

Robert Risager – et interview

Af William Gelius

Billedkunstneren Robert Risager blev 85 år gammel. Han var født i Viborg den 2.2.1922 og blev uddannet på Kunstakademiet i København, hvor han sluttede med den lille guldmedalje i 1952.

Som elev af Vilhelm Lundstrøm fik Robert Risager tidligt et forhold til den fransk orienterede modernisme. Med udgangspunkt i kubismen udviklede han således i 1950ernes anden halvdel og i 60erne et moderne, fladebetonet figurmaleri, kendetegnet ved klare, stærke farver, geometrisk stiliserede former og ornamentale, ofte symmetriske kompositioner. Der er tale om et maleri, der muntert legende søger at fastholde byens puls, dagliglivets bevægelsesmønstre: løbende mand, cyklister, osv. I 60ernes anden halvdel glider det geometriske over i et mere malerisk opløst udtryk, præget af mere dæmpede farver, men stadig med fokus på det dynamiske. I 1968 blev Risager medlem af kunstnersammenslutningen Decembristerne, hvor han hvert eneste år lige siden veloplagt har deltaget i den årlige udstilling. Tidligt i 70erne satte popkunsten sit præg på hans værk, men Risager er ikke for fastholdere, og i 80erne blev hans maleri mere ekspressivt, mere groft i sin stoflighed, præget af jordfarver og inspireret af naturindtryk. Selvom landskaber ofte anes som det motiviske afsæt virker billederne fra denne periode som oftest ikke-forestillende, informelle. De seneste års malerier forekommer æteriske og drømmeagtigt åbne for fortolkning. De består af forenkledede, men koloristisk raffinerede klangfigurer, der svæver i lyse, diffuse rum. Stofligt kan de minde om de freskooverflader han arbejdede med at vedligeholde på Thorvaldsens Museum. Udover maleriet har Risager gennem årene betjent sig af en bred vifte af billedkunstneriske medier: radering, serigrafi, keramik, collage, skulptur og fotografi.

De sidste år på akademiet gik Robert Risager på den såkaldte freskoskole, der lededes af Elof Risebye. Det ovenfor nævnte guldmedaljeprosjekt var en kirkeudsmykning udført netop i fresco. Dette var

baggrunden for, at Risebye, der forestod aftagningen af Sonnes frise på Thorvaldsens Museums ydermure før Salto kunne komme til med sin genskabelse, engagerede Risager. Og det var ligeledes baggrunden for, at Risager siden knyttedes til museet med henblik på den løbende vedligeholdelse af såvel murene ude som vægge, lofter og sokler inde. Nedenstående interview, som jeg foretog i efteråret 2007, handler om Risagers kunst og 55-årige virke på Thorvaldsens Museum. Billedteksterne er undertegnede.

Hvordan blev du sporet ind på billedkunst? Det sørgede min mor for. Hun havde selvfølgelig tegnet som barn, men fortsatte også med at tegne og male som voksen, indtil en efterhånden stor børneflokk (6) satte en stopper for hendes kunstneri-



Fig. 1. Selvportræt, 1940. Olie på pap. 14,1 × 19,7 cm. Privateje.

ske udfoldelser. Men hver gang hun havde været inde i Viborg, kom hun hjem med masser af papir, og hun animerede altid sine to sønner – ikke døtrene – til at tegne. Og for min bror, Agnar, og mig, fik det konsekvenser: Han blev reklametegner og jeg altså kunstmaler. Hun øvede et mildt pres på os for at få os til tegne og male, og den dag i dag er det vigtigt for mig også for hendes skyld at udnytte lyset, når det er der, og ikke spille tiden. Når man kommer i min alder, bliver det jo stadigt vigtigere at nå så meget som muligt, før man en dag falder omkuld. Da jeg efter studentereksamen kom på Teknisk Skole, var det som forberedelse til optagelse på Kunstakademiet i København. For når man skulle lægge op til akademiet, skulle man dengang indsende nogle tegninger efter gipsafstøbninger af skulptur. Jeg tegnede bl.a. et Dante-hoved og så de obligatoriske detaljer af fødder og hænder og nogle perspektiv-tegninger. Min lærer på Teknisk Skole var malermester Wire, der selv i sin tid havde gået på akademiet og derfor vidste, hvordan sådan nogle tegninger skulle se ud. Et halvt år før der var optagelse, tog jeg så til København. Til trods for at det hjemme ikke havde skor-

tet på tilskyndelse til kunstnerisk aktivitet, var mine forældre mærkværdigvis ikke særligt glade for min beslutning om at gå kunstnervejen. Min mor syntes, at jeg skulle være præst og min far, at jeg skulle være læge eller jockey. Men jeg var sikker i min sag. I København havde jeg nogle småjobs først som svajer (cykelbud), hvilket var meget moderne på det tidspunkt (1941-42) – dér lærte jeg virkelig byen at kende – og dernæst som medhjælper i et medicinalfirma, men efter et par måneder fik jeg så at vide, at jeg var blevet optaget på kunstakademiet og holdt op. Min far var nok trods alt lidt stolt af dette og besluttede at støtte mig med et månedligt beløb, så jeg ikke behøvede at lave andet end at gå på akademiet.

Kan du sige noget om dine lærere på kunstakademiet og deres betydning for dig og din kunstneriske udvikling? Min første lærer på Kunstakademiet var professor Sigurd Wandel. Første gang jeg mødt ham, sagde han: »Ja, Robert – jeg optog dig simpelthen pga. sådan et rørende, lille selvportræt, du havde lavet og sendt ind.« Det billede har jeg for øvrigt stadig (fig. 1). Sigurd Wandel var søn af



Fig. 2. Efter koncert i Christiansborg Slotskirke, 1945. Olie på lærred. 35 × 30 cm. Privateje. Risagers første friluftsmaleri i Kbh. Bemærk Thorvaldsens Museum i mellemgrunden!



Fig. 3. Kongens Nytorv med Charlottenborg i baggrunden, 1945/6. Ætsning på zink. 5,5 x 7,0 cm.

Københavns største vinhandler, der havde forretning ved Gråbrødre Torv, og det betød selvfølgelig, at han var vænnet til vin lige fra han var født. Han var der altid, når der var aftenskole med croquis-tegning på akademiet fra kl. 20-22. Vi, der boede i små, usle hummere, var glade for at komme dér, for der var dejligt varmt. Wandel gik så småsnakkende rundt, kiggede lidt adspredt på vore tegninger og sagde så: »Ved I hvad gutter, nu går vi fandme over på Hviids Vinstue og får os en gibbernakker!« Han kunne ikke selv holde sig længere. Så vi gik derover. Og han gav. Der var ikke tale om, at vi selv skulle betale, og det kom hurtigt til at flyde på bordet med vin- og ølflasker. Jeg kom joovre fra egeskoven ved Hald, og havde sgu aldrig smagt spiritus. Så jeg fik virkelig min dåb dér. Han var en guttermand, men jo i virkeligheden en slap lærer. Han gad ikke rigtigt. Det, han sagde, var almindeligheder.

Det var dengang kutyme, at man kun gik et – eller var det to – år hos den samme lærer og i mellemtiden var Lundstrøm blevet professor. Jeg kendte jo hans ting i forvejen og kunne godt lide dem. Så jeg gik over til ham. Han var helt anderledes end Wandel. Han sagde ikke et muk, med mindre man bad ham om det. Han sad i et lille separat rum og malede for sig selv og kom kun ind, hvis vi bad ham om at hjælpe med et eller andet. Det syntes jeg var fint, for Wandel og Kristen Iversen – sidstnævnte havde jeg ikke, men jeg har hørt det – kom sådan skolemesteragtigt og stillede sig op bag én og sagde: »Der skal lidt mere rødt dér og lidt mere grønt dér!«. Sådan noget

sagde Lundstrøm ikke, men han var kontant og navnlig god ved sit eksempel. Det var de to andre ikke. Undertiden inviterede han os specielt ind for at forklare noget. Han gik meget op i divergensen mellem buede og lige linier. Det var noget, han byggede meget på. Det var også skide flot, når han lavede det. Det var den dynamik dér, han gerne ville have, at vi forstod, når vi stod og tegnede model. Også han var imidlertid stærkt fortrukket – helt violet i hovedet da han blev professor, men jeg kunne godt lide ham.

