



Kunsthistoriske øreflipper

Nogle nedslag i voksens kunsthistorie

Voksens overensstemmelse med naturen, dens ekstreme realisme er, ifølge den østrigske kunsthistoriker Julius von Schlosser (1866-1938), materialets stærkeste særkende. Schlossers *Geschichte der Porträtbildneri in Wachs* fra 1911 er et af de tidligste forsøg på at indskrive voksmaterialet i den vestlige kunsthistorie. Denne tendens til realisme lader ifølge Schlosser (1993, 173; 299) materialet komme til sin ret inden for portrætgenren, der som en form for “virkelighedens spejl” i særlig grad stræber efter den (natur)lighed, som voksen bibringer billedet. Denne naturlighed eller kropslige lighed har også gjort materialet særligt yndet inden for lægevidenskaben, både til bearbejdning af døde kroppe med henblik på formidling af anatomi og sygdomsfænomener og til undervisning i form af såkaldte *moulages*, det vil sige voksmodeller af kropsdele og forskellige sygdomstilstande (Schnalke 1995). Voksmaterialet lever med andre ord i et nært forhold til kroppen og placerer sig dermed også i et felt imellem natur og repræsentation. Voksen *ligner* nemlig ikke kun naturen. Den er i sig selv organisk og skabt af naturen på en anden måde end fx marmor. Den er tilberedt af bierne, små summende, organiske aktører, og ikke af klodens langsomme, tektoniske kræfter.

For at noget kan kaldes organisk, skal det have kulstof som hovedbestanddel. Liv er organisk materiale, som kan formere sig, dvs. det er selvopretholdende. Voks består af kulstofbaserede molekyler, men det er ikke et levende, selvopretholdende materiale. Det kan sammenlignes med øreflippens brusk, fedt og hud, eller ørevoksen, der produceres inde i øregangen. Øreflippen består fx af celler, som kan formere sig, men hvis man skærer den af, er der “kun” tale om

<
Nicolai Urban Møller:
Bertel Thorvaldsen, 1847
(detalje). Voks, hår, glasøje,
tekstiler, guldbronceret
papmaché. 35 x 28 cm.
Thorvaldsens Museum.

organisk materiale, som ikke længere er i stand til at opretholde sig selv.¹ Selvom eksemplet med øreflippen er tilfældigt, og der kunne være tale om enhver anden kropsdel, kan det fungere som en udmærket metafor for denne artikels ærinde. En øreflip er evolutionært set helt overflødig. Engang havde vi efter sigende en muskel i den, som gjorde, at vi kunne bevæge den og dermed styre, hvordan lyd kom ind i øregangen. Nogle mener, at den fungerer som en slags varmegude til øret – eller en erogen zone, en lille flap “med nerve”. Ligesom øreflippen er en lille, perifer flap, de færreste tænker over eller bruger i dagligdagen, således har også voksmaterialet været forvist til en lille flig af de kunsthistoriske publikationer.

I det følgende skal det handle om nogle eksempler på “kunsthistoriske øreflipper”. Denne artikel sætter fokus på fire voksværker, som grundet deres organiske aner enten har befundet sig i kunsthistoriens periferi eller ganske enkelt ikke har været behandlet før, fordi de ikke harmonerer med fremherskende forestillinger om, hvordan kunst bliver til og opleves. De fire voksværker, vi har valgt at lave nedslag i, betragter vi som en slags kunsthistoriske erogene zoner, der vækker og stimulerer sanserne til både lyst og ulyst. For på trods af en stigende interesse for voksmaterialet siden 1990’erne og især 2000’erne spørger fortidens skarpe institutionelle skelnen mellem denne foranderlige, halvt levende, halvt døde substans og dens modsætning, den klassiske marmorskulptur, stadig i kritikken af denne type værker og de udstillinger, der forsøger at inkludere dem i kunstmuseet.²

Nedslag 1: Marmor versus voks

Den klassiske skulptur skyr det forgængelige, foranderlige og tidslige. Dens form er enhedspræget og mineralisk, krystalklar. Bearbejdningen af stenen får den til at fremstå uigennemtrængelig og porefri. Materialet har umiddelbart ingen åbninger, sprækker, intet “indre”, der potentielt kan skæres op og blottes. Små pletter i stenen, urenheder fanget i marmorens krystaller, er uønskede, for de minder om stenens tilblivelse og kompositte karakter – og begge de ting er tidsligt forankrede. Skulptur i klassisk forstand – som fx Thorvaldsens – fortrænger alt det, som Julia Kristeva i sin *Powers of Horror* (1982) beskriver som “det objekt”. Det er de ting, der minder os om kroppens forgængelighed og gør døden nærværende: det åbne sår, afklippede negle, blod, hårtotter, afføring, og liget som det ultimativt objekt. Det objekt opererer ikke på et repræsentations- eller tegn-niveau, men på et materielt, væskende og klæbrigt niveau. Kristeva formulerer det som “alt det, jeg må skubbe til side, for at leve” (1982, 3). Alt det, som før hørte til vores egen krop, er nu sat ud i verden og løsrevet fra kroppen. Dermed

nedbrydes al klar subjekt-objekt-opdeling. Georges Didi-Huberman (2008, 155) knytter netop voksens materielle kvaliteter til Freuds idé om “das Unheimliche”, som Kristevas idé om det abjekte lægger sig op ad. Det “Unheimliche”/ “uhyggelige”/ “u-hjemlige” er noget, der føles bekendt og trygt, men som samtidig invaderes af et ubehageligt og fremmedgørende islæt – fx en meget livagtig robot. Kristevas abjekte, til gengæld, er noget bekendt (fx menneskekroppen), som pludselig virker fremmed, og som vi føler os fremmedgjorte fra (fx liget).

