmuseets avdeling for samlinger (Nasjonalmuseets årsmelding 2005, 2006).

Skulpturer fra gipssamlingen var med i utstillingen ”Ibsen+Michelangelo=sant” fra 19.08.-08.10 2006 i en teatral videoinstallasjon: ”Under Michelangelos kuppel i St. Peterskirken i Roma tok Ibsen som 36-åring noen beslutninger som førte til at livet hans fikk en ny retning. På to videoer, flankert av Michelangelos *Moses* og to av hans slaveskulpturer

fra Nasjonalmuseets gipssamling, diskuterte skuespillere fra teateret hva som kunne ha skjedd” (Nasjonalmuseets årsmelding 2006 del 1, 2007, s. 30).

Jens Thiis var hele livet en ildsjel for kunst og kunsthistorie. Han var et naturlig valg som Nasjonalgalleriets første direktør. I en tid da det ikke var selvfølgelig gjorde han kunsten allment tilgjengelig og begripelig og var en ivrig foreleser både på Nasjonalgalleriet og andre kunstmuseer i inn- og utland. Jens Thiis gjorde mye for Nasjonalgalleriets avstøpningssamling. I Ole Mæhles biografi om Jens Thiis henvises det til at ”I de første fem årene etter 1908 ble der anskaffet i alt ca. 100 avstøpninger, vesentlig av middelalderskulptur og den tidlige renessanse (...)” (Mæhle, 1970, s. 226).

4.2 Danmark

Det var svært få offentlige kunstutstillinger i Danmark før begynnelsen av 1800-tallet (Just og Helleland, 1996). I Danmark, som var et land med adel og kongehus, var offentlig eide og åpne museer en måte å bryte kunstmonopolet til nettopp adelen og kongehuset (Lange, 2002). I følge Jan Zahle skjedde det et paradigmeskifte i Danmark da borgerskapet begynte å anvende den eldre kunsten for å fremme forståelsen av vestlig kultur og for estetiske opplevelser. Tidligere ble nemlig den gamle kunsten båret frem av kunstnerne, men etter paradigmeskiftet ble den fremmet av et aktivt og deltakende borgerskap (Zahle, 2005b).

Det danske Akademiet for de Skjønne Kunster ble grunnlagt i 1754, men gipsavstøpninger ble brukt i tegne- og maleundervisningen i Danmark før dette (Zahle, 2001). Det var på denne tiden vanlig å bruke avstøpninger i utdanningsøyemed i europeiske kunstakademier (Cederlund, 1999). I 1809 eide Akademiet for de Skjønne Kunster 92 avstøpninger etter antikke originaler (Zahle, 2001).

4.2.1 Statens Museum for Kunst

Statens Museum for Kunst ble grunnlagt i 1827 (Villadsen, 1998) etter at det oppstod et ønske ”om at skærpe den danske befolknings kunstsans og dernæst den opdragende og dannende vinkel der var væsentlig for statens eget kunstmuseum” (Villadsen, 1998, s. 9). Museets begynnelse var kongelig og John Conrad Spengler, som var kongens kunstkammerforvalter ved Christiansborg slott, måtte tåle at enkelte bilder forsvant i medgift til kongens døtre. I

1827 ble kongens kunstkammer åpnet for offentligheten. Det ble ikke ”statens” for i 1849 (Villadsen, 1998)

I følge Villads Villadsen var Statens Museum for Kunst i begynnelse av ”ujævn bestand” (Villadsen, 1998, s. 9) og spørsmål om hva museet skulle inneholde ble ikke presserende før man kom til å stille spørsmålet

hvad et middelmådig værk af en inferiores kunstner eller en kopis kopi sammen med et førsteklasses arbejde kunne bibringe til forædling af kunstmaken (Villadsen, 1998, s. 9).

Det umiddelbare resultatet av spørsmålet ble en stor revisjon av galleriet utført av N. L. Høyen i 1840. Revisjon førte til en sterk reduksjon av gallerisamlingen (Villadsen, 1998).

Frem til 1960-tallet holdt museets gipsavstøpningssamling, Den Kongelige Afstøpningssamling, hus i stueetasjen i Sølvgade, før den ble flyttet til Vestindisk pakhus der den står utstilt i dag (<http://www.smk.dk/smk.nsf/docs/1afde4d8f8b5ca4fc12569dd00537c14>).

I dag blir museet drevet frem av resultatkontrakter med det danske kulturdepartementet. Museet setter brukeren og brukerens opplevelse i sentrum sammen med en aktiv dialog med omverdenen. Statens Museum for Kunst har som hovedmål å få flere besøkende, øke kjennskapen om museet og dets virksomhet og fortsette å videreutvikle en synlig faglighet på alle museets kjerneområder (<http://www.smk.dk/smk.nsf/docs/ef8b53ef139a586bc125713000407d58>). I kontrakten med kulturdepartementet er det et eget punkt der museet lover å utfordre både seg selv og resten av den museale verden gjennom å ta i bruk utradisjonelle formidlingsmetoder. Dette arbeidet får publikum innblikk i gjennom museets nyhetsbrev på epost.

Allis Helleland har vært direktør for Statens Museum for Kunst frem til 2007 og har tatt mange spennende grep når det kommer til utstillinger og formidling til publikum. Hun er i dag direktør for Nasjonalmuseet for Kunst, arkitektur og design i Norge som Sune Nordgrens etterfølger. Hennes etterfølger i Danmark er Karsten Orht.

I følge Statens Museum for Kunst sin årsrapport 2004 til det danske Kulturministeriet eier institusjonen i alt ” 2.839 afstøbninger af figurerne fra antikken, middelalderen og

renæssancen” (http://www.oes.dk/graphics/Filbibliotek_OES/OFFENTLIG/Bevilling_og_regnskab/Aarsrapport_i_staten/2004/AA_21_SMK.pdf).

4.2.2 Den Kongelige Afstøbningssamling

Da Den Kongelige Afstøbningssamling ble opprettet i 1895 var bryggeren Carl Jacobsen og kunsthistorikeren Julius Lange blant de mest sentrale initiativtakerne. De hadde begge teorier bak sitt initiativ; Julius Lange ønsket å fremme en etisk heller enn estetisk tilnærming til artistiske verdier og samlingen ble satt sammen i henhold til hans vitenskapelige idealer. Carl Jacobsen var spesielt fokusert på ”kunstens opløftende kvaliteter” (<http://www.glyptoteket.dk/9169ff8e-1d28-48c5-84ed-f1fdcd8a5530.W5Doc?frames=yes>) og han så på den antikke perioden som kunsthistoriens høydepunkt.

Selv i dag er bare en fjerdedel av samlingen fra de øvrige kunsthistoriske periodene. Jacobsen ønsket å vekke behovet for å skape egen kunst i det danske folk (Zahle, 2001) og ville at ”kunstværkerne alene være til undervisning, nydelse og studium” (Zahle, 2001, s. 156). Både samlingens utvalg og oppstilling skulle bidra til kunnskap om kunsthistorien og å bygge opp publikums smak.

Forholdet mellom kunstglede og vitenskap, skulpturenes forvaltning av det indre og det ytre og relasjonen mellom originaler og kopier var idehistoriske momenter i tiden da Den Kongelige Afstøbningssamling ble påbegynt (Friborg, 2005). Det var forholdsvis enkelt å skaffe gipsavstøpninger til den nye samlingen i København. Produksjonsstedene utga salgskataloger siden det på denne tiden var flere universiteter, akademier og museer som opprettet og også utvidet gipsavstøpningssamlingene sine (Zahle, 2001).

Den første tiden hadde ikke Den Kongelige Afstøbningssamling mange besøkende. Samlingen ble hovedsakelig benyttet av tegnestudenter som brukte avstøpningene til øvelser innen anatomi, lys- og skyggebruk.

Den Kongelige Afstøbningssamling gikk inn under Kunstmuseet i 1933 og er i dag en avdeling under Statens Museum for Kunst.

Etter omorganiseringen i 1966-70 ble Den Kongelige Afstøbningssamling pakket sammen og oppbevart i en låve i 18 år. Den ble funnet frem igjen i 1984 og da begynte et omfattende arbeid med å restaurere gipsavstøpningene etter oppbevaringen. I 1997 ble DKA klassifisert

som studiesamling, og i følge Afstøpningssamlingens Venner markerte dette året begynnelsen på den nedvurderingen som skulle ende opp med at alle de ansatte ble sagt opp og samlingen kun var åpen for publikum fem timer i måneden fra 1. april 2002 (Berner, 2005b). I følge Statens museum for Kunst sine hjemmesider er avstøpningssamlingen i dag oppstilt for å kunne gi et best mulig perspektiv på de forskjellige sammenhengene verkene har inngått i. I følge Jan Zahle skiller oppstillingen seg i dag ”radikalt fra den modernistiske museumsæstetik” (Zahle, 2001, s. 161). Utstillingen til DKA er oppstilt etter en overordnet ide der man søker å vise hvordan forskjellige kunstneriske stilarter skuer tilbake på den antikke tiden ”og hver gang skapte noget nyt, som ikke var blevet, hva det blev, uden en nær dialog med og inspiration fra denne komplekse fælleskultur” (Zahle, 2001, s. 160).

Samlingen til DKA skiller seg ut fordi den er ”en av få historiske avstøpningssamlinger som fremdeles har en stor samling verk” (Zahle, 2001, s.161). Avstøpningssamlingene dokumenterer en avstøpningstradisjon som får over flere århundrer. Utviklingen til et håndverk. DKA viser en historisk utvikling med samtiden briller over hvordan avstøpninger har blitt utstilt og derfor også reflekterer over sin egen institusjonstype (Zahle, 2001). Utstillingen viser tettpakkede rom, ulikt den praksisen som er vanlig i mange andre museer for tiden med at en skulptur får et helt rom for seg selv. Gjerne hvitmalt for å sette verket i sentrum.

4.2.3 Bertel Thorvaldsen og hans gips

Den neoklassiske danske skulptøren hadde en egen samling antikke skulpturer, kroppsdeler og arkitektoniske fragmenter sammen med en samling gipsavstøpninger. Han var av den overbevisning, som mange andre i sin samtid, at ” et billedhuggerarbejde levede i leret, afgik ved døden i gips, men genopstod i forklaret tilværelse i marmor” (Lange, 2002, s. 15). Likevel hadde han altså en samling med gipsavstøpninger fra antikken og tok avstøpninger av sine egne verk som han hadde rundt seg i studioet der han arbeidet (<http://www.thorvaldsensmuseum.dk/page2.aspx>). Thorvaldsen anvendte sine antikker og avstøpninger til inspirasjon for å se hvor nære han kunne komme de antikke idealene. Den store samlingen av kopier og originaler som er samlet i Thorvaldsens Museum avslører mye av hans personlige smak.

Da Thorvaldsens Museum åpnet i 1848 var deler av hans avstøpningssamling etter antikker utstilt sammen med ”størstedelen af mesterens arbejder repræsenteret ved originalmodeller i

gips” (Zahle, 2001. s. 153). I dag er deler av avstøpningssamlingen hans også utstilt og museet er blitt en unik institusjon der ” harmoni og konflikt mellom antik og neoklassisisme samt omformningen af antikken til det moderne studeres bedre.” (Fejfer, 2005, s. 109)

4.3 Venneforeninger

En institusjons venneforening er som regel ledet av en samling ildsjeler, gjerne sammensatt av fagfolk, ansatte ved institusjonen og enkeltpersoner. Foreningens formål er som regel å fremme institusjonen og dens saker. Dette kan komme flere former, ofte i form av økonomiske bidrag, og da gjerne til innkjøp, eller i form av å fremme institusjonens sak overfor styresmakter og andre som har en interesse av den.

Foreningen kan ha en konkret agenda om å styrke en spesifikk del av virksomheten eller mer løselig bidra med økonomiske midler og nettverk. Det finnes med andre ord ingen standardmal på hvordan venneforeninger skal operere.

Venneforeningens medlemmer og representanter kan ikke ventes å ha et fullstendig nyansert og objektivt forhold til den tilhørende institusjonen. Det ligger i venneforeningenes vesen nærmest en forutsetning om subjektivitet. Objektiviteten er byrden til de som skal ta beslutninger. Venneforeningene er heldige som har råd til å være subjektive.

4.3.1 Afstøpningssamlingens Venner

§ 1. Foreningen Afstøpningssamlingens Venner har til formål å virke for, at Den kongelige Afstøpningssamling får et videnskabeligt og teknisk-administrativt personale, rimelige åbningstider og et budget, der gør det mulig at drive samlingen, således at der kan forskes og formidles på et niveau, der mindst svarer til statur før 1. april 2002 (<http://www.gipsen.dk/foreningen/by-law.htm>).

Den Kongelige Afstøpningssamlings venneforening ble grunnlagt 29. september 2002 som en direkte reaksjon på hendelsene 1. april 2002 der alle de ansatte ble sparket og det ble bestemt at samlingen bare skulle være åpen fem timer i måneden. Det er foreningens overbevisning at avstøpningssamlingens potensiale ikke fullt er utnyttet og at en satsning på markedsføring og formidling vil øke besøkstallet (Berner, 2005b). Dette begrunner de med at årsmeldingene viser gode besøkstall (Berner, 2005c).