Under hele min akademitid gik jeg også på Grafisk Skole, der jo var oprettet af malerprofessor Aksel Jørgensen, og lededes i det daglige af Holger J. Jensen, der var en enestående fin grafiker og et meget sødt menneske. Han var imidlertid også meget selvudslettende, hvilket jeg tror, at Jørgensen godt kunne lide, så han ikke tog tæten. Jeg brød mig ikke så meget om Jørgensen og ånden på hans malerskole. Som ung havde han jo været en sprælsk fyr med appetit på livet, men da han så blev professor, var det som om, han besluttede sig for at være leder af ungdommen, og det kan jo godt tage på folk.



Fig. 4. Modelstudie, direkte på pladen, 1946-8. Ætsning på zink. 27,0 x 19,5 cm.

Det var blandt andet gennem Lundstrøm, at jeg blev interesseret i vægmaleri, så derfor syntes jeg, at jeg måtte lære frescoteknik. Den egner sig jo til sådan noget. Derfor gik jeg over til Risebyes fresco-afdeling. Han var en underlig, lille fyr – helt anderledes end de andre. Sad hele dagen og nippe- de til italiensk hvidvin og småkager. Egentlig for- drukken var han ikke – måske snarere småpimper. Han var italienselsker om en hals. Men han be- handlede ikke sine elever ens – havde måske som bøsse sine favoritter. Jeg synes, han var en dårlig lærer, men for mig betød det ikke så meget. Jeg skulle jo bare tilegne mig teknikken og så finde ud af at gøre, som jeg selv ville. Risebyes egne bil- leder var sådan pseudo-åndelige. Han malede et utal af billeder af sin ven, der bed negle, mens tårerne løb og håret hang – det hele drev ned over ansigtet på ham. »Ved min vens død« hed billeder- ne. Vennen var død for flere år siden, så det var selvfølgelig også en tragisk historie.

Hvad var holdningen på akademiet til Thorvald- sen omkring 1950? På det tidspunkt talte man jo generelt meget om museet, fordi det skulle renove- res, men Thorvaldsen og hans kunst var fuldstæn- dig out. Lundstrøm f.eks. kunne ikke lide noget, der var småt. Jeg kunne forestille mig, at Thor- valdsen-skulpturernes uendeligt fine, spinkle fing- re med negle osv. har budt ham direkte imod: »Det, man ikke kan se, interesserer mig ikke«, sagde han. Af samme grund kunne han heller ikke lide raderinger. Og så var vi jo dengang optagede af alt, hvad der kom fra Paris: Cézanne, kubister- ne, Picasso og den abstrakte kunst. Vi danske kunstnere listede os frem. Det nye viste sig så småt derved, at malerne forsigtigt begyndte at male kantede figurer. På det punkt havde Thor- valdsen jo ikke så meget at byde på. Men sådan er det jo. Interessen går op og ned. I dag er den jo for Thorvaldsens vedkommende oppe igen.

Kan du huske dit allerførste besøg på Thorvald- sens Museum? Min far kørte os børn rundt i hele Danmark, så vi lærte, hvordan landet så ud. Og vi var selvfølgelig også i hovedstaden, hvor vi besøgte Statens Museum for Kunst, Glyptoteket og Thor- valdsens Museum, men jeg kan ikke huske noget fra besøget. Det jeg husker fra turen til Kbh. er Gefionspringvandet. Og da jeg kom til Kbh. som

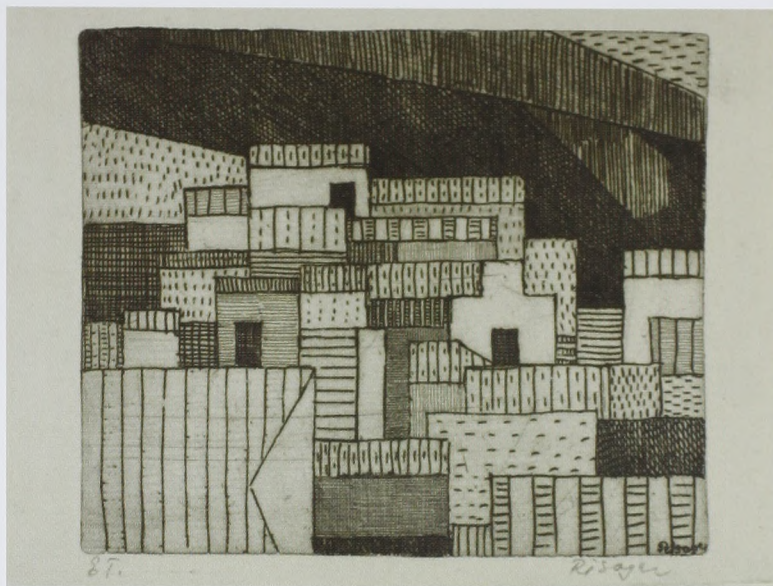


Fig. 5. Taormina, 1951. Ætsning på zink. 15,5 × 18,5 cm.

tyveårig, tegnede jeg på Glyptoteket og var da selv- følgerlig også atter rundt på museerne.

Hvornår og hvordan startede din arbejdsmæssige tilknytning til museet? I 1950 vandt jeg akademi- ets store sølvmedalje og modtog derfor et stipen- dium fra den italienske stat til et studieophold i Italien. Dér ville jeg gerne ned for at uddybe den viden om frescoteknik, jeg havde fået hos Risebye. Jeg tog først til Rom alene, og da jeg havde fundet noget at bo i, stødte min kone, Else (Cecilie Jen- sen, keramisk maler på Enna-keramik i Nordre Frihavnsgade; ægteskabet opløst i 1972), og vores lille datter Karen til (Karen f. 1947; sønnen Jørgen f. 1954). Jeg gik så på akademiet dér. Jeg var jo helt optaget af Lundstrøm og hans måde at tegne og male på, men der var ikke gået lang tid før min italienske professor fnysende gal reagerede på det, han så fra min hånd. Jeg skulle fandme ikke kom- me dér på akademiet i Rom med franske nykker. I øvrigt stod modellerne med trusser på; fuldstæn- dig nøgenhed var forbudt. Det virkede meget ko- misk. Jeg fik nok efter et par måneder. Omkring juletid blev der jo meget koldt i Rom, og vi tog til Taormina og overvintrede dernede. Der var varmt og dejligt, og da foråret begyndte at pible frem, tog vi først tilbage til Rom og så videre til Ravenna, hvor jeg kom til at gå på en mosaik- og frescokole en 3-4 måneder. Jeg fik en masse nytti- ge staldtips, som man ikke kendte herhjemme, bl.a. følgende helt fantastiske fidus: Når man maler al fresco, bliver det meget lysere, når pudset er tørt. Kraftige farver bliver på en måde skuffen- de blege. Fidusen bestod så i, at man smurte far-



Fig. 6. En kirkelig udsmykning, Robert Risagers lille guldmedaljeprojekt, 1952. Fresko udført i flisegangen ind til Kunstakademiets Bibliotek, det nuværende Danmarks Kunstbibliotek.



Fig. 7. Uden titel. 1954. Serigrafi. 24,2 × 18,7 cm.

ven på en umbrasten. Den har nemlig den egenskab, at den omgående suger alt vand væk, hvorved man får en helt øjeblikkelig fornemmelse for, hvordan farven vil komme til at tage sig ud i det færdige maleri. Stipendiet forslog ikke til så langt et ophold, men jeg havde sat mig selv på aktier hjemme i Viborg hos familie, venner og bekendte. Aftalen gik ud på, at hvis de spyttede penge i min kasse før afrejsen, så ville de efterfølgende modtage et maleri fra Italien. Da jeg kom hjem, afsluttede jeg min uddannelse på Kunstakademiet med udførelsen af en frescomalet, kirkelig udsmykning. Jeg malede den på væggene i den gang, der i Charlottenborgs udstillingsbygning fører ned til Kunstakademiets Bibliotek, som det dengang hed. Den udsmykning fik jeg den lille guldmedalje for (1952/53), og så var det, at Riseby spurgte mig, om jeg kunne tænke mig at deltage i arbejdet med aftrækningen og overførelsen af Sonnes frise til lærred. Jeg havde jo nu efter italiensopholdet særlige forudsætninger for dette og en af hans medarbejdere – Røjbæk hed han – var netop holdt op. Han havde været elev af Riseby for mange år siden. Og det sagde jeg selvfølgelig ja til. Det betød jo meget for økonomien: Jeg fik en meget fin løn i årene fra 1953 til 1960.

