

Mødet med det Andet

Christen Købkes Parti af Afstøbningssamlingen på Charlottenborg

ALENA MARCHWINSKI

Flere generationer af vordende danske kunstnere tegnede efter gipsafstøbninger fra Kunstakademiets samling på Charlottenborg.¹ Formålet dermed var såvel at tilegne sig tegnefærdighed som den gode smag, der i første halvdel af 1800-tallet var ensbetydende med antikkens stilistiske idealer. «Til Kunstens Slaraffenland gik Vejen møjsommeligt gennem et Gipsbjærg», skrev Drachmann i 1887.² Slaraffenland var at vinde guldmedalje konkurrencen, som hele undervisningen for kunstnere sigtede mod. Vejen dertil gik gennem 1. og 2. frihåndstegneskole, hvorfra de studerende rykkede op til gipsskolen (3. frihåndstegneskole), for til sidst at få adgang til modelskolen.³ Næde eleverne modelskolen, havde de allerede en lang øvelse i den store stil bag sig og var derfor velrustede til at se naturen gennem den ideale optik, de havde fået indprentet i afstøbningssamlingen. Da Christen Købke i 1830 maler *Parti af Afstøbningssamlingen på Charlottenborg* (ill. 1), har han gået på Akademiet i otte år, de to sidste som elev af Eckersberg. Billedet skildrer altså en for Købke fortrolig situation: en ung mand står i et af kabinetterne ved siden af Antiksalen på Charlottenborg⁴ og betragter en afstøbning af flodguden Kephissos fra Parthenons østgavl. Ovenover konsolen med torsoen af den liggende flodgud ses et metopefelt fra Parthenon, der skildrer

kampen mellem en kentaur og en lapit. Det lille hoved til højre, «Kvindehoved med slør over issen», udgjorde sandsynligvis en del af et atheniensisk gravrelief, mens hovedet under konsolen er Thorvaldsens kopi i formindsket størrelse af den ene dioskur ved Quirinalet i Rom. Relieffet over døren viser et optog bestående af Apollon, Artemis og Leto og kan identificeres som en romersk kopi af en ældre græsk original.⁵

Kombinationen af en velkendt situation og selve gipsafstøbningernes fremmedartede karakter giver anledning til at anskue Købkes fremstilling som en problematisering af forholdet mellem nærhed og distance.⁶ De skildrede afstøbninger refererer til en tid og et sted, der umiddelbart intet har med det hjemlige miljø til fælles, samtidig med at de både som kopier og som fragmenter blot er nogle spor af fortiden, tavse og utilgængelige for tilegnelsen. Deres fysiske nærvær til trods lader sig kun betragte på afstand, sådan som man betragter det fremmede i forhold til sin egen erfaringsverden. Dette er grunden til, at den skildrede situation kan karakteriseres som et møde mellem et substantielt subjekt og det Andet i form af fortidens levninger. Mødet med dem artikulerer det betragtede subjekts identitet og sprænger den til dels ved at konstituere en åbning mod det fremmede, med Lévinas' ord en

Alena Marchwinski (f. 1951) er kunsthistoriker og seniorforsker ved Kunstakademiets Bibliotek, København.

Ill. 1. Christen Købke, *Parti af Afstøbnings-samlingen på Charlottenborg*, 1830. Olie på lærred, 41 x 36 cm. Den Hirschsprungske Samling, København. Foto H. Petersen.



bevægelse fra det kendte mod det ukendte, «fra et 'hjem' vi bebor, mod et fremmed udenfor, mod et derude».⁷ Denne bevægelse eksisterer dog kun som en uvirkeliggjort mulighed i betragtning af, at Købke ikke blot konstruerer et modsætningsforhold, men også fastholder det. Det er blikket, der i hans billede møder tavsheden, og beskueren, der møder en figur, som på samme tid forbliver i Antiksalen og søger at sprænge dens begrænsninger.⁸