Venneforeningen avholdt 6. februar 2003 en høring om fremtiden til Den Kongelige Afstøbningssamling. Ved høringen kom både tidligere ansatte som Jan Zahle og direktøren ved Statens Museum for Kunst, Allis Helleland, til orde. Det ble luftet både politiske og kunstfaglige innlegg som ble samlet i boken "Afstøbningssamlingen. Død eller levende?" som kom ut i 2005.

4.3.2 Nasjonalgalleriets venner

Nasjonalgalleriets Venners stiftelsesdato er 6. oktober 1917 og foreningens medlemsgrunnlag var 20 kunstinteresserte menn som sendte ut innbydelse. De arrangerer medlemskvelder med foredrag og omvisninger og kunstreiser ut i Europa

(<http://www.nasjonalnuseet.no/index.php/content/view/full/155>).

Vennenes formålsparagraf sier at foreningen skal skaffe utenlandsk kunst, ny og gammel, til Nasjonalgalleriets samling. De fleste innkjøpene har vært samtidskunst og foreningen har spesielt bidratt til samlingen av malerier av franske impresjonister. Nasjonalgalleriet har møtt mange utfordringer som en venneforening med en annen formålsparagraf kunne blitt brukt til.

Stifterne fastsatte at venneforeningens eneste formål skulle være å skjenke utenlandske kunstverk til Nasjonalgalleriet. Det har medført at man har unngått å bruke foreningens penger til andre formål i forbindelse med driften av Nasjonalgalleriet (Berg, 1992).

Nasjonalgalleriets Venners oppgave er ikke å opptre som en slags konservativ beskytter av det eksisterende utstillingsverket, men å komme med bidrag til galleriets samling ut fra venneforeningens statutter.

5. Diskusjon

"Kunstens folkeoppdragende betydning til glede og belæring" (Kongssund, 2006, s. 105)

En cocktail bestående af afvisningen af traditionen, herunder opgøret med historicismen, den abstrakte kunst, funktionalismen, modernismen, en næsten religiøs dyrkelse af det originale ('Originalfetichismus') forsterket af individualiseringen af kunstopplevelsen næsten fjernede grundlaget for afstøbningssamlingerne. Allerede i århundredets første trediedel forsvandt Berlins kæmpesamling i magasiner eller ved overdragelse til universitetsinstitutter og også samlingerne i Nationalmuseum i

Stockholm og i Metropolitan Museum of Art endte i magasin. De store samlinger i Amsterdam, Bruxelles og Boston blev simpelthen destrueret. (Zahle, 2005b, s. 58)

5.1 Folkeopplysning

Folkeopplysning, allmenndannelse og behovet for symboler på nasjonal identitet var motivasjonen bak å opprette et nasjonalt kunstmuseum i 1830-årenes økonomisk og kulturelt fattige Norge. Nasjonalfølelsen vokste under innflytelse fra romantikken, og ikke minst bidro kunstnerne til å fraelske og befeste forestillingene om ”det norske”. I skiftet mellom den gamle og den nye tid ble også Nasjonalgalleriet gradvis et ”norsk” nasjonalgalleri. (Kongssund, 2006, s. 119).

De europeiske fyrsteslektenes kunstsamlinger hadde ingen betydning for allmennheten. De var til glede for samfunnets betydningsfulle og disse verdsatte sine privilegier i ulik grad. Da opplysningstidens menn gjorde sitt inntog så de ikke lenger kunst som ”en lyst for øiet og en dekorativ ramme om en enkelt klasses liv” (Willoch, 1937, s. 10). De var overbevist om at samlingene kunne fremme kultur til hele samfunnet. Avstøpningssamlingene kunne være læringsarenaer for både kunstnere og allmuen. Man mente at de gamle gode forbildene var den virkelige hovedbetingelse for kunstnerisk framgang og nyskaping (Willoch, 1937). Nyskaping skulle skje i samarbeid med de gamle gode forbildene.

Utgangspunktet for opprettelsen av et Nasjonalgalleri i Norge var å tilby kunstopplevelser til folket. For initiativtakerne var hensikten bak galleriet at det skulle inneholde forbilledlige verk som kunne utdanne og opplyse befolkningen.

Folk flest, også innen de ”dannede” klasser, hadde lite å stille opp med når de sto overfor et kunstverk. Det skortet på trening og praktisk erfaring, og den smule teoretisk innsikt deres utdanning hadde gitt dem, kunne være abstrakt og normreden. Slik var den dannede almenhet i dobbel forstand uheldig stillet – ved sin mangel på erfaring og sin overflod av forutinntatte meninger. (Malmanger, 1981, s. 31)

Både Nasjonalgalleriet/Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design og Statens Museum for Kunst ble grunnlagt på liknende prinsipper.

Grunnlagt i henholdsvis 1842 og 1896 ble Nasjonalgalleriet og DKA skapt for å spre folkeopplysning og utvikling av kunsterisk smak. Det var de antikke kunstneriske idealene

som skulle bidra til smaksutvikling hos de som ikke hadde mulighet til å dra på reise for å betrakte dem med egne øyne. I henhold til datidens pedagogiske idealer skulle læringen og smaksutviklingen komme ved en logisk og riktig oppstilling. Læringen skulle skje automatisk. Det var også et helt klart folkeopplysningsprosjekt bak begge galleriene.

Deler av både DKA og Nasjonalgalleriets skulptursamlinger er basert på opprinnelige skulpturmuseer som var større enn bildegalleriene de senere ble inkludert i.

Vil et anerkjent kunstverk som for eksempel Apoxyomenos/Skraperen ha en kunstnerisk verdi for mennesker som aldri har sett et kunstverk før? En betrakter som ikke er en kunstkjenner og dermed er for et blankt ark å regne når det kommer til å betrakte kunstverk får se Apoxyomenos vil han/hun gjøre en smaksdom ut fra egne forutsetninger som ikke er farget av fagmiljøets og andre synsers betraktninger. Smaksdommen kan inneholde tanker som liker/like ikke, noen refleksjoner over hvorfor, litt synsing om hvordan i all verden noen orker å posere med en skrape lenge nok til at det blir en skulptur av det, hvorfor noen vil lage en skulptur av en naken mann som skraper seg osv. Det er ingenting galt i at den ulærde betrakteren gjør smaksdommen på dette grunnlaget. Det kan ikke forventes at mannen i gata vet at Lysippos ”var den førende inden for den sikyonske skole og en af de kunstnere, som fik mest betydning for den hellenistiske skulptur” (Kiillerich, 2000, s. 169). Men kunstnerisk verdi har ingen målenhet.

Og hvem var disse som absolutt skulle skyve sin egen ”dannelse” og ”smak” over på andre? Av å bli fortalt av andre hva som er ”bra” og ”mindre bra”? De dannede mennene som tok initiativ til kunstmuseene både i Skandinavia og resten av Europa ønsket å spre kunstsmaak og dannelse. De hadde en forestilling om at de hadde kunnskap som flere ville ha glede av. De mente at ”kunstsmaak” i seg selv var en egenskap som gjorde menneskene bedre og mer opplyste. Jeg er overbevist om at de hadde gode intensjoner og ikke ønsket å fremstå som noen som på død og liv skulle lempe over på andre hva de satte pris på selv.

Hvordan skjerper man og tilegner seg en kunstsans? Får man en kunstsans ved bare å se på kunst? Får man kunstsmaak av å bli ”utsatt” for kunst? En person som aldri har sett et kunstverk i hele sitt liv kan man vente at gir en spontan og uinstruert reaksjon når han/hun får se sitt første kunstverk. Etter som denne personen får se flere kunstverk vil horisonten utvides og personen får perspektiv på hvor mange forskjellige former og uttrykk som kunstverk

finnes i. Hvis personen ikke blir veiledet og påvirket av noen som vet mer enn han/hun om kunst vil personen fortsette å gi spontane reaksjoner på verkene og etter hvert gjøre seg en oppfatning om hva han/hun liker å betrakte. En kunstsmaak blir utviklet. Men den blir ikke nødvendigvis den ”riktige” kunstmaken sammensatt av de ”riktige”, de gode, de offentlig anerkjente kunstverkene fra stiler og perioder noen har bestemt at eksisterer.

Kunstsmaak kan endre seg over et helt liv. Man kan bli lei de verkene man har sett for mange ganger, man kan ha ny kunnskap og ha tilegnet seg nye erfaringer som gjør at man får nytt perspektiv på verk man har sett før og mislikt. Man kan også bli gjort oppmerksom på aspekter ved et verk man ikke har visst om eller lagt merke til. Disse endringene i noe så subjektivt som smak er det vanskelig å påvirke med en plan fra museets side. Museene ser det selvfølgelig som sin oppgave å utvide horisonten til publikum, å introdusere publikum til nyheter. Det er en del av formidlingsaspektet museene er til for.

Mye av grunnlaget for opprettelsen av de tidligere nevnte gipsavstøpningssamlingene og nasjonalgalleriene var å spre dannelse. I 1830-årene betød ”dannelse” å ta i bruk tradisjonen fra opplysningstidens idealer og den tyske idealismen og ””danne” mennesket i samsvar med dets egentlige bestemmelse” (Lange, 1998, s. 6). Dannelse er noe annet enn konvensjonell veloppdragenhet og formålet til Nasjonalgalleriet var å danne publikum gjennom kunstsamlingen galleriet presenterte (Lange, 1998).

Helt siden de første kunstakademiene ble grunnlagt i senrenessansen har et hovedmål vært å skape gjensidig påvirkning mellom tradisjon og nyskaping. Det var derfor regnet som svært viktig å både fokusere på de sidene ved tradisjonene som kunne være relevante for studentene samtidig som man ga rom og mulighet for vekst i nyskapingen (Bukdahl, 2004a, s. 5).

Gipsavstøpninger er mindre verdt i kroner og øre enn originalskulpturene. Sikkerheten i avstøpningsmuseer er derfor mindre strenge enn i museer som er fulle av uerstattelige originalskulpturer (Zanker, 2005).

Opplysningstanken står sentralt i dette og i en slik modell tjener kunstverket først og fremst til å illustrere eller anskueliggjøre den enkelte epoke. I løpet av 1800-tallet endret kunstmuseet seg fra å være et sted for oppbevaring og fremvisning av sjelden, verdifulle kunstobjekter til å bli en encyklopedisk historiebok. I og med at mange kunstmuseer, som Nasjonalgalleriet, ble etablert i denne tiden har denne modellen fått særlig sterkt fest som styrende prinsipp for dets omgang med sin kunst. (Ustvedt, 2004, s. 58)

5.2 Original versus kopi

Som Dag Solhjell sier det:

Det er når vi sammenlikner kunstverk at det skapes hierarkier av kvalitet for kunstverk, kunstnere og formidlere (Solhjell, 2001, s. 53).

Og det er nettopp i denne sammenlikningen mellom original og avstøpning at fagmiljøets konklusjon har blitt at avstøpningene er lavere i hierarkiet enn originalene. Likevel ser vi at avstøpningene har verdi som tidsbilder og i enkelte tilfeller som de eneste gjenlevende beviset på at skulpturverk har eksistert der originalen er ødelagt.

Oppfattes original og kopi forskjellig av publikum fordi de har fått beskjed fra ”eksperter” om at det er forskjellig? Reflekterer i det hele tatt ”lekmenn” over om de betrakter et originalt verk etter spesifikke tegn. Når kunsthistoriestudenter for eksempel betrakter en romersk skulptur og skal finne ut om den kan være en kopi etter en gresk original kan de for eksempel se på støttene, i mange tilfeller variasjoner over trestubber. Likeledes lærer studentene å gå nære innpå skulpturen og for eksempel se etter tegn på hvilken marmor som er brukt.

Det følger mye med et krav på å være original. Originalverk blir tillagt egenskaper i kraft av å være originaler, blant annet at de har en aura som skiller dem fra kopier. Auraen blir tillagt at originalen er enestående. ”At selve den oprindelige tilblivelse endnu vibrerer i materien” (Thau, 2005, s. 75). Avstøpninger eier ikke dette behovet for å være original. De gjør ikke krav på originalenes unikhet, kostbarhet.

Det er ikke noe krav om at materialet de er laget av skal være opphøyd og spesielt. De forventes ikke å finne opp kruttet, for å si det enkelt. De forventes å være akkurat det de er: nøyaktige kopier av en original.

Hvis det er så viktig å sette ”godt” foran ”mindre godt”, ”originalt” foran ”kopi”, hva er da så dårlig med alle de kopiene av berømte malerier som har blitt tatt for å være originalen i årevis? Når de har blitt tatt for å være ”ekte” så er jo det nettopp fordi også kopiene har klart å formidle noe, om det enn er magi eller kun likhet til originalobjektet. Betrakteren har tilsynelatende mer behov for en forestilling om ekthet og historie enn faktisk ekthet og historie for å lese mening og karisma fra et verk. I gipsavstøpningers tilfelle er det enkelt å se fysiske tegn på at verket ikke er ekte. Dette gjelder både skader i overflaten og aller mest de ofte svært tydelige skjøtene mellom delene.

