



Christian Lemmerz: *Mermaid*, detalje (2005). Foto: Christian Lemmerz.

Spejlinger

– seks havfrueskulpturer og deres betydningsdannelse

AF HENRIK LÜBKER

Da “Den lille Havfrue” udkom i *Eventyr, fortalte for Børn. Første Samling. Tredje Hefte* fra 1837, var det en selvsikker digter, der havde ført pennen. Til vennen B.S. Ingemann (1789-1862) skrev han den 11. februar samme år:

Den lille Havfrue, vil De synes om; det er bedre end Tommelise. [De]t er ganske min egen Opfindelse og er, naar [jeg] undtager i Improvisatoren, den lille Abedisses Historie, [de]t eneste af mine Arbejder, som har rørt mig selv, i det jeg nedskrev det.¹

H.C. Andersen var rørt, og det samme var hans samtid. Eventyret blev godt modtaget, og flere gange noterer han i dagbogen og i breve, hvordan folk bliver stærkt berørte over fortællingen.² Som Andersen betonedede overfor Ingemann, betragtede han eventyret som særdeles originalt på trods af, at det samtidig skulle ses som et svar på Friedrich de la Motte Fouqués (1777-1843) *Undine* fra 1811. I *Undine* lader Fouqué frelsen være betinget af et andet menneskes kærlighed. En sådan ide falder ikke i god jord hos Andersen, der givet hans egne problemer med at etablere succesfulde kærlighedsrelationer, ikke synes at kunne acceptere en sådan fremstilling af frelsens nådegave:

Jeg har ikke, som La Motte- Fouque i Undine, ladet Havfruens Erhvervelse af en udødelig Sjæl, beroe paa et fremmet Væsen, et Menneskes Kjærlighed. Det er bestemt galt! Det blev jo noget Tilfældigt, og Sligt

vil jeg ikke antage i denne Verden. Jeg har ladet Havfruen gaae en naturligere, guddommeligere Vei. Ingen Digter, troer jeg, har endnu udpeget den, og derfor er jeg glad ved at have denne i mit Eventyr.³

For H.C. Andersen handler eventyret altså om selve frelsen og midlerne, hvormed denne kan opnås. Hvor det hos Fouqué handlede om at være elsket, handler det i langt højere grad om at elske – det er igennem den uselviske kærlighedshandling, havfruen bryder den materielle trældom og vinder en sjæl.

På trods af at Andersen på denne vis motiverer eventyrets slutning ved at lade dens frelseoptik relatere til og samtidig nærmest omvende frelseoptikken i *Undine*, har netop slutningen udgjort en snart 100årig fortolkningsdiskussion. Blandt nogle af de vægtigste indlæg i denne diskussion finder vi psykoanalytikeren Eigil Nyborgs (1916–2005) afvisning af slutningen som ”kunstig”,⁴ Litteraten Søren Baggesens (f. 1938) nykritiske argumentation for det modsatte (dog med en kritik af afslutningens æstetik)⁵ samt litterat og queer-forskeren Dag Heedes (f. 1962) læsning af eventyret som udtryk for digterens homosociale begær.⁶

Det er ikke denne artikels sigte at vurdere gyldigheden af de forskellige fortolkningspositioner, men det skal blot noteres, at kritikken af eventyrets afslutning ofte er sammenfaldende med, at eventyret ikke passer ind i de reduktive fortolkningsskemaer, som eventyret udsættes for. Spørgsmålet er med andre ord, om det eksempelvis er slutningen på eventyret eller Eigil Nyborgs psykoanalytiske skema, som er kunstig. Ofte synes tolkningerne på denne måde at synliggøre det fortolkende blik og dets mangler snarere end eventyret selv. Der er således flere grunde til eventyrets store holdbarhed og værdi. For det første animerer eventyret kontinuerligt til nye fortolkninger som følge af dets stadige kompleksitet og gådefuldhed. For det andet betyder eventyrets kompleksitet samtidig, at det er i stand til at reflektere (om end ikke fuldt ud) mange af disse fortolkninger: Det *kan* tolkes psykoanalytisk eller ud fra en homosocial begærsøptik. For det tredje betyder eventyrets modstand mod fortolkningens skematvang, at det i en vis grad tydeliggør den idé eller præmis, der ligger bag de enkelte fortolkningspositioner.