Manden i Købkes maleri er vendt med ryggen til betragteren. Fremoverbøjet

støtter han sig på en lidt akavet måde til overliggeren, der bærer afstøbningen af den personificerede flodgud. Modsætningen imellem de to er meget påfaldende. På den ene side ligevægten og den ideale nøgenhed og på den anden det usikre stillingsmotiv og den mørke klædedragt, som skjuler kroppen og danner en markant kontrast til gipsernes hvide farve. Manden kan næppe være andet end en ung kunstner, Købkes stedfortræder, midt i betragtningen af et levn fra fortiden. Han betragter det indtrængende og tæt på, og han virker helt opslugt af

sit forehavende, der ikke kun synes at rumme beundring, men også et ønske om at skaffe sig indsigt i det, der møder hans blik. Fascinationen indgår her en alliance med det granskende blik mere nøgterne og aktive holdning. Denne holdning er dog ikke i stand til at afhjælpe den fundamentale kløft mellem betragteren og det betragtede. Købke markerer den ved hjælp af den gule klud, som kunstnere brugte til at tørre fingrene i, og hvormed de kunne berøre gipserne uden at smudse dem til.⁹ Kluden er et blikfang, og samtidig både konkret og symbolsk en eksponering af adskillelsen mellem gipsfiguren og kunstneren.

Ansigt til ansigt med brudstykkerne af fortidens mesterværker er Købkes kunstner fanget midt i splittelsen mellem sig selv som subjekt og sin udadrettede drift samt mellem selve driften og de ringe muligheder for dens virkeliggørelse. Det Andet i form af gipsafstøbninger er ganske vist ophøjet, af vældige dimensioner og udstyret med alle synlige tegn på skønhed og harmoni, men det kan ikke længere indsættes i en fortælling af en helstøbt karakter. Det ideal, kunstneren tilstræber, er kun en ruin af historien, der tematiserer sammenhængen mellem tab og længsel, og som højest åbner for indsigten i det fragmentariske. Splittelsen som maleriets tema kommer også til udtryk i kunstnerens placering midt imellem Kephissos og sin egen skygge, der falder parallelt med døren og den smalle stribe af lys langs den. Det er nærliggende at forestille sig, at skyggens anbringelse tæt ved døren og lysstripen gør den (på en ægte H.C. Andersensk vis) parat til at træde i sin herres plads og overtage de livserfaringer, som han selv føler sig tvunget til at renoncere på. Købkes kunstner er nemlig så optaget af sine studier, at han hverken tager notits af lyset bag døren eller af beskuerens tilstedeværelse. Disse to mulige åbninger af billedrummet bliver dermed utilgængelige for ham. Hans metier holder

ham fast i iagttagelsen, i en art skyggetilværelse, der afmonterer hans forbindelse med verden. I det skildrede øjeblik er det Kephissos' kunstskabte sanselighed, der i en sådan grad synes at overvælde ham, at han vender ryggen mod den ydre verden og fortaber sig i «gibsbjærgtet».¹⁰

I den forbindelse er det interessant at sammenligne *Parti af Afstøbningssamlingen* med Købkes næsten samtidige *Udsigt fra loftet på kornmagasinet ved bageriet i Kastellet* (ill. 2).¹¹ Billedet skildrer en rendyrket idyl, en strikkende kvinde i pagt med den sommerlige natur, der udfolder sig bag hende. Kvinden er kunstnerens søster, Cecilie Margrethe. Indrammet af elmetræet, rækværket og dørkarmens planker står hun udenfor den åbne port til kornloftet over familien Købkes lejlighed. Hendes blik er vendt nedad mod strikketøjet, og som sådan uden kontakt med broderen, der iagttaget hende oppe fra loftet. De befinder sig i hver deres rum, både fysisk og mentalt set på afstand i forhold til hinanden. Af den grund er det ikke et møde, der her bliver skildret, snarere tematiserer Købke sin egen position som manden og kunstneren, der er udelukket fra det afbildede univers. At dette univers kun er tilgængeligt for hans blik bliver understreget af indramningen i selve fremstillingen. Den skaber ikke kun en barriere mellem kunstneren og hans motiv, men den pointerer også, at det er et billede, vi kigger på, kvinden som set gennem mandens optik – kvinden som mandens Anden, fremmed og utilgængelig for hans erfaring. I forhold til den strikkende kvinde er Købke blot en voyeur, men en voyeur, der alligevel er i stand til at hævde sin skabende rolle og give sine iagttagelser en kunstnerisk form. Dermed fungerer kunsten på samme tid som et substitut for og som en af årsagerne til hans udelukkelse fra det kvindeliges univers. Som en del af naturens egen frugtbarhed hviler Købkes søster i sig selv, hun er uden længsel og konflikt. «Den unge