Voksens metamorfe kvaliteter bidrager yderligere til disse associationer. Materialet rummer en sær viskositet – det kan bearbejdes meget let, som Ovid beskriver det i myten om Pygmalions elskede elfenbenspige, der skænkes liv af kærlighedsgudinden:

Under hans kærtegn svinder det hårde i benet og blødner,
synker under hans finger og gir sig, som voks fra Hymettus
gør det i varmen fra solen og kan modelleres i hånden
og få forskellige former og følger sig ved at håndteres (2012, 291).

Det er med andre ord et materiale, der rummer potentialet for konstant forvandling. Det kan varmes op og gøres let formbart, smeltes helt ned og hærde igen – i det uendelige (Didi-Huberman 2008, 55). Dette er voksens ontologiske særegenhed, og på den måde er voks et udpræget umodernistisk materiale – har den overhovedet nogen iboende mediespecificitet, man kan fremhæve, som man ser det hos en bronzedyrkende modernist som Henry Moore? Materialet yder ikke kunstneren modstand, men lader sig derimod forme frit. Og her kommer vi til endnu en abjekt kvalitet, nemlig den måde, hvorpå voksen historisk set er blevet brugt og opfattet som materiale i flere kunstarters tjeneste til at skabe hyperrealistiske gengivelser af menneskets krop og kød, herunder portrætter, groteske tableauer og anatomiske figurer.

Marquis de Sades besøg i Uffizi-galleriet 1775

En effektiv beskrivelse af voksens særlige virkemodus finder man i den franske adelsmand Marquis de Sades rejsebeskrivelse fra Italien i 1775. Han er i Uffizi-galleriet i Firenze og beskriver sit møde med et skulpturelt tableau udført af den italienske skulptør Gaetano Zumbo (1656-1701) og udstillet i et dertil indrettet lille skab. Motivet skildrer pestsygens forskellige udviklingsstadier [1]:

[1] Gaetano Zumbo: *Pesten*, 1691-94. Voks. La Specola, Museo di Storia Naturale dell' Università di Firenze.



I et af disse skabe ser man en grav fyldt med et utal af kadavere, hvori man kan observere forskellige stadier af kropsligt fordærv, fra den nyligt afdøde til den, som ormene helt har fortæret. Dette besynderlige påfund er en sicilianers værk, ved navn Zumbo. Alt er udført i voks og farvelagt i overensstemmelse med naturen. Indtrykket er så stærkt, at sanserne advarer hinanden. Man holder sig uvilkårligt for næsen, så snart man bliver opmærksom på denne grufulde detalje. [...] Tæt på dette skab står et af samme slags, som viser en presbyterianergrav, hvor nogenlunde de samme grader af kropsligt fordærv kan observeres. [...] denne gruppe er gengivet med skræmmende sandhed.

Herfra bevæger han sig ind til *Venus Medici* [2]:

Derfra går man ind i det sjette rum kaldet Tribunaen. Det første, der slår én, når man kommer ind, er den berømte Venus. Hun står bagerst i rummet og har ved siden af sig en Apollon, som ikke er mindre smuk. [...] Man gennemtrænges af en sød og hellig følelse, mens man beundrer den; [...] denne statues sublime proportioner, figurens yndefuldhed, de enkelte lemmers guddommelige former, halsens og ballernes graciøse rundinger er mesterværker, som kan konkurrere med naturen. (de Sade 1966-67, 152. Kursiveringer og oversættelse er vores)



[2] *Venus Medici*, 2. til 1. årh. f.Kr. Romersk kopi efter græsk original. Marmor. 153 cm. Gallerie degli Uffizi, Firenze.

Venus Medici og Gaetano Zumbos værker var udstillet side om side på Uffizierne. Den "skræmmende sandhed", som ifølge de Sade karakteriserer voksens virkemåde, var særligt egnet til at skildre sygdomme og naturvidenskabelige fænomener, hvorimod marmoren som et materiale, der kun kunne "konkurrere med naturen", vidner om, hvordan man opfattede voksen (sansevækkende – dermed rummer det, som han formulerer det, også en sandhedsværdi) i forhold til marmoren (et materiale, der inviterer til køligt distanceret kontemplation). Voksens måde at kommunikere til menneskets sanseapparat på beskrives med særlig potens af de Sade, når han formulerer materialets virkning i et modus, hvor "sanserne advarer hinanden". Voksen invaderer med andre ord vores sanseorganer og åbner for en kommunikation sanserne imellem. Det er ikke en rolig, kontemplativ tilstand, men en advarende og foruroligende. Der er noget potentielt farligt på færde, som om man kan miste kontrollen, blive overmandet af sanserne, der kommunikerer på deres eget niveau – uden om tanken eller det rationelle.

De Sades rejseberetning blev til i en periode, hvor man i stigende grad søgte at definere forskellige vidensgrene, og Zumbos barokke sygdomsskildringer blev

kort tid efter overført til det nyligt åbnede La Specola, et museum for naturhistorie grundlagt 1771 af storhertug af Toscana Peter Leopold.

Denne udskilleelsesproces ligger i forlængelse af blandt andet Johann Joachim Winckelmanns idealer for kunsten, som han beskrev i *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1756). Voksens realistiske egenskaber var med andre ord malplacerede inden for rammerne af kunstmuseet. Som Immanuel Kant formulerede det i *Kritik der Urteilskraft* (1790), så var den illusionistiske kunst problematisk at have med at gøre, fordi demaskeringen af illusionen til enhver tid ville ødelægge glæden ved et givent fænomen. Som et eksempel fremhæver han den skuffelse, som man oplever, når man erfarer, at en veldyende nattergalesang i virkeligheden er menneskelig efterligning. Ligeså stiller han sig kritisk an over for anvendelsen af farve i de skønne kunster. Farven kan medvirke til at give liv til kunstens frembringelser, men det er formen eller tegningen, der er det essentielle. Den skønne kunst skal med andre ord ligne naturen, men kan kun kaldes skøn, så længe beskueren er bevidst om, at det er kunst og ikke virkelighed, der betragtes. Inden for dette system bliver voksskulpturens alt for virkelighedsnære fremtræden suspect (Kant 2006, §42 og 45).