Også i de forskellige skulpturer, der har fundet sit motiv i Andersens eventyr, finder vi en række forskellige idéer, som i større eller mindre grad er hentet fra eventyrets indre. Men i modsætning til akademiske fortolkninger skal skulpturerne ikke blot belyse eventyret. Den enkelte skulptur skal også fungere i overensstemmelse med sit eget æstetiske udtryk. På én gang er de genivelse og kunstværk i sig selv. Det betyder, at der blandt disse er et endnu større rum for fortolkning og selvstændiggørelse fra Andersens forlæg. Når jeg i det følgende vil se nærmere på seks forskellige havfrue-skulpturer, er det der-

for heller ikke et forsøg på at redegøre for hvor fyldestgørende, de udtrykker en indre idé i ”Den lille Havfrue”. I stedet ønsker jeg at belyse, hvordan de bruger arven fra Andersen til at udtrykke en række vidt forskellige måder at forholde sig til bl.a. forestillinger om samfund, individ og sandhed.

Havfruer

De seks skulpturer, jeg vil tage under behandling, er Edvard Eriksens (1876–1959) *Den lille Havfrue* (1913), Bjørn Nørgaards (f. 1947) *Den genmodificerede Havfrue* (2006), Elmgreen (f. 1961) & Dragsets (f. 1969) *Han* (2012), Anne Marie Carl Nielsens (1863–1945) *Havfrue* (1921), Christian Lemmerz’ (f. 1959) *Mermaid* (2005) og Ole Ahlbergs (f. 1949) *Hans Christian og havfruen* (2010).

Ifølge folkesagnene er havfruer, sirener, nøkker og lignende vandånder dæmoniske væsener, der truer menneskets liv og sjæl. Sammen med de resterende elementarånder hersker de over materien, men rummer i modsætning til mennesket ingen sjæl. Symbolsk indskrives de sig dermed som negativ pol på en akse, hvor det guddommelige og evige repræsenterer den positive pol. Men med ”Den lille Havfrue” giver H.C. Andersen stemme til en ny tid og et nyt menneskesyn. Hos ham er havfruen ikke længere udtryk for et dæmonisk aspekt af menneskelivet. Havfruen bliver menneskeliggjort, og dermed bliver også havfruens dobbeltvæsen menneskelig. I takt med at gamle sandheders relativt stabile meningsystemer udfordres af videnskabelige fremskridt, filosofi og ideologi, trues også meningsgrundlaget for mennesket. Verdens orden er ikke længere gudgivet – havfruen ej længere blot dæmonisk. Både havfrue og menneske længes efter mening og frelse – længes efter atter at erfare en helhed, hvor indre og ydre, krop og sjæl er forenede, og hvor ordenen dermed er genoprettet i et stabilt system. Det er i denne form for længselsfuld mellemposition, hvor havfruens gamle orden ikke længere er adækvat, men hvor en ny orden endnu ikke er vundet, at Andersen tegner sit billede af både havfrue og menneske. Og det samme udtrykker skulpturerne. Væk er det dæmoniske, erstattet af en udsathed forankret i længsel og håb, melankoli og tab.

Mytologisk nationalromantik

Edvard Eriksens (1876–1959) skulptur *Den lille Havfrue* fandt sin endelige opstilling den 23. august 1913 på Langelinie. I 1909 var brygger Carl Jacobsen blevet betaget af danserinden Ellen Prices rolle som havfruen i instruktøren Julius Lehmann og koreografen Hans Becks ballet over Andersens eventyr til musik af Fini Henriques, og han ønskede derfor at fæstne sin oplevelse i



Edvard Eriksen: *Den lille Havfrue* (1913). Foto: Henrik Lübker.

skulptur. Til opgaven udvalgte han den unge billedhugger Edvard Eriksen. Da Ellen Price imidlertid ikke ønskede at sidde nøgenmodel modellerede Eriksen havfruen efter sin kone Eline Eriksen, mens Ellen Price sammen med Vilhelm Pedersens illustrationer til eventyret tjente til inspiration.⁷