Hele arbejdet med frisen er jo grundigt behandlet i Meddelelser fra Thorvaldsens Museum 1959, men vil du kort beskrive den del af det, som du havde med at gøre, sådan som du husker det? Vi – dvs. fortrinsvis Poul Larsson, Erik Bøttzauw og jeg – kørte forrest med aftrækningsarbejdet startende med facaden mod slotskirken, fortsættende med facaden mod Christiansborg fra »løvebilledet« og mod kirken og sluttende af med kanalfacaden fra kirken og frem mod modtagelsesbilledet, der i øvrigt var helt gobelinagtigt smukt i sit forfald. Hvert frisefelt blev dækket af lærredsklude, som var dyppet i kogende hudlim (afkog af dyrehuder). Limen blev imidlertid for hurtigt tyk på den kolde puds til rigtigt at få fat, så med en blæselampe med en metalskærm foran flammen varmedes muren op inden kludene blev sat op. Så limen fik mulighed for at trænge dybere ind i pudslaget. Når limen havde sat sig og var begyndt at størkne, tørredes den med el-varmeapparater, så den til sidst var helt tør og fremstod glasagtigt hård, hvorefter feltet kunne trækkes eller rulles af. Af-



Fig. 8. I Havnerådssalen på Københavns Rådhus spænder Robert Risager (t.h.) og Erik Böttzauw et aftræk af Sonnes frise op.

rulningen måtte dog hjælpes på gled med en mejsel hist og her pga. flintestykker i den ret grove pudsblending, der var blevet benyttet. Efterhånden som vi blev dygtigere, blev mejslen dog mere og mere overflødig. Felterne blev dernæst rullet sammen og stillet til side til yderligere tørring. Næste skridt var så at få frisefelterne rullet ud igen med henblik på opspænding på trærammer. Denne del af arbejdet fandt sted på rådhuset i den

såkaldte Havnerådssal, der lå i kælderen meget strategisk lige ved siden af kantinen. Salen har imidlertid nok skullet overgå til andre formål, for senere flyttede vi ud til en gymnastiksal på Forchammersvej nr. 18, der oprindeligt var bygget til skole i 1900 (Det danske Selskabs Skole indtil 1911), men i 50'erne fungerede som reservehospital (i dag *Specialinstitutionen Forchammersvej*, en behandlingsinstitution under Københavns Kommu-



Fig. 9. Robert Risager i færd med at aftage kludene på det aftrukne frisefelts forside.

ne for stofafhængige med særlige helbredsproblemer). Feltets bagside blev planeret først ved slibning og så med spartling – i øvrigt med puds iblandet slibestøv i nuancer svarende til motivet. Bagsiden blev dernæst armeret med først et lag løstvævede, lommetørklædestore hørklude og dernæst oven på med større, tættere vævede hørklude gennemvædede af kaseinlim med linolie. Og når det var tørt, kunne afdragningen af kludene med hudlimen på frisefeltets forside tage sin begyndelse. Det foregik med rindende, kogende vand. Det lugtede fælt af våd hund, men var spændende, fordi motivet, som det havde taget sig ud på museets facaden, jo nu kom til syne igen klud for klud. Arkitekt Erik Findsen fra stadsarkitektens direktorat havde opsynet med dette arbejde.

Efter Risebyeholdet fulgte så nogle murere, der hakkede resten af pudset af helt ind til murstene og satte grundpuds op. Først dernæst gik Saltos hold, bestående af teatermaler Ib Asbjørn Olesen, Hans Chr. Højer og Jens Urup Jensen (de to sidstnævnte Lundstrøm-elever ligesom jeg) i gang med det farvede puds. Der var i øvrigt tre steder Salto afveg fra Sonne: Det første var i facaden

mod kirken, hvor han tillod sig at lave om på skibskanonernes munding; han hulede dem ud, så de stod reliefagtigt fordybede. Det andet var feltet med grevinde Ostermanns statue. I 1951 var murerformand Hans Petersen død. Til minde om ham, gav man figuren længst ude til højre Petersens træk. Det tredje var feltet, hvor Thorvaldsen bliver modtaget af Freund. Den allersidste figur imod forpladsen blev erstattet af Københavns borgmester, Julius Hansen – en cadeau, fordi det var ham der gennemførte restaureringen, og så fordi han hver eneste gang et billede var færdigt kom med to, store flasker whisky. Så gik den vilde jagt. Kommunikationen mellem Risebyes og Saltos hold var fin, men Risebye selv holdt sig mest væk. Salto var en meget usmålig fyr, men også stærkt drikfærdig. Det følges jo tit ad. Han var gavmild og også morsom. Selvfølgelig kunne han også blive sur, men hvem kan ikke det.

Foruden jobbet på museet har du suppleret dine indtægter som kunstner på forskellig vis, bl.a. ved undervisning af forskellig art? Før frisen var jeg et par år billetsriver på Ungdommens Rejsebureau på Vesterbrogade. Jeg var lige nygift (1946) og havde fået et barn. Sammen med en kammerat solgte jeg et halvt årstid også dameregnhætter til manufaktur-handlere. Vi klippede trekantede stykker plastik ud og malede en bort med cellulose, som vi havde fundet ud af kunne holde. En tid lavede jeg også dukkehusmøbler. De sidste par år med frisen begyndte jeg at tale med en af de andre om, hvad fanden vi skulle lave, når vi nu snart ikke fik fast løn mere. Det var kunstmaleren Erik Bøttzauw, en kammerat fra akademiet, der var startet på Risebyes Sonnefrisehold ca. tre år efter mig. Så købte vi et fotografiapparat hver og begyndte at tage billeder på museer og efter bøger og indramme dem. Da frisen var færdig havde vi næsten tusind lysbilleder, og så gik vi ud – hver for sig – og holdt i kunstforeninger og på skoler rundt omkring i landet foredrag om de nye strømninger inden for kunsten fra Frankrig, som meget få mennesker forstod. Det gav meget godt. Jeg har også undervist på Grafisk Højskole fra 1972 – ca. 1992 og i 1973 havde jeg udstilling nede i Stensalen af silketryk. Jeg var en af de første, der her i DK begyndte at bruge silketryk sådan mere kunstnerisk konsekvent. Der var nogle lærere fra Kunst-



Fig. 10. Reklame for Robert Risagers »Maler- og konservatorfirma« med billede fra Josty t.v. og fra d'Angleterre t.h.

håndværkerskolen, der så udstillingen, og så spurgte de mig, om jeg ikke kunne undervise deres elever i den teknik, som de jo havde meget brug for til stoftryk. Skolen lå ved Israels Plads, men flyttede så senere til sin nuværende adresse på Strandboulevarden, hvor jeg også nåede at være i en tre års tid. Jeg underviste senere også i farve- og kompositions lære og i modeltegning.

Hvad var de særlige kompetencer, som museet efterspurgte, og du havde? Hvem varetog arbejdet før dig? Før mig var det to kommunale håndværkere, der varetog udbedringer af loftsdekorationerne og væggene. De behandlede væggene ved at spartle dem med kit iblandet den pågældende farve – man kan også kalde det spartelfarve – hvorefter de sleb og glittede, så overfladen kom til at ligne læder. Håndværkerne kendte jo ikke noget til frescoteknik, og det her lignede altså nogenlunde. En ukyndig kan sgu ikke se, at det ikke er fresco. Der er i øvrigt en hel del af disse vægge tilbage. Under arbejdet med frisen havde museets daværende direktør Sigurd Schultz og jeg ofte talt sammen. Det var derfor jeg blev tilknyttet. Og den-

Som arkitekt ved De bedre end nogen anden, at det er detaljerne, der tæller – det er alle de små enkelte dele, som skaber det fuldendte hele.

Det er ud fra den erkendelse, at vi gerne vil bringe os ind i billedet og tilbyde Dem et samarbejde.

Vi udfører alt maler- og tapetsererarbejde, samt specielle restaurerings- og udsmykningsopgaver efter de mest moderne metoder med de bedste materialer, der fås i dag.

Af vore mange specialer skal vi blot nævne: dekorations- og skriftarbejde, fresko, pompeiansk vægbehandling (encausto), cementfarvepudsteknik, rensning og restaurering af loftsmalerier, aftrækning og konservering af vægmalerier samt varig tætning af expansions- og dilatationsfuger med thiokolbaseret tætningsmiddel.

Det ville glæde os, om vi måtte få lov at løse nogle opgaver for Dem. Vi afgiver selvfølgelig uforbindende tilbud, ligesom vi meget gerne deltager i licitationer.

Som garanti for vort arbejdes kvalitet, og for at De kan danne Dem et skøn over de opgaver, vi kan påtage os, skal vi sluttelig blot nævne nogle af vore referencer:

Hotel d'Angleterre for arkitekt MAA professor Kaj Gottlob
Thorvaldsens Museum for Stadsarkitektens Direktorat
Restaurant Josty for fru Ebba Muchardt
m. fl.