Nedslag 2: Nicolai Urban Møllers uklassiske Thorvaldsen

På trods af disse institutionelle skel finder man løbende sprækker i museernes værn mod det sansealarmerende. På Thorvaldsens Museum er der en såkaldt "Thorvaldseniana"-inventargruppe, der består af alskens genstande knyttet hverdagsligt eller kropsligt til Thorvaldsen: hans arbejdskjortel, hatte, hans berømte slangering, briller, snustobaksdåse, lokker af hans hår plus alt det løse. Via denne inventargruppes nådige bredde sneg et voksportræt sig i 1955 ind på Thorvaldsens Museum [3]. Det er et portræt af Thorvaldsen signeret af den i dag helt og aldeles ukendte mekanikus og voksmuseumsejer Nicolai Urban Møller (1810-78). Det er udført i voks indfarvet i en lys (og efterhånden orangepatineret) hudnuance og skildrer Thorvaldsen i profil med laurbærkrans på hovedet, dobbelthage, uskarpt kæbeparti, karakteristiske smalle læber, poser under øjnene, rynker, indlagte glasøjne og ægte hår på hovedet og øjenbrynene. Ifølge den tidligere ejer er håret Thorvaldsens eget, skænket Møller af Thorvaldsens kammertjener C.F. Wilckens, der samlede på Thorvaldsens hår (Bencard 2007; Wilckens 1874, 18). Portrættet er monteret på en blå baggrund med buer af guldstjerner, en tydelig reference til Thorvaldsens Museums karakteristiske blå korridorlofter.³



[3] Nicolai Urban Møller: *Bertel Thorvaldsen*, 1847. Voks, hår, glasøje, tekstiler, guldbronceret papmaché. 35 x 28 cm. Thorvaldsens Museum.

At museet i 1950'erne har inventariseret det under "Thorvaldseniana" – og ladet det forblive der – siger ikke så lidt om synet på det lille voksportræt. På museet findes nemlig også inventargruppen "Andre kunstneres skulpturer", hvorunder fx Giovanni Antonio Santarellis lyserøde og monokromt klassicerende voksportræt af Thorvaldsen er inventariseret, side om side med skulpturer i marmor og gips [4]. Tilsyneladende havde Møllers portræt mere tilfælles med hårlokkerne i "Thorvaldseniana" end med de "rigtige" kunstværker i "Andre kunstneres skulpturer". Ligesom hårlokkerne syntes voksportrættet tættere forbundet med Thorvaldsens krop, end det var tilladt for et kunstværk at være.



[4] Giovanni Antonio Santarelli:
Portræt af Thorvaldsen, 1813.
Voks på skifer. 7 cm. Thorvaldsens Museum.

Nicolai Urban Møller var da efter sin samtids standarder heller ikke kunstner.⁴ Han fik borgerbrev som mekaniker, en håndværker med speciale i at fremstille og vedligeholde instrumenter af forskellige slags – astronomiske, kirurgiske, musikalske, ure osv. – og opfinde små mekaniske anordninger og automata, det vil sige bevægelige figurer på tandhjul og fjedre, som den mekaniske nattegal i H.C. Andersens fortælling. Møller var skræddersøn fra Aalborg og i sin ungdom en omrejsende artist. Han optrådte rundt omkring i Europa sammen med det "Priceske Selskab", stiftet af mimikeren Adolph Price, som sammen med sin bror James Price i folkemunde kaldtes for "Brødrene Price" (som de nulevende Brødrene Price nedstammer fra). Møller optrådte blandt andet dansende med sine automata:

Ved den sidste af de offentlige Maskerader, som i Stockholm gaves i Fastelavnstiden, tildrog kun een Maske sig Opmærksomhed; det var en Danseuse – en udmærket smuk Voxmaske, som deltog i Anglaisen og dandsede paa Fjedre, nemlig en af Hr. Møllers stumme Damer i hans Voxcabinet; Hr. Møller var selv hendes Cavaleer; hun var meget venlig og nikkede til hele Selskabet, men vilde ikke modtage Refraichissements. Til Slutningen lod hun sig bære ud i et Slags Palankin, lig en indisk Prindsesse (Kjøbenhavnsposten, 11te Aargang, Nr. 59, 28.2.1837).

Møller giftede sig i 1834 med Mathilde Juliane Antonetti (1813-74), datter af den italienske hofgipsner Carlo Antonetti, hvis gipseri senere blev drevet af dennes enke, Johanne Juliane, under navnet Antonettis Enke. Gipsriet var det første,

der fik tilladelse til at støbe og sælge gipskopier af Thorvaldsens værker (Schultz 1948, 86). Møller havde adgang til Antonetti-familiens gipsværksted og værkafstøbninger (Haugsted 2016, 59). Her har Møller sandsynligvis stået og lavet sit polykrome voksportræt af Thorvaldsen side om side med gipsere, der støbte idealiseret, hvid skulptur af Bertel Thorvaldsen. Man kan betragte Møller som en slags liminal figur, der stod mellem på den ene side byens borgerskab og dertilhørende idealer for æstetisk dannelse og kunst og på den anden side et nomadisk, folkeligt forlystelsesliv, hvor kategorierne i langt højere grad flød sammen.