Eriksens første model fra 1910 forestillede havfruen siddende på stenen efter forvandlingen til menneske, men denne var Carl Jacobsen ikke tilfreds med, eftersom han ønskede, at skulpturen skulle vise en rigtig havfrue set før forvandlingen. Konflikten mellem kunst og kapital resulterede i et kompromis: Havfruen fik ben, men disse mandede ud i to fiskehaler snarere end fødder. Således hevet ud af sine naturlige elementer – eventyrets forlæg såvel som vandet – men uden evne til at betræde jorden med sine fiskehalefødder, sidder skulpturen fanget på sin sten midt mellem vand og land. Dens ansigt er melankolsk nedbøjet og blikket rettet et sted mellem hav og land. Den er med andre ord fastholdt i en mellemtilstand, som da også bemærkes i *Berlingske Tidendes* artikel om opsætningen af skulpturen den 24. august 1913:

Hvor hun hører hjemme er jo i øvrigt ikke så let at afgøre, hendes bedrøvede ansigt siger et, men hendes fiskehale vidner et andet. Men hun

sad der i alt fald, som var hun lige krøbet op af vandet, våd og myg og rørende, en yndig lille skikkelse, der blød og levende er af udmærket virkning, midt imellem al kampestenshårdheden.⁸

Havfruen blev dog ikke født som det nationalsymbol, hun er i dag. I mange år levede hun et stille liv, mens Gefionspringvandet i langt højere grad tiltrak sig den store opmærksomhed. Men i midten af 30'erne sker der noget:

Turistforeningen for Danmark går i gang med at fortælle nye historier til landets gæster, hvor man lægger vægt på det frigjorte og smilende Danmark, samtidig med at man betoner landets harmoni og rolige atmosfære. På én gang international og provinsiel kan Danmark favne både moderne funktionalisme og socialt ansvar – og som en klar modsætning til 1930'ernes stadig mere urolige Europa bliver Danmark nu præsenteret som en fredelig oase fuld af romantik og eventyr.⁹

Turistforeningen er overrasket over hvor stor betydning, H.C. Andersen har for Danmark, og han benyttes i stadig stigende grad som repræsentant for det fredelige og eventyrlige Danmark. I årene efter anden verdenskrig genoptages denne fortælling med fornyet styrke. Samtidig understøttes fortællingen af bl.a. Hollywood, der legemliggør turistforeningens fremstilling af Danmark som et hyggeligt eventyrland, med Danny Kaye (1913-87) i hovedrollen i filmen *Hans Christian Andersen* (1952):

Den Lille Havfrue opnåede en uhørt popularitet og blev et ikon for dansk turisme, hvor også Turistforeningen for Danmark smed sine forbehold overbord. Snart blev havfruen 'berømt for at være berømt' og et 'must-see' for danske og udenlandske gæster i København. Den Lille Havfrue var omskabt til et dansk nationalsymbol, men det var udenlandske turister og Hollywood, der skabte hende!¹⁰

Det kan synes mærkværdigt, at Eriksens skulptur kan blive bærer af en fortælling om det eventyrlige og hyggelige Danmark, når nu skulpturen indholdsmæssigt fremviser en splittelses- eller mellemtilstand. En stor del af forklaringen ligger naturligvis i H.C. Andersens enorme berømmelse. Men det skyldes også, at selvom skulpturen i en vis grad fanger mellemtilstanden, inderliggør den denne i en sådan grad, at al agens forsvinder. Det er en sart og tragisk tolkning af havfruens transformationsproces som et fængsel. Dermed fravælges også de mere positive og udadvendte aspekter, der er at finde i eventyret: længslens mål er ikke uopnåeligt hos Andersen, men en reel mulighed, der vindes

