

## Danserinden

På impressionisternes udstilling i Paris i 1881 præsenterede Edgar Degas en cirka 1 meter høj voks-skulptur af en 14-årig danserinde. Det var en af de små såkaldte „Rats d'Opera“ (Opera-rotter), ofte børn af portnersker (congioger) eller arbejdere fra jævne kvarterer i Paris, som blev anbragt i balletkorpset – og undertiden fik en krank skæbne. Og her stod så den lille proletar med fødderne slængt udad i en sløset 4. position, med næsen i sky og et alt andet end uskyldigt udtryk i ansigtet. Degas havde året før lavet en lidt mindre nøgenmodel (77 cm), hvor han som så ofte præcist havde fanget kroppens anspændte attitude. Men nu ville han noget mere: Han klædte den færdige figur i rigtigt tøj! Nu var hun iført et voksglinsende, hvepsegult liv og det traditionelle skørt af tyl, bar en rigtig paryk med en rosa sløjfe, havde fløjlsbånd om halsen og sminket ansigt. I det udstyr blev hun en provokation (figur 4).

Degas havde nemlig begået tre synder: Først og fremmest forargede han borgerskabet, fordi han havde berøvet figuren enhver poesi. En danserinde var en poetisk drøm og skulle ikke ses realistisk. Og dér stod den lille grimorian med sit sørgeligt hærgede ansigt – nok sand, men ikke en sandhed, man ønskede at se! Og Degas havde ikke gjort sagen bedre ved at konfrontere hende med to af sine egne gengivelser af „kriminelle fysiognomier“, som han havde fundet i et parisisk fængsel. Tidens interesse for etniske og sociale gruppers karakteristika var trængt ind, hvor den ikke hørte hjemme. Her var „la classe dangereuse“, født med lastens stempel og fjernt fra den uskyld, kvindeskulpturer plejede at demonstrere. Danserinden blev kaldt „Den lille Nana“ efter Émile Zolas roman om pariserskøgen set i realismens deprimerende lys. Her anede man aben i mennesket.

„Et ungt eksempel på den seksuelle magt, som er i stand til at ødelægge samfundet“, skrev en kritiker, skønt det mest almindelige nok var, at det var

---

*Figur 3. Giuseppe Arcimboldo (modstående side): Kejser Rudolf 4. som Vertumnus. 1590. 70,5x57,5 cm, olie på træ. Skokloster Slot, Sverige. „Et kongeligt billede er skjult i mig; så forskellig jeg end fremtræder, er jeg én“ siger Rudolf 4.s hofdigter Comanini og beskriver således en af de måder, „objekt-kunst“ kan fungere på.*

samfundsborgeren, der ødelagde danserinden. Kritikerne var delte, men accepterede dog lettere realismen end det almindelige publikum gjorde. Men der var andre problemer: Figuren var polykrom! Emnet var stadig ømtåleligt, om end ikke så sensationelt, som man skulle tro. Siden kunsthistorikeren Johann Joachim Winckelmanns forfatterskab i 1700-tallet havde man ment, at skulpturen var hvid – og dermed basta! Skulptur og maleri var to adskilte discipliner, hvor den ene bar idealets hvide stempel, den anden sanselighedens farver, og de to idealer måtte ikke blandes. Men allerede i 1760'erne henledte nogle arkæologer opmærksomheden på antikkens beskrivelse af Fidias' polykrome Pallas Athene på Akropolis, og der var faktisk farvespor på Parthenons metoper.

Opdagelsen blev dog ikke modtaget med begejstring. Man kunne godt se, at her lurede et angreb på Platons tanker om mennesket og på menneskefigurens ukrænkelighed, og det var kun beklageligt, hvis visse grækere havde haft en dårlig smag! Men udviklingen fortsatte. I Bayern fandt kejser Ludwig 1.s arkitekter antikkens polykromi bekræftet af Aiginatemplets bemalede figurer, og man indledte en formelig jagt på farverester og begyndte at opføre kulørte templer i de kejserlige parker. Det var muligvis i disse kredse, at vor egen arkitekt Gottlieb Bindesbøll (1800–1856) fik inspirationen til at foreslå Bertel Thorvaldsen, at hans skulpturer blev bemalede, inden de blev opstillet i det nye, farvestrålende museum. Men skønt Thorvaldsen efter sigende selv var interesseret, var københavnere ikke modne til den slags i 1840'erne.

På verdensudstillingen sidst i London i 1851 rekonstruerede billedhuggeren Charles Simart en 3 meter høj „chryselefantin“ Athena Parthenos for et forbløffet publikum, der ikke kunne finde ud af, hvorvidt den skulle betragtes som en arkæologisk landvinding eller som et varsel om en moderne kunst. Og så gik det stærkt: Englænderen John Gibson skabte nu en helt polykrom Venus – „The painted Venus“ – med malede læber og lysende varm vokshud. Udstillet i en lille pavillon i Krystalpaladset i London i 1854 vakte hun furore; men der var ingen vej tilbage. Den polykrome skulptur var en realitet.

