

Dialog med klassicismen

Thorvaldsen og nogle nulevende kunstnere

Nedenfor skal anføres blot nogle enkelte træk af det uudtømmelige emne: Thorvaldsen og eftertiden. Uudtømmeligt i den forstand, at alle senere generationer af danske kunstnere har haft et eller andet forhold til Thorvaldsen. I kraft af museets eksistens og i kraft af værkernes europæiske format har Thorvaldsen repræsenteret en udfordring, som eftertiden har følt trang til at tage stilling til.

Den eftertid, der her skal drages frem, begrænser sig til fire kunstnere: Richard Winther, Per Kirkeby, Bjørn Nørgaard og Ursula Reuter Christiansen. Der er store individuelle forskelle mellem de fires værk, men der er dog et vist fællesskab i et tilhørsforhold til Den eksperimenterende Kunstscole (Eks-Skolen) eller i det mindste til den kreds, der i 1960'erne samledes omkring skolen og senere, i årene 1976-1980, til udstillingsfællesskabet Arme og Ben.

Når der her skal kastes et blik på denne kreds, skyldes det, at der i den kan iagttages en ny interesse for og en delvis omvurdering af Thorvaldsen i forhold til de forudgående generationers holdning til ham. Med en grov generalisering må man vel sige, at Thorvaldsen ikke var specielt værdsat af de tidligere generationer af modernister. Såvel mellemkrigstidens som den umiddelbare efterkrigstids modernisme var præget af tilbagevendende opgør med, hvad man under ét betegnede renæssancetraditionen og i særdeleshed af et mange gange gentaget farvel til den kunst, der satte fremstillingen af det nøgne menneske i centrum for slet ikke at tale om den, der også anbragte samme menneske på en sokkel.

I kredsen omkring Eks-Skolen foregik der et søgende opgør med de forudgående generationers modernisme, hvis mange sider det her ikke er muligt at forfølge. En af disse sider var dialogen med tidligere forkastede dele af kulturhistorien, herunder Thorvaldsens arbejder.

Dialogen med Thorvaldsen er ikke et sammenhængende kompleks, men et af og til opdukkende anliggende for de fire kunstnere. Imidlertid er det muligt at indkredse en fremspirende interesse til året 1966. Dette år udstillede Richard Winther og Per Kirkeby i Thorvaldsens Museum. Samme år blev Thorvaldsens Museum nævnt i dialogen til *Manresa*, som Joseph Beuys, Henning Christiansen og Bjørn Nørgaard opførte i Düsseldorf. Ved samme lejlighed hørte den tyskfødte billedkunstner Ursula Reuter (senere Christiansen) for første gang om Thorvaldsen.

Der er ingen tæt sammenhæng mellem disse begivenheder, men set fra eftertidens synsvinkel er de symptomatiske for en generations genopdagelse og nye brug af Thorvaldsens værk.

Det var en invitation fra museet, der fik Richard Winther og Per Kirkeby til at fordybe sig mere end sædvanligt i Thorvaldsen. I oktober 1966 kunne Thorvaldsens Museum i kælderetagen indvi en række nyistandsatte lokaler til brug for skiftende udstillinger. Den første af disse hed *Billedkunstnere fotograferer*.¹ Museet indbød om sommeren en gruppe temmelig forskellige kunstnere til at fotografere og siden udstille fotografierne i museet. Det var udstillingens »formål at vise et nyt syn på Thorvaldsens værker og museum«, hed det i indbydelsen til kunstnerne. Da Palle Nielsen ikke mente at kunne udstille fotografier af Thorvaldsen, blev idéen modificeret lidt, således at museet blot havde bedt »de af kunstnerne, der kunne have lyst dertil, i fotografisk billedform at vise en moderne opfattelse af Thorvaldsens værker«,² en opfordring de øvrige fem kunstnere fulgte.

De udstillende kunstnere var: Per Kirkeby, Richard Winther, Ole Schwalbe, Palle Nielsen, Helge Bertram og Robert Risager. Sidstnævnte havde siden restaureringen af *Sonnes frise*, 1951-1959, været tilknyttet museet og var aktiv i udformningen af fotoudstillingens idé. Her skal imidlertid som nævnt kun de to første drages frem.