Underveis i mitt arbeid har jeg kommet over flere spørsmål rundt effekten kopier har på originalenes verdi. Også spørsmål av en klar motsetning dukker opp, som hva slags effekt en for utagerende originaldyrkning kan ha rundt tilgangen på inntrykk av kunstens mangfold. Spørsmål om den brede tilgangen på kopier utvanner verdien av originalene har vist seg. I dagens samfunn er merkevarer og merkevarebygging en hel industri underbygget av reklamebyråer og opphøyet av media. Eierne av merkevarene jobber hardt for å gi det, for dem, riktige inntrykket av merkevaren. Varen kan være oppbygget av et selskap uten moralske skruper, men merkevareprofilen kan likevel føre til at selskapet investerer i for eksempel humanitære organisasjoner og tiltak. Poenget er at jo mer kjent merkevaren er, jo sterkere og mer verdifull er den. Vi ser eksempler på dette også i kunstverdenen. Edvard Munchs "Skrik" er fremdeles i museet på Tøyen, men skikkelsen er kjent over hele verden i form av blant annet ballonger og karikaturer på tv-show som "The Simpsons". Kjennskapen har bidratt til å øke verdien på kunstverket. Det ligger makt og penger i at et uttrykk/en figur/en person dukker opp "over alt" i skulpturform. Makt fordi det man får tilgang på en enorm grad av påvirkning. Robert Indianas "Love"-skulptur har blitt laget i flere versjoner og har blitt reproduisert på for eksempel t-skjorter, frimerker og kopper med varierende samtykker fra kunstneren. Skaperen av tegneserien "Tommy & Tigern", Bill Watterson, gjorde det til et prinsipp og aldri tillate at relaterte varer skulle produseres, selv om tilhengerne av tegneserien skrek etter det. På den andre siden har Joanne K. Rowling lisensiert matbokser, klistremerker og godteri for å promotere "Harry Potter"-bøkene. Med eller uten tillatelse blir det skapt produkter som relaterer seg til kjente merkevarer. Skaperen kan kontrollere dette og kontrollere hva som kommuniseres på vegne av merkevaren. Laocoon-gruppen i Vatikanet finnes som små glitterbelagte figuriner og på plakater. De antikke originalstatuene har neppe noen prislapp, de er for verdifulle historisk og kulturelt. Men det faktum at de eksisterer i sin originale form bør ikke forhindre at kunstelskere, og potensielle kunstelskere, skal ha tilgang verkene som avstøpninger. Hvis man da gipsavstøpninger var etterspurte hadde satt et universelt tak på antall avstøpninger som kunne tas av hver original hadde kunnskapen og kunstmakutviklingen avstøpningene medførte fått smalere omfang. Man bør derfor ikke være for rask med å avskrive avstøpningene som verdiforringende.

Romerne satte kopiene like høyt som originalene. De så på spørsmålet om kopi eller original som mindre betydningsfullt en om skulpturen var berømt, hva slags materiale den var laget av

og dens fysiske størrelse. En betrakter kan lære veldig mye om den greske kunsten og om romernes kunstsyn ved å betrakte romernes kopier av greske originaler. Man kan også lære enormt om senere tiders skulptur fordi det var de romerske kopiene av de greske verkene som var inspirasjonskilden (Kiillerich, 2000).

I 1872 sa Julius Lange : ”Naturligvis har Originalværket sine Fortrin, som Ingen bestrider. Det har, hvad man kunde kalde en Affektionsværdi, en Værdi som Relikvie forud for Afstøbningen, men denne Affektionsværdi vedkommer ikke Kunstværdien.” (Zahle, 2001, s. 155). Jeg vil påstå at også avstøpninger kan være berørt av affeksjonsverdi fordi de i mange tilfeller viser originalen i den tilstanden den var i på det tidspunktet avstøpningen ble tatt. Den tilstanden er ofte voldsomt endret etter at marmorskulpturen er blitt utsatt for flyttinger og forurenset luft.

Julius Lange gir gipsen det at den gjengir originalen nøyaktig. I tillegg mener han at avstøpningssamlinger kan være ”rigere end de største eksisterende Originalsamlinger, fordi man i dem kan representere alt det Bedste fra de bedste Samlinger” (Zahle, 2001. s. 155). Avstøpningssamlingenes kuratorer har det privilegiet at de, pga. faktorer som pris og tilgjengelighet som ikke gjelder originaler, kan velge mye friere enn originalsamlinger hva de ønsker i samlingen. Så hvis det er ønsket at samlingen skal bestå av avstøpninger av de mest berømte og høyest aktede skulpturene, så er det gjennomførbart for avstøpningssamlingene å samle dem på ett sted.

Når filosofen Carsten Thau omtaler originalenes tiltrekningskraft poengterer han at ”Vi synes, at originalerne besidder en særlig udstråling, at selve (s. 75) den oprindelige tilblivelse endnu vibrerer i materien.” (Thau, s. 73-75, 2005). Vi tar det for gitt at utstrålingen til originale kunstverk er forbundet med at de er enestående (Thau, 2005, s. 73). I dagens samfunn er det å være unik viktigere enn å være generell. Det forventes at man skiller seg ut i en mengde. At man ikke følger ”alle andre”. Er originalskulpturenes hovedfortrinn affeksjonsverdien?

Hva går gjennom en publikummers hode når han/hun er i nærheten av en verdifull originalstatue? Frykt for å ødelegge, er en impuls som nok forekommer ofte. Det er noe befriende ved avstøpninger som ikke gjør krav på å være verdifulle. Som publikummer får man mer rom til å slappe av og kan tillate seg å gå nære i sine studier av objektet (Thau, 2005, s. 75). I avstøpningene ligger det en nøktern henvendelse (Thau, 2005).

Gjør det forskjell om avstøpningen er av gips eller bronse/andre materialer? Er en bronseskulptur nærmere originalstatuen enn en gipsavstøpning? Er en marmorkopi nærmere originalstatuen enn en gipsavstøpning? Er en romersk antikk marmorkopi av en gresk original en kopi? Er det den kopi når det er en annen kunstner som har utført arbeidet? Hva ligger i ”kopi” da, egentlig? Har restauratører bidratt med noe nytt når de har laget f.eks. nye kroppsdeler til marmorskulpturer? Og med ”noe nytt” mener jeg ikke et nytt kunstnerisk element, men altså at den personen som har fagkunnskapen til å lage en skulptur ikke legger til egen kunstnerisk frihet.

Marmor og bronse har siden antikken vært et populære medium for skulpturer. Romerne lagde marmorkopier av greske bronsestatuer. Marmor er et ”anerkjent” kunstnerisk materiale. Man kan til og med lære seg å se hvilke marmorgruver marmoren har kommet fra. Bronse er velegnet for skulpturer som skal stå utendørs. I tillegg har bronse kvaliteter som marmoren ikke har. Det blir mest åpenbart når man betrakter marmorkopier av bronseskulpturer. Marmorkopiene er avhengig av støtte for armer og ben, gjerne skjult med en velplassert trestubbe som kroppen lener seg på.

Paul Zanker mener gipsavstøpninger i seg selv har en selvmotsigende karakter i det at den både er faktisk kropp, men også eksisterer flere ganger og at disse særegne karakteristika ”gør den yderst tilgjengelig og særlig egnet til stimulans for intellektuelle eller kunstneriske fantasier” (Zanker, s. 82, 2005)

Hva er nærmest originalverket av en gipsavstøpning og en, i henhold til Bente Kiillerichs definisjon, direkte kopi? En direkte kopi kan lages i samme materiale som originalen, og derfor gi et skinn av originalen som gips ikke kan leve opp til. Likevel gjør gipsens egenskaper at avstøpningen får med seg absolutt alle detaljer, som for eksempel en skade som er oppstått på originalen. En direkte kopi vil sannsynligvis være laget av en skulptør som gjør sitt ytterste for å skape en så nøyaktig kopi som overhodet mulig.

En gipsavstøpning vil få med seg hver minste detalj av et originalverk, men blir laget på en måte og av et materiale som ikke alle verdsetter. En kopi, gitt at den ikke er laget av kunstneren av originalen, er hermet etter originalskulpturen, men kan skapes i et materiale, for eksempel bronse eller marmor, som blir verdsatt og som gir et skinn av originalen. I tillegg må skulptøren ha en kunstnerisk kompetanse for å utøve arbeidet. Skulptøren har, gitt oppdragsformen, et valg om han skal lage en direkte kopi, en replikk eller en variant.

Avstøpninger av skulptur er en måte å eksponere originalen og skulptøren på. Den som eier originalen har den mest verdifulle versjonen og kopier som er laget av den kan i henhold til den modernistiske tankegangen aldri bli like verdifulle som originalen. Men avstøpningene gir likevel merverdi til originalen fordi det faktisk er synlig flere steder gir en markedseffekt for skulptøren. Jo flere som vet om skulpturen og får sjansen til å få et skikkelig inntrykk av den og dermed også vurdere om de liker den, jo flere er det sannsynligvis som er interessert i å kjøpe originalen den dagen den eventuelt vil være til salgs.

Når kopiene har blitt tatt for å være ”ekte” så er jo det nettopp fordi også kopiene har klart å formidle noe, om det enn er magi eller kun likhet til objektet. Gjennom de århundrene der man ikke har hatt den riktige teknologien og kunnskapen for å skille kopier og originaler så har det likevel vært mye kunst som har blitt verdsatt og snakket om.

Det diskuteres i kunstverdenen hvilke av de synlige redskapsmerkene på Michelangelos ’Atlas slave’ er laget av Michelangelo selv, nettopp fordi han hadde lærlinger (Hughes, 1997). Det blir altså tillagt betydning hvilke merker geniuset selv har laget. Og hva hvis man da finner ut hvilke merker Michelangelo har laget, hva da? Blir de merkene mer verdt enn resten av verket? Blir hele kunstverket mer verdt? Vil synet på verket endret?

Det er en viktig egenskap ved gipsavstøpninger at de fristiller formen og befrier skulpturen fra originaliteten, historien, marmoren og pengene. Antikken møter det moderne i denne befrielsen av historien og tradisjonen (Nørgaard, 2004).

En avstøpning må ikke betraktes som en modellert kopi, men som en presis dokumentasjon av originalskulptur (Bau, 2005).

Skånes originalene fra å miste sin opprinnelighet og meningsfullhet ved å utstille kopier? Originalene av skulpturverkene har en høy verdi av mange årsaker, noen er det knyttet spesielle historier til, andre er svært svært gamle, andre igjen er laget av sjeldent marmor. Nostalgi og kunnskap om skulptøren spiller også en rolle når verdi skal vurderes. Enkelte verker igjen har ingen prislapp. De er for verdifulle, både i penger og andre verdier, til at noen har råd.

Detaljer som syns i kopierna är inte längre synliga på originalen. På europeiska museer, universitet och konstakademier förvarats avgjutningar från 1600-talet och framåt, vilket innebär att hundra, tvåhundra, ja till och med trehundra års nedbrytning av originalskulpturen kan följas i avgjutningarna – under förutsättning att de härstammar från formar tagna vid olika tidpunkter. Det innebär paradoxalt nog att inom ramen för den konstsyn som sätter originalet i en särställning kommer de gamla avgjutningarna och deras i många fall ännu bevarade formar att erhålla ett allt större värde. (Söderlind, 1999, s. 206-207)

5.3 Fra en betrakters synsvinkel

I dag kan det forventes at betrakterne å være klar over hvordan originalen ser ut, selv om de ikke har sett originalen, når de kommer inn i en avstøpningssamling. Dette gjelder selvfølgelig ikke alle avstøpningene, men store verk som Laocoon-gruppen, Trajansøylen, Spydkasteren, Michelangelos David og dess like er allment kjente. Det uvanlige er at betrakterne får et reelt perspektiv på skulpturen. De får se skulpturen i sannstørrelse, i en kontekst i et rom i stedet for en dataskjerm eller et fotografi. Et bilde kan aldri erstatte opplevelsen av en tredimensjonal figur som er til stede i rommet. Som betrakteren tvinges til å forholde seg til. Tvinges til å ta stilling til. Det kommer selvfølgelig utfordringer med avstøpningssamlingenes plassmangel, som synes å være felles i Skandinavia. Avstøpningene i DKA står tett. Så tett at man som betrakter ikke får absorbert inntrykket av en og en avstøpning, men blir tvunget til å ta stilling til hele oppstillingen rundt også. Hvis man tar for mange steg vekk fra avstøpningen for å få litt perspektiv, så kommer man raskt ufrivillig borti en annen avstøpning.

