PERISKOP
FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT

Periskop: Forum for kunsthistorisk debat

Nr. 36, 2026

“STEN – Materielle grundlag for kunst og arkitektur”

Titel: “Sten. Hud. Kød. – En materialeæstetisk undersøgelse af Kai Nielsens skulpturer”

Forfatter(e): Sofie Olesdatter Bastiansen; Anna Manly

Sidetal: 80-100

Dato: 02.11.2026

DOI: 10.7146/periskop.v2026i36.172255



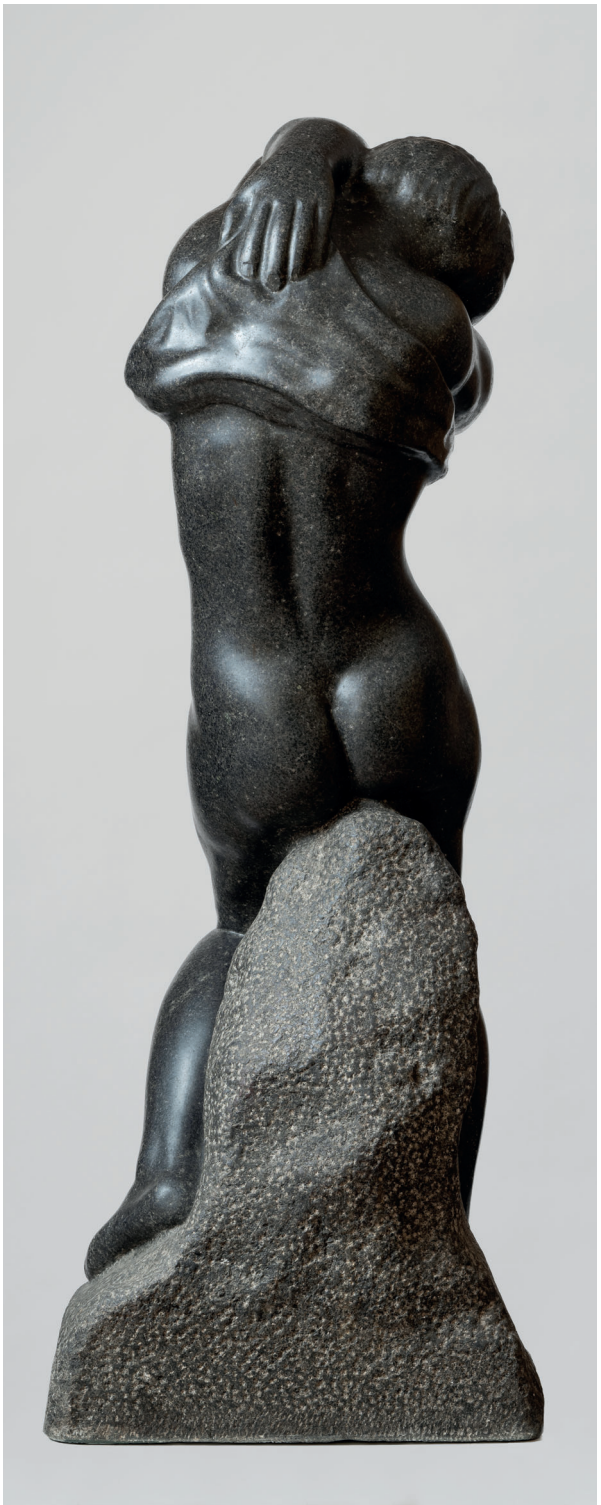


[1] Kai Nielsen: *Nøgen*, 1908. Kalksten. Statens Museum for Kunst. Skulpturen er hugget ud af én stenblok og blev af Kai Nielsen også kaldt *Kalkstenspigen*, med reference til figurens materialitet.

SOFIE OLESDATTER BASTIANSEN OG ANNA MANLY

Sten. Hud. Kød. En materialeæstetisk undersøgelse af Kai Nielsens skulpturer

Nøgen (også kaldet *Kalkstenspigen*). *Marmorpigen*. *Granittøsen*. Vi indleder denne artikel med tre titler på skulpturer skabt af den danske billedhugger Kai Nielsen (1882-1924).[1] I *Nøgen* (1908) er kvindefiguren forankret i den råt bearbejdede sten [**1**]. Ud fra en naturalistisk intention virker detaljerne overbevisende: De bare fødder med let krummede tæer, der går lidt ind over hinanden. Fornemmelsen af kød, muskler og knogler under huden. Nøgenheden. Det er forestillingen om den levende menneskekrop hugget ud af en enkelt kalkstensblok. Kai Nielsen omtalte også figuren som *Kalkstenspigen* og arbejdede videre med figurmotivet i en anden "Stenpige", som han kaldte det, *Marmorpigen* (1909-1910), der anses som et af Kai Nielsens tidligste hovedværker.[2] Skulpturen er ligesom *Nøgen* hugget ud af ét stykke. Marmoret er bearbejdet med forskellige tilhugningsmetoder og overfladebehandlinger; nogle steder står marmoret grofthugget, mat i overfladen, andre steder er stenen glat og poleret. Skulpturen forestiller ligeledes en kvinde siddende nøgen. I formgivningen af hende som menneskefigur er kroppen glat, håret får struktur i en grovere tilhugning, og stenklumpen, hun sidder på, er endnu grovere tilhugget. Fornemmelsen af blød hud opstår i den glatte polering, mens stenen *som sten* får karakter i det rå og upolerede. Kontrasten mellem kroppen af sten og stenklumpen defineres tydeligt af overfladebehandlingen. Om *Marmorpigen* skrev Kai Nielsen, at "Overfladen skal have Voks og Sved af Hænder til den næsten faar Patina" (Wanscher 1926, 96). Den samme effekt af blød hud og rå stenklump gør sig gældende i *Granit-*



tøsen (1915), hvor den blanke, nøgne krop, hugget ud af sortgrå, bornholmsk granit, finder støtte ved den groft tilhuggede del af blokken [**2**].

Når Kai Nielsen i titler og i sin omtale af skulpturerne pegede direkte på stenen – *kalksten*, *marmor*, *granit* – tydeliggjorde han med andre ord materialet. I *Lidt om skulptur* (1915) skrev Kai Nielsen om materialets afgørende betydning for skulpturen: "At se sine Ting i virkeligt Stof, er nemlig af en saa uhyre Betydning, hvis der skal blive Udvikling ud af det" (19). Han udførte også flere af sine skulpturværker i forskellige materialevariationer, og i 1920, da han lå alvorligt syg, nedfældede han en fortegnelse til sin kone Yanna, hvori han noterede, hvilke materialer der måtte anvendes, hvis der skulle udføres andre versioner.[3]

I denne artikel vil vi analysere og diskutere, hvordan Kai Nielsen arbejdede med sten i sit virke som billedhugger, og hvilke æstetiske virkninger og betydninger han opnåede i sine skulpturer gennem værkernes forskellige stofligheder. Når vi indleder artiklen med en beskrivelse af forskellige konkrete virkninger i tre af Kai Nielsens stenskulpturer, er det et analytisk greb, der betoner det stoflige aspekt af værkerne. Dette greb har et teoretisk afsæt i den britiske antropolog Tim Ingold. I sin tekst "Materials against materiality" (2007) italesætter han bl.a. stenen *som sten* eller stenens "stenhed" ved at bruge betegnelsen "stoniness" med en reference til den britiske designteoretiker David Pye. Som Pye pointerer, omsætter billedhuggeren stenens kvaliteter i sin bearbejdning, og i den proces kommer det særlige blik, som en billedhugger kan have på materialet, til udtryk. Med Pyes ord: "We each have our own view of what stoniness is" (citeret efter Ingold 2007, 13).