Man indså nu, at verdensskulpturen havde været et broget skue fra Egypten til de græske mestre, og fra de romerske kejserbuster, der var sat sammen af porfyr, marmor, guld og elfenben, via Donatello og Robbiaernes malede skulpturer til barokkens pavegravmæler. Overalt havde farverne skænket skulpturen en realisme og sanselighed, som man nu indså var gået tabt i idealismens blege noblesse. Og det, der indtil da havde været „vulgært – barbarisk – ukysk“, begyndte fra 1870'erne at snige sig ind på Salonen i Paris. Man foretrak at kombinere ædle stensorter, men brugte også bemaling eller pålægning af farvet voks. Toppunktet af denne „nybarok“ i Paris under Napoleon 3. var Garniers operabygning fra

lelte, men  
m gjorde.  
var stadig  
en kunst-  
700-tallet  
ulptur og  
stempel,  
des. Men  
reden på  
opolis, og

e godt se,  
enneske-  
grækere  
mdt kej-  
templets  
ester og  
r mulig-  
856) fik  
rer blev  
m. Men  
avnerne

ledhug-  
rthenos  
en skul-  
om en  
abte nu  
e læber  
ladset i  
a poly-

cue fra  
var sat  
Rob-  
havde  
u ind-  
havde  
ige sig  
; men  
denne  
ig fra



Figur 4. Edgar Degas: Lille Danserinde på fjorten år (*Petit Danseuse de quatorze ans*). 1881. 104,5 cm bronze, voks, stof og farve. The Metropolitan Museum of Art, New York, bequest of Mrs. H. O. Havemeyer.

1870'erne, der blev et farvestrålende „Gesamtkunstwerk“ i næstens Wagnersk ånd. En grænse var ved at smuldre.

Degas var altså ikke helt ude af trit med udviklingen, da han præsenterede sin danserinde i glinsende polykromi. Men hun stødte alligevel an mod udstillingens øvrige skulpturer, og publikum var ikke klar til mødet – specielt fordi han havde valgt det suspekke voksmedium, der mindede for meget om Musée Grevin (bedre kendt som Madame Tussauds voks-kabinet). Og ét var polykromi, noget andet var at iføre en endnu klassisk virkende skulptur rigtigt tøj. Her kolliderede to verdener. Ganske vist var der også her fortilfælde: Pallas Athene blev hvert år iført en hellig klædning, og spansk kirkekunst havde aldrig opgivet sin „verismo“, dvs. brugen af tekstiler, glasøjne og rigtige rekvisitter, og Degas kendte både disse figurer og de neapolitanske krybbespils påklædte terrakottadukker. Ritual og folkløse var imidlertid en sag for sig, og det var igen noget andet at føre denne praksis ind i kunstens allerhelligste. Nu var det grænsen mellem kunst og kitsch, man stødte på, og både publikum og kritik mukkede: Dette var en voksdukke sluppet ud af et panoptikon! Nu kom der åbenbart store tider for modister og skræddere i kunstens tjeneste. Degas' figur var snart for meget kunst og for lidt virkelighed, snart for meget virkelighed og for lidt kunst. Og hos Madame Tussaud ville hun også være malplaceret. Degas havde kort sagt sat sig mellem to stole.

Kritikerne var delte, men flere var opmærksomme på figurens banebrydende egenskaber. En kvindelig kritiker hentydede til den spanske praksis og sagde, at hun altid havde ment, at den burde overføres til moderne skulptur af en dristig kunstner, og – voilà – her skete det! Og hun sluttede: „Udenom hører jeg: „Det er en voksdukke“. Men kunstneren kan føle sig tryk: det nu uforståelige værk vil måske en dag blive betragtet med respekt på et museum som den første formulering af en ny kunst“. <sup>1)</sup>

En af tidens største kritikere var Joris-Karl Huysmans (1848-1907). Han var straks klar over, at her var noget særligt. Også han nævnte Spanien og henviste til den berømte Kristus i Burgos med lændeklæde, ægte hår og negle og en rigtig tornekrone (figur 5).

På en gang raffineret og barbarisk med sit industrielle kostume og sit farvede kød, som synes at ånde under musklernes arbejde, var Degas' statuette for Huysmans det eneste sandt moderne forsøg på udstillingen: „Denne statues forfærdende realisme gør publikum utilpas; alle dets ideer om skulptur – om kold, ubesjælet, livløs hvidhed, om disse former kopieret igen og igen gennem århundreder – er tilintetgjort. I modsætning til andre kunstneres forsøg er Degas den, der har opdaget en af de få former, der passer til nutidens skulptur“. <sup>2)</sup>

Flere så det grænseoverskridende i danserinden. Men få kunne ane

Figur 5.  
læder, sto

figurens  
kan i de  
grund,  
kategor  
med ki  
kunst o  
serne v  
proces.