“Kunst- og Automat-Museum” på Frederiksberg Allé 1

I 1845-70 drev Nicolai Urban Møller en permanent voksudstilling på hjørnet af Frederiksberg Allé og Værnedamsvej, et folkeligt forlystelsesområde, hvor Tivoli-konkurrenten Alhambra åbnede kortlivet tolv år senere. Her lod han opføre en toetagers pavillon med en gipsafstøbning af Thorvaldsens relief *Alexander den Stores indtog i Babylon* på facaden – utvivlsomt fra svigermor Antonettis gipseri. At lade sit voksmuseum pryde med Thorvaldsens berømte billedfrise røber lidt om Møllers ambitioner og selvbillede, og hvilket publikum han ønskede at appellere til. Museet bestod af forskellige afdelinger, men samlingens væsentligste del bestod af voksportrætter af berømte mænd i to sektioner: Et galleri af voksportrætter i kropstørrelse og et galleri, han kaldte for et “Grav-Kapel”, med portrætter af formodentlig samme type som Møllers Thorvaldsen-portræt, nemlig profilportrætter i ramme. Møller skriver selv, at de “alle [er] udarbejdede med største Flid og Nøiagtighed af undertegnede efter Gibsmasker, der ere tagne over de Afdøde, og derfor gjengiver ethvert af disses træk på den meest skuffende måde, som overgaar enhver Aftegning” (udateret A og B).⁵ (Ordet skuffende skal her forstås i en gammel betydning som øjenbedragende eller illusionistisk.) Gipsmasker har han kunnet få rig adgang til på Østergade 13, hvor i al fald Thorvaldsens dødsmaske blev lavet, da Venanzio Orlandi, der aftog den, boede på samme adresse. Voksportrættet deler da også nogle karakteristiske træk med dødsmasken, der viser en aldrende og kraftig Thorvaldsen med indsunkne læber, buet overlæbe måske pga. tandløshed, let indfaldet underkæbe, fed hals og laurbærkrans på hovedet [5].

I sit udstillingskatalog insisterer Møller på at kalde sin udstilling for et “Kunst- og Automat-Museum”. Det fremgår tydeligt af hans selvbiografiske *Livs-Billeder og Reiseskizzer* fra 1848, at han har haft kunstneriske ambitioner,

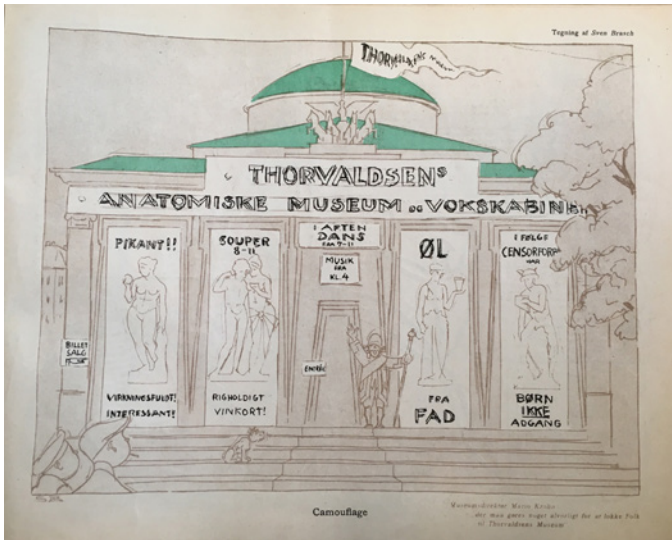


[5] Venanzio Orlandi: Thorvaldsen, dødsmaske med laurbærkrans, 1844. Afstøbning. Gips og hår. 33,4 x 22,6 cm. Thorvaldsens Museum.

for han beskriver her sin metier som “en Art af Billedhuggerkunsten, forenet med Mechanik” og forsøger at tilbagevise fordommen om “At lave Voxdukker er ikke Kunst” (1848, 3).

Thorvaldsens Museum som forlystelsespark

I en lille satirisk tegning, der blev bragt i *Svømmøllen* i 1918, ser man Thorvaldsens Museum iscenesat som en slags forlystelsespark omdøbt til “Thorvaldsens anatomiske museum og vokskabinet” [6]. Der kan købes øl, mad og vin. Skiltene frister med “Pikant!”, “Interessant!”, og skulpturerne er tegnet ekstra svungne og labre. For en samtidig betragter har tegningen muligvis vakt associationer til etableringer som Nicolai Urban Møllers voksmuseum, og tegningen kan derfor betragtes som en tivoliseringskritik anno 1918.



[6] Sven Brasch: *Thorvaldsens anatomiske museum og vokskabinet*, *Svømmøllen* 1918.

Mange af de portrætterede i Møllers udstilling er sammenfaldende med portrætter på Thorvaldsens Museum.⁶ Dette kunne slet og ret skyldes, at Møller havde adgang til kopier af nogle af Thorvaldsens portrætter gennem Antonettis gipsværksted.⁷ Eller også skabte Møller med sit voksmuseum et slags folkeligt spejlbillede af Thorvaldsens Museum – en vokspendant

til marmormuseet. Møllers museum og værker smeltede og brændte ned i 1870 sammen med hele hans eftermæle. Måske er voksportrættet af Thorvaldsen det eneste overlevende.⁸ I aviserne lød det:

Det hele Møllerske Cabinet
i Vejret gik som en Raket-
Og alle Figureerne, Hver og En,
græd Taare af Vox som Pattebørn.
I Preusserkongen Ild var tændt
hans røde Næse dog først er brændt,
og af Bismarck blot man saa
tre Pandehaar, der reddet laa.
(*Berlingske Tidende* nr. 123, 31.5.1870)



[7] Antoine Benoist: *Prins Jørgen*, ca. 1668.
Rosenborg, Kongernes Samling.



[8] Antoine Benoist: *Sophie Amalie*, ca. 1670.
Rosenborg, Kongernes Samling.