[2] Kai Nielsen: *Granittøsen*, 1915. Granit. Faaborg Museum. Granittens spændvidde er fremtrædende i *Granittøsen* – fra blank og blød til rå og ru overflade. Foto: Faaborg Museum/Andreas Bastiansen.

Artiklen udspringer af vores fælles forskning, hvor vi tidligere har belyst Kai Nielsens betydning for skulpturens folkelige gennembrud i Danmark i begyndelsen af 1900-tallet (Bastiansen og Manly 2024).[4] Kai Nielsen var optaget af, at hans skulpturer kom ud i det offentlige rum, ud på pladser og på bytorve – og ind i helt almindelige hjem gennem udbredelsen af hans mange, masseproducerede statuetter. Skulpturen skulle ud, dér hvor folk levede. I nærværende artikel vil vi gå endnu tættere på materialiteten i forhold til Kai Nielsens skulpturer som "levende". Kai Nielsen brugte selv ordet "levende-lignende" om den figurative skulptur.[5] I 1926 beskrev den danske kunsthistoriker Wilhelm Wanscher ligeledes, hvordan Kai Nielsens skulpturer for ham virkede, som om de "er levende, som om de aander" (6). Også den svenske kunsthistoriker Ragnar Hoppe havde i 1925 øje for det "levende-lignende" aspekt af Kai Nielsens skulpturer og dets forbundethed med materialets stoflighed, da han skrev, hvordan Kai Nielsen havde "förmåga att av stenen skapa ett stycke levande människa av kött och blod" (47). At få noget til at ligne eller virke levende i et materiale som sten vil vi i denne sammenhæng bruge som indgangsvinkel til at undersøge, hvordan skulpturen kan forstås som levende, og hvordan billedhuggerkunsten kan ses som en levende kunstform, der former og bliver formet af den måde, vi interagerer med og omgås værkerne på. Gennem udvalgte værkeksempler og historiske kilder vil vi i det følgende analysere materialiteten i Kai Nielsens virke med fokus på *granit*, *kalksten* og *kunststen*. Vi spørger hertil, hvilken korrespondance der er mellem stenens stoflighed og den levende krops kødelighed. Hvordan omsættes sten til hud og kød til sten?

Kai Nielsen var langtfra alene om at interessere sig for skulpturens materialitet – diskussionen om stofligheder i kunst og arkitektur var fremtrædende i begyndelsen af 1900-tallets Europa. Som den tysk-hollandske forsker i materiel kultur Ann-Sophie Lehmann (2015) peger på, synes der at have været mindst to perioder i den nyere historie, hvor materialitet har spillet en særlig rolle: efter 1800, forud for industrialiseringen og udviklingen af syntetiske materialer, og omkring 1900, som følge af industrialiseringen, hvor materialitet igen blev et centralt element for, hvordan samfund, kultur og økonomi formes. Inden for det æstetiske område voksede materialitetsbevidste kunstnerbevægelser i Europa som Arts and Crafts, Deutscher Werkbund, Art Nouveau og i Danmark Skønvirke frem som modvægt til industrialiseringen. Arkitekten Carl Petersen, Kai Nielsens gode ven, var en af dem, der herhjemme formulerede sit syn på stof, materialer og deres virkning i en række foredrag. I sin redegørelse for "Stoflige Virkninger" påpegede han i 1919, hvordan materialeforståelse igen var i højsædet bl.a. i billedhuggerkunsten:

> *For Billedhuggeren, den Kunstner, der intimest arbejder med Form og Stof, og som selv fra først til sidst er i Stand til at beherske Stoffet med sine Hænder, skulde udarbejdelsen af Stoffet synes at være en Livsbetingelse. Alligevel var endnu for en snes Aar siden Billedhuggerens Forstaaelse af denne Side af Kunsten gaaet tabt. De ældre kendte ikke mere Glæden ved at fordybe sig i Stenens eller Broncens Udarbejdelse.* (246)

Carl Petersen så med andre ord en tendens i tiden, der for hans generation handlede om igen at tilegne sig håndværksmæssigt kendskab og en dyb forståelse af materialer og måden, de kunne bearbejdes på, alt efter hvilken æstetisk virkning man havde til hensigt at opnå. En tendens, som han selv var med til at skabe og udvikle, bl.a. i sit arbejde med keramik og som arkitekt.

I det følgende vil vi i vores læsning af Kai Nielsen fremskrive en materialeæstetisk analyse af udvalgte skulpturværker ud fra en nymaterialistisk forståelse, hvor stof og materialer indgår i en kontinuerlig skabelse, konfigurering og udveksling mellem det menneskelige, det ikke-menneskelige og det mere-end-menneskelige (Barad 2003; Bennett 2015).[6] Stof og materialitet er i den optik ikke passive og uforanderlige størrelser, "fixed substance", men en kontinuerlig påvirkning af den måde, verden bliver til på, og den måde, vi mennesker forstår, erkender, former og gensidigt bliver formet på (Barad 2003, 485). Vi vil her ikke redegøre for nymaterialismens omfattende teorifelt, men lade det stå som en teoretisk forståelsesramme, der informerer vores tænkning. Vi vil gøre, som Tim Ingold (2007, 14) opfordrer til og tage materialerne seriøst ved at følge dem og tænke ud fra dem: "to think *from* materials, not *about* them" (Ingold 2012, 437). I sin artikel "Towards an Ecology of Materials" (2012) skriver han med henvisning til den amerikanske kunsthistoriker James Elkins, at vi kan få et andet perspektiv på materialer, hvis vi ser på dem fra alkymistens synspunkt: Det handler ikke kun om at forstå, hvad materialet *er*, men derimod om, hvad det *gør*. Det er vanskeligt at omsætte teori og filosofiske begrebsdannelser om materialitet til konkrete analyser af specifikke objekter og kunstværker, hvilket James Elkins pointerer i sin tekst "On Some Limits of Materiality in Art History" (2008). I hans optik mangler kunsthistorien et sprog for kunstværket som et materielt objekt. At udvikle et sådant sprog forudsætter en undersøgelse, der bl.a. fokuserer på et kunstværks tilblivelse, på produktionsforhold og en værkanalyse, der fremhæver materialernes egenskaber og kvaliteter og den betydning, disse kan have på kunstnernes proces og det endelige værk (Lehmann 2012). Vi vil her bidrage til dette felt, og vi begynder med Kai Nielsens valg af granit som skulpturmateriale.