For Richard Winther kom indbydelsen meget tilpas. Selv udtrykte han det således i en tekst, der indgik som en del af hans ophænging:

»Det var et heldigt tidspunkt, indbydelsen kom fra Thorvaldsens museum til at deltage i fotografiudstillingen. Jeg har fotograferet mine egne malerier siden 1944, og indimellem lavet billedmæssige fotografier, men først for et år siden begyndte jeg at bygge apparater og fotografere intensivt. Jeg stod med det nødvendige apparatur og træning til at kunne udtrykke mig fuldstændig frit, og vide hvad jeg ville. Ved at begrænse opgaven til at det alt sammen skulle have noget med museet at gøre, blev det mere spændende, hvad det var muligt at få ud af det. Museet viste sig at være en guldgrube af motiver og muligheder.«³

Det fremgår, at Richard Winther fordybede sig i opgaven. Han tilbragte et par måneder på museet, og resultatet var over 400 optagelser, fortrinsvis af Thorvaldsens værker, men i en vis udstrækning også af museumsbygningen og livet i og omkring den.

Thorvaldsens arbejder var indfanget fra mange forbavsende vinkler med den åbenlyse hensigt at se nyt på tingene eller ligefrem skabe nye billeder ud fra Thorvaldsens værker som materiale. Det lader sig ikke gøre at sammenfatte Winthers indfaldsvinkel i en enkelt formel. Billedet med *Dåbsenglen* foran Kristussalens øvrige fi-

1. Udstillingen varede fra 15. oktober til 13. november. Intet katalog.

2. Pressemeddelelse og korrespondance med kunstnerne i Thorvaldsens Museums arkiv.

3. Richard Winthers optagelser fra museet er deponeret i Ny Carlsberg Glyptotek.



Fig. 1. Richard Winther:
Fotografi efter Thorvald-
sens *Dåbens engel knælende*,
Inv.nr. A 112, 1966.

gurer hører til de mest dramatiske, men indtager lidt af en særstilling i den større helhed, hvis hovedanliggende har været at betone det sensuelle i Thorvaldsens kunst (fig. 1).

Der er ikke mange optagelser af hele figurer. I en del billeder er Winther gået helt tæt på tingenes overfladestruktur. Ofte får han snavset, som har aflejret sig på gipsen, til at træde frem med en betonet grafisk virkning. I andre optagelser fokuserer han på detaljer, idet han med forkærlighed vælger forløb med en glidende rytme eller udsnit med en let berøring mellem flere former. Richard Winther forklarer i den ledsagende tekst:

»Thorvaldsens kvindefigurer er idealiserede. Romantikkens tids-

alder tillod ikke hans sensualisme at komme til fri udfoldelse. Pigerne i Vogue og Harpers Bazaar er også drømmepiger, men mere direkte sexede end Thorvaldsens. Opfattet som helhed er Thorvaldsens damer forældede, men udaf helhederne kan findes pragtfulde detailler, der kan blive nærværende og nutidige, når de fotograferes på den rigtige måde. Jeg er således mere interesseret i, hvad jeg kan få ud af Thorvaldsens ting, end tingene selv« (fig. 2-4).

Heri formuleres klart et syn på en moderne billedmæssig formidling og brug af Thorvaldsen. For at tydeliggøre sit synspunkt havde Richard Winther et par steder på udstillingen konfronteret Thorvald-

Fig. 2. Richard Winther:
Fotografi efter Thorvald-
sens *Gratierne og Amor*,
Inv.nr. A 894, 1966.





Fig. 3. Richard Winther: Fotografi efter Thorvaldsens relief *Hylas røves af flodnymferne*, Inv.nr. A 483, 1966.