Plasseringen av skulptur i offentlig rom er ofte på pedestaller eller høyt på en vegg. Avstøpninger gir betrakterne sjansen til å se verket på nært hold, en arkitektonisk detalj fra en takgavl hadde det vært umulig å kunne studere nærmere. Likevel er det som oftest en base avstøpningene står på. Som løfter den opp, beskytter den fra gulvet. Hvordan ville det være å se Diskobolos som jevnhøy med et menneske? I enkelte tilfeller er skulpturenes proporsjoner balansert slik at skulpturen kun ser logisk ut hvis betrakteren ser den nedenfra. I Den Kongelige Afstøpningssamling står de hele avstøpningene rett på gulvet. I hyllene er det rader med liknende hoder og andre kroppsdeler etter hverandre.

Motforestillinger som møtte avstøpninger på 1900-tallet gjaldt overflatebehandlingen og variasjonen i materiale hos originalene var umulig å kopiere. I tillegg ble det sett på som et problem av originalverkene var skapt med tanke på en kontekst som inkluderte høydeplassering og rammen rundt. Avstøpningene var aldri ment å gå inn i samme "rolle" som originalene. Avstøpningene var annenrangs fordi materialet og plasseringen senket deres estetiske og dokumentariske verdi. De var "henvisninger" til originalen. (Zahle, 2001)

Jan Zahle sier i en artikkel at "placering i en avstøpningssamling fratager derfor værkerne dokumentarisk og æstetisk verdi." (Zahle, 2001, s. 158), dette fordi originalene ofte var skreddersydd til en arkitektonisk helhet og plassering. Men hva er egentlig forskjellen fra originaler som er plassert i museer? De er også tatt ut av sin opprinnelige kontekst. "The Elgin Marbles" i British Museum er et klassisk eksempel på antikke gjenstander som er tatt ut av sin opprinnelige kontekst, men som likevel har stor dokumentarisk og estetisk verdi for de mange tusener av besøkende som betrakter dem hvert år. Jeg tror at publikum er vant til konteksten som oppstår i et museum og tar høyde for den når de betrakter gjenstander som hører til et annet sted. Man blir "blind" for konteksten og ser bare gjenstanden. Selvfølgelig gir den opprinnelige konteksten et helt annet perspektiv

5.4 Avstøpningene som tidsvitner

Avstøpningssamlingenes verk har blitt til "sikkerhetskopier" der originalverket ikke lenger eksisterer. Gipskopien blir som følge av dette primærkilden (Zahle, 2001). Det er mange grunner til at originalverket ikke lenger eksisterer, for eksempel at det har blitt totalødelagt under flytting eller gått tapt i museenes samlinger. Gipsavstøpninger av originaler er verdifulle som "sikkerhetskopier" fordi de tar vare på arven fra fortiden.

Avstøpninger er dokumentasjoner mer enn modellerte kopier (Bau, 2005, s. 129). De dokumenterer nøyaktig den tilstanden originalskulpturen var i det øyeblikk den ble avstøpt, som ofte er flere hundre år siden. Avstøpninger kan også ha blitt tatt flere ganger av samme verk over en lengre tidsperiode, og da blir avstøpningene vitner på utviklingen av tilstanden til originalen. Avstøpningssamlingene har mulighet til å vise publikum disse forskjellige stadiene av forfall og gir betrakterne sjansen til å reflektere over hvilken tilstand originalen var i da den ble skapt og hvilken påvirkning vi i ettertiden har over tilstanden til kulturarven.

5.5 Historiske elementer

Gipsens relative billighet for det möjligt att liksom på 1800-talet hålla offentliga samlingar av skulptur tillgängliga på många platser för att möjliggöra jämförelser som annars inte kan göras på grund av geografiskt avstånd. När det gäller arkeologisk och konsthistorisk forskning är avgjutningssamlingar även fortsättningsvis ovärderliga, eftersom de inte bara tillåter jämförelser utan även möjliggör rekonstruktionsförsök när det gäller skulpturens ursprungliga utseende. (Söderlind, 1999, s. 204-205)

Antikkens skulpturer, kunstverk og arkitektur slutter aldri å bli gjenoppdaget. De har spredd inspirasjon og blitt videreutviklet gang på gang. Men fra forskning blir bildet av de overlevende antikke skulpturene endret fra det idealet de engang var. Enkelte skulpturer har falt ned fra sine pidestaller av avsløringer om f.eks. at mange av marmorskulpturene er romerske kopier av greske bronseoriginaler. Men dette skjedde for et par hundre år siden og romernes kopier ses i dag på som verdifulle.

Nasjonalgalleriets utstilling har helt siden den tiden da Jens Thiis var direktør hatt grunnlag i gratis basisutstillinger som har vært kombinert med særutstillinger publikum må betale for å betrakte. Den store kontroversen rundt Sune Nordgrens nye basisutstilling var mye basert på at han var en person "utenfra" som tenkte nytt. Helt nytt. Som han sier selv:

Det finnes ikke noen fremtid uten en fortid, men noen ganger kan det være nødvendig å gjøre rent bord. En revolusjon må til med jevne mellomrom for at vi skal komme videre (Sune Nordgren til Camilla Eeg, KUNST 2003:04, s. 5).

Og effekten uteble ikke. Utstillingen var ikke lenger kronologisk fremstilt i fargerike rom. Alle veggene ble malt grå og inndelt på tvers av tidsepoker, stilarter og i enkelte tilfeller også på tvers av det assosiasjonsmessige temaet de var inndelt under. Det kom til moderne verk der gamle klassikere tidligere hadde hengt trygt. Tilgangen på den moderne kunsten var mulig på grunn av sammenslåingen av Arkitekturmuseet, Kunstindustrimuseet, Museet for samtidskunst og Nasjonalgalleriet til Nasjonalmuseet for kunst, design og arkitektur.

Det ble nærmest offentlig krisestemning da "kunst 1" ble åpnet og "Langaardsalen" og "Munchsalen" var fjernet og verkene i dem bare delvis inntatt i den nye samlingen. Etter flere runder med artikler i avisene, diskusjoner på tv og radio ble de to salene gjenoppstilt. I sterk kontrast til dette ramaskriket var det ingenting som liknet noe tilsvarende i forbindelse med at gipsavstøpningssalingen ble pakket sammen i samme periode.

I Danmark ble det opprettet en egen venneforening for Den Kongelige Afstøbningssamling da samlingen nær sagt ble lukket med unntak av noen få timer hver måned. Denne venneforeningen hadde som eneste mål å jobbe for at DKA igjen skulle ha vitenskapelige ansatte og være åpen for publikum.

Venneforeningen arrangerte en høring i 2003 der representanter for foreningen, de ansatte ved DKA og ledelsen i Statens Museum for Kunst ble hørt.

Da avstøpningssamlingen i Nasjonalgalleriet ble pakket sammen ble det nevnt som en skandale, men den ble nevnt i en bisetning for det ble ansett som større skandale, og av flere, at Langaardsamlingen og Munchsalen ble plukket fra hverandre og bare enkeltverk fra de to samlingene ble utstilt i den nye basisutstillingen "Kunst 1. Alle snakker om museet".

Nasjonalgalleriets venneforening har aldri hatt det som sin oppgave å mene noe om innholdet i Nasjonalgalleriet annet enn å bidra til innkjøp av kunst.

Nasjonalgalleriets venneforeninger har et veldig ryddig forhold til sin klart definerte rolle. Det er bra. Men ville det være grunnlag for en venneforening kun for gipsavstøpningssamlingen til Nasjonalgalleriet som fylte samme funksjon som Afstøbningssamlingens Venner i Danmark har? En venneforening som kun ville ha som oppgave å "passe på" gipsavstøpningssamlingen og se til at den ikke blir nedprioritert og å komme med innspill til Nasjonalmuseets ledelse til hvordan samlingen skal administreres. Nasjonalmuseets ledelse får allerede en mengde innspill, hovedsakelig via media, fra folk som har en mening om prioriteringene som gjøres. I visse tilfeller, som med for eksempel Munchsalen, ga ledelsen tilsynelatende etter for press. Det er mulig at det i tillegg til mediepresset var interne grunner til endringen av basisutstillingen. Hvis alle specialsamlingene til Nasjonalmuseet hadde sin egen venneforening som fremmet sin sak, så er jeg redd effektiviteten og beslutningsdyktigheten ville synke. Likevel ser jeg nytten for avstøpningssamlingens del. I følge utviklingen jeg har observert på Nasjonalmuseets nettsider har utviklingen gått fra å ha et uttalt mål om når samlingen skulle bli oppstilt i Qværnerhallen til å ikke nevnes med et ord. Samlingen kunne trenge en offentlig stemme som, om ikke annet, krevde å få et offentlig svar på når samlingen igjen vil være tilgjengelig.

I sal 112 i Statens Museum for Kunst i Sølvgade er det en permanent utstilling av Bjørn Nørregaards verk "Venus spejler spejler Venus". I denne utstillingen har kunstneren tatt utgangspunkt i den berømte skulpturen "Venus fra Milo" og har brukt den gamle statuen som

en kilde til inspirasjon og kunstnerisk nytenkning. I verkene, som er forskjellige bearbeidelser av gipsavstøpninger av originalskulpturen, henviser han blant annet til andre kunstnere.

Motforestillinger som møtte avstøpninger på 1900-tallet gjaldt overflatebehandlingen og variasjonen i materiale hos originalene var umulig å kopiere. I tillegg ble det sett på som et problem av originalverkene var skapt med tanke på en kontekst som inkluderte høydeplassing og rammen rundt. Avstøpningene var aldri ment å gå inn i samme "rolle" som originalene. Avstøpningene var annenrangs fordi materialet og plasseringen senket deres estetiske og dokumentariske verdi. De var "henvisninger" til originalen. Zahle, 2001)

Jan Zahle sier i en artikkel at "placering i en afstøpningssamling fratager derfor værkerne dokumentarisk og æstetisk verdi." (Zahle, 2001, s. 158), dette fordi originalene ofte var skreddersydd til en arkitektonisk helhet og plassering. Men hva er egentlig forskjellen fra originaler som er plassert i museer? De er også tatt ut av sin opprinnelige kontekst. "The Elgin Marbles" i British Museum er et klassisk eksempel på antikke gjenstander som er tatt ut av sin opprinnelige kontekst, men som likevel har stor dokumentarisk og estetisk verdi for de mange tusener av besøkende som betrakter dem hvert år. Jeg tror at publikum er vant til konteksten som oppstår i et museum og tar høyde for den når de betrakter gjenstander som hører til et annet sted. Man blir "blind" for konteksten og ser bare gjenstanden. Selvfølgelig gir den opprinnelige konteksten et helt annet perspektiv

Hva slags restaurering skal bedrives? Gips har blitt mye brukt til restaurering av statuer, spesielt fra verk fra antikken som har vært veldig skadet. Et eksempel er Bertel Thorvaldsens restaurering av skulpturene fra Aphaia-templet i Aegina. Skulpturene havnet hos Kong Ludwig av Bayern i Münchens glyptotek etter utgravingen i 1811 og Kong Ludwig lette en stund før han fant noen som var villig til å restaurere skulpturene. Thorvaldsens restaurering var omstridt og i 1901 foreslo Adolph Furtwängler å restaurere dem på nytt og på annet vis, men først i 1962 kom Dieter Ohly og strippet skulpturene for Thorvaldsens bidrag (Stewart, 1990). Thorvaldsens restaureringer, var det kunst? Hvis jeg tar utgangspunkt i Bente Kiillerichs definisjoner så omdannet Thorvaldsen skulpturen. Dvs. han endret på forbildet. Forbildet ble omdannet til en ny skulptur. Thorvaldsen ga av sitt eget kunstsyn og av sin egen ferdighet for å omdanne skulpturen. Da Ohly fjernet restaureringen, gikk egentlig skulpturen tilbake til det den var før Thorvaldsens endringer, eller ble den da en skulptur som hadde blitt endret og så ble endret igjen?

Antiksalen var arbeidsplass for vordende kunstnere, men den var mer en det. Udvalget af værker og de ideer, de stod for, var ikke kun kunstnerne, kongernes og den adelige elites, men var også det højere borgerskabs og de intellektuelles æstetiske og etiske platform. (Zahle, 2004, s. 78)

Hvorfor samler man? Man samler fordi man har en forestilling om at det man samler på har en verdi, om den enn er sentimental, historisk bevisende eller kunstnerisk verdifull. Stater tar initiativ til samlinger som er med på å bygge opp under nasjonen og tar vare på den felles kulturelle arven. Det er ikke rart at initiativtakerne bak både DKA og Nasjonalgalleriet så på nasjonsbyggingspotensialet i samlingene.

Enten man oppfatter seg som klassisist eller romantiker, representerte man i begge tilfeller en ny tendens til bevisstgjøring og problematisering, en ny trang til refleksjon over mennesket i alminnelighet og dets kulturytringer i særdeleshet.
(Malmanger, 1981, s. 33)

Det vanlige syn blant klassisistene var at studiet av antikken skulle lede tilbake til naturen. (Malmanger, 1981, s. 34)

For aspirerende kunstnere i Norge var det ikke mye håp om å få en karriere i hjemlandet.