Granit – et stædigt stof

Granit er sammensat af flere mineraler og er dannet dybt i den kontinentale jordskorpe. Sammenlignet med fx marmor er granit væsentligt hårdere og mere modstandsdygtigt over for mekanisk belastning. Det gør granit til et "stædigt" materiale at bearbejde for en billedhugger, som Johannes Kragh, der selv var billedhugger, formulerede det i sin artikel "Kai Nielsens forhold til Materialet" (1919, 7). Ifølge Kragh var netop Kai Nielsens brug af granit som skulpturmateriale et vigtigt bidrag til en nyskabelse af dansk billedhuggerkunst i begyndelsen af 1900-tallet.[7] Skulpturværker hugget i granit var især kendt fra oldtidens Egypten og fra romansk tid. Op gennem 1800-tallet blev granit i stigende grad anvendt i opførelsen af bygningsværker, såsom Københavns Rådhus (1892-1905), der blev udsmykket med bygningsintegrerede granitskulpturer og relieffer, og kun i mindre grad i fritstående skulpturværker (Brenna 1953, 21-22). En voksende og velfungerende nordisk granitindustri leverede blokke til byggerierne og fik betydning for udbredelsen af stenarten. Stenhuggerne, der var uddannet til at håndtere tilhugningsarbejdet i bygge- og håndværksindustrien, fik dermed også afgørende betydning for kunstnere som Kai Nielsen, norske Gustav Vigeland og svenske Carl Milles, der alle samarbejdede med stenhuggere om tilhugning og bearbejdning af granitten i deres fritstående skulpturværker (22-23). Kai Nielsens første granitskulptur var portrætbusten og mindesmærket for Thorvald Bindesbøll (1909-1910). Busten af Bindesbøll var ifølge Johannes Kragh (1919) "Indledningen til denne nye Tid – Materialet genindsat i sine gamle Rettigheder – Kai Nielsens første større Arbejde blev en mejselklingende Ouverture til en nyere og friere Arbejdsdag for dansk Billedhuggerkunst" (7). Kraghs syn på Kai Nielsens værker var dermed funderet i hans interesse for en fornyelse af billedhuggerkunsten, og hvilken betydning det havde at bruge andre materialer end marmoret, som havde været et foretrukket skulpturmateriale siden antikken. I stedet betonede Kragh, hvordan andre materialer nu vandt frem, såsom ler – et "simpelt og dagligdags Stof" – og granit, der i Kraghs formulering var "vort eneste hjemlige Materiale for en Billedhugning" (3). Denne holdning bærer formentlig præg af Kai Nielsens egne udtalelser om valget af den sortgrå bornholmske granit til Bindesbøll-busten, og her særligt i hans behandling af overfladen, der blev slebet fuldkommen blank. Kai Nielsen (1920) skrev selv herom: "Denne Overflade staar brilliant for vort Veirlig, og dette Stof er jo da egentlig vort naturlige Materiale her i Norden, især for Ting, der skal staa ude" (225). Kai Nielsen tillagde dermed også selv en nordisk *naturlighed* til granitten. I perioden fra 1910-1919 udførte Kai Nielsen flere betydningsfulde granitværker, heriblandt udsmykningen til Blågårds Plads på Nørrebro i København, der blev skabt i tæt samarbejde med arkitekten Ivar Bentsen.

Livfuld granit

Granitten i *Figuren Blågårds Plads* (1913-1919) er nistret i lyserød, rødbrun, sort, grå og gråbrun [**3**].[8] Blokkene, som udgør den rektangulære mur og ramme om pladsen, er placeret, så de skifter i farve. Nogle har forskellige aftegninger i stenmassens karakteristiske grovkornede struktur, andre fremstår mere harmonisk ensartede i krystallernes grovkornede sammensætning. Pladsen er udformet som en forsænkning, hvori Kai Nielsens 22 granitskulpturer er placeret. Kai Nielsen (1915) anså selv sine figurer som "arkitektoniske Detailler, bestemt i deres Form af den store faste Firkant, de sidder i" (32). I Kai Nielsens og Ivar Bentsens optik var husene på pladsen ikke "særlig yndige". Skulpturerne blev derfor placeret lavt, for at gadens brolægning kunne udgøre baggrunden for skulpturerne, når man som betragter stod på pladsen og så på dem fra den synsvinkel. Kai Nielsen og Ivar Bentsen ville dermed skabe en forbindelseslinje, ikke til husenes mursten og arkitektur, men i stedet imellem granitten i skulpturerne og granitten, som den var anvendt som sten i brolægningen (Nielsen 1920, 237).

Kai Nielsens granitfigurer varierer i overfladerne og er for eksempel slebet mere glat, dér hvor figurkroppen har nøgne kropsdele. Figurerne er anlagt i markant foroverbøjede eller sammenkrøbne stillinger. Det er, som om granittens tyngde også tillægger figurerne en tyngde. Figurerne fremstår ikke som individer, men som kropsliggjort stenmasse, som i deres figurfremstillinger skaber forenklede billeder på et menneskeliv, der skulle relatere sig til arbejderkvarterets beboere. De 16 af figurerne står som repræsentationer for de forskellige håndværk og professioner, der var typiske for datidens arbejderklasse, såsom *Slagteren, Skomageren, Stenhuggeren, Bageren*. Kai Nielsen var i sit arbejde med figurerne optaget af, hvordan det "livfulde" kunne omsættes i stenens faste stof. Han modellerede først figurerne i ler, og dernæst blev de støbt i gipsmodeller, der blev brugt som forlæg i udhugning af granitskulpturerne. I et brev til Ivar Bentsen i 1914 skrev Kai Nielsen om processen: "Modelering er jo noget Sludder. Alt det dejlige der er i det faste Stof glider jo i dette Ler ud mellem Fingrene paa en, men jeg har til gengæld ikke fixeret det faste Stof. Jeg har moddeleret Figurerne saa 'livfulde' som muligt og skal nu til at stramme dem og gøre dem faste i Blokken."[9] Citatet giver indblik i de overvejelser, Kai Nielsen gjorde sig om materialerne og bevægelsen fra det bløde ler til den hårde sten i arbejdet med skulpturens formsprog. Stenens hårdhed kan her forstås som en væsentlig del af selve processen, hvor det livfulde var opstået gennem det bløde ler og efterfølgende skulle "strammes" op i stenblokken. Modsætningen mellem det bløde og livfulde og den faste form i stenmaterialet er også værd at følge i modsætningen mellem det levende, bevægelige, det, der forstås som naturalistisk i sit formsprog, modsat



[3] Kai Nielsen: *Skomageren*. Granit. Del af Kai Nielsens og Ivar Bentsens samlede kunstværk kaldet *Figuren Blågårds Plads,* 1913-1919, Nørrebro, København. Foto: Anders Sune Berg.

det stiliserede, det forenklede, dekorative eller ornamentale. I sin beskrivelse af *Blågårds Plads* fremhævede Vilhelm Wanscher (1926) dette:

> *De to store Modsætninger som var Polerne i Kai Nielsen's Kunst, idet han snart nærmede sig den ene snart den anden og i sine Hovedværker holdt dem begge fast, var den rene plastiske Naturglæde og Trangen til en ornamental Behandling af*

> *Stoffet. Ofte var Modsigelsen fatal for hans Arbejde; han kunde lægge en Figur eller Gruppe op i Hovedtrækkene som ornamentalt Værk, men naar han saa fik den levende Model for Øje, blev han forelsket i den individuelle Form, og saa overdrev han Bevægelserne. Saaledes er navnlig Blaagaardspladsfigurerne for største Delen blevet altfor naturalistiske, mere end Granitten taaler.* (87)