Ill. 2. Christen Købke,
*Udsigt fra loftet på korn-
magasinet ved bageriet i
Kastellet, 1831. Olie på
lærred, 39 x 30 cm.*
Statens Museum for
Kunst, København. Foto
SMK Foto.



pige er en del af sommerdagens harmoni, hun ser ikke ud, hun længes ikke, hun går ind, og lader ikke til at ane noget om den store verden udenfor.»¹² Anderledes med manden, ikke mindst manden i Antiksalen, der ved konfrontationen med fortidens kunst søger at sprænge sin egen persons begrænsninger og udfordre det ideale.

Kunstneren fra *Parti af Afstøbningssamlingen* higer efter en verden af en ideal helhed. Han higer efter en syntese, der

forståeligt nok står i gæld til det Eckersbergske «Grundbillede» og dets model på en harmonisk forbindelse mellem natur og ånd.¹³ Denne forbindelse var som bekendt dyb problematisk for 1800-tallets kunstnere, eftersom den kun kunne realiseres ud fra det skabende menneskes subjektive synsvinkel. Med det guddommelige verdensbilledes fald og med forankringen af erkendelsen i subjektet måtte nødvendigvis følge en følelse af usikkerhed og splittelse. Den kommer in-

direkte til udtryk i Eckersbergs forsøg på at sætte en begrænsning for den besværlige individualisme ved at gøre sandheden til det altoverskyggende mål for kunstnerens arbejde. Hans sandhedsbegreb går nemlig ud på et detaljeret studium af genstandenes ydre form som et redskab til at frembringe ideen, der skjuler sig bag de iagttagelige fænomener. Kort sagt: det er ideens materielle form, der burde være kunstens opgave.¹⁴ En anden måde at afhjælpe individualismen, er at rette blikket bagud og indsætte historien, derunder fremfor alt antikken, som en normgivende autoritet for den skabende kunstner. Det er ved at studere antikkens kunstværker, at kunstnere kan finde modeller for den fuldkomne forening mellem det naturlige og det ideale. Eckersberg skriver til Clemens i et brev fra Paris: «[...] han [David] raader bestandig at see og studere Antikerne og de største gamle Mestere for med deres Oyne at ansee og efterabe Naturen [...]»¹⁵ Og det er lige præcis det, Købkes kunstner gør. Intet tyder imidlertid på, at det vil lykkes for ham at finde den lykkelige forening mellem materie og ånd, tværtimod synes han at være midt i en erkendelse af det illusoriske ved foretagendet.

Manden i Købkes maleri er fuldt ud koncentreret om sit forbillede. Han kommer også meget tæt på det, men jo tættere han kommer, desto mindre overblik får han. Den fysiske nærhed slører fornemmelsen af helheden, og det samme gør den i sig selv ruinøse skulptur, der kun tilbyder en fragmentarisk form for erkendelse. At kunstnerens nærsynede blik ikke nødvendigvis skal tages bogstaveligt, men at det også tilkendegiver et mere generelt tab af helhedsfornemmelsen fremgår meget tydeligt ved sammenligningen med C.D. Friedrichs *Vandrerens over tågehavet* (ill. 3). Ligesom Købkes kunstner er vandrerens en ensom sortklædt skikkelse, skildret midt i betragtningen af det Andet: den lyse vision af