En virkelig karriere måtte gjøres ute. Å forbli hjemme, eller flytte hit, betydde begrensninger i oppdrag, i økonomiske muligheter, men også i stimulerende konkurranse og intelligent forståelse. Vanskelighetene bunnet dels i manglende trening hos publikum og dels i en noe stivbent oppfatning om hva kunst var eller burde være.
(Malmanger, 1981, s. 39)

Er det ikke nettopp gjennom tap at man oppdager hva som betyr noe? Det var ramaskrik i det norske kunstmiljøet da "Munchsalen" forsvant fra Nasjonalgalleriet og som nevnt ble det opprettet en venneforening kun for Den Kongelige Afstøbningssamling da den i praksis ble lagt ned. Uten disse reaksjonene så ville ikke ledelsen for henholdsvis Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design og Statens Museum for Kunst vite hva av samlingene som var ble ansett som selvfølgelige, som uunnværlige, som en del av landets kultur. Likevel er revolusjoner nødvendige, som Sune Nordgren uttaler. Revolusjoner må til for å få nytt perspektiv på det man allerede har. Likevel er det sjelden slik at de som gjennomfører

revolusjonen får æren for det nye perspektivet de har tvunget frem. Et eksempel fra utenfor kunstverdenen er da Arbeids- og administrasjonsminister i Norge, Victor Norman, i 2004 (<http://www.regjeringen.no/en/dep/fad/About-the-Ministry/Organisation/historikk.html?id=367>) gikk av som statsråd hovedsakelig fordi han var ansvarlig for tvangsflytting av flere statlige virksomheter ut fra Oslo. Det var et viktig og upopulært arbeid han gjennomførte.

Hvorfor defineres ofte skulptur som implisitt under billedkunst? Når Nasjonalmuseet i Oslo definerer sine mål som ” å heve kunnskapen om og engasjementet for billedkunst, arkitektur, kunsthåndverk og design” (<http://www.nasjonalmuseet.no/index.php/content/view/full/93>), tar de skulpturen og avstøpningene for gitt. Skulpturene skal ikke nevnes. Det er for all del grener innenfor arkitektur, kunsthåndverk og design som også ville være verdt å nevne, men ordet ”billedkunst” i seg selv snevrer inn tolkningsrommet. Både skulptur og performancekunst utelates. Hadde man valgt å skrive ”kunst” hadde det av mange blitt tolket for vidt også, så det ble forhåpentligvis gjort en veloverveid avveining. Men ”billed”-delen av ”billedkunst” inkluderer kun åpenbart malerier og fotografier. Og så lenge skulptur er noe annet enn disse, bør det også tas høyde for.

Da gipsavstøpningssamlingene i Norge og Danmark ble grunnlagt for hundre og femti år siden var det svært få offentlige utstillingslokaler i begge landene. I Danmark fordi landet hadde en adel og i Norge fordi det var en ung og fattig nasjon som ikke hadde hatt et selvstendig kulturliv på flere hundre år. Denne situasjonen medførte at borgerskapet i begge land bestemte at noe måtte gjøres og initiativene til kunst- og utdannelsesinstitusjoner var det mange av. Situasjonen er voldsomt forandret siden den gang. I dag kan originalbilder kjøpes på kafeen på hjørnet og byrommet blir brukt til skulpturutstillinger. Kopier av både skulptur og malerier florerer og det forventes nærmest å ha en bevisst holdning til hva man omringer seg med i det daglige. En estetisk bevissthet som går forbi ”mote” er blitt normen. ”Alle” skal ha sin egen stil, både når det gjelder interiørdekorering, klær og hva slags kultur enkeltpersoner velger å omringe seg med. Det forventes en bevissthet rundt estetiske valg som koples opp mot den enkeltes bevissthet rundt egen person. Når borgerskapet for 150 år siden omringet seg med avstøpninger av tidligere tiders skulptur og dekorerte sine hjem med disse, var det et mer bevisst estetisk valg? Dagens trendsettere finnes i moteblader og på internettsider og moter spres som ild i tørt gress. Blir en trendsetter fotografert mens han/hun kjøper/har på noe nytt, så går bildene rett på moteblogger over hele verden og nyskapingen blir utsolgt fra butikkene. Men er dette et mer bevisst valg fra de som følger trendsetterne?

Hvis gipsavstøpninger av skulptur ble trendy igjen, ville deres verdi øke eller minske? Det er kjøpekraft i trender, men det er ikke noe innhold i trender automatisk. For 150, ja til og med 100, år siden var avstøpningene symboler på forgangne tider man så verdien av. Hvis avstøpningene ble trendy ville de være trendy mer på tross av enn på grunn av den historiske verdien. I tillegg er det da spørsmål om avstøpninger av hva som nødvendigvis skulle bli trendy. Avstøpninger av gamle skulpturer er det masser av, og nyskapende er de ikke. Ville gipsavstøpninger vært mer interessante for dagens trendsettere hvis avstøpningene var tatt av moderne skulptur? For den saks skyld, er det interessant for fagmiljøet om trendsettere mener noe om gipsavstøpninger? Nå tar jeg selvfølgelig høyde for at ikke all moderne skulptur er laget i materialer som egner seg for å ta avstøpninger av. Men det finnes fremdeles skulptører som lager skulpturer i marmor, bronse eller stein og vil noen være villig til å vurdere gipsavstøpninger av disse? Hvordan ville Knut Steen stille seg til spørsmålet om å ta en avstøpning av hans omdiskuterte statue av Kong Olav som kunne brukes i undervisnings- og folkeopplysningøyemed? Den typiske gipsavstøpning i de samlingene jeg har undersøkt har vært tatt av eldre skulptur, fra antikken og frem til neoklassisismen. Trenger man idet hele tatt trendsettere for å gjøre avstøpninger mer interessante for allmenheten?

5.6 Avstøpninger i dag

Hva bør avstøpninger brukes til i dag? Hva bør avstøpningssamlinger brukes til i dag?

De antikke idealenes påvirkning på både det norske samfunnet og det europeiske kontinentet har vært så enorm at jeg ikke kan se for meg at det vil komme et tidspunkt der det ikke vil bli undervist i disse. En slik undervisning vil likevel ikke før på videregående nivå gjelde det visuelle aspektet ved påvirkningen. Den påvirkning den greske og romerske kunsten har hatt på senere tiders kunst har vært enorm. Den greske antikke kulturen ga verden prinsipper for arkitektur, matematikk, demokrati, helse og selvfølgelig for skulptur som lever i 2007.

Så hva kan avstøpningene brukes til i dag? De er fremdeles verdifulle som anatomiske modeller for kunststudenter, men det jeg ser på som avstøpningssamlinger store verdi i dag er at de gir betrakteren muligheten til å se verdens kunsthistorie oppstilt side ved side. Hvem som helst kan sette seg på et fly til Athen og se Parthenon, men der får man kun se en side. Ett spekter. En avstøpningssamling kan vise utviklingen av akantusranker eller modellering av hår over flere årtusener. I en tid der an forventer at en pc er utdatert etter to-tre år er et tusenårsmessig spekter verdifullt.

Er det et poeng for moderne kunstmuseer/kunstgallerier å ha avstøpninger?

Moderne kunstmuseer, definert som kunstmuseer som driver aktivt med kunstformidling i 2007, har ofte vedtatt en kunstnerisk profil og/eller satsningsområde samlingen skal fokuseres rundt. Denne profilen kan for eksempel være en kunsthistorisk epoke, et geografisk avgrenset område eller en kunstverksform. Avstøpninger av skulpturer kan være fra en kunsthistorisk periode og et geografisk avgrenset område. De kan gi bredde til en utstilling uten å trekke for mye ressurser. Men man skal ikke ha avstøpningene for avstøpningenes skyld. De må ha en hensikt, et formål. De bør tilføre utstillingen en ekstra dimensjon den ellers ikke hadde hatt. I Nasjonalgalleriet var avstøpningsrommet adskilt fra resten av utstillingen av museumsbutikken. Man måtte gjennom butikken og gjennom et rom med byster for å komme inn til et stort rom med en vidt spekter av avstøpninger oppstilt på tvers av perioder og medie, arkitektoniske detaljer og ynglinger sto side om side. Resten av Nasjonalgalleriets siste utstilling der avstøpningene fremdeles var oppstilt var i all hovedsak malerkunst, med enkelte skulpturer i mellom. The Cast Courts ved Victoria & Albert Museum ligger i første etasje omkranset av japansk, kinesisk og koreansk kunst.

I utstillingen ”Spejlinger i gips” i 2004 i blant annet det danske kunstakademiets saler viste gipsavstøpninger side ved side med bearbejdelser av disse. De kan vel kalles kommentarer eller en type videreutvikling. Kunstverkene som var laget basert på gipsene ”speilet” gipsene og antikken på samme tid. De nye verkene var laget av gips og av nålevende kunstnere. I utstillingen møtes to tidsaldre, tenkemåter, kulturer, idealer. To forskjellige måter å møte materialisme. Da gipsavstøpningene ble bestilt og laget skulle de brukes for å vise frem smak og rikdom. Det var svært kostbart å ta avstøpninger, og selv om mange gipsavstøpninger ble videre brukt til å lage bronsekopier, var det likevel verdifullt å ”bare” ha gipsavstøpningen. I dag er ikke gips et eksklusivt materiale og hvem som helst kan sette seg på et fly til Hellas og Italia for å se ekte marmorskulpturer (dog ektheten kan diskuteres, men det skal jeg diskutere et annet sted). I dag er det verdifullt bare å ha tid til å sette seg ned og se på et kunstverk.

Drømme seg bort til en annen tid og levemåte.

Er avstøpningenes historiske posisjon ikke lenger gyldig? Avstøpningene må på lik linje med all annen kunst, og for den saks skyld det meste i samfunnet, til stadighet rettfærdiggjøre sin posisjon og definere sin plass i kulturen og institusjonen. I Danmark har både Bjørn Nørregaards utstilling i Sølvgade og Kunstakademiets jubileumsutstilling vært med på å gi avstøpningene en plass i den nåtidige kunstverdenen. De kan brukes til inspirasjon og til å gi nytt perspektiv på originalskulpturen, i Bjørn Nørregaards tilfelle den berømte statuen ”Venus fra Milo”. To avstøpninger etter Michelangelo var med i en videoinnstallasjon ved det norske

Nasjonalmuseet som representanter for Michelangelos verk. Da Nasjonalgalleriet ble startet ble avstøpningene brukt for å vise tredimensjonale versjoner av verk gjennomsnittsnordmannen ikke hadde anledning til å betrakte på egenhånd. De var i stedet for originalene, akkurat som Nasjonalgalleriets videoinstallasjon fra 2006.

Ved Thorvaldsens Museum var det i 1989 en utstilling kalt ”Dialog med Thorvaldsen” der nye danske tolkninger av Thorvaldsens skulpturer ble presentert og det ble sett tilbake på tidligere utstillinger der forholdet mellom Thorvaldsens verk og moderne skulpturer hadde vært hovedtema. Forholdet mellom tradisjon og innovasjon fikk en sentral plass, og oppnådde derfor et av hovedmålene om har vært grunnlaget for kunstakademier siden begynnelsen av renessansen (Bukdahl, 2004a).

I arbeidet med denne oppgaven har jeg gått gjennom blant annet Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design sine årsmeldinger for de siste fem årene. Det er umulig å ikke bemerke at gipssamlingen og verk derfra ikke er nevnt i Nasjonalmuseets årsmeldinger for 2003 og 2005. Årsmeldingene har en karakter der blant annet hvilke verk fra samlingene som blir brukt i utstillinger og lånt ut til andre institusjoner nevnes. Disse to årene har altså ingen gipsavstøpninger blitt brukt i utstillinger eller blitt utlånt. Det er heller ikke gjort noen bemerkninger om spesielle hendelser rundt samlingen, sånn som det er gjort i årsmeldingen for 2004 der nedpakkingen av gipssamlingen spesifikt nevnes.

Stortingsmannen Hans Riddervold var en av de som virkelig jobbet for opprettelsen av et nasjonalgalleri i Christiania og et av hans viktigste argumenter ”var at en samling av eldre kunst var en nødvendig støtte for å utvikle kunstsansen og det kunstneriske virke i landet” (Willoch, 1936, s. 15). I Danmark var det

først og fremmest ønsket om at skærpe den danske befolknings kunstsans og dernæst den opdragende og dannende vinkel der var væsentlig for statens eget kunstmuseum (Villadsen, 1998, s. 9).

At så like tankeganger oppstår i disse to landene er ikke så rart med tanke på den nesten fem hundre år gamle unionen som ble oppløst i 1814.