Nedslag 3: Solkongen i voks

Direktør for Frilandsmuseet og Dansk Folkemuseum Bernhard Olsen (1836-1922) publicerede i 1896 et lille forsvarsskrift for voksaterialet, "Notitser om Voksplastiken". Heri kritiserede han den stedmoderlige behandling, som voksplastikken var genstand for i hans samtid. Den relativt korte tekst kommer omkring en række objekter, som heller ikke tiltrak sig stor interesse dengang, og ligesom hos Schlosser er det særligt portrætter, der er i centrum. Bernhard Olsen fremhæver især voksportrætter udført af den franske billedhugger Antoine Benoist (1632-1717) som kulminationen på voksplastikken. På dansk grund kendes Benoist som ophavsmand til voksbusterne af prins Jørgen og dronning Sofie Amalie [7, 8], som indgik i Det Kongelige Kunstskammer, som blev stiftet omkring 1650, kort inden Benoist udførte busterne i 1668-70 (Gundestrup 1991, kat. 872/4-5). 1700-tallets videnskabelige, rationelle og demokratiske tankegang afstedkom, at Kunstskammerets samling i 1820'erne blev klassificeret, nyregistreret og fordelt ud på de nye offentlige museer. I denne forbindelse tilfaldt det Benoists voksbuster at komme ikke til De Kongelige Kunstsamlinger på Christiansborg, men derimod til De Danske Kongers Kronologiske Samling på



[9] Antoine Benoist: *Louis XIV*, ca. 1706. Glas, hår, silke og velour. Château de Versailles.

Rosenborg, som blev etableret i 1833 (Gundestrup 1991, XXV-XXIX).

Et af Benoists mest berømte værker er det bizarre voksportræt af Louis XIV [9]. Portrættet udførte han for den franske kongefamilie, og det var på Bernhard Olsens tid installeret i Solkongens soveværelse på Versailles. Det er et profilportræt i højrelief dekoreret med emaljøjne, ægte klæde og hår, der med tiden er grånet, men som oprindeligt har været brunt.

Teknikken er en videreudvikling af de polykrome miniatureportrætter, som kom på mode i 1400-tallets Italien, og som ifølge Bernhard Olsen betegner voksplastikkens guldalder. Det bløde materiale har sandsynligvis også været lettere formbart i så lille en skala end andre materialer, og man har således kunnet opnå stor detaljerighed i

selv meget små formater i voks.

I det noget større format, som Benoist arbejdede i, har han sandsynligvis brugt aftryk af Louis XIV's ansigt som udgangspunkt for portrættet (hvilket gør selv små koppe-ar synlige i hudoverfladen) og altså tilføjet paryk og ægte klæde snarere end at udforme hele figuren i voks. Det fremstår altså med en ikke bare fotografisk, men også materiel eller kropslig lighed. Den samtidige digter Martin Baraton (1650-1720) understregede ligeledes dette i forbindelse med den såkaldte *Cercle Royal*, en serie portrætskulpturer i voks, som Benoist også udførte for Louis XIV:

Hvilket skuespil møder vore øjne?
Er le Cercle levende? Man skulle tro den åndede
Benoist, din geniale kunst
Synes at animere voksen ved en ny hemmelighed
Jeg beundrer dit sjældne talent
Dine portrætter udført med fremragende smag
Forårsager en utrolig overraskelse
Man tror at have selve personen foran sine øjne
Aldrig før har man skabt noget så vellignende
(Martin Baraton citeret efter Wellington 2017. Vores oversættelse).

Benoist fik i 1668 tilladelse til offentlige fremvisninger af sin her omtalte *Cercle Royal*, en samling voksportrætter af Louis XIV's hof, mod et mindre vederlag. Ud over kongen, dronningen og dauphinen kunne man her møde fremtrædende medlemmer af adelen og en gruppe unavngivne "eksotiske" personer såsom en russisk gentleman, en polsk kvinde og den tyrkiske ambassadør. Portrætterne var udført i voks og iklædt realistiske dragter, og gruppen af udenlandske diplomater udvidedes med tiden betragteligt. Benoists *cercle* kom således til at bane vejen for det, vi i dag ser hos Madame Tussaud's i London, hvor publikum mod betaling kan komme helt tæt på kendte mennesker, der normalt kun er tilgængelige på afstand. Den fik også en fortyndet udløber i det, Bernhard Olsen kaldte "markederne og forstædernes slette vokskabinetter". Hermed hentyder han muligvis til etableringer lig Nicolai Urban Møllers. Disse, samt manglende viden om, at antikkens skulpturer var bemalede, og dermed langt fra nyklassicismens rene æstetik, var ifølge Olsen en hovedårsag til, at voksplastikken faldt i unåde.

Bernhard Olsen var selv oprindeligt uddannet tegner og xylograf. I perioden 1868-85 fungerede han som kunstnerisk leder af Tivoli og tegnede desuden kostumer til en række københavnske teatre. Han stod altså – også lig Nicolai Urban Møller – med et ben i både den folkelige forlystelseskultur og den mere lødige museumsforskning. I 1885 grundlagde han – inspireret af lignende institutioner rundt omkring i Europa – det Skandinaviske Panoptikon, hvor man kunne opleve historiske scener som fx Napoleons felttog og Carl XII's lig, der føres hjem – eller man kunne drikke kaffe med Strindberg og Herman Bang i et replika af Café A Porta (Skougaard og Varnild 1994). Olsens veneration for voksmaterialet skyldes nok netop denne forankring i en bredere kulturhistorisk kontekst, som har fordret en mere favnende forståelse og accept af materialer og brugen af dem.

Olsens og Schlossers tekster om voksen blev til, som de begge også bemærker, på et tidspunkt, hvor voksmaterialet var genstand for både fascination og fortsat kontrovers inden for det kunsthistoriske felt. Schlosser forklarer sin egen interesse for feltet ud fra en forestilling om, at kunsthistorikerens opgave ikke blot er at udøve domme over sit genstandsfelt, men at prøve at *forstå* det og dermed også inddrage fænomener, der falder uden for klassicismens sejlivede æstetiske konventioner. Det gør de begge ved at rette opmærksomheden mod fænomener, der lever i folkedybet, men som vi på overfladen synes at have civiliseret os væk fra. Kunsthistorien har siden Kant kæmpet med realismen og illusionismen. Den har været en irriterende, primitiv kraft, som trængte sig på som en påmindelse om kropslighed og forgængelighed. Både Olsens og Schlossers tekster er udtryk for en modstand imod denne tendens og en insisteren på en mere sanselig kunststopfattelse.