evigheden, der udfolder sig foran hans øjne. Ud fra sin position kan han udmærket overskue denne vision, der lokker ham mod fortabelsen, men også stiller ham en altomfattende helhed i udsigt. Købkes kunstner har ikke de samme muligheder. Helheden er for ham ude af syne, og denne mangel kan ikke kompenseres på en anden måde end ved en nøje iagttagelse af det partikulære. Begge billeder tematiserer konfrontationen med det Andet som en individuel problemstilling, men hvor den for vandrerens afføder en konflikt mellem den individualistiske selvforståelse og evighedslængslen, så låser den Købkes kunstner fast i splittelsen mellem hans stræben efter helheden og de begrænsede muligheder for dens virkeliggørelse. Der er tale om det dramatiske overblik versus det mere beskedne nærsynede blik, og set i et større perspektiv: om forsoning gennem splittelsen versus menneskets vedvarende spaltning, der både kan aflæses i kunstnerens fysiske fremtoning, i hans attitude og i den skygge og den skulpturdelt, der indrammer hans skikkelse.

Alligevel er der intet tragisk endsige melankolsk over Købkes maleri. Hans kunstner repræsenterer en anderledes saglig og iagttagende holdning end den fortvivlelse, mange af samtidens kunstnere oplevede i mødet med antikkens kunst. Med Friends ord: «O, kunde jeg blot efterlade mig én eneste saadan Figur, da vilde jeg gjerne dø!»¹⁶ Den samme mindreværdsfølelse kommer til udtryk i Füsslis tegning, der viser en kunstner, som i den grad er overvældet af antikke fragmenter, at han giver sig hen i fortvivlelsen (ill. 4). I lighed med gravkunstens grædende figurer skjuler han ansigtet i hånden og sørger over tabet af fortidens fuldkommenhed og over sin egen lidenhed. Hans evne til at se bliver dermed lammet. Kun håndens kærtegnende berøring etablerer en forbindelse med det enorme fragment af en fod.¹⁷ Hos Købke er det intet tilbage af den romantiske af-

Ill. 3. Caspar David Friedrich, *Vandrerens over tågehavet*, (ca. 1818). Olie på lærred, 95 x 75 cm. Hamburger Kunsthalle. © Hamburger Kunsthalle. Foto Elke Walford, Hamburg.



magtsfølelse. Det manglende overblik til trods insisterer manden i afstøbnings-samlingen på sin rolle som en iagttager, der på en ægte pragmatisk vis studerer det, som endnu er tilgængeligt for blikket, skulpturens tiloversblevne bestanddele.¹⁸ Og derfor – ved at fastholde blikket som et kommunikationsmiddel – kan han også fastholde sin position som et subjekt, der træder ind i et ansigt-til-ansigt forhold med det Andet.

Som allerede nævnt er dette forhold af

en problematisk natur. Mødet mellem kunstneren og det Andet udspiller sig mellem væsensforskellige parter, på den ene side det iagttagende og reflekterende jeg og på den anden de stumme og uigennemtrængelige levninger fra fortiden, der blot udgør brudstykkerne af det ideal, kunstneren stræber efter. Det er især fraværet af flodgudens ansigt, der komplicerer det igangværende møde og stiller et spørgsmålstegn ved, om man overhovedet kan karakterisere be-