Kan gipsavstøpningene fremdeles være nyttige i utdannelsen av kunstnere og kunsthistorikere? En av de første ukene med undervisning på kunsthistorie grunnfag for 5-6 år siden dro gruppeundervisningen til Nasjonalgalleriets avstøpningssamling og jeg og en til

hadde fått i oppdrag å analysere hver vår avstøpning. Jeg skulle analysere en yngling og foreleseren tok utgangspunkt i våre analyser og lærte oss hvordan legge frem en kunsthistorisk analyse og hva vi skulle se etter på skulpturer. Denne aktive bruken av kunsten var veldig lærerik og kunnskapen ble sittende fordi det var en aktiv lærings situasjon der studentene fikk sjansen til å aktivt bidra til diskusjonene og læringen. Nasjonalgalleriet begrunnet noe av senkningen av publikumstall i 2004 (Nasjonalmuseets årsmelding 2004) med at avstøpningssamlingen var pakket ned og dermed færre studenter besøkte lokalet. Da jeg besøkte Den Kongelige Afstøpningssamling i 2005 var det flere kunststudenter som satt og tegnet skisser etter avstøpningene.

Gipsavgjutninger av skulpturer og fragment har haft en fascinerande roll i diskussioner om objekt og idé, original och kopia och till och med text och kontext. De är också traditionsbärare. Gips kan nämligen praktiskt och teoretiskt stöpas i ständigt nya former, men tenderar att användas för ändamål som refererar till något redan uttalat eller format. (Granath, 1999, s. 7)

Benvenuto Cellinis (1500-1571) samtidige ”Jupiter”-statue var plassert i det samme galleriet som huset kongens antikker. Denne originale sammenstillingen av nytt og gammel ledet til en periode der det var populært å sammenstille moderne og antikk kunst side ved side. Sammenstillinger mellom moderne og antikk blir fremdeles gjennomført. Et eksempel er jubileumsutstillingen til Det kongelige danske kunstakademi, der den gamle antikksalen ble gjenopplivd med en sammenstilling av avstøpninger av eldre skulptur og moderne skulptørers nye verk som var inspirert av disse. Publikum fikk en unik sjanse til å betrakte både de nye skulpturene og inspirasjonskildene deres. De kunne reflektere over hva den moderne skulptøren hadde lagt vekt på og mene noe om de selv ville valgt den samme løsningen eller latt seg inspirere av andre aspekter ved avstøpningen.

Populariteten til de antikke originalsulpturene og gipsavstøpningene av dem var med på å omdefinere skulpturenes bruksområder. En statue som i Hellas var en offergave til gudene kunne bli utsmykning i et badeanlegg i Italia (Kiillerich, 2000). Flere private hjem hadde avstøpninger, og disse var ikke nødvendigvis av berømte skulptur. Likeså viktig har det vært å ha byster med avbildninger av berømte, velansette og inspirerende tenkere.

Hvis avstøpninger ble satt i hverdagslige settinger, som for eksempel på t-banestasjoner og andre offentlige plasser, ville kanskje "vanlige folk" som normalt ikke ble utsatt for denne typen kunst bli nysgjerrige og stoppe opp ved avstøpningen, reflektere litt over hvordan den ser ut og hvorfor den er plassert i den litt "uvanlige" settingen utenfor et museum og kanskje til og med ta en tur på museet for å se annen kunst.

Antikstudenter behøver lære k anna de ber mda verken och ibrist på  kta vara år goda avgjutningar ett bra hj lpmedel. (Wærn-Sperber, 1999, s. 182-183)

På Tolbodgade finns inga original, vilket inneb r att frågan om originalets värde visavi kopian  r f rh llandsevis ointressant så länge besökaren begynner sig i samlingen. På denna plats har kopiorna ett autonomt värde just därför att de  r tredimensionella avbildningar av föremål som är spridda över hela Europa och inte kan ses samtidigt på något annat sätt. (Söderlind, 1999, s. 198)

Det er nettopp dette som gjør at avstøpningssamlingene så unike og verdifulle. N r betrakteren er omgitt av avstøpninger blir han/hun tvunget til å ta stilling til avstøpningene som de presenteres der og da. Avstøpningene blir frigjort fra spørsmålene rundt original og kopi og blir viktige nok i sin egen eksistens.

Så mye er digitalisert – begjær om materie/fysisk tilstedeværelse? Med stadige uut mmelige muligheter for digitalisering av kunstverk, blir behovet for å se det fysiske verket st rre. Selv om publikum kan se hver minste lille detalj på dataskjermen, som nylig ble slått opp i dagspressen der Leonardo da Vincis "Nattverden" har blitt lagt ut på internett som verdens mest detaljerte fotografi (Gamme, 2007, <http://www.idg.no/pcworld/article73402.ece>), så har det en egenverdi n r betrakteren kan se bildet i sin opprinnelige kontekst på kirkeveggen i Santa Maria della Grazie, Milano. Avstøpninger i avstøpningssamlinger står ikke i sin opprinnelige kontekst. Det kreves heller ikke av dem. Det aksepteres at avstøpninger ikke er bekjente av originalens opprinnelige kontekst. Likevel finnes det tilfeller der avstøpninger eller kopier står i originalkonteksten i stedet for originalen, som tilfellet er med Michelangelos "David" der originalen er blitt flyttet inn i Accademiagalleriet i Firenze og en kopi står utenfor den opprinnelige lokasjonen utenfor Palazzo Vecchio i samme by. Flesteparten av de antikke originalene til avstøpningene står heller ikke i sin opprinnelige kontekst. De har blitt transportert til museer, slott og gallerier over hele Europa fra der de ble funnet, som i mange tilfeller ikke var i nærheten av deres opprinnelige posisjon det heller.

I dag har publikum selv sjansen til å se bilder av originalverk på internett og plakater. Likevel er det noe spesielt når et verk går fra å være et bilde til å bli en fysisk skulptur i et rom. Når skulpturen går inn i den fysiske verden og blir virkelig. Betrakteren får en oppfatning av størrelsen, omfanget og kan se nøye på verket. Se nøye på merkene etter mennesker som ikke lenger eksisterer.

Er man så eksponert for original kunst i dag at man ikke trenger avstøpninger for å skape seg en personlig oppfatning/mening/smak? Det er enkelt og billig å ta et RyanAirfly til Roma og se originalsulpturer fra de fleste tidsaldre, samtidig som alle i den vestlige verden konstant blir utsatt for visuelle inntrykk og designkunst gjennom reklamer, tv og brosjyremateriell. Til og med politiske partier i Norge leier inn reklambyråer for å få hjelp til å spisse budskap og også lage tidsriktig og effektivt design som speiler partiets verdier og hjelper til med å nå målgrupper. Bedrifter bruker millioner på å få spesialdesignet nettsider og logoer, fokusgrupper blir brukt for å sørge for at bedriften når sin målgruppe. Det visuelle inntrykket har fått enorm påvirkning. Rapartister og brudepar har monogram, en visuell profil er en stor del av markedsføringsstrategien når musikkartister skal lansere nye plater. Men er dette kunst? Det er en rekke utdanningsinstitusjoner som utdanner grafiske designere bare i Norge. Da kunstakademiet var den eneste utdannelseinstitusjonen for kunstnere i Norge var kunsten som kom som resultat av kunsten mer verdt? Norsk skuespillerforbund er en interesseorganisasjon for scenekunstnere inne skuespill og en del av opptaksgrunnlaget er at skuespilleren skal ha fullført skuespillerutdanning som forbundet godkjenner (http://www.skuespillerforbund.no/php/index.php?module=pagemaster&PAGE_user_op=view_page&PAGE_id=11&MMN_position=13:13) og tatt i betraktning at det de siste årene har dukket opp stadig flere skoler som utdanner skuespillere der det tidligere kun var Statens teaterhøyskole som rådet.

Har avstøpninger en plass i dagens museer? Bjørn Nørregaards utstilling ”Venus spejler spejler Venus” ved Statens Museum for Kunst har et helt rom for seg selv og bidrar til å se på avstøpninger på en ny og moderne måte. Avstøpningene blir gjennom bearbeidelsen til Nørregaard aktualisert og brakt inn i nåtiden. Jubileumsutstillingen til Det Kongelige Kunstakademi, også i Danmark, ga flere nåtidige kunstnere muligheten til å la seg inspirere av avstøpningene og skape nye verk. I Norge ble to avstøpninger brukt i en utstilling i 2004 for å sette Michelangelos verker i perspektiv i tospann med Ibsen i utstillingen ”Michelangelo

+Ibsen=Sant”. Men i denne sammenhengen ble avstøpningene brukt i stedet for Michelangelos originaler. I eksemplene fra Danmark blir avstøpningene gitt en verdi og ny sammenheng fordi de er avstøpninger, ikke fordi de er nest best etter originalene.

Mye skjer på formidlingsfronten som gjør at det klassiske museet med statiske utstillinger og forklarende tekster er passè for den oppvoksende generasjon. The Metropolitan Museum of Art i New York har podcaster om utstillingene sine. Statens Museum for Kunst i København har utstillinger basert på kjente personers favorittmalerier og DKA har muligheter for å se verk fra utstillingen på hjemmesiden sin. Snart kommer vel utstillinger på Youtube også.

I effektiviseringstidsalderen må alt rettferdiggjøres og være lønnsomt og interessant. Vil publikum være villige til å betale for å se gipsavstøpninger? Nasjonalgalleriet melder i sin årsmelding at deler av årsaken til lavere publikumstall i 2003 var at avstøpningssamlingen ble pakket ned. Særlig kunststudenter trekkes fram i årsmeldingen som en gruppe som kan ha brukt avstøpningssamlingen i en utstrekning som gjør forskjell på besøkstallene.

Kunststudenter og andre studenter trekkes da også frem som grupper som vil kunne besøke Nasjonalgalleriets avstøpningssamling når den igjen blir oppstilt i Kværnerhallen.

Det er viktig å ikke gå vill i fortiden men også se verdien av den nære fortid og samtiden. Det er lett å begynne en slags kultdyrking av historien og glemme at det skapes historie hver dag. De avstøpningssamlingene jeg har brukt som eksempler har alle basert seg på kjente epoker som antikken, middelalderen, renessansen, barokken og så videre. Man vet gjerne ikke før samtiden er blitt fortid hva av kunsten som er verdifull og trendskapende. Hva som har en verdi for fremtiden. Hva som er interessant for resten av verden å ta del i. Er det egentlig interessant å ta avstøpninger av nåtidskunstneres skulpturverk? Hvis jeg antar at en skulptør ønsker å gjøre sitt verk kjent, så er det logisk å lage flere originaler og selge dem/stille dem ut. Samtidig bør dette være en bevisst handling fra skulptøren. Nylig var det en sak i flere riksaviser, blant dem Dagbladet, der skulptøren Bjarne Melgaard har røket uenig med mannen som kjøpte hans skulptur ”Light Bulb Man”, Øystein Norang. Problemet mellom dem er uenighet om hvor mange kopier av skulpturen som skulle støpes og selges (<http://www.dagbladet.no/kultur/2007/10/27/516392.html>). Den danske skulptøren Bertel Thorvaldsen hadde gipsavstøpninger av alle sine verk i sitt atelier (<http://www.thorvaldsensmuseum.dk/page2.aspx>). Likevel mente han, som mange i sin samtid, at ”et billedhuggerarbejde levede i leret, afgik ved døden i gips, men genopstod i

forklaret tilværelse i marmor” (Lange, 2002, s. 15). Dette ble sett bort i fra da Committeeen til Oprettelsen af Thorvaldsens Museum trengte penger til å opprette museet og de valgte å ta avstøpninger av Thorvaldsens verk for så å selge dem. Men dette var før opphavsrettighetenes tid og det var allerede flere andre som produserte og solgte avstøpninger av Thorvaldsens verk. Den som eide originalen var fri til å ta avstøpninger av den. For at komiteen skulle ha noe å fare med måtte de få enerett på materialet (Messel, 1998).

Men er det interessant for en kjøper i en tid da originalitet dyrkes å kjøpe et skulpturverk som ikke er unikt? Så lenge IKEA og andre interiørbutikker selger godt med både plakater og skulpturer som er masseprodusert og lager for eksempel vaser som er skapt av designere og deretter masseproduseres, så gir de mannen i gata sjansen til å delta i bruk-og-kast-samfunnet samtidig som hvem som helst har råd til ”design”. Ikke unikt design, men likefullt design. Samtidig så blir det et skille mellom de som har råd til å kjøpe unikt design som for eksempel er laget i nummerte eksemplarer og de som handler på IKEA. Dette skillet er ikke absolutt og det finnes definitivt IKEA-handlere som sparer og kjøper originalkunst og folk som uten problemer kan kjøpe original kunst som supplerer med innkjøp fra IKEA. Original kunst kommer også i flere forskjellige prisklasser.

Bør man igjen vektlegge avstøpningene? Er det grunnlag for en renessanse for avstøpninger? Rennanssen for avstøpningene er allerede i gang. I Danmark har man allerede hatt flere utstillinger der avstøpninger er anvendt for å inspirere for å lage nye verk. I Tyskland er det i dag 31 avstøpningssamlinger i følge PlasterCastCollection.org (<http://www.plastercastcollection.org/en/database.php?d=search&c=Allemagne>), i Russland har Pushkinmuseet i Moskva en av verdens største avstøpningssamlinger og reklamerer for den på forsiden av hjemmesiden sin <http://www.museum.ru/gmii/>

Avstøpninger som kilde til underholdning? Vi lever i et underholdningskrevende samfunn. Skoletimer skal ikke være kjedelige, leksene skal utfordre kreativiteten, avisene skal ikke være for seriøse, tv-programmene kan ikke gå i dybden, alt i underholdningens navn. Hvordan finner man da underholdning i et statisk stykke gips som har som mål å være en identisk kopi av et statisk stykke marmor?