igennem en uselvisk offerhandling. Som vi skal se senere, er det dog ikke usædvanligt, at havfruefortolkningerne vælger den tragiske udlægning og dermed istemmer koret, der undlader at forholde sig til eventyrets slutning. Det medvirker imidlertid også til at uskadeliggøre figuren i relation til dens beskuer. Med sit let bortvendte blik trænger skulpturen sig på ingen måde på. Havfruen lukker sig tværtimod om sig selv og sin egen verden, hvor omverdenens blikke ikke findes eller ænses. Mens man som beskuer kan blive rørt over hendes tragiske skæbne, konfronterer hun ikke beskueren overhovedet. Hun er en skæbne, beskueren er vidne til, men som han/hun ikke deler. Modsat hende kan beskueren nemlig agere: vende sig bort eller investere sig selv i havfruens følelsesliv. Som udtryk for *almenmenneskelig* splittelse og usikkerhed er hun imidlertid for glat, for lukket og alt for meget sig selv og en anden end beskueren. På den ene side rummer skulpturen altså en relativt kompleks, sart og smertefuld fortælling, som derigennem er vedkommende. På den anden side lukker fortællingen sig om sig selv, hvorved de sarte og smertefulde dybder i fortællingen ikke berører beskuerens eksistens. For Eriksens havfrue gælder det samme, som Walter Benjamin polemisk skrev om romanen: "Det som drager læseren til romanen er forhåbningen om at varme sit kuldske liv ved en død, han læser om."¹¹ Benjamins kritik af epikken handler om, at læseren ved romanens afslutning har en forventning om overblik og afklaring, hvorved der etableres en afstand til det læste. Selvom fortællingen er nok så tragisk, er den derfor ufarlig for læseren eller beskueren, fordi han/hun kan overskue den.

Som tidligere nævnt udmærkede H.C. Andersens eventyr sig ved at forflytte overnaturrens dæmoni fra at være noget udenfor mennesket til at være en side af den menneskelige eksistens. Splittelsen blev sider af psyken eller eksistensen: havfruen blev *menneskelig*, overnaturlig blev *naturalig*. Men på trods af at Eriksens skulptur fastholder den eksistentielle splittelse i havfruen, gør den det på en sådan måde, at beskueren kan holde sig selv på afstand af splittelsen ved netop at varme sig gennem havfruens tragik: "Det er en sørgelig skæbne, godt jeg står på sikker grund" synes at være budskabet, beskueren kan tage med sig. Igen eksternaliseres overnaturren, men denne gang uden snert af hverken middelalderens dæmoni eller eventyrets almenmenneskelige splittelseserfaring. For beskueren er mødet med skulpturen, derfor også en tryk måde at møde andetheden på. Havfruen er måske charmerende og eksotisk, men hun rejser ingen spørgsmål, fornærmer ingen og medfører ingen refleksion. Turistens møde med en fremmed kultur rummer således ingen farer for turistens selvidentitet. Netop derfor er den typiske reaktion fra turisternes side også en simpel smagsdom: "jeg troede, hun var større".

Når skulpturens sokkel ydermere er en nordisk dyssestenssætning, skaber sokkel og skulptur i fællesskab en diakron akse, der forbinder havfruens hyg-

gelige overnaturlig med oldtiden. Langt tilbage, længe før H.C. Andersen, strækker det hyggelige, eventyrlige og ufarlige Danmark sig, synes postulatet om autenticitet at lyde.

Samlet set kan man anskue Eriksens *Den lille Havfrue* som en særlig nationalromantisk retning, der i stedet for at mytologisere almuen tager afsæt i folkekulturens mytologi og genmytologiserer denne i lyset af de ydre år, som Englandskrigene og de slesvigske krige havde påført den nationale stemning: Det er ikke vikingernes aggression eller Danmarks styrke, der besynges, men venligheden, det charmerende og eventyrlige. Dét er enestående branding, men måske kun i mindre grad tro imod historiens og Andersens forlæg.

Fremtidsangst

Hvis Edvard Eriksens skulptur etablerer linjer tilbage i tiden og derigennem fremstiller en bestemt opfattelse af national fortid og identitet, så peger Bjørn Nørgaards bearbejdelse af Eriksens skulptur i højere grad kritisk på nutid og især fremtid. *Den genmodificerede Havfrue* er en del af en større skulpturgruppe, *Det genmodificerede Paradis*, som Nørgaard skabte i forbindelse med EXPO 2000 i Hannover. I 2006 blev gruppen opsat på Dahlerups Torv på Langelinie i København, blot 400 meter fra Eriksens havfrue.