Fig. 4. Richard Winther: Fotografi efter Thorvaldsens relief *Gratierne lyttende til Amors sang*, Inv.nr. A 602, 1966.

sen med figurer fra 1960'ernes modeblade. I relieffet *Briseïs føres af Agamemnons herolder bort fra Achilles* erstattes Briseïs af en mere udfordrende, samtidig kvinde kun iført shorts og seler.

Det sker af og til siden hen, at Richard Winther tager Thorvaldsens figurer op i sit eget arbejde. I forbindelse med Arme og Bens første udstilling, der fandt sted i 1976 i Luzern, hjemstedet for Thorvaldsens *Schweizerløve*, optræder samme Schweizerløve i en stor collage. Men Winthers løve er ikke døende, og den hengiver sig ikke til at beskytte det franske våbenskjold. Den beskytter en palet med det ene forben, mens den med det andet kærligt omfavner en dame.⁴

Richard Winthers interesse for Thorvaldsen har holdt sig. Han har påbegyndt en film om ham, der imidlertid ikke er blevet færdig. Mest holder han af Thorvaldsens modellerede skitser, mens han er forbeholden over for perfektionismen i værkstedsmarmorarbejderne. I forbindelse med en udstilling på Ny Carlsberg Glyptotek i 1981 lancerede Winther begrebet »Genbrugsklassicisme«. Det var til dels provokerende ment, men rummede også en begejstring for det klassiske som et humanistisk forbillede for nutiden, som på dette tidspunkt deltes af andre fra kredsen omkring Arme og Ben, og i hvilken Thorvaldsens værk igen spillede en rolle.⁵

4. »5 dänische Künstler«, *Arme und Beine*, Kunstmuseum Luzern, 2.10. – 14.11.1976. Richard Winthers *Schweizerløve* afb. i *North-information*, nr. 5-6, 1977. Nu i privateje.

5. Interview i kataloget *Genbrugsklassicisme*, Ny Carlsberg Glyptotek 1981.

Per Kirkeby havde grebet fotoudstillingen an på en helt anden måde. Især ved omgangen med det fotografiske medium skilte han sig stærkt ud fra de øvrige deltagere. Kirkeby fotograferede ikke selv, men han havde haft en fotograf med inde på museet for at fotograferer enkelte udvalgte motiver, der skulle indgå i et samspil med andet materiale. En tekst fra hans bog *Billedforklaringer*⁶ stammer fra denne udstilling og kan kaste et vist lys over indholdet af dens ni fotostater:

THORVALDSEN

1. Palmerne; palmerne vifter i den tørre ørkenvind, Lawrence ind.
 2. Løven; når den er på vandring bliver den liggende der, hvor morgenen overrasker den på dens strejftog, dyre-symbolerne.
 3. Natlig scene; nattevinden er kraftigere end ørkenvinden, meget romantisk scene. Giuliano i forgrunden betragter borgen i Collioure hvorfra korsfarerne drog ud, Giuliano.
 4. Lundbyes kæmpehøj; Johan Thomas Lundbyes Stensætning ved Raklöv på Refsnæs, der er så smukt i Danmark, Danmark.
 5. Thorvaldsens stakit; stakittet omkring hans grav, Thorvaldsen.
 6. Stakittet; det romantiske blå stakit omkring et kvadrat, stakit.
 7. Stenene; former, skulptur.
- De to store danske stakitter:
8. Thorvaldsens stakit.
 9. Bag stakittets staver hunden Grog.

Da uddrag heraf blev bragt i pressen, må man formode, at teksten har været ophængt eller på anden måde tilgængelig på udstillingen. Som det ses, indgik Thorvaldsens værker og motiver fra museumsbygningen og malerisamlingen i en helhed, der var rig på kommenterende lag.