Mere end granitten tåler. I Wanschers optik lykkedes det med andre ord ikke for Kai Nielsen at forløse og forene granittens særlige karakter gennem figurernes formsprog. Den norske kunsthistoriker Arne Brenna påpegede ligeledes i sin analyse, at det ikke er overraskende, at Kai Nielsen ikke formåede at få "strammet" formen op, da opgavens omfang gjorde, at han fik figurgrupperne udført af stenhuggere, der arbejdede efter modellerne, fremfor selv at gøre det, og dermed arbejde videre med formen [**4**]. Granitfigurerne adskiller sig dermed ikke bemærkelsesværdigt fra forlæggene. I Arne Brennas (1953, 70) udlægning er dette også del af en stiludvikling hos Kai Nielsen, der bl.a. kommer til udtryk



[4] Kai Nielsen og en stenhugger fra Carl Schellers Stenhuggeri arbejder på figurgruppen *Slagteren* på Blågårds Plads, mens en gruppe mennesker følger arbejdet. 1915. Foto: Faaborg Museums arkiv.

i det følgende store granitværk, portrætskulpturen af konservesfabrikant og museumsmæcen Mads Rasmussen. Hvor Arne Brenna så en stilistisk udvikling gennem Kai Nielsens granitværker, vil vi i det følgende argumentere for, at Kai Nielsens arbejde med materialet ikke var drevet af et fokus på stil og formsprog, men af det stoflige eksperiment. I den optik handler det med andre ord ikke om at spore en stiludvikling, men om at belyse Kai Nielsens måde at forløse materialiteten på, "stenens stenhed", og skabe en korrespondance i de enkelte værker mellem stof, form og de stedsspecifikke omgivelser i mødet mellem skulpturen og os som beskuere.

Skrædderi i sten

I portrætskulpturen af Mads Rasmussen valgte Kai Nielsen at skære den første model ud af gips i stedet for at modellere den i ler. At formgive en model i det bløde ler, i forhold til at fritlægge den fra et mere fast stof som størknet gips, giver to forskellige udgangspunkter (Brenna 1953, 57). Når modellen formgives ved hugning og tilskæring, kommer selve modelleringen tættere på den teknik, der også benyttes ved udhugningen af den endelige stenskulptur [**5**]. De valg, der måtte træffes om fx detaljegrad og underskæringer, blev dermed allerede i modellen forenklet og tilpasset til et udtryk, der siden skulle realiseres i den hårde sten. Men hvad er det så for en bevægelse og livfuldhed, der kommer til udtryk i portrætskulpturen? Hvilket menneske og hvilken krop gemmer der sig i stenmassens klæder? Portrættet skildrer Mads Rasmussen iklædt jaket, vest og bukser med bløde folder. Det er som et "skrædderi i sten", som maleren Albert Naur (1927, 18) formulerede det i sin beskrivelse af statuen. Naur tegnede dermed et billede af en umiddelbar modsætning mellem det at arbejde i det bløde, medgørlige tekstil, og den hårdhændethed, der er nødvendig for at formgive beklædningen ud af granit. Skulpturen blev udført i 1912-1915 til Kuppelsalen i Faaborg Museums bygning, tegnet af Carl Petersen. Den blev tilhugget af Carl Schellers stenhuggerfirma i København og færdighugget på museet af Kai Nielsen, der på stedet blev set stående på en høj stige og "knalde den i Hovedet med en Riffelhammer"



[5] Kai Nielsens forarbejde til portrætskulpturen af Mads Rasmussen, ca. 1912. Foto: Faaborg Museums arkiv.

(Mikkelsen 1949, 50). Ligesom med Bindesbøll-hermen er også portrætskulpturen af Mads Rasmussen blankpoleret. Når granittens krystaller knuses under udhugning, kan en efterfølgende slibning lukke overfladen, og den kan poleres glat og blank. Overfladen fremstår blød og tilføjer derigennem en mildhed til portrætteringen af Mads Rasmussen, der, i et kontrastfyldt spil med skulpturens monumentalitet, resonerer med figurens smilende og godmodige ansigtsudtryk. Skulpturens blødhed understøttes desuden af lysindfaldet i museets ottekantede Kuppelsal, som den blev skabt til at stå i. Salens eneste lyskilde er det dagslys, der diffust og skiftende falder ind fra et ovenlysvindue, og som er med til optisk at udviske og opbløde detaljer, eftersom lyset spejles og reflekteres i den glatte, blanke overflade (Brenna 1953, 60) [**6**]. I portrætskulpturen har Kai Nielsen således ikke bevæget sig fra det bløde ler i modellen til den hårde sten, som ved figurerne til *Blågårds Plads*, men arbejdet med forenkling i udhugningen fra begyndelsen og i den måde, hvorpå skulpturens overflade forventeligt ville virke i forhold til rummets arkitektur.



[6] Kig fra Kuppelsalen på Faaborg Museum med Kai Nielsens statue af Mads Rasmussen, 1912-1914, til Lille Malerisal med *Marmorpigen*, 1909-1910. Foto: Faaborg Museum/Andreas Bastiansen.

Plads til liv

Ligesom portrætskulpturen i Faaborg Museums Kuppelsal var Blågårds Plads på Nørrebro udtænkt i forhold til den virkning og funktion, stedet skulle have. Pladsen var skabt til "Børnenes leg og de Voksnes Færden" (Nielsen 1915, 33-34). Muren rundt om den forsænkede plads var tænkt som et værn om de legende børn, der skulle "kærtegne Statuerne med smaa snavsede Fingre, kravle rundt paa dem og med høje Hvin kure ned paa Buksebagen. Det var netop den Patina, Livets egen, som han ønskede sig for sine Figurer" (Jensen 1941, 78) [**7**]. Endvidere ønskede Kai Nielsen og Ivar Bentsen, at der ved murene og mellem figurerne blev plantet klatrevin og efeu, da "en saadan levende Klatren paa Tingen intet vilde miste af den Regulerthed, vi har tilstræbt" (Nielsen 1920, 239). De levende planter ville dermed tilføje en blødhed til pladsens geometriske form og få den til at fremstå som en foret æske (239). Begrønningen blev dog aldrig realiseret. I et brev til Københavns Kommune opfordrede Kai Nielsen og Ivar Bentsen desuden til, at pladsen om vinteren blev overrislet og anvendt som

skøjtebane, og at der på lune, tidlige sommeraftener blev spillet op til dans for de større og mindre børn.[10]

I både *Figuren Blågårds Plads* og den monumentale portrætskulptur af Mads Rasmussen fik Kai Nielsen skabt forskellige former for *blødhed* i den hårde granitskulptur, dels i arbejdet med skulpturkroppenes formsprog og overfladebehandlinger, dels i samspillet med arkitekturen og omgivelserne. Det er den optiske virkning af det bløde lys ved portrætskulpturen i museets Kuppelsal. Og det er planternes viltre, organiske vækst og det levede liv på Nørrebro, der over tid ville tilføje en særegen patina til granitten. Skulpturværket skulle med andre ord formgive og skabe en ramme for liv og samtidig formes og mærkes af selv samme.