I de stadig åjourførte samlingskatalogene som Nasjonalgalleriet utga i forrige århundre finnes de thorvaldsenske relieffer oppført. Utover i vårt eget århundre, da nye estetiske preferanser førte til endret museal praksis, utelot man arbeidene fra så vel katalogene som fra utstillingssalene. Mellom ”kopier” og ”originaler” ble det etablert et i museumssammenheng tidligere ukjent skott. (Messel, 1998, s. 24)

Kan man samtidig og fremtidig fortsette trenden med å vise både kunstmessig og kunsthistorisk spekter ved å fortsette å samle avstøpninger? Et fotografi kan vanskelig erstatte en tredimensjonal skulptur, og det er ikke sannsynlig å samle alle verdensberømte marmostatuer i en og samme utstilling som hele verden har tilgang til. Gipsavstøpningenes oppgave kan derfor fortsette å være å gi et komprimert men korrekt bilde av hvilke retninger innenfor skulpturverdenen som har vært. Spørsmålet er heller om de vil bli gitt anledning til fortsatt eksistens. Det verserer historier om knusing av hele gipsavstøpningssamlinger, så det er ikke alle som ser noen verdi i dem. Hvorfor skal man bevare noe man anser som verdiløst?

Begrepet ”avstøpningssamling” kan vurderes utvidet. I dag er avstøpningssamlingene begrenset til skulptur og arkitektur. Hvis man inkluderte historiske artefakter som f.eks. avstøpninger av runesteiner vil man få et bredere inntrykk av de historiske periodene. Historisk og kunstnerisk vil gli over i hverandre og skape nye konstellasjoner og nye muligheter til å vise sammenhenger.

Avstøpningssamlingene kan også eksistere i fremtiden. I dag er avstøpningssamlingene retrospektive, men hva hvis man inkluderte samtiden også? Nåtidige arkitektoniske utsmykkingsdetaljer kan settes i kontrast til fortidige triglyfer og metoper. Knut Steens skulptur av folkekongen Kong Olav mot Primaporta Augustus. Samtiden kan ivartas for fremtiden. Den skulptur- og arkitekturkunsten som skapes i dag er det like hensiktsmessig å ta vare på for fremtiden som den fortidige.

6. Avsluttende bemerkninger

Avstøpningssamlingene er unike i det de har muligheten til å samle slike mengder av originalenes avstøpninger at det blir mulig å få perspektiv på kunsthistorien uten å ty til bøker. Betrakteren trenger bare evnen til å observere. Samlingene tilgjengeliggjør skulptur og presenterer dem i en uhøytidelig sammenheng, som selv om det ikke er sammenhenger originalene ble laget til, så er det sammenhenger som formidler skulpturenes verdi.

I denne oppgaven har jeg vist at det i Danmark er flere museumsmiljøer som bruker avstøpningene aktivt for å formidle skulptur på nye måter og inspirere til nyskaping på tvers av tid og sted. Bjørn Nørregaards ”Venus spejler spejler Venus” er et eksempel på nyskapende bruk av avstøpninger og hvordan det er mulig å sette et nytt perspektiv på en velkjent skulptur, i dette tilfellet Venus fra Milo. Det danske kunstakademiet sammenstilte i sin jubileumsutstilling avstøpninger og nye skulpturer som er inspirert av avstøpningene og tok dermed opp tråden fra tidligere tider da Cellinis ”Jupiter” i samme rom som antikke skulpturer satte både datidens moderne kunst og de antikke idealene i nytt perspektiv. Nasjonalgalleriet i Norge har brukt avstøpninger i videoinstallasjoner og dermed vist at avstøpningene ikke er mediumspesifikke, men har en misjon ut over ”kun” utstillingslokalet.

Utdanningsperspektivet og nytten ved avstøpninger kan ikke forkastes til fordel for fotografier og andre reproduksjoner. Den tredimensjonale figuren gir et perspektiv som ikke kan erstattes med endimensjonale reproduksjoner. Avstøpningene er fremdeles verdifulle for kunststudentene når de skal lære anatomi, men også elever som vil lære om folkløse og eldre tider har nytte av å se hvordan kunstnere har forestilt seg de mytiske skapningene.

Jeg har valgt å legge hovedvekten på det norske Nasjonalgalleriet og det danske Den Kongelige Afstøbningssamling. Begge samlingene har gjennom gått store endringer de siste årene, med Nasjonalgalleriet som har fått det foreløpige tristeste utkommet med en avstøpningssamling med uviss fremtid som ikke engang nevnes på Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design sine hjemmesider. Den Kongelige Afstøbningssamling har sin posisjon i dag takket være en sta venneforening som har bidratt til å sette fokus på avstøpninger og DKA spesielt og som også står for deler av driften. Begge samlingene har røtter i nasjonsbygging og folkeopplysning og ble bygd med edle hensikter om utdanning, dannelse og samling av folket. Hensiktene kan ennå ikke erklæres for døde og begravde. De antikke idealene lever fremdeles.

Flere av samlingene jeg har berørt i oppgaven har gått gjennom perioder der avstøpningssamlingene har vært magasinert, som for eksempel Primaticcios gipsen som ble lagret vekk i åtti år. Nasjonalgalleriets avstøpningssamling er midt i en slik periode. Samlingen er magasinert vekk i påvente av å åpne som studiesamling. Den er blitt nedprioritert til fordel for andre deler av Nasjonalmuseets samlinger. Nedprioritert er også

Den Kongelige Afstøbningssamling, men den har en egen venneforening som bruker sine krefter på å holde den gående heldigvis.

Jeg har også gjort noen betraktninger rundt kunstnerisk smak og kunsterisk verdi. En som ikke kan noe om kunst kan ha meninger om hva han/hun liker og hvorfor. Det vil være begrunnelser som ikke nødvendigvis vil bli respektert i fagmiljøet, men personen kan ikke ventes å ta hensyn til dette. Kunstnerisk verdi fastsettes etter kriterier som jeg ærlig talt ikke vet så mye om. Men verdien blir påvirket av markedet, som det meste annet.

Merkevarebygging er svært viktig i dag og påvirker prisen. Et i media opphauset kunstverk vil sannsynligvis få flere interesserte ved en budrunde enn det hadde fått uten eksponeringen.

Spørsmål rundt original versus kopi er stadig aktuelle. Med dagens teknologiske utvikling er det snart ingen åndsverk som ikke blir spredd ukontrollerbart på internett og hvor ”originalen” kom fra og hvem som lagde den har mange et lemfeldig forhold til. Derfor er det viktig å ta vare på både gipsavstøpningene og deres originaler. Hvis originalene er ”ekte” da, og ikke en romersk kopi.

7. Kilder

Aubert, Andreas (1920): *Maleren Johan Christian Dahl. Et stykke av forrige aarhundredes kunst- og kulturhistorie*. Kristiania: H. Aschehoug & co (W. Nygaard)

Ny utgave ved Vedastine Aubert, Anders Krogvig og C.W. Schnitler

Bau, Jørgen (2005): "Afstøbningssamlingens restaurering" i: *Afstøbningssamlingen – død eller levende*. København: Afstøbningssamlingens venner.

Beardsley, Monroe C. (1966): *Aesthetics from classical Greece to the present. A short history*. New York: Macmillan

Berg, Knut (1992): "En takk" i: *Nasjonalgalleriets Venner 75 år*. Oslo: Messel Forlag

Bukdahl, Else Marie (2004a): "Preface" i: *The Roots of Neoclassicism. Wiedewelt, Thorvaldsen and Danish Sculpture of our Time*. Bogh, Mikkel og Else Marie Bukdahl
København: The Royal Danish Academy of Fine Arts.

Bukdahl, Else Marie (2004b): "Samspillet mellem tradition og nybrud" i: *Spejlinger i gips – Udstilling på Det Kongelige Danske Kunstakademi, Billedkunstskolerne og Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger 22 sept – 7 nov 2004*. Pontus Kjerrmann, Bjørn Nørregaard, Jan Zahle (red.). København: Kunstakademiets billedkunstskoler

Berner, Marie-Louise (2005a): "Brev til kulturministeren 29/2-2005" i: *Afstøbningssamlingen – død eller levende*. København: Afstøbningssamlingens Venner

Berner, Marie-Louise (2005b): "En sten i skoen. Afstøbningssamlingens tal 1985-2002 og deres fortolkning" i: *Afstøbningssamlingen – død eller levende*. København: Afstøbningssamlingens Venner

Berner, Marie-Louise (2005c): "Forord" i: *Afstøbningssamlingen – død eller levende*. København: Afstøbningssamlingens Venner

Camille, Michael (1996): "Rethinking the Canon. Prophets, Canons, and Promising Monsters." i: *The Art Bulletin*, Vol. 78, No. 2.

Caplex leksikon (1990). "Folkeakademi". Oslo: J.W. Cappelens Forlag

Cederlund, (1999): "Tessins gipser" i: Red. Solfrid Söderlind *Gips. Tradition i kunstens form. En konstbok från Nationalmuseum*. Nationalmuseum årsbok 45

Dietrichson, Lorentz (1887): *Det norske Nationalgaleri – Dets tilblivelse og udvikling – I anledning af dets 50-aarige tilværelse*. Kristiania: Alb. Cammermeyer

Drake, Morten (1992): "De neste 25 år" i: *Nasjonalgalleriets Venner 75 år*. Oslo: Messel Forlag

Erlandsen, Eric, (2005): "Afstøbningssamlingen & skulpturrestauring" i: *Afstøbningssamlingen – død eller levende*. København: Afstøbningssamlingens Venner

Fejfer, Jane (2005): "København som skulpturby" i: *Afstøbningssamlingen – død eller levende*. København: Afstøbningssamlingens Venner

Friberg, Flemming (2005): "Gips, kult & klassikere. Carl Jacobsen i gipsens tjeneste" i: *Afstøbningssamlingen – død eller levende*. København: Afstøbningssamlingens Venner

Gardner's Art through the Ages. Eleventh edition (2001). Fred S. Kleiner, Christin J. Mamiya og Richard G. Tansey. USA: Harcourt College Publishers

Gombrich, Ernst H. (1996): *Verdenskunsten*. Oslo: H. Aschehough & Co (W. Nygaard) (3. reviderte utgave)

Granath, Olle (1999): "Forord" i: *Gips. Tradition i kunstens form. En konstbok från Nationalmuseum*. Nationalmuseum årsbok 45. Red. Solfrid Söderlind. Stockholm: Nationalmuseum

Haskell, Francis og Nicholas Penny (1981): *Taste and the antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*. New Haven and London: Yale University Press

Helland, Allis (2005): "Afstøbningssamlingen 1995-2002. Erfaringer og status." i: *Afstøbningssamlingen – død eller levende*. København: Afstøbningssamlingens Venner

Horkheimer, Max og Theodor W. Adorno (1981): *Opplysningens dialektik*. Göteborg: Röda Bokförlaget AG

Hughes, A. (1997): "Authority, Authenticity and Aura: Walter Benjamin and the Case of Michelangelo" i: *Sculpture and its reproductions*. Ed. A. Hughes and E. Ranfft. London: Reaktion Books Ltd

Ingemann, Bruno (1986): *Udstillingshåndbogen – om teknikk, æstetik og fortælleformer*. København: Teknisk Forlag

Johansen, Flemming (2005): "Mordet i havnen" i: *Afstøbningssamlingen – død eller levende*. København: Afstøbningssamlingens Venner

Kirkegaard, Marie (2004): "Kulturelle spejlinger i gips" i: *Spejlinger i gips – Udstilling på Det Kongelige Danske Kunstakademi, Billedkunstskolerne og Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger 22 sept – 7 nov 2004*. Pontus Kjerrmann, Bjørn Nørregaard, Jan Zahle (red.). København: Kunstakademiets billedkunstskoler

Kiillerich, Bente (2000): *Græsk skulptur fra dædalisk til hellenistisk*. Danmark: Gyldendal. 5. rettede oplag.

Kongssund, Anita (2006) : "Saaledes slumrer vist ogsaa hos os mangt et udmerket Geni under Koften" i: *Kunst og kultur 2/2006* Ellen J. Lerberg (red.). Universitetsforlaget.

Lange, Marit (1998): "Samlinger af gode kunstværker til dannelsesmønstre. Et nasjonalgalleri blir til – ideologi og de første innkjøp" I: *Nasjonalgalleriets første 25 år 1837-1862 21. februar – 1. juni 1998*. Marit Lange (red.). Bergen: Svein Nord/Nord 4

Lange, Bente og Jens Lindhe (2002): *Thorvaldsens museum – Bygningen – farvene – lyset*. København: Arkitektens forlag.