Det første billede viste en palme fra museets gårdside, det næste Thorvaldsens *En liggende løve* i gips, hvis mere end almindeligt snavsede overflade havde fascineret Kirkeby ved sine livfulde tegninger. Dernæst optrådte to arbejder fra museets malerisamling, Johan Thomas Lundbyes *En gravhøj fra oldtiden ved Raklev på Refsnæs* og Franz Catels *Natstykke. Efter slutningsscenen i »René« af Chateaubriand*. Der fulgte et billede med sten, og ophængningen afsluttedes af fire fotostater, hvori det af Kirkeby i denne periode meget benyttede stakitmotiv indgik: først et stakit omkring Thorvaldsens grav, der-

6. Per Kirkeby: *Billedforklaringer*, Kbh. 1968, s. 70. En senere beskrivelse foreligger i artiklen »Til Arkivet«, i Per Kirkeby: *Naturens blyant*, Kbh. 1978, s. 117-120. Per Kirkeby mener, at det udstillede delvis er gået tabt, da han på grund af afrejse til New York kort efter ikke fik gjort noget for dets bevaring.



næst det blå stakit omkring et kvadrat, som Kirkeby samme år viste på *Kunstnernes Efterårsudstilling* i skulpturel udførelse. På billedet *Thorvaldsens stakit* sås skulpturer fra museets Kristussal mellem stakittets staver (fig. 5), og endelig optrådte Storm P.s hund Grog bag et stakit.⁷

Set i Lyset af Kirkebys sammensatte og reflekterende holdning til billedsprog på dette tidspunkt, må Grog opfattes som et sidestykke til løven. Et sidestykke fra et andet billedmæssigt tegnsystem, der her spilles ud mod Thorvaldsen. Øjensynlig hørte Thorvaldsens arbejder ikke til Kirkebys særlige interesseområder, og såvidt man kan bedømme, kom de heller ikke til det under forberedelsen af udstillingen. Det eneste værk af Thorvaldsen, der blev viet en selvstændig interesse, var som nævnt løven.

Forud for invitationen til at udstille i museet var Kirkeby til gengæld velbevandret i Thorvaldsens malerisamling. Den tilbød en mulighed for at orientere sig i nogle maleriske tendenser, der ikke var velrepræsenteret i andre samlinger, blandt andet i det romantiske, der optog Kirkeby stærkt på den tid. Den ledsagende tekst tyder på, at fotoudstillingen på museet for Kirkeby også blev en anledning til

Fig. 5. Per Kirkeby: *Thorvaldsens stakit*, 1966.

7. »Thorvaldsen og fotografiet«, *Information* 15.10.1966, sign. P.G.
»Thorvaldsen i ny belysning«, *Berlingske Tidende* 16.10.1966, sign. Jan Zibrandtsen.

at beskæftige sig hermed, nærmere bestemt at lade det romantiske og det klassicistiske spille op mod hinanden.

Thorvaldsens arbejder optræder kun sporadisk i de stærkt lagdelte billeder, Kirkeby laver i anden halvdel af 1960'erne, f.eks. forekommer *Jason* i en plakat til Kunstbiblioteket i Lyngby fra 1969,⁸ i øvrigt igen sammen med et par figurer fra Storm P.s univers foruden repræsentanter fra mangfoldige andre billedverdener. Thorvaldsens værker optræder således i 1960'erne på linje med disse andre billedverdener, der lægges oven på eller inden i hinanden i en afsøgning af sammenhænge i vores billedbevidsthed.

Først senere bliver Thorvaldsen en af Kirkebys fascinationer. Som Richard Winther har han omgåedes med planer om at lave en Thorvaldsen-film. En stumfilm foreligger ufuldført i form af en sekvens om den unge Thorvaldsen, mens mere storslåede filmprojekter er skitseret i Kirkebys skrifter.⁹ Også hos ham indgår beskæftigelsen med Thorvaldsen i en optagethed af klassicismen mere bredt, som formuleres i *Arme og Bens levetid*, og som udkrystalliseres både i maleri, skulptur og tekst. Det er nu især den sene Thorvaldsen, der optager Kirkeby, eksemplificeret ved *Herkules-skulpturen*, som han gentagne gange skriver om, blandt andet i forbindelse med sin deltagelse på Biennalen i Venedig i 1980:

»Det mest betagende ved Thorvaldsen har for mig altid været, at han til sidst skabte den store Herkules. Det er for mig hans stærkeste og mest renfærdige værk. Her til sidst blev ungdommens »revolutions-klassicisme« forløst. Og det lang tid efter at klassicisme var blevet hvad den for de fleste stadig er – den specielle blanding af magt og kedsommelighed. Som Thorvaldsen selv havde været storleverandør af: det travle romerske værksted der leverede alt i overklasse og magthavere i marmor. Og alligevel skaber han i den sidste ende dette enestående værk – Herkules. Den stærkeste og reneste stræben efter en kunstnerisk organisering af livet. En dyb omformning som rækker ud over den gældende fornuft.«¹⁰

Samtidig med åbningen af fotoudstillingen i Thorvaldsens Museum i 1966 havde kredsen omkring Eks-Skolen travlt andetsteds. I Skolens Galleri 101 i St. Kongensgade var der den 14. og 15. oktober en festival, hvori Joseph Beuys, Bengt av Klintberg samt skolens egne folk tog del. Joseph Beuys opførte blandt andet *Eurasia. 34. sats af Den sibiriske symfoni*, og Bjørn Nørgaard udførte *Skulpturel demonstration*, der blandt andet rummede den sekvens, hvor han støber sine fødder ind i gips.

Festivalen gav anledning til et samarbejde mellem Beuys, Nørgaard og Henning Christiansen omkring *Manresa*, en skulpturel-musikalsk demonstration, som de opførte i Galerie Schmela i Düs-

8. Afb. i »Per Kirkeby. Norge-Sverige-Danmark 1975/76«. *Prisma-information* nr. 5, 1975, s. 17.

9. »Thorvaldsen« i Per Kirkeby: *Naturens blyant*, Kbh. 1978, s. 18-23. »Thorvaldsen« i Per Kirkeby: *Bravura*, Kbh. 1981, s. 152-156.

10. Citeret efter »Thorvaldsen« i Per Kirkeby: *Bravura*, Kbh. 1981, s. 153.

11. Bånd med tekstsiden til *Manresa* foreligger i Henning Christiansens eje. Udskrift i *ta'* nr. 4, 1967. Oplysninger vedr. Beuys og Thorvaldsen stammer fra Henning Christiansen, der var Beuys' primære kontakt i Danmark.

seldorf den 15. december samme år. Heri optræder Thorvaldsens Museum. På lydsiden findes gentagne gange følgende ordveksling:

»Guten Tag, wo gehen Sie hin?

Thorvaldsen-Museum«

Betydningen af Thorvaldsens Museums optræden i *Manresa* kan ikke éntydigt omsættes i ord, men det har overtoner i retning af et sted for tænkning og klarhed. Interessen for Thorvaldsen var et fælles anliggende for Beuys og Bjørn Nørgaard. Førstnævnte beundrede Thorvaldsens skulpturelle præcision og besøgte altid Thorvaldsens Museum, når han var i København.¹¹

Nørgaard har altid været fascineret af Thorvaldsen, også i den periode da han i sine demonstrationer og objekter afprøvede forskellige skulpturelle grundforhold. Imidlertid gik der en rum tid, før Thorvaldsens arbejder direkte begyndte at dukke op i hans projekter. Det sker først med den fremvoksende interesse for klassicismen, der for Bjørn Nørgaards vedkommende falder sammen med de store tableaux tid, årene 1976-1979. I *Klassisk tableau II* (fig. 6), der var med på udstillingen *Dødsspringet* på Charlottenborg i efter-

Fig. 6. Bjørn Nørgaard:
Klassisk tableau II, 1976.





Fig. 7. Bjørn Nørgaard:
Thorvaldsens portrætbuster.
Wasserspiegel, 1976.

året 1976, optræder Thorvaldsens *Jason* i gips og gaze sammen med Rodins *Tænkeren* og *Den døende galler*, der repræsenterer henholdsvis det sejrende, det grublende og det faldne menneske. For Nørgaard betyder *Jason* også noget mere: sejrrig og med sit gyldne skind sættes han i forbindelse med 1960'ernes gyldne drøm om et totalt åbent samfund, hvor alle rammer og bånd er sprængt, også dem omkring kunsten, der er blevet til en dimension af dagliglivet. I 1970'ernes anden halvdel ses en række værker, der står som en kritisk refleksion herover, og hvori Thorvaldsen flere gange spiller en rolle.