[7] Kai Nielsen og Ivar Bentsen: *Figuren Blågårds Plads*, 1913-1919. Granit. Nørrebro, København. Blågårds Plads var en af de første nye offentlige pladser anlagt af Københavns Kommune omkring 1900. *Figuren Blågårds Plads* var banebrydende for kunst i det offentlige rum i Danmark, dels i kraft af materialevalget og tanken om, at kunstværket skulle udvikle sig gennem brugen af det, dels fordi det bragte kunsten ud til byens borgere på en meget direkte måde. Foto: Anders Sune Berg.

Kødfuld naturalisme – kalksten og stoflighed

Som indledningsvist nævnt er *Nøgen* (*Kalkstenspigen*) et andet og markant eksempel på, hvordan Kai Nielsen tidligt forholdt sig til kroppen i sten ud fra et naturalistisk afsæt.[11] *Nøgen* var Kai Nielsens første store skulptur hugget frit i stenen, ud fra levende model. Kunsthistorikeren Haavard Rostrup (1982) fremhævede skulpturen som et "naturstudie, skabt ud fra en umiddelbar fornemmelse for den levende form" (12). Også Johannes Kragh (1919) begejstredes over, hvordan det var lykkedes Kai Nielsen at få kalkstenen til nærmest at leve: "Han havde [...] i 'Nøgen' paa bedste naturalistiske Vis demonstreret Kalkstenens Udtryksfuldhed til Gengivelse af livfuld bevæget Form", skrev han. "Kødfuld Naturalisme", kaldte Johannes Kragh det, og understregede hermed opfattelsen af skulpturens masse som kødelig krop og overfladen som hud (8). Denne opfattelse kommer også til udtryk hos Kai Nielsen selv: "Skulptur skal ikke forestille Nøgenhed, den skal *være* nøgen", skrev han og satte Thorvaldsens kropsfremstillinger op som et modbillede: "Han [Thorvaldsen] fremstiller Nøgenhed, men den er der aldrig."[12]

Som Vilhelm Wanscher (1926, 12) påpegede, har skulpturen netop ikke et, ud fra hans opfattelse, poetisk navn, men hedder slet og ret *Nøgen*. Gennem de to titler, *Kalkstenspigen* og *Nøgen*, henviser værket på den ene side til kalksten som materiale – til skulpturen som kunstnerisk bearbejdet kalksten – på den

anden side til den nøgne krop. Nøgenheden er her ikke forankret i en mytologi og historie; der er ingen referencer til andet end den levende krops nøgenhed; kroppen som kød, blod, muskler og hud. Netop dette satte Kai Nielsen ord på over for Albert Naur (1924): "'Dette her, det vi ser, det skal vi lave Kunst paa. Denne daglige Ernæring skal vi leve af i Kunsten.' Han tog en Kvindes Haand og viste paa hendes Arms Hud: 'Dette her er det pragtfuldeste Stof, jeg kender'" (123-126).

Stenens skimlede hud

Også i skrift gav Kai Nielsen (1917) udtryk for, at han forbandt stenens stoflighed med noget sanseligt og kropsligt. I en rejsebeskrivelse fra Norge berettede han om at bevæge sig op i fjeldet og om sine oplevelser af bræen, fjeldets gletscher: "Luften spænder Lungerne ud i friske Drag og bliver tyndere og lettere og smager koldt af Sten, alt som vi kommer højere og højere op ad Fjældet." (164). Han fortsætter:

> *Der er piskende koldt her i denne sorte Jættegryde – hvor Bræen puster sin tusindaarige Isaande ind i Lungerne paa os. Helt nede i Bunden af Slukten laa det favnetykke Bæst, først Sne og saa den enorme riflede bundfrosne, hvidgrønne Isskal. Et sted er der ligesom en Blære i Støbningen, et helt lille Kapel med Vægge og Loft, dèr gaar vi ned, ind under den Vældiges Fingerspids at føle ham paa hans kolde Hud, og staaende hernede i Grotten hører vi det evige sivende Dryp af den evige Bræ – mens Islagene ligger grønne og dræbende tunge lige over os.* (168)

I samme rejsebeskrivelse betonede han stenen som krop og overfladen som hud: "Ud af hver Sprække i Stenens skimlede Hud drypper Vandet, og hver lille Forhøjning blinker som Perlemoder i Refleks af Maanelyset. Luften herinde er muggen og Stenen har sin egen syrlige Lugt" (167).

Kai Nielsen skrev dermed om stenen i naturen på en kropslig måde: Han sanser stenen i sine formuleringer af, hvordan luften "smager koldt af Sten". Han beskriver fjeldet som et væsen – "et Bæst" med antropomorfe træk: fingerspidser og kold, skimlet hud. Landskabet samler sig i hans beretning til én kæmpemæssig skikkelse, en jætte fra den nordiske mytologi, hvor vandet, der løber i fossen, er som blodet, der rinder ud af munden på det menneskelignende væsen.

Kai Nielsen trak ofte på mytologiske fortællinger i sin inspiration til motiver – fra græsk, romersk til kristen og i flere tilfælde den nordiske mytologi. Hans beskrivelse af det norske landskab som en jætte forbinder sig dermed også til

hans interesse for at omsætte dette syn på stenens mytologiske referencer til konkrete skulpturværker. Det kommer bl.a. til udtryk i *Ymerbrønden* (1913) og i udsmykningen til Studentergaarden i København (1923). I den ene ud af to monumentale skulpturgrupper har Kai Nielsen skildret *Jordens tilblivelse*, hvor jætten Ymers krop forvandles til jord: Hans kranie bliver til himmelhvælvet, hjernen til hvide skyer og blodet til verdenshavene. I sin skulpturgruppe har Kai Nielsen fremstillet den døende jætte, hvis tarme trækkes ud af maven [**8**], som tung, blød og slap i den muskuløse krop. De to skulpturgrupper blev ikke hugget i natursten, som hans øvrige store skulpturværker, men støbt i kunststen.

Levende stof – metallisk cement

Omkring 1920 begyndte Kai Nielsen at få flere af sine skulpturer støbt i kunststen – en støbemasse bestående af knust natursten blandet op med cement, der illuderer sten, og som overfladeмæssigt kan have nogle af de samme kvaliteter som natursten. Særligt bemærkelsesværdigt i Kai Nielsens virke er anvendelsen af en speciel type kunststen kaldet metallisk cement, som i kraft af metalpartikler i støbemassen, der iltes, med tiden får en særlig patinering med aftegninger i overfladen.[13] Netop dette støbemateriale var i begyndelsen af 1920'erne det nyeste nye fra Paris: " 'Metall. Cement' er en fransk metallisk Cement, som den