givenheden som et møde. Såvel Kephissos som metopens figurer er hovedløse, og denne mangel bliver yderligere sat i fokus af de to hoveder, der er placeret i deres nærhed, men som tydeligvis ikke hører sammen med dem.¹⁹ Dette vanskeliggør både selve mødets forløb og kunstnerens forhåbninger om at nå frem til en helhedsanskuelse. Men selv om de skildrede fragmenter visualiserer et uopretteligt tab og selv om det er umuligt at indgå i en dialog med dem i gængs forstand, bliver deres fortællende potentiale alligevel vakt til live i mødet med betragteren, der så at sige låner dem en stemme, og dermed bevirker en italesættelse af fortiden. Den sker ganske vist på det iagttagende subjekts præmisser, men med fortidens påtrængende visuelle tilstedeværelse som en uundværlig forudsætning. Det er de skildrede afstøbningsers ukomplette beskaffenhed og desuden netop deres håndgribelige fysiske form, der byder sig til kunstnerens blik som fortællingens matrice, der på samme tid skjuler og artikulerer: bevarer sin hemmelighed og ansporer til at udforske og genfortælle den. Det er altså et meget særpræget møde, Købke visualiserer, ikke ansigtets «levende nærvær»,²⁰ men et møde mellem den iagttagende kunstner, der ved sin aktivitet konfigurerer fortiden,²¹ og den ansigtsløse Kephissos, der ved at tematisere sine eliminerede dele samt ved at stille sig visuelt til skue, sætter kunstnerens nysgerrighed og fantasi i gang, dvs. gør ham til den italesættende instans i forhold fortiden.

«The past is always a ruin since it is inconceivable to think of the past as existing otherwise than in its damaged state in the present», skriver Maleuvre.²² Det er præcis sådan Købke fremstiller fortiden, som en ruin, der tematiserer utilgængeligheden af den oprindelige historiske kontekst. At denne ruin optræder i form af gipsafstøbninger er ikke uden betydning i denne sammenhæng. Gipsafstøbningerne er jo blot tomme hylstre,



der ligner dødsmasker af de skulpturer, der danner deres forlæg. Godt nok gør de disse skulpturer nærværende, men i en mat og afsjælet form, der yderligere sætter afstanden, tabserfaringen og døden i fokus. Dødens nærvær er i det hele taget så påtrængende i Købkes fremstilling, at man kan se *Parti af Afstøbningssamlingen* som et fjernt ekko af senmiddelalderens fremstilling af *Mødet mellem de tre levende og de tre døde* (ill. 5). Også hos Købke skuer kunstneren intenst ind i et dødsmerket univers, der udfolder forgængeligheden for hans blik. Kephissos' og de øvrige afstøbningsers dekomponerede kroppe har desuden en del paralleller til mødets tre lig i forskellige opløsningsstadier, og ligesom disse fungerer de som et *memento mori*, et spejl for den betragtede kunstner. Købkes kunstnersubjekt skuer altså ind i et subtilt spil

Ill. 4. Johann Heinrich Füssli, *Kunstneren hensunken i fortoviolelse over de klassiske fragmenters storhed*, (1778/1780). Rødkridt, pen, pensel, blæk og brun lavering, 42 x 35 cm. Kunsthhaus Zürich. © Kunsthhaus Zürich. Foto Kunsthhaus Zürich.



Ill. 5. Buonamico Buffalmacco, Mødet mellem de tre levende og de tre døde. Udsnit af *Dødens triumf*, (ca. 1330–1336). Væg-maleri. Camposanto, Pisa. Gjengitt etter *Pisa. Ihre Geschichte – Ihre Kunst*, Bologna [u.å.], s. 49.

mellem nærvær og fravær, der tvinger ham til at se sin egen forgængelighed i øjnene. Hans møde med det Andet er på dette niveau et møde med det absolut Andet, med døden, der ikke kun sætter sit præg på fortiden, men også på mennesket ansigt til ansigt med den.²³

Uanset hvilket indhold man lægger ind i det skildrede mødes forløb, udspiller det sig i kunstnerens hjemelige miljø. Billedet er på samme tid det modsatte af periodens rejseskildringer og deres udlængsel efter fremmede lande og et udtryk for den samme trang til at indordne det fremmede i det borgerlige dannelsesprojekt. Dette var netop hovedtanken bag oprettelsen af afstøbningsamlinger, at