Vi håber at høre fra DEM også!

Med venlig hilsen Robert Risager

gang var jeg her ikke kun nogle timer en dag om ugen som nu, men hver dag og jeg havde op til en tre, fire svende ansat i mit firma, som jeg kaldte »Maler- og konservatorfirma«. Firmaets hovedopgave var arbejdet på Thorvaldsens Museum, men bl.a. malede vi også i slutningen af 1960'erne hele underetagen på Josty ved Frederiksberg Have – alle vægge og guldbelægninger – og så istandsatte vi de to gamle loftsmalerier, der er derude og vi lavede noget i den svenske kirke, og så blev vi engageret af arkitekt Kai Gottlob til at lave en Pompejsal i Hotel d'Angleterre. Der malede jeg i øvrigt egenhændigt i tempera bl.a. en kopi af den romerske Primavera. Salen findes endnu. Schultz var meget interesseret i moderne kunst og kunne i det hele taget godt lide at tale med kunstnere. Jeg ytrede stor interesse for de gamle teknikker og havde jo også min frescobaggrund. Akademiuddannelsen gjorde mig ydermere i stand til at restaurere loftudsmykningerne, hvilket der var stort behov for på første sal, eftersom et utæt tag havde forårsaget et stort salpeterudslip. Men uddannet håndværksmaler var jeg jo ikke. Jeg lærte det dog hen ad vejen. Jeg kunne lide det, og jeg ville gerne lære

det. Men det var mest loftsudsmykningerne og så de frescomalede vægge jeg tog mig af. Da fru Helsted så blev direktør, ville hun gerne have rigtig fresco, men der løb vi ind i store vanskeligheder, for det var næsten ikke til at finde en ordentlig murer. Så vi lavede et par rum, der ikke var helt så vellykkede. Så lykkedes det imidlertid til sidst at få fat i en virkelig dygtig murer, der i øvrigt havde været med på frisen, og sammen fik vi lavet rum nr. 20 efter alle kunstens regler. Bagefter lavede vi gennemgangene til korridorerne på hver side af Kristussalen. Men mureren fik lymfekræft og døde pludselig. Og så holdt det op. Jeg forsøgte mig så med plastikmaling, der var tidens løsen: to forskellige toner og to forskellige matheder samt en dupteknik. Alle troede på plastmalings vel-signelser, også konservatorerne – indtil man altså opdagede minusserne ved den. De pudsede sokler var også mit område. Det handlede om at få dem til at se så sprøde og sandstensagtige ud som muligt. Da jeg kom til museet, var de oliemalede, og farven var ikke af den bedste kvalitet. Efter to år var de så gulnede, at man skulle tro, at der havde været pissoir op ad dem. Jeg gik derfor væk fra oliefarven og eksperimenterede på forskellig vis.

Du har arbejdet under 3 direktører: Sigurd Schultz (1932-1963), Dyveke Helsted (1963-1989) og den nuværende, Stig Miss. Hvilke indtryk har disse personer gjort på dig, og hvilket præg har de efter din mening hver især sat på museet. Sigurd Schultz og jeg harmonerede godt sammen. Vi var interesseret i det samme. Han var en formidabel, lille sportsmand ikke sådan at forstå, at han dyrkede sport, men når han skulle op på sit kontor om morgenen og rigtig var i vigør, så tog han trapperne i tre fire spring. Det indøvede jeg så også, og måske har det været med til at holde mig i form. I øvrigt arrangerede han gymnastik for folk oppe i forhallen. Han var meget social. Af statur var han lille, fix og væver – sirlig med pressefolder, slips og ikke et fnug. Og så sad han oppe på sit kontor, og i det tilstødende kontor sad en kontordame – jeg tror hun hed fru Hurup – fuldstændig trofast og pligtopfyldende. Der var kun de to, og de styrede hele museet, og korresponderede med hele verden. Fru Schultz, kunstneren Asta Ring Schultz, hilste jeg kun på nogle gange. Schultz' efterfølger, Dyveke Helsted, var jo så af en helt anden støbning –

lidt mere reserveret, måske. Hun fik ved hjælp fra arkitekt Jørgen Bo gjort noget ved lyset på museet. Bl.a. var det hende, der hængte rispapirslamper op i korridorerne, og så fik hun Bo til at tegne den såkaldte Hebelampe og de store, meget smukke, romerske, halvkugleformede uplights. Og kælderen fik hun og Bo også »sat skik på«. I Schultz's tid stod Thorvaldsens afstøbninger af antik skulptur opmagasineret ned gennem gangene på de rå, sorte asfaltgulve. Publikum har sikkert syntes, at det var interessant således at få mulighed for se, hvor Thorvaldsen havde hentet sin inspiration fra. Men Helsted fik stillet afstøbningerne af vejen og på bedste pigemanér foret rummene som små æsker med gulvtæpper og stofbeklædte plader på væggene. Det var også i den forbindelse, at de små vinduer til gården i de lange gange blev tildækkede. Men der kom jo nogle fine, venlige udstillingsfaciliteter ud af det. Det bedste hun lavede var og blev dog det ølandssandstensgulv hun fik lagt i den sydlige korridor i kælderen. Og efter Helsted kom så Stig Miss – som en blæst, der fejede rent. Han var helt frisk og ny og ung. Selvom Schultz var en springfyr, så var han også gammelmodig på en vis måde, en gammeldags hædersmand, kan man sige, med mange fastgroede meninger, men han havde jo også været der længe.

Er der evt. andre museumsansatte, som du af den ene eller anden grund kunne have lyst til at trække frem på dette sted? Ja, jeg har altid haft det godt med snedkerne på museet. Og det skyldes, at vi havde en fælles hang til øl. Og hvis man skulle sige noget negativt – men morsomt ment – om Miss, så er det, at han fik fejlet alt det øl ud. Dér sluttede en vidunderlig og munter epoke.

Hvad synes du egentlig om Torben Schønherr's forplads og Jørn Larsens vandkunst dér? Pladsen er meget fin. Og realiseringen af den er selvfølgelig en af Stig Miss' helt store fortjenester. Hyggelig, som f.eks. Gråbrødre Torv er den jo ikke, men det gør efter min mening ikke spor. Nogle pladser i byen må gerne være fulde af liv og andre tomme som Bertel Thorvaldsens Plads. Og da jeg hørte, at det var Jørn Larsens projekt, der havde vundet konkurrencen om en kunstnerisk udsmykning af pladsen, blev jeg så glad, og da jeg tænkte på de andre konkurrenceprojekter, der havde været præ-

senteret i museets forhal, blev jeg ekstra glad. Jeg fulgte meget med i det, for det betyder meget for oplevelsen af museumsbygningen. Og jeg synes virkelig, at Jørn Larsens vandkunst er poetisk. Den ligner ham for øvrigt fuldstændigt: Han var sådan – et meget dejligt menneske. Poesien består i, at de nøje, fint og skarpt udregnede zigzag-linier, der hele tiden minder om solblink på bølgerne, spiller sammen med de rigtige bølger – det stærkt konstruktive sammen med noget, der er helt naturligt. Af samme grund var jeg også meget glad for, at træet fik lov til at blive stående på forpladsen, selvom der var nogen, der gerne ville det til livs.

Hvad er egentlig din holdning til Bindesebølls arkitektur? Ja, det er jo en længere historie. Det er klart, at jeg har været fuldstændig fortjust i den bygning lige fra begyndelsen. Bindebøll var jo en ung, frisk fyr, der – inspireret af billedhuggeren, akademiprofessor Freund – med Thorvaldsens Museum skabte noget helt igennem konsekvent. Han gav ikke køb på noget. Den konsekvens er det vigtigt at holde fast ved. Jeg kan huske, jeg havde en diskussion med Johan Pedersen, der var stadsarkitekt i 50'erne. Gårdfacaderne chambraner var på det tidspunkt meget medtagede. Derfor besluttedes det at male dem hvide med plastikmaling. Men Pedersen var nok lidt mere romantisk. Han syntes, at det hvide var for barsk og mente, at man måske skulle lade den hvide farve tage lidt af opefter, men jeg – og andre også, selvfølgelig – fastholdt, at den hvide skulle føres igennem helt op til taget, for det var Bindebølls tanke at holde fladen, og derved blev det. Helt så kridhvide som i dag fremstod de dog ikke i begyndelsen. Der er nemlig sket det, at bindemidlet i dag er væk, og bindemidlet neddæmper farven – her altså hvidheden – en smule. Jeg mener, at man måske burde vaske chambranerne ned og dernæst give dem en fin fernis af kalkkasein, som er meget murvenlig.