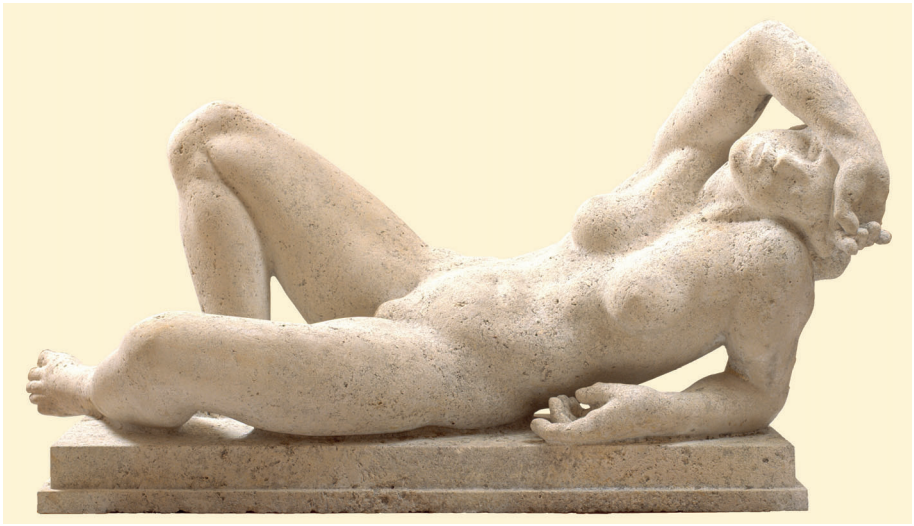


[8] Kai Nielsen: *Jordens tilblivelse,* 1923-1924. Kunststen. Studentergården, København. Skulpturgruppen er en ud af to monumentale reliefskulpturer støbt i kunststen, som Kai Nielsen udførte til kollegiet Studentergården i København. Skulpturerne var oprindeligt placeret i to loggiaer på hver sin side af hovedbygningen. Foto: Glyptotekets arkiv.

unge Støber Poul Ferdinandsen har erhvervet sig Kendskab til i Paris og her har eksperimenteret med til Brug for Skulptur", som det fremhæves i kataloget til Kai Nielsens og Jens Thirslunds udstilling i Kunstforeningen i 1922 (Nielsen og Thirslund 1922). Side om side med skulpturer i kalksten, marmor, bronze og gips samt keramiske værker var udstillet flere skulpturer i det, i en dansk kontekst, nye skulpturmateriale. Materialeeksperimentet blev bemærket af flere anmeldere, bl.a. en, der gav udtryk for, at metallisk cement "paa en aldeles forbløffende Maade erstatter Stenen, navnlig Kalkstenen"[14] En anden anmelder fremhævede metallisk cement som et "forunderligt levende Stof".[15]



[9] Kai Nielsen: *Leda uden svanen*, 1920. Metallisk cement. Ny Carlsberg Glyptotek. Den metalliske cements tydelige krakeleringer fremhæver skulpturens stoflighed. Foto: Ny Carlsberg Glyptotek/Anders Sune Berg.



[10] Kai Nielsen: *Leda uden svanen,* 1920. Faxe-kalksten. Statens Museum for Kunst. Skulpturen blev i sin tid opstillet i parken uden for museet, hvor den vakte debat på grund af dens sanselighed.

Et af udstillingens værker, *Leda uden svanen* (1920) [**9**], viser en nøgen kvinde i en vreden positur, hvilende på den ene arm og med let spredte ben og lukkede øjne. En på én gang sanselig, skrøbelig og selvberoende kropsholdning. Skulpturen findes ud over metallisk cement også i Faxe-kalksten – også kaldet "Faksemarmor", fordi det på trods af stenens porøse struktur minder i hårdhed om marmor og kan slibes og poleres, så det efterligner marmor [**10**]. Kai Nielsen anvendte Faxe-kalksten til en række andre skulpturer, fx *Leda med svanen* (1918) [**11**], og fremhævede det som et "ypperligt Materiale".[16]

På trods af begge materialers hårdhed giver de hver især kvindefiguren en særlig stoflighed, som nærer forestillingen om noget levende: koralkalkens fossilerede spor efter levet liv, på én gang porøst, taktilt og ornamentalt; den metalliske cements semiopake, krakelerede overflade, som illuderer tynd hud, hvorunder et net af blodårer kommer til syne. Samme virkning ses i *Staaende kvindefigur* (*Aarhuspigen*) (1921). Den krakelerede overflade kan ses i sammenhæng med den dekorative effekt af revner og sprækker, der kendes fra den keramiske craqueléglasur, som der i tråd med samtidens optagethed af stofligheder var stor interesse for, og som også ses i flere af Kai Nielsens keramiske værker. At krakeleringerne i den metalliske cement har været et bevidst valg i forhold til skulpturens stoflige virkning, og ikke et resultat af uforudsete materialeforandringer, tyder Kai Nielsens bemærkning i værkfortegnelsen til Yanna om. Her har han noteret, at *Staaende kvindefigur* (*Aarhuspigen*) i "krakeleret cement" er blevet skænket til Statens Museum for Kunst – underforstået: Han ville ikke have skænket museet et værk i såkaldt ufærdigt stof.[17] Portrætbusten af Herman J. Kähler (1921) er et andet eksempel på et værk i metallisk cement, men med en helt anden stoflig virkning: som rødbrun, slebet granit eller stentøjsglasur, der understreger bustens stiliserede udtryk.



[11] Kai Nielsen: *Leda med svanen,* 1918. Faxe-kalksten. Ny Carlsberg Glyptotek. Koralkalken fra Faxe Kalkbrud giver med sin ornamentale overflade af indlejrede fossiler skulpturen en karakteristisk sanselighed og taktilitet. Foto: Ny Carlsberg Glyptotek/Anders Sune Berg.

Stenens foranderlighed

At udstillingen i 1922 viste flere værker i metallisk cement, og at materialet er fremhævet i kataloget, tyder på, at Kai Nielsen har set potentialer i det som skulpturmateriale. Alligevel har han også givet udtryk for, at det var at foretrække at udhugge

skulpturerne i natursten. I sin fortegnelse over værker til Yanna skrev han specifikt, at Statens Museum for Kunsts version af *Staaende kvindefigur* (*Aarhuspigen*) i krakeleret cement kunne omhugges i "andet og bedre Stof".[18] Til gengæld tyder det som før nævnt også på, at han anså metallisk cement som et materiale, der ikke udelukkende var egnet til forarbejder og modeller. I modsætning hertil står hans opfattelse af gips: Gips finder han "dræbende" (Nielsen 1915, 19), og i kataloget til 1922-udstillingen har han skrevet "desværre endnu" ved de skulpturer, der vises i gips (Nielsen og Thirslund 1922).[19] Når Kai Nielsen her talte om metallisk cement og gips, kommer også et vist hierarki til syne i hans materialeæstetik, hvor natursten anses som et bedre materiale, formentlig i forhold til materialernes stabilitet, hårdhed og overfladevirkninger, som var de kvaliteter, han dyrkede ved kalkstenen og i særdeleshed granitten. En hierarkisering af materialer kan ses i forhold til andre former for dualistisk hierarkisering i kunsten, som bl.a. Lehmann (2012) påpeger har sin rod i den vestlige filosofi og en tænkning, der adskiller og ranglister idé over form, form over materiale, kunst over håndværk, unika over masseproduktion osv. Selvom der i Kai Nielsens praksis er en valorisering af materialerne, er der netop også et opgør med rangordenen og de traditionelle skulpturmaterialer og formater, som bl.a. kommer til udtryk i hans anvendelse af netop kunststen og metallisk cement og i hans mange statuetter, der blev masseproduceret i forskellige variationer (Bastiansen og Manly 2024). Ved at følge materialerne i Kai Nielsens praksis åbner det med andre ord for at gentænke og nuancere, hvordan vi forstår materialernes betydning og værdi, og hvordan en kunstner som Kai Nielsen i sit kunstsyn og sin anvendelse af nye materialer har bidraget til en anden og moderne opfattelse af skulpturen som kunstform.[20]