Omkring samme tid skabte Bjørn Nørgaard et andet tableau: *Thorvaldsens portrætbuster. Wasserspiegel* (fig. 7), som var hans hovedbidrag til den førnævnte udstilling i Luzern i 1976. Nørgaard havde fremstillet syv buster efter udvalgte portrætbuster af Thorvaldsen og forsynet dem med grisehoveder. De var anbragt på sokler med forskellige nutidige statsoverhoveders navne. Arrangementet fremtrådte på sort baggrund, indfattet i en hvid arkade prydet med fotografier af Thorvaldsens portrætbuster. Foran arkaden indrammede en firkantet jordvold et bassin, hvori man kunne se busterne spejle sig mellem et udvalg af arkitektoniske grundelementer, der var gået på grund mellem rekvisitter fra dagligdagen, såsom kaffekoppen, morgenægget, bregnen m.m. Tableauet frembød et komplekst udsagn om kunstnerens rolle mellem dagliglivets begivenheder, de historiske former og massefabrikation af magtforherligelse.¹²

Drømmeslottet fra 1979, der tilhører Nordjyllands Kunstmuseum, rummer også refleksioner over kunstnerens situation. Her optræder

12. Tableauet er spredt og delvis i privat eje, men var rekonstrueret i forbindelse med den retrospektive udstilling *Bjørn Nørgaard. Objekt. Skulptur. Tableau*, Aarhus Kunstmuseum 23.2.–6.4.1986 m.fl. steder.

Thorvaldsens *Jason* igen, denne gang anbragt i en stor glaspiramide på stenpiller sammen med en afstøbning af kunstneren selv i en lænestol, i virkeligheden altså en slags atelier, hævet op over et bassin, og med arkitekturhistoriske grundformer opmarcheret på gesimsen uden for glasbygningen.

I 1980'erne fører det reflekterende arbejde i tableauerne for Nørgaards vedkommende over i en række monumenter, der ofte sætter fremstillingen af mennesket i centrum, og med dem følger en række markante formuleringer om brugbarheden af det historiske materiale:

»Historien er et råstof. Det historiske materiale er en lang række mulige forestillinger og handlinger.

Interessen i dag for den klassiske kunst – arkitektur, -menneskefigur, er interessen for det rum mennesket er i, det rum mennesket skaber, mennesket som arkitektur, arkitektur som menneskelige størrelser.

...

Klassicismen er menneskefiguren. I forordet til »Menneskefiguren i kunstens historie« skriver Julius Lange, at det vigtigste i en sådan historie, ikke er hvem, der har hugget den eller hin figur, på den ene eller den anden måde, eller om figuren kan tilskrives en historisk person eller gudeverdenen, men at menneskets fremstilling af mennesket gennem tiderne afspejler: ... »menneskets interesse for mennesket«,¹³

hedder det i 1981 med en for kredsen omkring Arne og Ben karakteristisk henvisning til Julius Lange, hvis syn på kunsthistorien drages frem i forbindelse med opgøret med modernismen. Ovennævnte tekst var i en lidt anden version blevet bragt i kataloget til Biennalen i Venedig i 1980, og i den forbindelse var afsnittet om klassicismen og Julius Lange placeret over for en gengivelse af Thorvaldsens *Jason*.

Da Ursula Reuter Christiansen tog Thorvaldsens værker op til overvejelse, skete det med en anden indfaldsvinkel end de hidtil nævnte kunstnere. Som nævnt hørte hun om ham for første gang i 1966 i forbindelse med *Manresa*, og efter at hun i 1969 var flyttet til Danmark, havde hun lejlighed til selv at stifte bekendtskab med hans arbejder. Tolv år efter mindes hun:

»Da jeg senere kom til Danmark, kunne jeg jo ikke undgå at støde lige ind i det imponerende museum ved kanalen i Kbh. ... Thorvaldsen, det var ham.