Luke, Timothy W. (2002): *Museum politics: power play at the exhibitions*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Malmanger, Magne (1981): *Norsk Malerkunst fra klassisisme til tidlig realisme* Oslo: Nasjonalgalleriet

Messel, Nils (1993): *Skulpturmuseet i Kristiania 1881-1902* i Kunst og Kultur 1 1993, Universitetsforlaget

Messel, Nils (1998): ”Den Thorvaldsenske samling i Nasjonalgalleriet” i: *Nasjonalgalleriets første 25 år 1837-1862 21. februar – 1. juni 1998*. Marit Lange (red.). Bergen: Svein Nord/Nord 4

Mæhle, Ole (1970): *Jens Thiis. En kunstens forkjemper*. Oslo: Gyldendal norsk forlag

Noble, Joseph V. (1959): ”A New Gallery of Models and Casts” i: *Metropolitan Museum of Art Bulletin: New Series, Vol. 18, No. 4*

Nohlin, Catharina (1999): ”Gipser i 1800-talets parker) i: *Gips. Tradition i kunstens form. En konstabok från Nationalmuseum*. Nationalmuseum årsbok 45. Red. Solfrid Söderlind. Stockholm: Nationalmuseum

Nørgaard, Bjørn (2004): ”Spejl dig i gips eller spejl dig i hva som helst” i: *Spejlinger i gips – Udstilling på Det Kongelige Danske Kunstakademi, Billedkunstskolerne og Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger 22 sept – 7 nov 2004*. Pontus Kjerrmann, Bjørn Nørregaard, Jan Zahle (red.). København: Kunstakademiets billedkunstskoler

Nørgaard, Bjørn (2005): ”Jeg elsker gips” i: *Afstøbningsamlingen – død eller levende*. København: Afstøbningsamlingens venner.

Paulsson, Gregor (1916): *Den nya arkitekturen*. Stockholm: P.A. Norstedt & söners förlag

Skedsmo, Tone (1998): "Forord" i: *Nasjonalgalleriets første 25 år 1837-1862 21. februar – 1. juni 1998*. Marit Lange (red.). Bergen: Svein Nord/Nord 4

Solhjell, Dag (2001): *Formidler og formidlet – En teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitetsforlaget

Solhjell, Dag (2004): "En kritisk vurdering av basisutstillinger i Nasjonalgalleriet, innenfor en utvidet institusjonell ramme" i: *Kunst og kultur 2/2004*

Stewart, Andrew (1990): *Greek sculpture. Text*. New Haven and London: Yale University Press

Söderlind, Solfrid (1999): "En europeisk figur på antikk grund" i: *Gips. Tradition i kunstens form. En konstabok från Nationalmuseum*. Nationalmuseum årsbok 45. Red. Solfrid Söderlind. Stockholm: Nationalmuseum

Söderlind, Solfrid (1999): "Från ädel antik till gammalt gods" i: *Gips. Tradition i kunstens form. En konstabok från Nationalmuseum*. Nationalmuseum årsbok 45. Red. Solfrid Söderlind. Stockholm: Nationalmuseum

Söderlind, Solfrid (1999): "Glömskans tid och vår tid" i: *Gips. Tradition i kunstens form. En konstabok från Nationalmuseum*. Nationalmuseum årsbok 45. Red. Solfrid Söderlind. Stockholm: Nationalmuseum

Thau, Carsten (2005): "Af den rette støbning. Gipsen mellem kunst, kopi og lærestykke" i: *Afstøbningssamlingen – død eller levende*. København: Afstøbningssamlingens venner.

Touchette, Lori-Ann: *Signatures on Roman Art: Roman Copies and Cultural Destiny*.
<http://www.archaeological.org/webinfo.php?page=10248&searchtype=abstract&ytable=2007&sessionid=2B&paperid=986> Lest: 18.04.07

Ustvedt, (2004): "Kunstmuseets omgang med kunst. Noen organiseringsprinsipper." i: *Kunst og kultur 2/2004*

Villadsen, Villads (1998): *Statens Museum for Kunst 1827-1952*. Forfatteren, Statens Museum for Kunst og Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A.S.

Willoch, Sigurd (1936): *Kunstforeningen i Oslo 1836-1936*. Oslo: Blix Forlag/
Kunstforeningen i Oslo.

Willoch, Sigurd (1937): *Nasjonalgalleriet gjennom hundre år*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag

Wærn-Sperber, Anna (1999): "I antikstudiets tjänst – Uppsala universitets samling" i: *Gips. Tradition i kunstens form. En konstbok från Nationalmuseum*. Nationalmuseum årsbok 45. Red. Solfrid Söderlind. Stockholm: Nationalmuseum

Zahle, Jan (1990): "The Classical Heritage in Nordic Art and Architecture" i: *Danish Studies in Classical Archaeology Acta Hyperborea*. Marjatta Nielsen (edt.). Copenhagen: Museum Tusulanum Press

Zahle, Jan (2001): *Til undervisning, nydelse og studium. Den kgl. Afstøbningssamling – Carl Jacobsen – og 100 år senere*. <http://www.gipsen.dk/tekster/undervis.htm> lest 14.11.07

Zahle, Jan (2004): "Antiksalen – Figursalen – Museet" i: *Spejlinger i gips – Udstilling på Det Kongelige Danske Kunstakademi, Billedkunstskolerne og Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger 22 sept – 7 nov 2004*. Pontus Kjerrmann, Bjørn Nørregaard, Jan Zahle (red.). København: Kunstakademiets billedkunstskoler

Zahle, Jan (2005a): "Hvad var det så der skete? Åbning og lukning af den kgl afstøbningssamling 1995-2002" i: *Afstøbningssamlingen – død eller levende*. København: Afstøbningssamlingens venner.

Zahle, Jan (2005b): "Billedhuggerkunstens store arkiv. Afstøbningssamlingen og dens betydning for oplevelse, uddannelse og almendannelse" i: *Afstøbningssamlingen – død eller levende*. København: Afstøbningssamlingens venner.

Zanker, Paul (2005): ” Rum at inspireres i – kroppe at drømme med. Hvorfor København har brug for sin afstøbningssamling netop nu.” i: *Afstøbningssamlingen – død eller levende*. København: Afstøbningssamlingens venner.

Nasjonalmuseets årsmelding 2003 (2004)

Nasjonalmuseets årsmelding 2004 (2005) Anita Rebolledo (red.)

Nasjonalmuseets årsmelding 2005 (2006)

Nasjonalmuseets årsmelding 2006 del 1 (2007) Anita Rebolledo (red.)

Nasjonalmuseets nyhetsbrev 06.09.07

Internettkilder

Norge

Nasjonalmuseet for Kunst, Design og Arkitektur

<http://www.nasjonalmuseet.no/index.php/content/view/full/93> lest 24.04.07

Kunst, arkitektur, kunsthåndverk og design

<http://www.nasjonalmuseet.no/index.php/content/view/full/91> lest 24.02.07 a, 02.10.07 b

Nasjonalgalleriets venneforening

<http://www.nasjonalmuseet.no/index.php/content/view/full/155> lest 04.11.07

Utstillingsstrategi <http://www.nasjonalmuseet.no/index.php/content/view/full/4181> lest 20.10.07

Om Riksutstillinger http://www.riksutstillinger.no/pub/ru/2003_7_2_11.11.11.shtml?cat=organisasjon lest 08.08.07

Rom for kunst www.romforkunst.no lest 25.09.07

Historikk <http://www.regjeringen.no/en/dep/fad/About-the-ministry/Organisation/historikk.html?id=367> lest 07.11.07

Gamme, Iver: <http://www.idg.no/pcworld/article73402.ece> lest 10.11.07

Medlemskap http://www.skuespillerforbund.no/php/index.php?module=pagemaster&PAGE_user_op=view_page&PAGE_id=11&MMN_position=13:13 lest 07.11.07

Børja, Maria: *Kunstner og hans tidligere mesén krangler om millionskulptur*

<http://www.dagbladet.no/kultur/2007/10/27/516392.html> lest 07.11.07

Danmark

Museets arkitektur <http://www.smk.dk/smk.nsf/docs/1afde4d8f8b5ca4fc12569dd00537c14>
lest 09.08.07

Resultatkontrakt for perioden 2006-2009

<http://www.smk.dk/smk.nsf/docs/ef8b53ef139a586bc125713000407d58> lest 31.07.07

Restaurering af et mesterværk. Åbent verksted. <http://www.smk.dk/restaurering> lest 12.11.07

Statens Museum for Kunst <http://www.smk.dk/smk.nsf/docs/forside!opendocument> lest
12.11.07

Se værker

<http://www.smk.dk/smk.nsf/5a8a7f63d33b85d8c125697a007844f9/64a8c9144e2450bbc12571fc003621f6!OpenDocument> lest 12.11.07

Den Kongelige Afstøbningsamling

<http://www.smk.dk/smk.nsf/docs/30dd7e6bd2076112c1256b76003187d8> lest 12.11.07

Statens Museum for Kunst årsmelding 2004

http://www.oes.dk/graphics/Filbibliotek_OES/OFFENTLIG/Bevilling_og_regnskab/Aarsrapport_i_staten/2004/AA_21_SMK.pdf lest 06.11.07

Familien Jacobsen <http://www.glyptoteket.dk/9169ff8e-1d28-48c5-84ed-f1fdcd8a5530.W5Doc?frames=yes> lest 12.08.07

Thorvaldsens afstøbningsamling <http://tilbygningen.dk/arkivet/artikel/80> lest 05.10.07

Afstøbningsamlingens venner. Vedtægter <http://www.gipsen.dk/foreningen/by-law.htm> lest
15.08.07

Thorvaldsens museum. Historie <http://www.thorvaldsensmuseum.dk/page2.aspx> lest 07.11.07

Sverige

Riksutställningar. Mål och inriktning

http://www.riksutstallningar.se/Templates/Article_____761.aspx lest 08.08.07

Annet

Met Podcast http://www.metmuseum.org/podcast/index.asp?HomePageLink=podcast_1 lest:
12.11.07

Resultat, databasesøk, Tyskland <http://www.plastercastcollection.org/en/database.php?d=search&c=Allemagne> lest: 25.10.07

Baker, Malcolm: *The Cast Courts*

http://www.vam.ac.uk/collections/sculpture/cast_courts_masterpiece/index.html lest 31.07.07

A Brief History of the

Museum http://www.vam.ac.uk/collections/periods_styles/history/brief_history/index.html

lest 31.07.07

The Cast Courts http://www.vam.ac.uk/collections/sculpture/cast_courts/index.html lest

14.11.07

8. Oppsummering

Med utgangspunkt i hovedsaklig Nasjonalgalleriets avstøpningssamling og Den Kongelige Afstøpningssamling i Danmark ser denne masteroppgaven på spørsmål rundt gipsavstøpninger og gipsavstøpningssamlinger. Aktuelle spørsmål er hvilke typer for nedvurdering har gipsavstøpningene blitt berørt av? Har gipsavstøpningene noen bruksområder i 2007 og hvordan utnyttes de eventuelt? Har gipsavstøpningene noen verdi i et kunstmiljø som inntil nylig var svært opptatt av å dyrke originaler?

De ovennevnte avstøpningssamlingene ble skapt med svært liknende mål. Det var menn av overklassen som var inspirert av opplysningsfilosofene som ville spre dannelse og utdannelse til folket. At de tilsynelatende tok det for gitt at kunstmak kan utvikles ved kun å være rundt eksepsjonelt representative og verdsatte antikke statuer, eller avstøpningene av dem, er interessant. Disse mennene ønsket å bidra til byggingen av nasjonen. De ville inspirere til at flere ønsket å være utøvende kunstnere. Men de siste par hundre årene har gipsavstøpningene gått fra å være essensielle utdanningsverktøy til å bli knust som verdiløst skrap til i dag hvor de i mange tilfeller er de eneste bevis på at enkelte originalskulpturer har eksistert.

Gipsavstøpningene, som av mange blir sett på som etterlevninger av en svunnen tid, blir av enkelte institusjoner brukt til nyskaping og inspirasjon. Dette er tilfellet ved Det Danske Kunstakademi. Da akademiet feiret 250 årsjubileum ble antikksalen gjenoppplivet og side ved side med de gamle avstøpningene sto nye verk av nålevende kunstnere som var invitert til å la seg inspirere av avstøpningene.

Avstøpningene er tidstegn. De er minner av hvordan skulpturene som i dag er merket av syrlig nedbør og annen forurensning en gang var. Dette fører til at avstøpningene i mange tilfeller er svært hjelpsomme når originalen skal restaureres.

Avstøpningene har vært brukt som inspirasjonskilde av mange. Blant dem den danske skulptøren Bertel Thorvaldsen. Han hadde gipsavstøpninger av alle sine verk i sitt atelier, men han opparbeidet seg også gjennom mange år som bosatt i Roma en samling gipsavstøpninger etter antikker som utvilsomt har påvirket kunsten hans.

Gipsavstøpninger bidrar til at betraktere får muligheten til å få perspektiv på kunsthistorien uten å måtte ty til bøker. For dette alene er de verdt en ny vurdering.