Med skulpturgruppen stiller Nørgaard spørgsmålstejn ved civilisationens fremskridt og sejre ved at genbruge og omforme fortidens betydningsmættede symboler, såsom madonnaen, triumfbuen og altså den lille havfrue. Triumfbuen ligger halvt sammenstyrtet med en søjle på jord og den sammenstyrtede rest i vand. Oven på triumfbuen står madonnaen med et væld af deforme bryster, der peger i alle retninger ud fra kroppen, som om figuren drejer om sin egen akse i høj hastighed. Hun har født eller udslynget de omkringliggende figurer gennem en centrifugal kraft, synes at være udsagnet, som Nørgaard også selv bekræfter.¹² I forhold til Jesusbarnet rummer denne madonnas børn et noget mere tvivlsomt frelseperspektiv. Som vandet har ædt dele af triumfbuens ene søjle, er også de enkelte figurers former udflydende – i en vis grad af opløsning eller manglende tilblivelse. De er menneskelignende, men stærkt deforme med manglende arme eller ben. Deres individuelle attributter og udtryk relaterer sig primært til deres genmodifikation: *Madonna* med de mange bryster, der føder resten af figurerne, eller *Den gravide Mand*, der demonstrerer opløsningen af skillelinjerne mellem kønnene på radikal vis.

Den genmodificerede Havfrue er adskilt fra resten af skulpturgruppen. Mens disse befinder sig i og ved siden af vandbassinet på Dahlerup Torv, befinder havfruen sig i havnen ved siden af. Mens de resterende figurer primært er udført i støbejern er havfruen i bronze. Og mens de resterende udtrykker



Bjørn Nørgaard: *Den genmodificerede Havfrue* (2000). Foto: Henrik Lübker.

idéer om menneskeheden gennem deres genmodificerede attributter (f.eks. *Den gravide Mand* eller *Den tredelte Kapital*), er havfruen netop ved at blive genmodificeret til et menneske. Dermed bliver hun en slags overordnet kommentar på genmodificeringen i sig selv: hun er den eneste af figurerne som er fastholdt i selve metamorfosen, og i sin positur og udtryk kommenterer hun sin skæbne. Alle havfruens træk er menneskelignende, men ingen af dem er menneskelige. Arme, ben og hænder er for lange; albuer, håndled og knæled er for tydeligt markerede. Fødderne peger i hver sin retning, som var det en fiskehale, der er blevet splittet i to. Brysterne består af to gange to runde udvækster, som om brystmuskulaturen og brysternes fedtvæv ikke rigtig hænger sammen. Ansigtet drejet nedad på en unaturlig lang og bøjet hals, så det næsten flugter horisontlinjen, og med nedadvendt mund og øjne beretter skulpturen om sin tragiske skæbne. Fra hovedet går to nedadvendte "horn", som minder om de hatte, hofnarre fra middelalderen og renæssancen til tider er afbilledet

med, hvor der er bjælder for enden af "hornene". På samme vis munder den splittede fiskehale/fødderne ud i "snabelsko", og de fyldige lår minder om 15-1600tallets pludderhoser. Med andre ord forenes det tragiske med hofnarrens figur i Nørgaards udgave af *Den lille Havfrue*. Et af hofnarrens træk har traditionelt set været at formidle den sunde fornuft ved at udstille de lattervækkende sidder ved ufornuften på tværs af rang og hierarki. I det lys handler havfrue-skulpturen om ikke ukritisk at gå med på enhver videnskabelig landvinding uden at reflektere over konsekvenserne for mennesket. Nørgaard formulerer selv noget lignende:

Det er interessant at se Walt Disneys udgave af historien, fordi den ender lykkeligt. Hun bliver gift, og de lever lykkeligt og alt det der. Men hvis man læser H.C. Andersens udgave, så går det meget dårligt. Og det er måske et interessant eksempel på, hvordan europæere og amerikanere opfatter genmanipulationen forskelligt. Fordi europæerne godt ved, at det at overskride visse grænser kan få frygtelig tragiske virkninger. Den lille Havfrue er jo en genmodifikation, fordi hun anvender trolddom. Hun ved godt, at det kan gå galt, men kærligheden gør hende blind. Hun er eneste figur i bronze – også fordi jeg gerne materialemæssigt ville henvise til Eriksens skulptur.¹³

På trods af skulpturgruppens modernistiske udtryk er der noget konservativt over Nørgaards værk. I ovenstående citats sammenkædning mellem genmodifikation og trolddom genskaber han reelt en ydre dæmonisk overnaturlig, der, med sine nye og udflydende menneskebilleder, truer selve mennesket. Hos Nørgaard er det videnskaben og ikke elementarånderne, der hersker over materien, og borte er den hyggelige nationalromantiske mytologi fra Eriksens skulptur. Dyssestensopsætningen er blevet til en bunke sten. Men vi finder heller ikke Andersens splittede menneske i Nørgaards havfruemotiv. I stedet udtrykker skulpturen et forsøg på at bevare et menneskebillede, som Nørgaard øjensynligt finder under pres af udvikling og videnskab. Samme bevarende indsats kan følges i skulpturgruppens andre skulpturer, der, som Nørgaard da også selv pointerer, umiddelbart kan aflæses "temmelig firkantet".¹⁴ I *Den genmodificerede Paradis* genfindes f.eks. slangen, der er *Den tredelte Kapital*. På denne vis arbejder han med en række tydelige symboler i sit forsøg på at sætte en videnskabs- og fremskridtsproblematik på dagsordenen. Skulpturkunsten tjener dermed en tydelig dagsaktuel funktion, som den behandler med en relativt klar hensigt: Madonnaen er blevet en perversion og havfruen har, med sin trolddomsindstiftede metamorfose, altid været det. Man kan således ikke sige, at Nørgaards skulptur har noget synderligt med Andersens eventyr at

gøre, og skulpturen selv spiller da også langt mere op mod Edvard Eriksens skulptur end mod eventyret. Hvor Eriksens skulptur nedtoner de skulpturelle og tematiske brudflader, tydeliggør Nørgaard dem. Eriksens skulptur fortæller om en tid, "der stadig havde troen på fremtiden i sig".¹⁵ Nørgaards skulptur fortæller om, hvordan fremskridtet er i færd med at tage menneskeligheden fra os. På denne vis bliver Nørgaards havfrue-skulptur måske ikke til hyggelig nationalromantik, men i sin ensidighed kommer den alligevel til at besynde det bestående, ved at illustrere forandringens farer – uden dens muligheder.

Alt solidt smelter

I juni 2012 fik Danmark endnu en genfortolkning af Edvard Eriksens version af Andersens "Den lille Havfrue". Denne gang er det kunstnerparret Elmgreen & Dragset, der med skulpturen *Han* tager livtag med Eriksens nationalromantiske fremstilling. Allerede i 2008 arbejdede de med emnet i fotografiet *When a Country Falls in Love with Itself*, hvor de skyder et spejl ind mellem Eriksens skulptur og horisontlinjen, så det ser ud som om, hun forfængeligt ser sig i spejlet. I *Han* arbejder de videre med samme tematik, men denne gang er spejlet blevet en del af skulpturen selv, da den er udført i blankpoleret stål og på den vis spejler omgivelserne i sig. Betydningsdannelsen foregår således ikke ved, som hos Eriksen, at forbinde sig med en forestillet fortid og mytologi, der iscenesætter en harmonisk nutid. Den varsler heller ikke, som Nørgaards havfrue, en truende fremtid, der eroderer nutidens menneskelighed.¹⁶ Hos Elmgreen & Dragset er det hverken fortid eller fremtid, der er til diskussion, men den nutid, som Eriksen og Nørgaard ikke kritisk reflekterer over. *Han* udfolder sig synkront i stedet for diakront, og lader ikke blot beskueren se et objekt, men også sig selv på samme tid. Der er altså en spejlingsrelation på spil, hvor beskueren på én gang står uden for kunstværket og samtidig, i blikkets bemægtigende handling, også bliver en del af kunstværket. Værkets kritiske moment ligger imidlertid ikke blot i, at det vender blikket tilbage mod beskueren, men at det gør det, mens værket samtidig omfortolker Eriksens skulptur indholdsmæssigt. Figurens holdning og attitude er den samme som hos Eriksen, men som titlen mere end antyder, er køn og væsen skiftet ud. I stedet for havfruen har Elmgreen & Dragset lavet en ung mand.