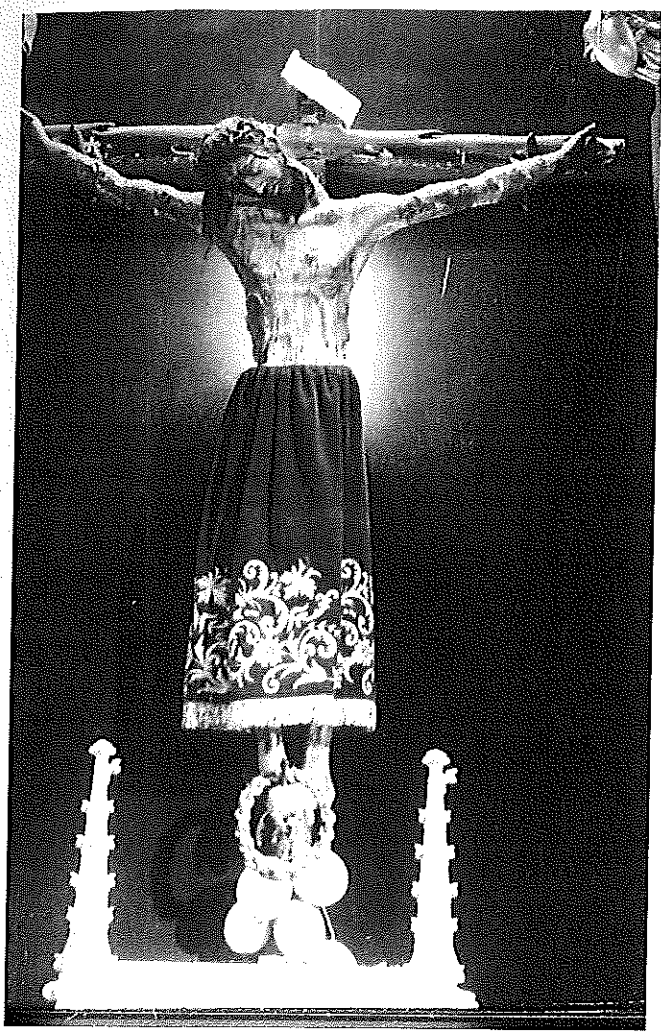
næstens Wag-

man præsentere alligevel anklar til mødet der mindede Issauds voksende klassiske måske vist var hellig klædning", dvs. kendte både cottadukker. Igen noget er det grænserne og kritikken! Nu kommer den eneste. Det er for meget og også væ-

rens bane. Den spanske overføres til det! Og kunstnerne skal blive på en ny

18-1907). Den spanske ægte hår

me og sit er Degas' tillingen: Degas' ideer er kopieret til få formene ane



Figur 5. Krucifiks fra katedralen i Burgos, Spanien. Ca. 1600. 95,2 cm, bemalet træ, læder, stof og hår.

figurens fulde rækkevidde, for den kan kun ses i bakspejlets bedreviden. Vi kan i dag se, at Degas, hvad der så end har været hans egentlige begrund, ved at sætte sig mellem de to stole kombinerede ellers adskilte kategorier. Som en moderne kunstner gav han sig til at eksperimentere med kunstens grænser, grænserne mellem klassik og realisme, mellem kunst og kitsch og mellem kunst og virkelighed. Og han overskred grænserne ved at kombinere de adskilte verdener og indledte dermed en lang proces.

Han fik ikke egentlige efterfølgere med det samme. Gustave Moreau lavede ganske vist en Salâmmbo (efter Gustave Flauberts roman fra 1862) klædt i rigtigt stof, men ellers var det først og fremmest polykromien, der blev fortsat i keramik og skulptur, i engelsk kunst og af kunstnere som Paul Gauguin og vor danske J.E. Willumsen. Det interessante ved Degas er ikke, at han lavede en realistisk figur, eller at han arbejdede polykromt, men at han prøvede at forene den traditionelle skulptur med klædedragtens virkelighed i et kunstnerisk arbejde. Nogle spørgsmål om forholdet mellem kunst og virkelighed var blevet stillet, men de blev først for alvor taget op igen i det nye århundrede.

#### Noter

- 1) Nina de Villars: „Exposition des Artistes Independents“, *Le Courrier du Soir* 23. april 1881, side 2.
- 2) J.K. Huysmans: „Le Exposition des Independents en 1881“, *L'art moderne*, Paris 1908, side 250-255.

Et

V  
his  
lig ogs  
ud. Pa  
Lautre  
og Cla  
ge nat  
Til  
en pla  
første  
eksplo  
I 19  
„De V  
„Die J  
stiske l  
der bl  
hans o  
stolesa  
krigen  
sikken  
nu var  
det kr  
symbo  
og tid  
Russe  
sprog,  
Me  
østrig  
rede h  
med o  
over k  
de Ba  
Henry  
mar. S