Når vi hermed forsøger at forstå en materialeæstetik hos Kai Nielsen, bliver det tydeligt, hvordan han kontinuerligt søgte noget "naturligt" ved materialerne. Det naturlige lå i hans fascination af kroppen, af landskabet og i naturens processer, når levende planter skulle vokse ind og blive del af skulpturen, eller når patineringen skulle komme fra mærker af det levede liv og de gentagne menneskelige berøringer – fra svedige hænder, kærtegn og legende børn. Skulpturernes stoflighed er med andre ord også påvirket af de konkrete menneskekroppe, der har sat og fortsat sætter deres mærker, og som er båret af det immaterielle og performative øjebliks tilstedeværelse, af de handlinger, bevægelser og interaktioner, som hele tiden sker. På den måde opstår der i Kai Nielsens skulpturer en korrespondance mellem "det levede liv" og skulpturernes konkrete stofligheder, mellem den levende models krop, kød og hud og den virkning, som skulpturen kunne få i sine overflader både i Kai Nielsens bearbejdning og i kraft

af det liv, der udfolder sig med og omkring den. I værkanalyserne ser vi, at Kai Nielsens syn på kroppen som legeme og stof endvidere har haft betydning for hans tilgang og bearbejdning af stenen som skulpturmateriale. Forenklet sagt bliver det et møde mellem det bløde og det hårde, når han på forskellige måder skaber forbindelser mellem den hårde sten og den levende, bløde og bevægelige menneskekrop. Hvor det "levende" i Kai Nielsens samtid ofte blev set som hans evne til at skabe en naturalistisk efterligning af kroppen omsat i skulpturens materialer, kan hans måde at skabe skulpturværker i dag netop fremhæves for hans arbejde med materialernes tilstande, deres modstand og modtagelighed og deres processuelle og relationelle åbenhed. Vi ser dette i hans valg af den hårde granit, hvor stenen "blødgøres" gennem tilhugning og overfladebehandling, så der skabes en haptisk og optisk illusion af blødhed, og hvor granittens modstand samtidig udgør en afgørende præmis for skulpturens formsprog, når graden af underhugning og fritlægning begrænses i kraft af stenens hårdhed. Vi ser det i den åbenhed, der er i hans blik for skulpturens efterliv, den åbne udveksling mellem skulpturværket og dets omgivelser, i materialevariationerne og hans eksperimenter med kunststen og krakeleringer og i hans interesse for patineringsprocesser. Det er dette blik på "stenens stenhed", dens "stoniness", som vi indledningsvist tog vores afsæt i at skrive frem, og som i Kai Nielsens skulpturer kan ses som en udveksling mellem stenens foranderlighed og den levende menneskekrop, en udveksling, der forankrer kroppen i naturen og samtidig tillægger en kropslig kødelighed til sten som skulpturmateriale.

ABSTRACT

This article presents a material-aesthetic analysis of the sculptures of the Danish sculptor Kai Nielsen (1882–1924). Focusing on selected works in limestone, marble, granite, and cast stone, the article investigates the relationship between stone, skin, and flesh in Nielsen's sculptural practice. Titles such as *Nøgen (Seated Female Nude), Marmorpigen (Marble Girl),* and *Granittøsen (Granite Lass)* explicitly foreground materiality and point to Nielsen's sustained engagement with the expressive and sensory potentials of specific stones. Through close formal and material analysis, the article explores how surface treatments, degrees of polish, hardness, porosity, and patination contribute to sculptural effects of softness, weight, resistance, and vitality. The article draws on material-oriented approaches within art history and new materialist thinking to argue that the living and the lifelikeness in Nielsen's sculpture is not merely represented but constantly produced. This emerges through the interaction between body and stone, sculptural surface and environment, artistic intention and use. Sculpture is thus understood as a living art form – shaped by touch, wear, weathering, and everyday human presence over time.

LITTERATUR

Barad, Karen. (2003) 2013. "Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter". I *Women, Science, and Technology – A Reader in Feminist Science Studies*, redigeret af Mary Wyer, Mary Barbercheck, Donna Cookmeyer, Hatice Ozturk og Marta Wayne, 473-494. New York: Routledge.

Bastiansen, Sofie Olesdatter og Anna Manly, red. 2024. *Kai Nielsen – Født af hverdagen*. København: Faaborg Museum og Ny Carlsberg Glyptotek.

Bennett, Jane. 2015. "Systems and Things. On Vital Materialism and Object-Oriented Philosophy". I *The Nonhuman Turn*, 223-240. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Brenna, Arne. 1953. *Form og komposisjon i nordisk granittskulptur 1909-1926*. Oslo: Oslo Kommunes Kunstsamlinger; Vigelandmuseets Skrifter, nr. 4.

Elkins, James. 2008. "On some limits of materiality in art history". *Das Magazin des Instituts für Theorie*: Nr. 12/13 (december), 25-30.

Hoppe, Ragnar. 1925. *Särtryck ur Nationalmusei Årsbok*, 45-57.

Ingold, Tim. 2007. "Materials against materiality". *Archaeological Dialogues* 14 (1): 1-16.

Ingold, Tim. 2012. "Towards an ecology of materials". *Annual Review of Anthropology* 41: 427-442.

Jensen, Zakarias. 1941. *Den ukendte Kai Nielsen*. København: Alfred G. Hassings Forlag.

Jepsen, Nanna Stjernholm, Stine Kähler og Morten Fjordhauge Sørensen, red. 2018. *Vibrant Matter*. Svendborg: SAK Kunstbygning.

Kai Nielsen og Jens Thirslund, 2022. København: Kunstforeningen 1922 (udstillingskatalog).

Kragh, Johannes. 1919. "Kai Nielsens forhold til Materialet". *Skønvirke. Meddelelser Fra Forening for Kunsthaandværk og Selskabet for Dekorativ Kunst*, 5. årgang: 1-14.

Lehmann, Ann-Sophie. 2015. "Material Literacy". *Journal of Visual Art Practice*, 14 (1): 20-27.

Lehmann, Ann-Sophie. 2012. "How Materials Make Meaning". *Netherlands Yearbook for History of Art*. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 62 (1): 6-27.

Mikkelsen, Marius, Fritz Egeblad og Johannes V. Jensen, red. 1949. *Snapshot*. København: Westermann.

Naur, Albert. 1937. *Kai Nielsen*. København: Arthur Jensens Forlag.

Naur, Albert. 1924. "Kai Nielsen" *Havekunst*, 5. årg., nr. 11: 121-126.

Nielsen, Kai. 1915. "Lidt om Skulptur". *Tilskueren* II: 13-30.

Nielsen, Kai. 1917. "Fortælling om lidt af hvert". *Tilskueren*, februar: 164-173.

Nielsen, Kai. 1920. "Kai Nielsens maximer til billeder av hans verker". *Kunst og* kultur, 8. årgang: 223-240.