Hvad synes du så om Sonnes frise og om idéen med at male menneskelige figurer uden på et hus? Det er jo helt inden for traditionen. Også i oldtiden dekoreredes husmure med fabeldyr og krigere. Alligevel er frisen enestående i sin lapidarstil. Der er ingen steder i verden, hvor man har en fortælling, der er så lakonisk som Sonnes. Den er virkelig helt morsomt lakonisk, og så er den jo dekora-

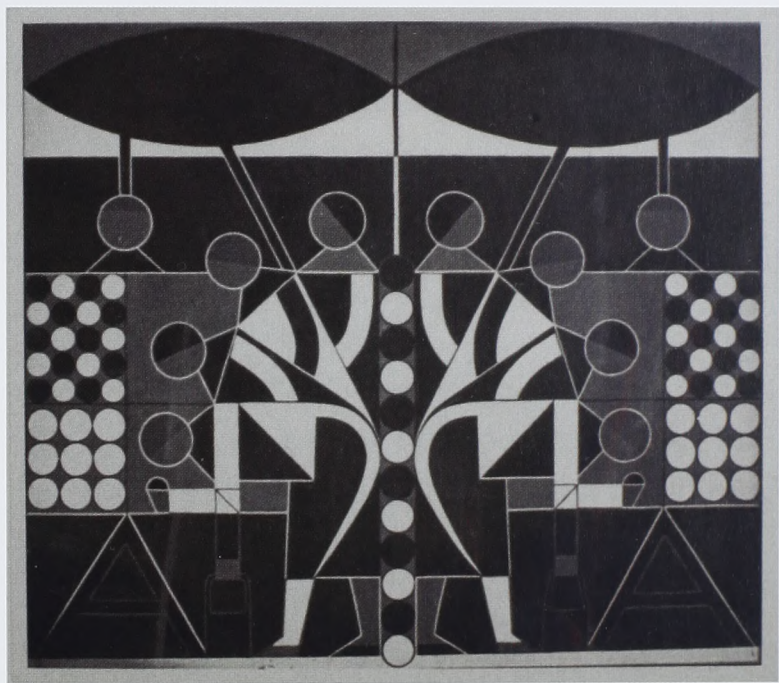
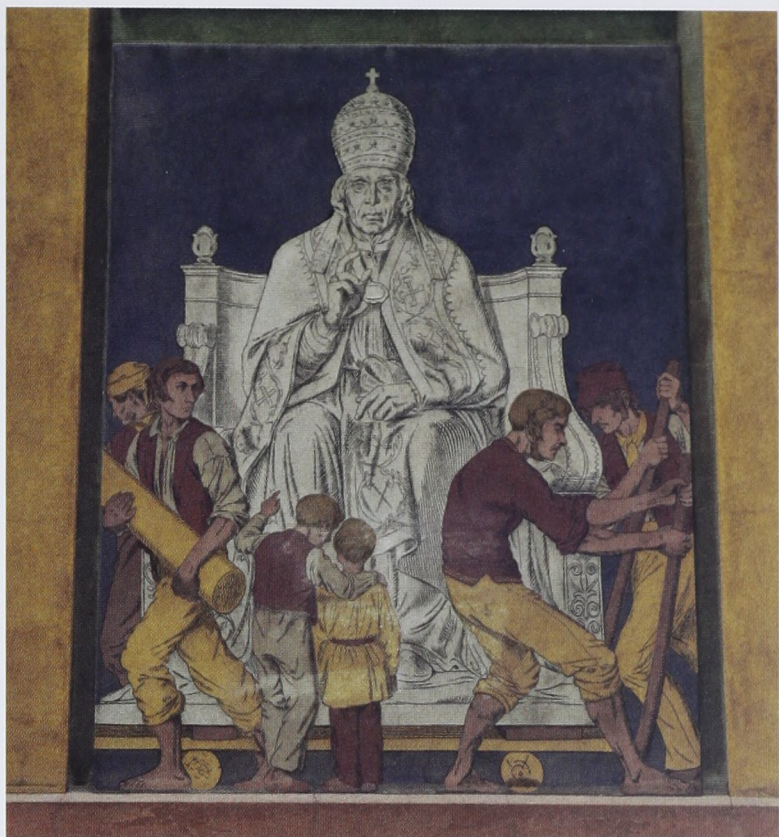


Fig. II. Feltet med pavementet og nedenunder Robert Risagers kaseintemperamaleri Frugtvogn (94 × 110 cm) fra 1956, altså fra tiden, hvor han arbejdede med frisen. Motivisk har de to billeder – her i s/h gengivelse – intet med hinanden at gøre, men tilfældigt eller ej har de ved deres symmetri og dynamik noget tilfælles.

tivt helt fænomenal med de dér sorte accenter og de gule og hvide. Men den virkning er jo altså helt væk. Det vender vi tilbage til senere.

Er der et af felterne, som du anser for særligt vellykket eller som du holder særligt af? Ja, feltet med pavementet (nr. 40) er meget flot og monumentalt. Og så er hele siden imod kanalen jo folkelig, fuld af morsomme indfald. På et af felterne (nr. 21) er en mand faldet i vandet. Det er så

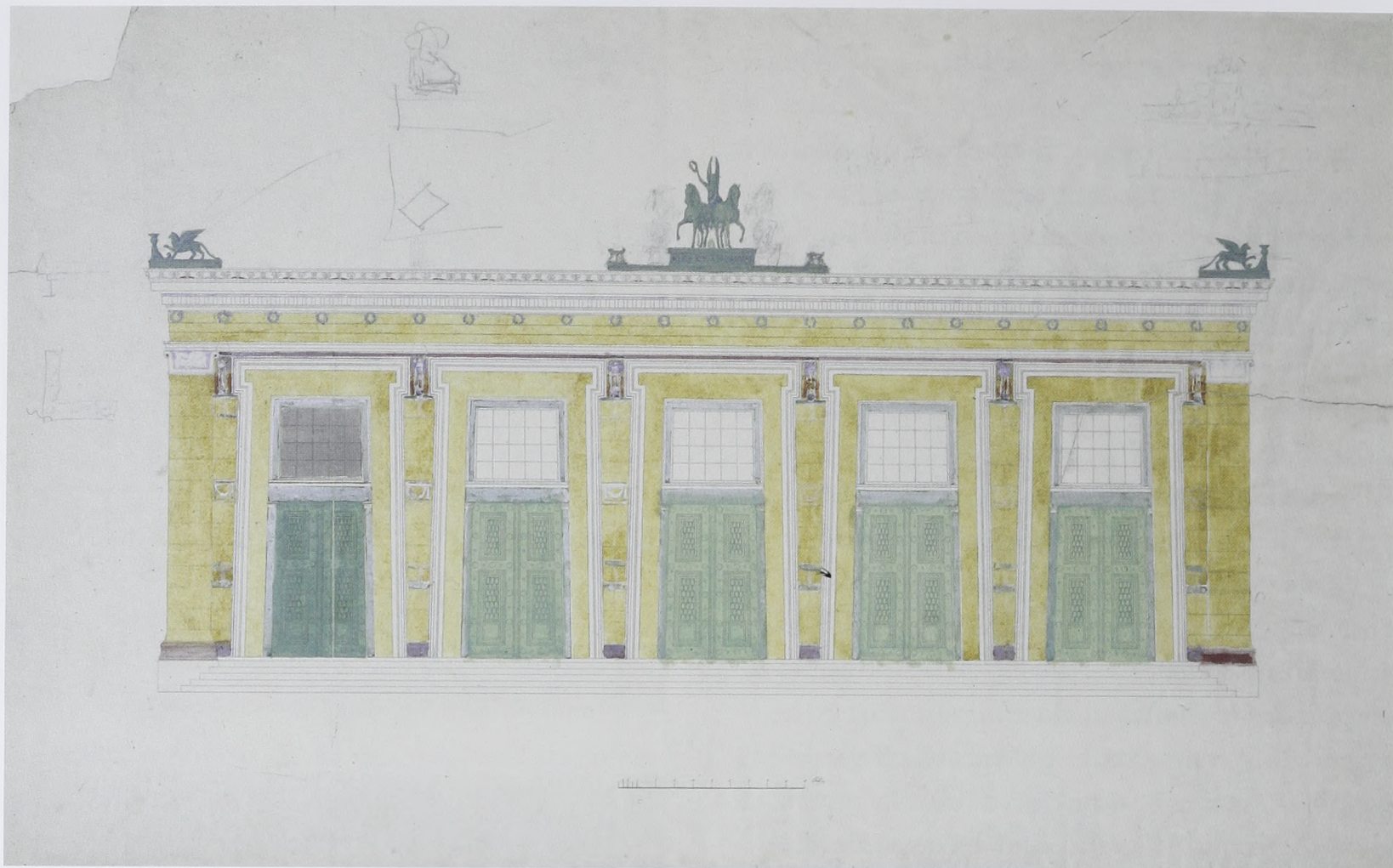


Fig. 12. Gottlieb Bindesbølls opstalt af Thorvaldsens Museums vestfacade, 617 × 971 mm, A 19252 b, hvor han har givet dørene en grøn farve i stedet for den brændte umbra, som dørene oprindeligt maledes i og som også fremgår af en af Bindesbølls andre tegninger (A 19252 a). Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger. Foto Weiss og Wichmann.