Nedslag 4: *La Tête Wicar*

Til trods for voksens perifære eksistens i 1800-tallets kunsthistorieskrivning, nød en lille og relativt undseelig voksbuste stor interesse blandt det sene 1800-tals kunstnere og intellektuelle. Bernhard Olsen omtaler ikke desto mindre den hype, der omgav *La Tête Wicar* [10] – eller “Pigen fra Lille”, som hun kaldtes – med stor irritation:



[10] Ubekendt: *La Tête Wicar*, udateret. Voks. Palais des Beaux-Arts de Lille.

Underligt var det [...], og et tegn paa ukyndighed, baade hos lærde og læge kunstlere, da de for nogle aar siden alle som én faldt paa knæ for afstøbninger af en gammel italiensk voksbuste, et kvindehoved kaldet “Pigen fra Lille” efter dens hjemsted i et derværende museum. Det er en almindelig kurant reproduktion i malet voks af et skjønt billedhuggerarbejde, mangfoldiggjort af en driftig støber. For dette industriprodukt fandtes ikke lov og ros høj nok, medens de gamle uforlignelige miniaturer i fin polykrom kunst, som ikke overmaledes, men virke i et plastisk materiale, impregneret med farve, og hvoraf hver enkelt er et unikum, forbleve upaaagtede. (Olsen 1895, u.s.)

Olsens fnysen af den lille voksbuste skal sandsynligvis ses i lyset af hans (i egne øjne) mere sagligt og kulturhistorisk funderede interesse for voksen og de teknikker, hvormed den historisk blev bearbejdet. Når Bernhard Olsen omtaler busten fra Lille som et “industriprodukt”, hentyder han sandsynligvis til det faktum, at den blev reproduceret i vidt omfang, og i tilgift, at den befandt sig langt fra de genstande, som ifølge Olsen lod voks materialet komme til sin ret, nemlig miniatureportrætterne, der fik lov at leve i al ubemærkethed i museernes montere.

Uagtet interessens berettigelse affødte *La Tête Wicar* i 1800-tallets sene årtier en række konnotationer, der måske kan føres tilbage til det materiale, hun er formgivet i. Selvom det idealiserede kvindeportræt sandsynligvis stammer fra slutningen af 1600-tallet, var den udbredte holdning i 1800-tallet, at hun var et produkt af den italienske renaissance. Ifølge Jean-Baptiste Wicars oprindelige katalog var busten blevet til i kredsen af kunstnere omkring Rafael (*Catalogue des dessins et objets d'art légués par J.-B. Wicar*, 315-317). Alexandre Dumas den Yngre, der fik produceret et replika, var overbevist om, at der var tale om en Leonardo da Vinci, og besang i høje toner det “guddommelige” hoved, som var “det store alting i lille størrelse, for dets udtryk er billedet på livet, og materialet,

det er gjort af, giver indtryk af døden” (Gonse 1878, 108-109). Louis Gonse (1846-1921), chefredaktør på *Gazette des Beaux Arts*, priste hende i lignende vendinger. På én gang mærkelig, mystisk og fortryllende var denne “skulpturelle Mona Lisa”, hvis “berusende parfume undveg enhver beskrivelse” (Gonse 1878, 103). Begge hæftede de sig ved det mystiske og sanselige ved den lille buste. Kvaliteter, som hos Dumas knytttes direkte til materialet, der “giver indtryk af døden”. Her er vi tilbage ved voksens “unheimliche” kvaliteter: fordi det netop ligner menneskekrop, men forbliver uanimeret, er det umiddelbart genkendeligt, men i sidste ende “u-hjemligt” og dermed fremmedgørende.

At grave efter marmor og finde bløde næser

Den tyske kunsthistoriker Henry Thode (1883) forbandt busten med en mystisk hændelse i Rom i 1485: fundet af et kvindeligt i en sarkofag på Via Appia, der dukkede uventet op, mens man gravede efter antikke marmorfragmenter.

Året efter udgivelsen af Bernhard Olsens skrift “Notitser om Voksplastiken” udgav kunsthistorikeren Emil Hannover et udkast til en afhandling om kvindeidealets udvikling i den italienske kunst i tidsskriftet *Tilskueren*, hvori han refererede til den bizarre hændelse:

Da man aabnede den, fandt man i den et kvindeligt Lig, som laa med Ansigtet nedad og var dækket med en stærkt lugtende Essens af Tykkelse omtrent som et Par Fingre. Da man fjernede Skorpen, viste der sig først et noget bleget Ansigt, som om den unge Pige var stedt til Jorden samme Dag. Hendes Læber var bleget røde, let aabnede, saa at de lod de smaa, hvide Tænder komme til Syne. Smaa Øren, en lav Pande, sorte Øjenhaar og mørke Øjne varslede Skønhed; det sorte Haar, som var bundet sammen i en Knude bagtil, var fastholdt af et Net; Næsen var vel konserveret og saa blød, at den gav efter, naar man trykkede paa den. Kinder, Hage, Hals og Strube var saaledes, at man maatte tro at have en levende for sig; Armene, som hang fuldstændig fast ved Skuldrene lystrede enhver Bevægelse, man lod dem gøre. Alle de øvrige Legemsdele var aldeles friske og frembragte Indtryk af blomstrende Liv, kort sagt: hun syntes som en af de ædleste og skønneste Piger fra Romerstadens Blomstringstid. (1896, 863)

Ligesom voksmaterialet er det fundne kvindeligt blødt og formbart, det giver efter for håndens berøring og bliver, bogstaveligt talt, et mere håndgribeligt spor efter antikken end de hårde marmorfragmenter. Berøringen bliver med andre ord virkelighedstesten – og ligesom vi så det i Ovids digt om Pygmalion, er kroppens eftergivenhed et vidne om dets livagtighed, dets realitet.