Marmorblikke, der tømmes i græske skåle og krukker. Tænkte tanker, udkrystalliseret i marmor, størknet i gips. Skal det være

13. Bjørn Nørgaard: »Hvad skal der gøres?«, *CRAS* XXVII, 1981, s. 55-61.

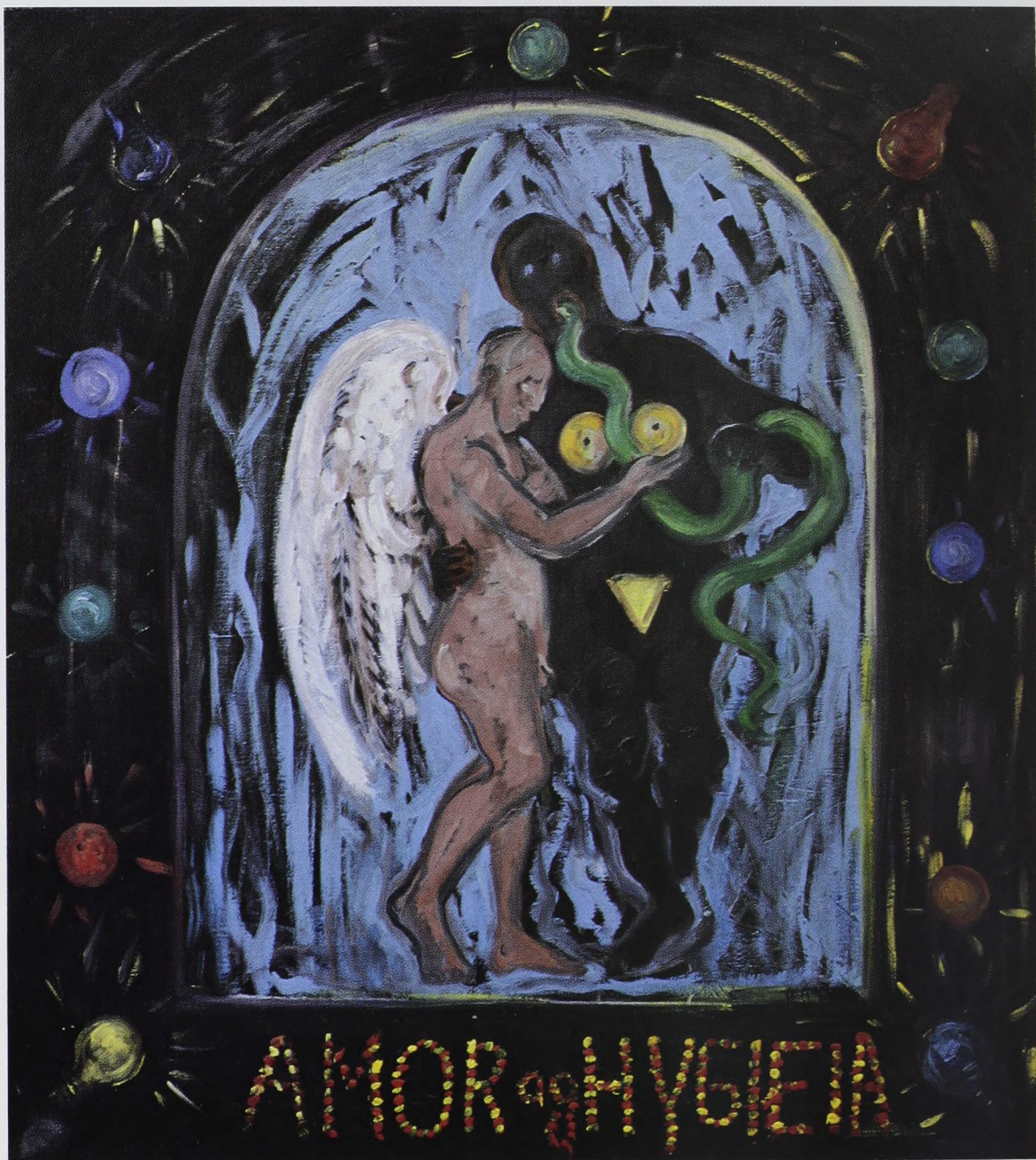


Fig. 8. Ursula Reuter Christiansen: *Amor og Hygieia*, 1981, Vejle Kunstmuseum.