dansk. Og så er selve modtagelsesfeltet (nr. 1) jo fint. Feltet kunne i øvrigt trækkes af to gange. Det første aftræk beholdt museet selvfølgelig, men det var kun en millimeter tykt og frisen var 5 millimeter. Så på eget initiativ foretog jeg endnu et aftræk af udsnittet med sømændene med de rejste årer, og det var jo i modsætning til det første helt rent. Det lånte jeg senere til ejeren af Josty, fru Murchardt, som tak for den store opgave, jeg havde haft derude. I begyndelsen var det ikke sådan, at der sad noget tilbage efter det første aftræk. Tværtimod trak vi så meget af hver gang, at vi bagefter måtte slibe det aftrukne ned for at gøre pudslaget tyndere og dermed også lettere. Alt det slibestøv var jo i øvrigt noget værre noget. Vi fik undersøgt lungerne flere gange om året. Men da vi var nået til omkring midten af den sidste facade, dvs. kanalfacaden var vor teknik blevet så forfinet, at vi kunne nøjes med kun en millimeter.

Hvordan oplever du som kunstner museets farvesætning? Man skal huske på, at folk dengang, da museet blev bygget, var vant til et gråt København – C. F. Hansens grå klassicisme. I avisen kunne

man ligefrem læse advarsler til folk om at passe på deres øjne, når de gik forbi det nye museum. Så skrigende blev farverne altså dengang oplevet. I dag betragter vi Thorvaldsens Museums farver som klassiske – også fordi de er domineret af rolige, stabile jordfarver bortset fra en helt vidunderlig blå og så den grønne (ikkejordfarver), der indrammer dørene udenfor, men også er blevet brugt indenfor, selvom den dér er blevet udsat for så mange reparationer gennem tiderne, at den ikke længere fremstår originalt. Men denne stabilitet skal man jo hæge om. Og det har altid været en ledetråd for mig. Ikke et eneste sted indendørs bryder Bindesbølls farvesætning med den konsekvente ro, som disse farver giver. Da jeg blev tilknyttet museet i 50'erne var portenes ydersider dodekop. Da frisen endelig stod færdig, trængte disse porte naturligvis også. Schultz bad mig om at gå op på akademiet til Samlingen af Arkitekturtegninger. Dér fremdrog lederen, arkitekt Knud Millech, Bindesbølls akvareller til museet, og blandt dem fandt jeg så en akvarel, hvor portene var blågrønne, hvilket jo var helt i overensstemmelse med museets øvrige, helt gennemførte poly-



Fig. 13. Udsnit af Thorvaldsens Museums sydfacade med den daværende dodenkopfarvede hoveddør, januar 1957. Foto Robert Risager.

kromi (fig. 12). Den tager vi så, sagde Schultz, men nu er portene så blevet mørkebrune ud fra den farvearkæologiske undersøgelse, som Nationalmuseets bevaringsafdeling foretog i 2000. Sådan har portene altså set ud oprindeligt, men i mine øjne er de for mørke og holder ikke fladen, således som jeg mener, at det må have været Bindsbølls intention. Det gjorde portene, da de var grønblå – og for så vidt også da de i sin tid var dodenkop. På sydfacaden påvirker portens nye, brune farve tilmed oplevelsen af Sonnes frise. Før dannede frise-motivernes sorte baggrundsfarver accenter hele vejen hen (fig. 13). Nu er den virkning borte. Hele facaden har kun en eneste accent, nemlig døren. Den er som ét stort, mørkt hul. Ingen af frisens neddæmpede farver formår ud fra min kunstneriske betragtning at hamle op med den. Frisen har hermed mistet noget af sin energi. Jeg ved jo selvfølgelig godt, at frisens sorte farve siden opsætningen i 1950erne er blegnet og blevet grå, men den nye, mørke dørfarve har forstærket virkningen af dette. Restaureringen af frisen i midten af det 20. århundrede var ledet af kunstnere – restaureringen af facaderne her i begyndelsen af det 21. af

teknikere – og som kunstner kan jeg jo ikke lade være med at tænke på, at et kunstnerisk blik på disse ting måske havde fået tingene til at hænge bedre sammen.

Er der en rumudsmykning – et loft eller et gulv – du holder særligt af? Nej, jeg synes ikke, jeg har lyst til at trække et rum frem. Bindsbøll har skabt sådan en fin helhed. Der er noget alle steder og hele tiden, men intet har forrang frem for noget andet. Det oplever jeg i virkeligheden også som noget virkelig moderne.

Hvad siger du til de rytmer, som farveskiftene fra køje til køje beskriver? Jeg synes, at det er en morsom og en levende idé, og så har den jo smittet af på andre museer.

Det er i din tid, at man er begyndt at male med plastmaling på museet. Hvad er dit syn på denne maling contra den oprindelige frescoagtige maling og vore dages silicat-maling, der jo prises så højt, fordi den tillader murværket at ånde? Ja, dengang i 50/60-erne troede man jo fuldt og fast på plast-

malingens fortræffeligheder. I dag sværger vi til silicatmalingen, der er en videreudvikling af den tyske vandglasteknik, fordi den i modsætning til plastmalingen tillader murværket at ånde. Der er imidlertid det ved silicatmalingen, at den fremstår dødhamrende tør. Det ser godt ud udendørs og for så vidt også indendørs – bare ikke sammen med de frescomalede vægge på Thorvaldsens Museum. Den silicatmalede væg kommer på museet til at stå som et fremmedlegeme. Den harmonerer slet ikke med de øvrige vægge. Selvom fresco'en jo også er tør – uden olie – så er den ikke tilnærmelsesvis så tør at se på som silicat'en, hvilket hænger sammen med, at den puds, som frescoteknikken er uløseligt forbundet med, jo er sandholdig og derfor bl.a. består af bittesmå korn af kvarts, der bibringer fladen en svag glitren, navnlig når frescoen er blevet glittet.

Nede i underetagen lige under vestibulen har du dit eget lille værksted med malerdunke fra gulv til loft. Har du altid haft det? Nej, jeg er blevet smidt rundt. F.eks. har jeg også været derude ved bagudgangen, hvor der nu er personaletoaletter og jeg har været i rum 6I. Men så fik jeg mit nuværende rum ved siden af det såkaldte grønne rum under vestibulen. Det har jeg været meget glad for.

Har du et særligt forhold til lyset på museet? Ja, lyset er jo flot herinde, dramatisk, må man sige, men som maler kan man fuldstændig få ødelagt sine øjne. Hvis man f.eks. får det job at male eller reparere nogle af de sorte vindueslysninger, som jeg har gjort talløse gange, så kigger det ene øje på det sorte og det andet kigger ud, hvor lyset flimrer. Man kan blive fuldstændig rundtosset af den enorme forskel på den sorte farve og så lyset udenfor. Og det tror jeg nok er usundt. Det gjorde ligefrem ondt. Så jeg fik lavet sådan nogle skærme, der simpelthen udelukkede det udefrakommende lys. Men museumsmæssigt er det jo fremragende med det høje lys på skulpturerne.

Hvad er dit forhold til Th.'s malerisamling generelt? Er der efter din mening nogle perler i samlingen? Han har en helt, helt, helt vidunderlig Eckersberg, Alkyones Amme (B 209). Det billede er min absolutte favorit. Der er jo også et par Lundbye-billeder, der er meget flotte. Og en Dankvart

Dreyer er der jo også og så ham nordmanden Dahl. Jeg synes, at de tyske malere i samlingen mangler den friskhed, som de danske har. De er ligesom mere tørre, tungere. Der er selvfølgelig også flere af danskerne, der mangler friskheden, Martens f.eks. Men generelt synes jeg ikke hverken tyskerne, italienerne eller franskmændene i samlingen kommer op på siden af de bedste danskere.