Beretningen om fundet ved Via Appia findes i et brev fra den florentinske humanist Bartolommeo della Fonte til Francesco Sassetti fra 1485 og er gengivet i Jacob Burckhardts *Kultur der Renaissance* (1860). Hannover har muligvis læst den hos Burckhardt, men kan også være stødt på fortællingen om den velkonserverede, livløse og dog bevægelige kvindekrop i de talrige beretninger om hende, som var i omløb i tiden (Thode 1883; Janitschek 1883 m.fl.).

Hannover opholder sig i denne tekst, der sporer udviklingen af kvindeidealet i den italienske kunst indtil Rafael, ikke ved den marmor, som ellers var blevet synonymt med antikken efter Winckelmanns udgivelser i midten af 1700-tallet. Det er i stedet det bøjelige og føjelige kvindelig, hvis sanselighed (pakket ind i velduftende materiale, farvede læber etc.) og bevægelighed (lemmerne og næsen, man kan trykke på) der rummer en overbevisende appel. De Sades ubehag i mødet med det bløde organiske materiale må altså vige for en mere positiv opfattelse af det kropslige og voksagtigt modellerbare.

Enhver tids antikforståelse fortæller naturligvis altid mere om den pågældende tid selv end om antikken. Derfor afspejler Hannovers interesse for en blød, organisk og sansemættet antik også noget om, hvor kunsthistoriens evige penduleren frem og tilbage mellem det ideelle og det sensuelle befandt sig her. Det var ikke en kølig marmor-antik, som interesserede Hannover, men en blød og organisk krop. Det kunne tyde på, at voksen havde gunstige forhold omkring 1900: Bernhard Olsen skrev sin lille voksafhandling i 1896, og Schlossers kom i 1910-11. Tilsammen peger de på nogle sprækker i kunsthistorieskrivningen – og en åbning mod alternativer til arven efter Kant.

Disse fire nedslag i voksens kunsthistorie relaterer sig på forskellig vis til måder, vi enten opfatter eller besøger kunsten på. Voksmaterialet tegner sig i alle tilfælde som noget provokerende eller pirrende, der kilder eller prikker til vores værk- og kunsthistorieforståelse. Hvad enten det er hos Marquis de Sade, som forsøger at værne sig mod dets sanseinvaderende egenskaber, hos Nicolai Urban Møller, der indgår i Thorvaldsens Museums inventar som en drillende tidevandsaflejring af en glemt tradition, eller vi taler om Bernhard Olsens ønske om en bredere funderet historisk forståelse af voksen, der netop forsøger at ruske op i den endnu i dag dominerende idé om, at hyperrealisme, farvet marmor og voks er dårlig smag og forbundet til lav- eller folkekultur.

Mens marmoren etablerer og opretholder en barriere imellem beskuer og værk, synes voksen omvendt at nedbryde eventuelle kropslige grænser, hvilket

også gør os mere følsomme og udsatte i mødet med voks-skulpturen. Den rationelle distance og de forskellige tillærte forsvarsmekanismer og afkodningsredskaber, vi tyer til, når vi ser på kunst, udfordres. Derfor er de Sades observationer omkring Zumbos klamme vokstableauer versus antikkens marmorvenus så rammende: Den søde og hellige følelse, Venus fremkalder i ham, er forenelig med den form for beskuerposition, som vi i kølvandet på Kant har lært, at den gode kunst fordrer: både værk og beskuer er autonome, i sig selv beroende enheder. Det skræmmende og ildelugtende hører derimod til en fysiologisk respons, som vi i højere grad forbinder med splatterfilm end med museumsbesøg.

Voksens materialekvaliteter peger helt ind i det 21. århundredes kunst og dens interesse for de steder, hvor menneske og natur uvægerligt sammenfiltres. Hvis autonomi kan defineres som en selvberoende tilstand, hvor subjekt og værk lever uafhængigt af hinanden og af ydre kræfters påvirkninger, så beskæftiger kunsten sig i dag med autonomiens modsætning: fermentering, mikroorganismer og vild vækst; alt det, som overskrider eller invaderer menneskets vilje og kontrol. Voksen befinder sig et sted imellem natur og kunstighed, og denne liminale beskaffenhed gør materialet egnet til at gentænke de måder, vi læser kunstværker og skriver kunsthistorier på. Denne artikel bidrager blot med en lille (voks)brik i et større billede, der handler om at bringe kunsten ned fra dens ufølsomme eller uerogene piedestal.

ABSTRACT

By analysing a number of artworks in wax, this article examines the place of the material in art historical thinking. From medical and anatomical models to portraiture, the life-likeness or naturalism of these pieces pushes them into marginal categories in museums, where they are seen less as art and more as curiosities. The article considers possible reasons for this, while at the same time questioning the established and exclusive category of “art”. We consider the waxworks as art history’s erogenous zones, which activate bodily responses both lustful and repulsive, and thereby challenge the idea of disinterested viewing, upon which the art category rests.

NOTER

- 1 Tak til Anna Øhlenschläger for kyndig vejledning udi definitioner af det organiske.
- 2 Der var i 2010’erne to større voksudstillinger i Danmark: *Wax. Sensations in Contemporary Sculpture* på Gl. Strand i 2011 (Fonnesbech og Ullrich 2011) og *GYS! Er den levende?* på ARKEN i 2017 (Letze 2017). Begge udstillingers kataloger udviser en tydelig bevidsthed om, at voksen balancerer på en knivsæg mellem rigtig kunst og “vokskabinettets flygtige overvældelse”, som Rune Gade kaldte det i sin anmeldelse af ARKENS udstilling, *Dagbladet Information* 10. februar 2017.