syntesen? Er det her sporene fører? Sporene fra antikken, op gennem tiderne, lige lukt ind i dette tempel: »Guten Tag, wo gehen Sie hin?« ... Det er som at gå i en flodseng uden vand, uden vegetation, med de bare skygger af længst afdøde fugle kredsende hen over sig.«¹⁴

I perioden med *Arme og Ben* blev hun provokeret af den efterhånden udbredte optagethed af klassicismen. Ursula Reuter Christiansen ønskede ikke at gå videre med klassicismens bestræbelser, tværtimod var hendes intention med at tage Thorvaldsens værker op snarere at gå imod dem. Hun så en tomhed og en yndig stivnen heri, som virkede udfordrende, og som gav lyst til at tilføre dem noget af det, hun savnede: lidenskaber og menneskeligt drama.

I en lang række malerier, som hun udstillede samlet i 1981 under titlen *På Thorvaldsen* invaderede glødende farver og flydende kropsvæsker skulpturernes hvidhed, ligesom de erotiske undertoner blev

14. Fra pressemeddelelsen vedr. Ursula Reuters udstilling *På Thorvaldsen*, Galleri Sct. Agnes (Roskilde) 11.11.-29.11. 1981. Teksten siden trykt i *CRAS XXXI*, 1982, s. 23 under titlen »Thorvaldsenmuseum«.



Fig. 9. Ursula Reuter Christiansen: *Pandora efter Thorvaldsens Psyche med skønheds-salven*, 1981, privateje.

trukket frem på overfladen. Ganymedes skænker blod i stedet for nektar. Hunden ved hyrdedrengens side bliver til en ulv med lyssende øjne og en rød tunge hængende ud af flaben. Jason står træt med blodigt skind. Onde og uheldssvangre billeder slipper ud af Psyches salvekrukke. Der kommer en slange ud af Hygieias mund, da Amor gør tilnærmelser under en tivolibue besat med kulørte lamper. Gratierne holder ikke Amors pil, men hans lyserøde penis og så fremdeles (fig. 8-9).

Som Richard Winther beskæftigede Ursula Reuter sig med Thorvaldsens arbejder i lang tid. Hun ville give figurerne deres historier og deres lidenskaber tilbage ved hjælp af penslen. Efterhånden som hun fordybede sig i Thorvaldsens verden, kom hun imidlertid mere

og mere til at betragte det som en forløsning af et erotisk potentiale, som allerede er til stede i hans figurer, men som blot ligger tilbageholdt lige under overfladen.

Beskæftigelsen med Thorvaldsen optræder i kredsen omkring Eks-Skolen som et element i den mere overordnede tendens, der præger denne gruppes indsats fra midten af 1960'erne frem til 1980'erne: opgøret med den side af det modernistiske projekt, der gik ud på gennem stadige fornægtelser af tidligere anvendte kunstneriske former at rense og befri kunsten med en absolut renhed som mål. Kunstnerne fra Eks-Skolen og siden Arne og Ben bevæger sig af-søgende i mange retninger ud fra et fælles ønske om at skabe det, Erik Thygesen allerede i 1967 i tredje nummer af tidsskriftet *ta'* kaldte »en så rigt facetteret »post-modernistisk« æstetik som muligt«.

I denne overordnede proces spiller Thorvaldsen ingen hovedrolle. Men forholdet til traditionen, som den opbevares og formidles i museerne, får en anden karakter, og museerne har til tider spillet en aktiv rolle i processen. Den stærke fascination af klassicismen, der kendetegner en betydningsfuld del af den efter-modernistiske kunst i Danmark, er således ingenlunde uafhængig af tilstedeværelsen af Thorvaldsens Museum.