Hvad er dit forhold til Th.'s antiksmaling. Er der enkeltgenstande, som særligt har optaget dig? Ja, møntsamlingen og ikke mindst vaserne. Antiksamlingen er jo helt enestående. De tre murede sokler, der står i det Egyptiske rum (nr. 35), har jeg for resten fundet frem til farven til og malet. Det synes jeg faktisk, at jeg er sluppet meget godt fra. Det var i Schultz' tid, så det er længe siden, men de har holdt fint. De er rigtig stengrå, meget flotte.

Hvad er dit forhold til Th.'s kunst? Hvad sætter du højest: skulpturerne (modellerne, måske), reliefferne, tegningerne? Til fotografen Trine Søndergaards udstillingsprojekt VERSUS i 2003 blev hver eneste medarbejder på museet bedt om at pege på sin yndlingsskulptur, som vedkommende derefter blev fotograferet sammen med. Jeg pegede på et gipsfragment af Alexanderfrisen (A 513), der sidder indmuret i tværkorridorens gule væg på første sal. Fragmentet besidder en fantastisk, diagonal dynamik, der forekommer meget moderne. Hvor Thorvaldsens skulpturer ellers er så rolige, så kan han altså også lave sådan noget som er så fuldt af liv. Det er næsten så levende som Thorvaldsens tegnekunst. Nogen har engang sagt, at for Thorvaldsen var tiden som en prokrustesseng (Prokrustes er tilnavnet på en røver, der havde to senge, en kort og en lang. Kom en mand til ham, førte P. ham om aftenen til en af dem; var den fremmede høj, blev han lagt i den korte seng, hvorefter P. afhuggede, hvad der ragede ud over den. Var det derimod en lille mand, blev han anbragt i den lange seng, hvorefter P. – for at få dem til at passe sammen – sled hans lemmer fra hinanden, til han opgav ånden). Thorvaldsen passede ikke rigtigt til den tid han levede i. Hvis han havde levet 50 år senere, så havde hans kunst kunnet udfolde sig bedre, mere energisk. Det er, som om han føler sig bundet af tidens klassicisme. Hans frie, livfulde

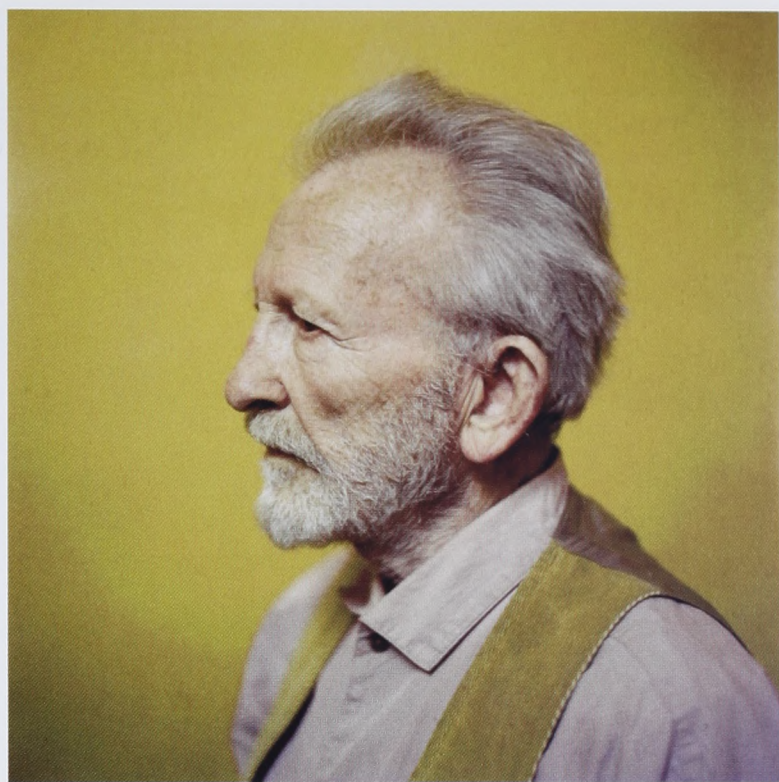


Fig. 14. Trine Søndergaards udstilling VERSUS på Thorvaldsens Museum i 2003 satte de ansatte over for deres yndlingsskulptur. Risager valgte dette udsnit i gips af Alexanderfrisen (A513).

tegninger kunne tyde på det. Jeg kan jo ikke se mig helt fri for at finde Thorvaldsens skulpturer lidt kedelige: Hebe f.eks., Ganymedes med Ørnen og Vulkan, der er alt for storskrydende og voluminøs. På baggrund af Vulkan må jeg sige, at jeg trods alt synes bedre om Thorvaldsen som diskret klassicist. Vulkan er ikke nyklassicisme; den kunne, så vidt jeg kan se, ligeså godt være lavet af Bissen. Men generelt er Thorvaldsens skulpturer i mine øjne for glatte. De små gipsmodeller derimod er vidunderlig smukke og levende. Tegningerne og modellerne foretrækker jeg frem for de færdige marmorværker. Og dog, så er der pludselig sådan en skulptur som Barjatskaja. Hun er så smuk, hendes hoved så erotisk. Men Kristus f.eks. kan jeg slet ikke klare. Den er efter min mening sentimental. Nogen oplever det, som om Kristus trækker os til sig – mig frastøder den. I forhold til f.eks. den magtfulde byzantinske Kristus er Thorvaldsens kraftsløs. Ser man på reliefferne »Natten« og »Dagen«, så må man dog indrømme Thorvaldsen, at han havde en eminent evne for at visualisere symboler. Det er sat'me flot gjort. Og så er hele liniespillet i de to relieffer ufatteligt vellykket. I det hele taget må man lade ham, at han var en meget stor reliefmager. Tænk bare på Alexanderfrisen, som han modellerede på under 2 ½ måned. Og selvom det ikke er alt, hvad Thorvaldsen har lavet, jeg er lige begejstret for, så nærer jeg stor respekt for værket som helhed. Hvis

man ser på det med tidens øjne, så er Thorvaldsens skulpturer helt utroligt finurlige og fint udregnede – helt uden den flyvskhed, der kendetegner Antonio Canova, hans lidt ældre, italienske konkurrent, men også uden den sensualitet, der kendetegner den noget tidligere, svenske billedhugger Johan Tobias Sergel. Thorvaldsen er rigtig, rigtig dansker, og så er han vist oven i købet islænding: alt, hvad han har lavet, er gennemsyret af dansk mådehold, og det er en meget fin ting, synes jeg.

Gips contra marmor? Gipsen er jo noget mere dramatisk end marmoret. Gipsen har alle de dér sorte klatter af støv og snavs, som man jo fortvivlet har overvejet at fjerne. Jeg foretrækker nok gipsen frem for marmoret, der let går hen og bliver så immaterielt. I et af reliefferne har han brugt en marmor (A 416), der er fuld af glimmer. Den er så fantastisk.

»Stedets ånd«, taler man sommetider om. Kan du kort karakterisere Thorvaldsens Museums ånd? Det særlige ved Thorvaldsens Museum er naturligvis, at det drejer sig om en eneste mand og derfor er så koncentreret. Og så er denne mands tankegang så helt anderledes end den, der kommer til udtryk i bygningen, som udgør rammen. Der er, synes jeg, et latent spændingsforhold mellem Thorvaldsens helt hvide skulpturer og så de vid-