- 3 Portrættets signatur angiver datoen 14. april 1847, det vil sige før Thorvaldsens Museums åbning for publikum den 18. september 1848. Stjernehimlen blev imidlertid udført allerede i sommeren 1844 jf. Bencard og Mrgan 2016 og Ramsing 1992 og 1998. Møller må have læst om lofterne eller set dem ved et besøg på museet før åbningen.
- 4 Møller har udgivet to små selvbiografier, Møller 1848 og 1852.
- 5 Én kvinde var portrætteret i det såkaldte "Grav-Kapel" i Møllers museum, nemlig Letizia Bonaparte, Napoleons mor. I afdelingen med fuldfigursportrætter i voks var den spanske danserinde Lola Montez ene kvinde.
- 6 Sammenfaldende er: Alexander 1., Napoleon, Frederik 6., Eugène de Beauharnais, Karl Philipp von Schwarzenberg, Pius 7., Ludvig Holberg, Adam Oehlenschläger, Thorvaldsen selv, Lord Byron, Walter Scott, Johann Wolfgang von Goethe og Friedrich Schiller, jf. Møllers to udaterede kataloger (udateret A og B).
- 7 I 1846 solgte Antonettis Enke gipskopier af Holbergs, Byrons og Napoleons buste, jf. Antonettis Enke 1846.
- 8 Hvis læseren kender til andre, hører forfatterne gerne om det.

LITTERATUR

- Antonettis Enke. 1846. *Fortegnelse over Gibs-Afstøbninger af Thorvaldsens Værker*. København: Arkivet, Thorvaldsens Museum, Smaatryk 1846.
- Bencard, Ernst Jonas. 2007. "Thorvaldsens hår". arkivet.thorvaldsensmuseum.dk
- Bencard, Ernst Jonas og Lejla Mrgan. 2016. "Stjernetegn i Thorvaldsens værker". arkivet.thorvaldsensmuseum.dk
- Catalogue des dessins et objets d'art légués par J.-B. Wicar*. Musée Wicar. 1856.
- De Sade, Marquis. 1966-67. *Voyage en Italie*. Cercle du Livre Précieux.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. "Viscosities and Survivals". In *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, redigeret af Roberta Panzanelli. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Fonnesbech, Pernille Damsted og Jessica Ullrich (red.). 2011. *WAX: Sensation in Contemporary Sculpture*. København: Kunstforeningen Gl. Strand.
- Gade, Rune. 2017. "Arken-udstilling er som at forspise sig i tomme kalorier". *Dagbladet Information*, 10. februar 2017.
- Gonse, Louis. 1878. *Le Musée Wicar*. Paris.
- Gundestrup, Bente. 1991. *Det Kongelige Danske Kunstkammer 1737*. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busk.
- Haugsted, Ida. 2016. "Gips og voks på Østergade og Værnedamsvej: Hofgipser Carlo Antonetti og hans svigersøn mekaniker Nicolai Urban Møller". *Historiske meddelelser om København* (2016): 54-81.
- Hannover, Emil. 1896. "Kvindeidealets Udvikling i den Italienske Malerkunst indtil Rafael: Et Udkast". *Tilskueren* (november-december 1896): 849-882.
- Janitschek, Hubert. 1883. "Le buste de cire du Musée Wicar et le cadavre de jeune fille découvert à Rome 1485". *L'art: Revue hebdomadaire illustré* (nr. 4, 1883): 3-9.
- Kant, Immanuel. 2006. *Kritik der Urteilskraft*. Hamborg: Felix Meiner Verlag.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Letze, Otto (red.). 2017. *Gys! Er den levende?*. Ishøj: ARKEN.
- Møller, Nicolai Urban. Udateret A. *Speciel Fortegnelse over Grupperne og de enkelte Figurer i det akademiske og mekaniske Kunst- og Automat-Museum*. København.

- Møller, Nicolai Urban. Udateret B. *Speciel Fortegnelse over det skandinaviske Portrait-Galleri*. København.
- Møller, Nicolai Urban. 1848. *Livs-Billeder og Reiseskizzer samt et Par Ord til mine Medborgere*. København.
- Møller, Nicolai Urban. 1852. *Livsforholde, sandfærdigen nedskrevne til fuldstændig Underretning for Dem, som have ladet sig hilde affalske Rygter om N.U. Møller*. København.
- Olsen, Bernhard. 1896. *Notitser om Voksplastiken*. København.
- Ovid. 2012. *Metamorfoser*. Oversat af Otto Steen Due. København: Gyldendal.
- Ramsing, Marit. 1992. "Bindesbøll i Arbejde". *Architectura* 14 (1992): 22-51.
- Ramsing, Marit. 1998. "Loftsdekorationerne i Thorvaldsens Museum – Den kunstneriske proces og dens udøvere. Om arkitekten M.G. Bindesbøll og hans store kreds af medarbejdere". *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* (1998): 74-87. Genudgivet i arkivet.thorvaldsensmuseum.dk
- Schlosser, Julius von. 1993. *Tote Blicke: Geschichte der Porträtbildneri in Wachs. Ein Versuch*. Red. Thomas Medicus. Berlin: Akademie Verlag.
- Schnalke, Thomas. 1995. *Diseases in Wax: The History of the Medical Moulage*. Oversat af Kathy Spatchek. Carol Stream, Ill.: Quintessence Books.
- Schultz, Sigurd. 1948. "Gibseriet i Thorvaldsens Museum". *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* (1948): 84-105. Genudgivet i arkivet.thorvaldsensmuseum.dk
- Skougaard, Mette og Ib Varnild. 1994. "Panoptikon og museum: Voksfigurer fra et museumsloft". *Nationalmuseets arbejdsmark* (1994): 197-208.
- Thode, Henry. 1883. "Die Römische Leiche vom Jahre 1485. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance". *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Gesichtsforschung* Bd. 4 (1883): 75-91.
- Wellington, Robert. 2017. "Antoine Benoit's Wax Portraits of Louis XIV". *Journal* 18, 3 (Forår 2017). <https://www.journal18.org/1421>.
- Wilckens, Carl Frederik. 1874. *Træk Af Thorvaldsens Konstner- Og Omgangsliv*. København: Thieles Bogtrykkeri.