Nielsen, Kai. 1949. *Lidt om skulptur*, redigeret af Haavard Rostrup. København: Rasmus Navers Forlag.

Petersen, Carl. (1919) 2015. *Stoflige Virkninger (1919)*. Genoptrykt i Gertrud Hvidberg-Hansen og Gry Hedin, red. *I skøn forening*. Faaborg: Faaborg Museum.

Potts, Alex. 2007. "Introduction: The Idea of Modern Sculpture". I *Modern Sculpture Reader*, redigeret af Jon Wood, David Hulks og Alex Potts, xiii-xxx. Leeds: Henry Moore Institute.

Rasmussen, Peder. 2024. "Lyset og stoffet. Om materialer og udtryk i Kai Nielsens skulpturer". I *Kai Nielsen – Født af hverdagen*, redigeret af Sofie Olesdatter Bastiansen og Anna Manly, 110-127. Faaborg og København: Faaborg Museum og Ny Carlsberg Glyptotek.

Rostrup, Haavard. 1982. *Lidt om Kai Nielsen*. København: Ny Carlsberg Glyptotek.

Wanscher, Vilhelm. 1926. *Kai Nielsen: 1882-1924: Hans Liv og Værker*. København: Kunstforeningen, i kommission hos P. Haase & søn.

ØVRIGE KILDER

Faaborg Museums arkiv

Ny Carlsberg Glyptotekets arkiv

NOTER

1 I et brev fra Kai Nielsen til Ivar Bentsen, februar 1908 (gengivet i Wanscher 1926, 95), kalder han *Nøgen* for *Kalkstenspigen.* Da skulpturen blev udstillet på Den Frie i 1908, stod den i kataloget anført med titlen *Nøgen* (kat.nr. 28). *Marmorpigen* blev udstillet ufærdig første gang i 1909 og som færdigt værk i 1910 med titlen *En lille Pige* (hhv. kat.nr. 23 og kat.nr. 22). Den blev erhvervet til Faaborg Museum i 1910 og indgik i samlingen med titlen *Marmorpigen*, hvilket også er den titel, Kai Nielsen angav i *Maximer* (1920). *Granittøsen* blev udstillet på Grønningen i 1915 (kat.nr. 190).

2 Kai Nielsen anvendte betegnelsen "Stenpige" i et brev til Ivar Bentsen, februar 1908 (gengivet i Wanscher 1926, 95).

3 *Protokol: Til Brug for min Kone Yanna Kai Nielsen*, 1920-1924. Faaborg Museums arkiv, læg 11.

4 Forskningsprojektet *Kai Nielsen – Født af hverdagen* resulterede i 2024 i parallelle særudstillinger på hhv. Faaborg Museum og Glyptoteket (dertil en samlet versionering af udstillingerne på Vigelandmuseet i Oslo i 2025) samt udgivelse af en antologi på dansk og engelsk. Ud over vores egen fælles forskningsartikel "Kai Nielsen – Født af hverdagen" rummer antologien en række bidrag fra forskere og kunstnere, som ud fra forskellige fokuspunkter bringer analyser af og perspektiver på Kai Nielsens værk og liv. Antologien er den første større udgivelse om Kai Nielsens virke i nyere tid og står som et væsentligt bidrag til forskningen i dansk billedhuggerkunst fra tiårene omkring 1900.

5 Bl.a. i et brev til maleren Sophus Danneskjold-Samsøe, 26. februar 1926 (gengivet i Wanscher 1926, 133-137).

6 At gå til Kai Nielsen med afsæt i nymaterialisme har tidligere bl.a. også været anvendt i udstillingsprojektet "Vibrant Matter", hvor 16 samtidskunstnere gik i dialog med Kai Nielsens værker. Se her Jepsen og Kähler (2018).

7 Billedhuggeren Rikard Magnussen påpegede også, hvordan Kai Nielsen i sin brug af skulpturmaterialer var med til at forny billedhuggerkunsten. Avisudklip, uidentificeret kilde, 3. november 1924. Glyptotekets arkiv.

8 Kai Nielsen benævnte værket *Figuren Blaagaardsplads* i en tekst af samme navn bragt i *Illustreret Tidende*, LVII, 1915-1916, 525-528. Gengivet i Nielsen (1949, 33).

9 Brev fra Kai Nielsen til Ivar Bentsen, Paris, 1914. Citeret efter Wanscher (1926, 97).

10 Udateret brev (formentlig omkr. 1920) til Københavns Kommunes kunstneriske udvalg. Faaborg Museums arkiv, læg 38.

11 Der findes en anden af Kai Nielsens skulpturer, som også kaldes *Kalkstenspige*. Brev fra Peter Hertz til Johannes Larsen, 6. januar 1925. Kerteminde Egns- og Byhistoriske Arkiv, Ktdk: https://fynboerne.ktdk.dk/d/gydO?q=1925-01-06 (sidst tilgået 15. april 2026) Der er tale om en kalkstensskulptur fra 1910, som er opstillet i Johannes Larsen Museets have. Bl.a. Albert Naur (1937, 38) betegner denne skulptur *Lille pige, der trækker særken af*. Skulpturen har motivmæssigt en tæt forbindelse til *Granittøsen*.

12 Brev fra Kai Nielsen til Carl Gustav Laurin, 12. februar 1924. Glyptotekets arkiv.

13 Det har endnu ikke været muligt nøjagtigt at bestemme bestanddelene i den form for metallisk cement, der er anvendt til Kai Nielsens skulpturer, men det er sandsynligt, at støbemassen har bestået af cement, tilslagsmateriale, vand og slagger, som er et biprodukt, der dannes i ovnen, når man fremstiller jern. Det er et glasagtigt siliciumholdigt materiale, der knuses og blandes i støbemassen for at give en mere lukket overfladestruktur, som gør skulpturen egnet til at stå udendørs. Baseret på vurdering fra skulpturkonservator Tobias Sørensen, 2024.

14 Avisudklip. Uidentificeret kilde, København, 15. april 1922. Glyptotekets arkiv.

15 Avisudklip. *Berlingske Tidende*, 15. april 1922. Glyptotekets arkiv.

16 Fortsættelse af Kai Nielsens optegnelser til Yanna Kai Nielsen, dateret 1924 i *Protokol: Til Brug for min Kone Yanna Kai Nielsen*, 1920-1924. Faaborg Museums arkiv, læg 11. For mere om Faxekalksten som skulpturmateriale og Kai Nielsens anvendelse heraf, se Rasmussen (2024).

17 *Protokol: Til Brug for min Kone Yanna Kai Nielsen*, 1920-1924. Faaborg Museums arkiv, læg 11.

18 *Protokol: Til Brug for min Kone Yanna Kai Nielsen*, 1920-1924. Faaborg Museums arkiv, læg 11.

19 Om Kai Nielsens brug af hhv. metallisk cement og gips, se i øvrigt Rasmussen (2024).

20 Dette perspektiv på Kai Nielsens oeuvre og bidrag til kunsthistorien skal ses i en større sammenhæng og kan, grundet artiklens omfang, ikke udfoldes yderligere her. For en diskussion af skulpturens materialitet i forhold til et moderne skulpturbegreb, se bl.a. Potts (2007).