bringe det fremmede på hjemmebane og systematisere det og fremvise som en samling nyttige studiegenstande. Købkes kunstner er et typisk eksponent for denne tanke. Han er ikke en inspireret seer, skildret i et selvforglemmelses øjeblik, men en kølig iagttager, der er bevidst om sit forehavende og ikke vil gå glip af selv den mindste detalje, der kan tilfredsstille hans begær efter indsigt. I denne i sig selv prisværdige bestræbelse ligger der imidlertid også et ønske om at beherske det fremmede: ignorere dets modstand mod at blive begrebet, og således få det underkastet det iagttagende subjekts domæne. Det er blikket og dets defintoriske magt, der spiller en helt afgørende rolle i denne henseende. Selv om vi ikke engang har en tydelig fornemmelse af kunstnerens blik, er vi ikke i tvivl om, at *Parti af Afstøbningsamlingen* netop handler om det at se. I og med kun kunstneren har muligheden for at betjene sig af blikket, opstår der et asymmetrisk forhold mellem iagttageren og iagttagelsens objekter. Den umulige gensidighed sætter kunstneren (lige såvel som billedets betragter) i en magtfuld position og gør ham til selve omdrejningspunktet i den meningskabende aktivitet. «Vel er værket til stede, også når intet menneskes øjne ser det; men det sover... Som i drømme venter det på mødet med et menneske, der kan løse fortryllelsen og favne formen i et tidløst øjeblik.»²⁴

Noter

1 Om Kunstakademiets afstøbningsamling, se M. Saabye, «Oprindelsen til Kunstakademiets antiksamling», i *Kunst og Museum*, nr. 1, København 1980, pp. 5–11.

2 H. Drachmann, *Med den brede Pensel: Kunstnerroman*, København 1887, p. 50, citeret efter Ch. Christensen, «Med den skarpe pen –

Holger Drachmann og Eckersbergskolen», i *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, København 1994, pp. 187–193, p. 190.

3 Jfr. E. Salling, *Kunstakademiets guldmedalje konkurrencer 1755–1857*, København 1975, pp. 7–10 og samme, «Modelstudiet i Eckersbergs professortid», i A. Johansen, E. Salling og M.

Saabye, *Den nøgne guldalder. Modelbilleder. C.W. Eckersberg og hans elever*, udstillingskatalog Den Hirschsprungske Samling, København 1994, pp. 27–45.

4 Om identifikationen af det skildrede interiør, se B. Jørnæs, «Antiksalen på Charlottenborg», i *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, København 1970, pp. 49–65, p. 59.

5 Med hensyn til identifikationen af skulpturerne og deres sammenhæng med den voksende interesse for klassisk græsk kunst, se H.E. Nørregård-Nielsen, *Christen Købke. 1. Omkring Kastellet*, København 1996, pp. 296–298.

6 Uden at afvise de hidtidige fortolkninger af billedet ser jeg det ud fra et andet perspektiv end M. Nykjær, «Kundskabens billeder. Om Christen Købke», i *Argos. Tidsskrift for Kunstvidenskab – Visuel Kommunikation – Kunstpædagogik*, nr. 3, Odense 1986, pp. 27–36, Nørregård-Nielsen, *op. cit.*, og M. Wivel, «De herlige levninger», i H.E. Nørregård-Nielsen og K. Monrad (red.), *Christen Købke 1810–1848*, udstillingskatalog Statens Museum for Kunst, København 1996, pp. 133–135.

7 E. Lévinas, *Totalitet og Uendelighed. Et essay om exterioriteten*, København 1996, p. 23.

8 Accentueringen af mødet og dets implikationer adskiller Købkes fremstilling fra de fleste samtidige skildringer af Antiksalen, der begrænser sig til at give et indblik i kunstneres miljø og hverdag på Akademiet. En del eksempler er gengivet i A. Johansen, *op. cit.*, og S. Houby-Nielsen, *Inspiration i gips. Antikken og dansk guldaldermaleri*, udstillingskatalog Den Kgl. Afstøbningsssamling, København 1996.

9 Nørregård-Nielsen, *op. cit.*, p. 297.

10 Selv om jeg enig med Wivels pointering af, at den ideelle stræben hos Købke må give plads for fordybelsen i det fragmentariske, så tolker jeg billedets dørmotiv på en helt anden

og mindre opløftende måde end Wivel: «Døren til højre for ham er lukket nu, men det er kun et spørgsmål om få skridt og et rask tag i dørgrebet, før han er ude på den anden side. Og en smal lysstribe langs gulvet antyder, at verden her ligger åben og lys foran ham» (Wivel, *op. cit.*, p. 135).