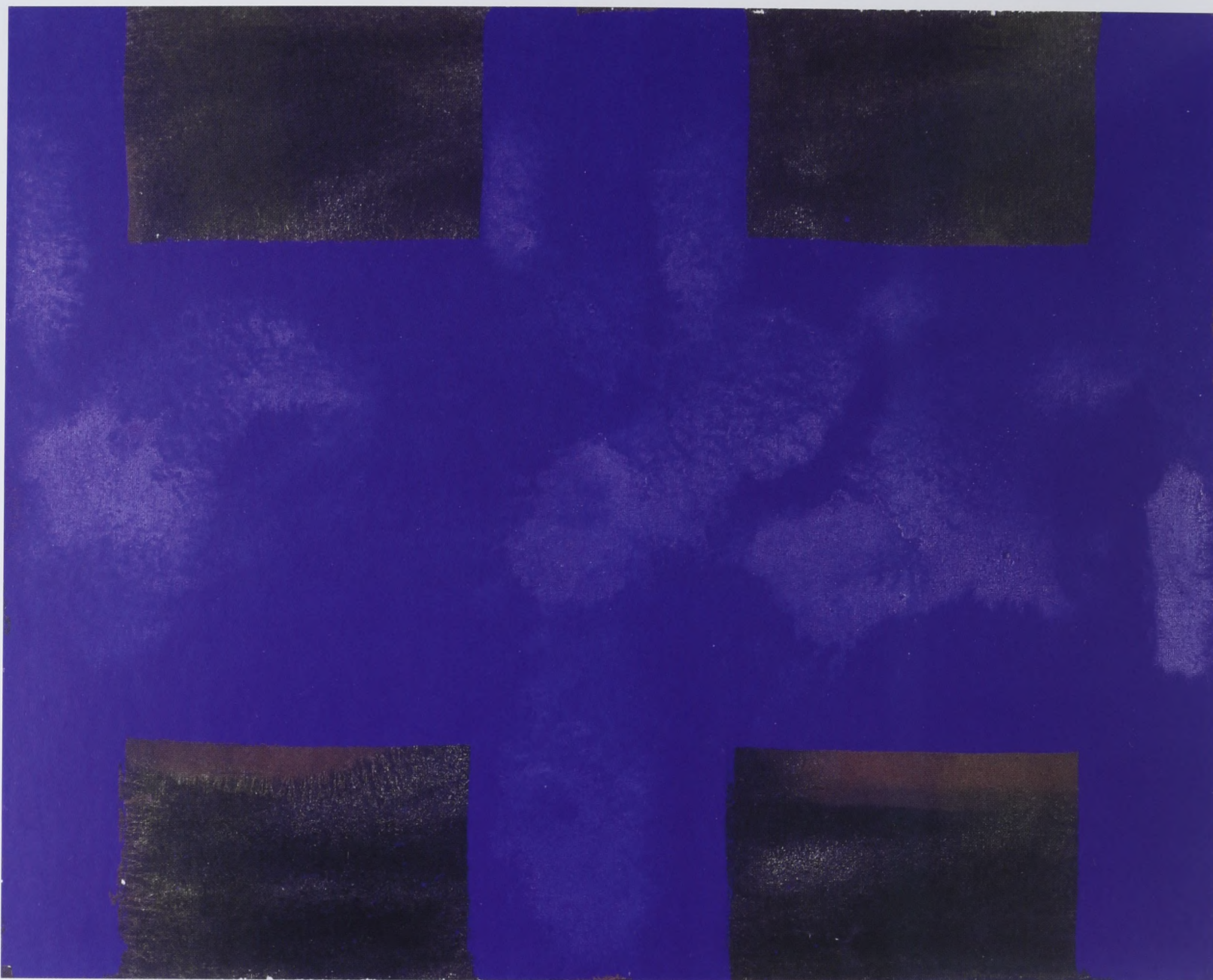


Fig. 15. Et Rothko-inspireret oliemaleri af Robert Risager fra starten af 1980'erne (ca. 0,40 × 0,50 cm, privateje, foto Egon Gade) og på modstående side et foto (Pernille Klemp) af loftet i Thorvaldsens Museums forhal med de ultramarinfarvede vinduesnicher. Risager havde efter eget udsagn ikke tænkt på loftet, da han malede sit billede, men anerkendte overensstemmelsen, da han blev præsenteret for den.

underligt smukke, men også nærmest dystre rum, som Bindsbøll har skabt – mellem feminin ynde og maskulin råstyrke. Ja, misforstå mig nu ikke: Museets exterior udtrykker glæde, ja jubel. Alene det spil af hvide streger i det gule på forhallens ydre endemure er så morsomt. Men indeni er der en anden alvor og en spændstighed opstår mellem de lyse værker og det mørke hus. Både billedhugger og arkitekt er jo klassiske, og selvom Bindsbøll jo var yngre og derfor hældede mod romantikken, så har han fastholdt en meget stram stil.

Har dit mangeårige virke på Th. M. influeret på din kunst? Har Th.'s kunst eller Bindsbølls arkitektur sat sig spor i dit værk direkte eller mere indirekte, mere ubevidst, måske – ved sin stemning, sine proportioner, sine farver, sit lys eller sin stoflighed? Det er svært for mig at svare på. Før

jeg kom på museet og også ind i 1960'erne var mine malerier meget kulørte, mens jeg senere har fået større veneration for jordfarverne, og jeg kan jo ikke udelukke, at det er museets farver, der her har øvet en indflydelse på mit farvesyn. I mange år har museets ultramarinblå hørt til mine hofferfarver. Jeg har også altid holdt af museumsarkitekturens stramhed. Den samme stramhed finder du ofte i mine billeder. Men hvis der er tale om en påvirkning, så er den på anden hånd. I min kunst har jeg ikke på nogen måde forholdt mig bevidst til museets palet eller til dets linier og former. Thorvaldsens kunst er også beundringsværdig stram. Den er det bare på så harmonisk en måde, at den kommer til at virke fjern fra vor djævelske tid.

Har du selv arbejdet med skulptur? Jeg er opvokset i en skov og har altid elsket at skære i træ, så



mine første skulpturer var små håndskårne træfigurer. Men det var maler, jeg ville være. Det var nemlig farven, der interesserede mig, og når jeg fra tid til anden alligevel beskæftigede mig med skulptur, var den som oftest bemalet. En undtagelse er to metalskulpturer, jeg skabte til Herning Kommune i 1969.

I efteråret 1966 vistest på Thorvaldsens Museum – i de nyistandsatte rum i kælderen (rum 50-56) – udstillingen »Billedkunstnere fotograferer«, og det, de fotograferede, var jo Thorvaldsens skulpturer – og arkitekturen også. Så vidt jeg forstår, havde du en finger med i spillet dengang. Kan du sige lidt om det? Det var såmænd ikke så meget, jeg havde med tilrettelæggelsen af udstillingen at gøre. Jeg var med til at vælge, hvilke kunstnere, der skulle spørges (Helge Bertram, Per Kirkeby,

Palle Nielsen, Ole Schwalbe, Richard Winther) og selv deltog jeg også. Men selve udstillingsidé og arrangementet som sådan stod museumsinspektør Lisbet Balslev Jørgensen for. Bagefter blev alle værkerne i øvrigt udstillet i Erik Petersens kunsthandel på Gl. Strand.

Var det at fotografere Thorvaldsens skulpturer noget du på daværende tidspunkt (1966) havde beskæftiget dig meget med, eller var det noget helt nyt for dig? Nej, før havde jeg kun fotograferet loftene som dokumentation før og efter en restaurering, så man kunne se forbedringerne.

Har du siden udstillingen fotograferet på museet? Jeg har fotograferet utroligt meget også før foto-udstillingen og bl.a. brugt fotografiet serigrafisk i min kunst. Men egentligt kunsth fotografi på muse-



Fig. 16. Et af Robert Risagers bidrag til udstillingen »Billedkunstnere fotograferer« i 1966., kat. nr. 26. Fotografiet viser et udsnit af gipsrelieffet »Terpsicore. Dansens muse«, inv. nr. A332

et har jeg kun skabt til udstillingen i 66. Både før og efter udstillingen fotograferede jeg imidlertid på museet til et helt andet formål. Jeg fik nemlig den idé, at museet burde have et sortiment af lysbilleder af Thorvaldsens værker til salg, som så

mange andre museer efterhånden havde det. Og den var direktør Schultz helt med på. Så jeg lavede en serie på 10/12 billeder. Jeg havde købt et aggregat til mit kamera, så jeg i begyndelsen selv kunne fremstille kopier, men efterhånden som det gik bedre og bedre og der blev solgt mere og mere, så sendte jeg mine billeder til et firma, som kunne sådan noget og returnerede dem i rammer og det hele. Men da fru Helsted så blev direktør, spurgte hun, om jeg havde noget imod at indstille min fotografiske virksomhed. Det havde jeg jo for så vidt som det jo havde været en ganske god, lille forretning, men spørgsmålet var jo retorisk, beslutningen allerede taget, og opgaven overdroges til en – om man så må sige – rigtig fotograf, Ole Woldbye. Men det var altså mig, der startede det.

Hvor længe har kunsthåndværkeren Anne Fabricius Møller deltaget i arbejdet på museet? Vi lærte hinanden at kende på Skolen for Brugskunst, hvor hun gik på tekstil-linien i tidsrummet 1982-86. Jeg havde hende i farvelære, komposition og perspektiv. Det er kun de sidste 8-9 år hun har fungeret som min assistent på Thorvaldsens Museum.

Privat havde Robert Risager og Anne Fabricius Møller dannet par siden hendes elevtid på Skolen for Brugskunst, og da Risager efter flere måneders sygdom følte, hvor det bar hen, giftede de sig den 20. november. 11 dage senere, den 1. december 2007, afgik Robert Risager ved døden på Bispebjerg Hospital.