11 Se Nykjær, *op. cit.*, pp. 30–31, der ud fra en neoplatonsk funderet tolkning sammenligner disse to billeder med lignende resultater som her.

12 T. og B. Gad, *Vinduet. Et Biedermeiermotiv*, København 1976, p. 10.

13 Se E. Fischer, «Eckersbergs harmoniske univers», i *Tegninger af C.W. Eckersberg*, udstillingskatalog Den Kgl. Kobberstiksamlng, København 1983, pp. 7–16.

14 Jfr. den ofte citerede passage fra Eckersbergs afhandling om perspektivet: «Ethvert Kunstværks egentlige Værd er for største Delen grundet paa Formernes nøiagtige Overensstemmelse med Grundbilledet, og *Ideen* lader sig ikke alene vel forene med Gjenstandens ydre rigtige Form, men denne synes endog at være nødvendig for at hæve eller tydeliggjøre hiin.» (C.W. Eckersberg, *Forsøg til en Veiledning i Anvendelsen af Perspektivlæren for unge Malere*, København 1833, p. 4.)

15 *C.W. Eckersberg i Paris. Dagbog og Breve 1810–13*, udgivet og kommenteret af H. Bramsen, København 1947, p. 81, citeret efter Nørregård-Nielsen, *op. cit.*, p. 127.

16 V. Freund, *Hermann Ernst Freunds Leved*, København 1883, p. 7, citeret efter Nørregård-Nielsen, *op. cit.*, p. 286.

17 Jfr. L. Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London 1994, p. 7.

18 Wivel, *op. cit.*, p. 135, har gjort opmærksom på og fortolket forskellen i holdningen mellem Købkes og Füsslis kunstner.

19 Wivel, *op. cit.*

20 Lévinas, *op. cit.*, p. 58.

21 Jfr. begrebet «konfigureret tid» hos P. Ricoeur, *Temps et récit*, bd. 1, Paris 1983, f. eks. p. 87.

22 D. Maleuvre, *Museum Memories. History, Technology, Art*, Stanford 1999, p. 273.

23 Om det absolut Andet og mødet med liget som præfigurationen af menneskets møde med objektet, se M. Serres, *Statuer. Den anden bog om grundlæggelserne*, København 1990.

24 M. Buber, *Jeg og Du*, København 1997, p. 54.

Summary

Encounter with the other: Christen Købke's View of the Cast Collection at Charlottenborg

The article interprets Christen Købke's painting *View of the Cast Collection at Charlottenborg* as the depiction of an encounter between a concrete subject and the Other in the form of the remains of the past. The encounter with these remains articulates the identity of the viewing subject and partly disrupts it by constituting a movement toward the alien and the unknown. Yet this movement exists only as an unrealized possibility, since Købke not only constructs an opposition but also maintains it. The gaze of the man in the cast collection is confronted with the ruins of the past, which thematize the connection between loss and longing, and at most admit insight into the fragmentary. The fact that these fragments are casts is significant. After all, casts are only empty shells, resembling death masks of the sculptures

that served as their sources. While they do give these sculptures a physical presence, they do it in a weak and lifeless way, which emphasizes how inaccessible the original really is. Nevertheless, Købke's painting is neither tragic nor melancholic in expression. Despite the man in the cast collection's limited field of vision, he insists on his role as observer, meticulously examining what is still available for inspection. The man's analytical approach suggests that he is a child of the same bourgeois ideals and methods of cultural upbringing that lay behind the creation of the cast collections themselves. He does not appear as an inspired seer in a moment of oblivion, but rather as a detached observer aware of every detail in his pursuit of insight. Underlying the careful effort exemplified by this man, however, a desire to control the Other seems manifest: a disregard of the Other's resistance to analysis and thus also a wish to subordinate it to the domain of the viewing subject.