Med kønskorrektionen synes kunstnerne at deltage i den tilsyneladende uendelige debat om H.C. Andersens seksualitet. Skulpturen kan således læses, som om det med sine moderne materialer fortæller en anden og nyere historie om Andersens eventyr end Eriksens nationalromantiske historie. Derigennem ville skulpturen indgå i en generel debat om national selvforståelse og fortiet



Elmgreen & Dragset: *Han* (2012). Foto: Anders Sune Berg.

homofobi. Elmgreen & Dragsets figur virker dog ikke synderligt erotisk eller seksualiseret i sin fremtoning. Og i øvrigt rummer det næppe voldsom provokatorisk kraft at postulere, at digteren var homoseksuel i 2012. Ydermere vil en sådan læsning vil i bedste fald kun gribe en facet af værket. Kønskorrektionen peger eksempelvis i lige så høj grad på, hvordan ikke blot kvinden, men også manden, i dag er i en udsat position. Som havfruen hos Eriksen sidder *Han* i sin ensomhed, udstillet i sin nøgenhed. Samtidig medfører korrektionen imidlertid en bevægelse fra det specifikke til det almene. Eriksens havfrue er i langt højere grad afgrænset fra beskueren som noget andet – som mytologisk væsen, som skulptur, som objekt. Hos Elmgreen & Dragset er det mytologiske væsen blevet menneske; skulpturen spejler beskuerens blik og indskriver dermed også denne i et objekt-fællesskab. Havde skulpturen været, ligesom Eriksens skulptur, udført i bronze, ville den netop have låst sig fast i en kønsproblematik og -diskussion, men med brugen af blankpoleret stål overskrider værket sig selv, og indskriver beskueren i værkets korrektive handling. Herigennem åbnes fortolkningsrummet også op i takt med at fastlåste modsætninger som mand/kvinde (havfrue), subjekt/objekt, statisk/foranderlig synes at opløse hinanden. For samtidig med at skulpturen eksplicit refererer til Eriksens skulptur og tydeligt iscenesætter sig selv som en opdateret version i både form og materiale, så fremstår skulpturen på samme tid med sit sølverne udseende, der kun afspejler omverdenens farver og blikke, som tabula rasa. En sådan forståelse omvendes imidlertid også, eftersom der i skulpturens indre skulle befinde sig et mekanisk aggregat, der med uregelmæssige mellemrum får skulpturens øje eller øjne til at blinke, hvilket i en vis grad giver skulpturen selvidentitet.

Han er på trods af sin bestemmende titel midt i mellem på den ene side at være en plastisk beholder for stort set hvilken som helst tolkning eller mening og på den anden side at rumme et meget entydigt udsagn og kommentar på Eriksens havfrue-skulptur. På den vis er både beskuer og skulptur spændt ud i en tilstand mellem bestemmelse og uvished, mening og meningsløshed. Forsøger man at reducere værket til et entydigt budskab, gør det modstand. Omvendt lokker dens åbenhed og mange fortolkningslag samtidig til et meningsgenerende arbejde. Det er i denne mellemtilstand at ligheden mellem skulpturen og Andersens havfrue dukker frem. Det er ikke igennem ydre ligheder, for dem er der ingen af, men igennem fastholdelsen af en indre position, der er hverken eller. Herigennem peger deres skulptur ligesom Andersens havfrue ud mod det åbne og længslen efter mening. Hos Elmgreen & Dragset er frelseperspektivet dog fraværende; meningen, beskueren finder, er intet andet end hans eller hendes egen subjektive spejling, siger den blankpolerede ståloverflade. Som om overfladen ikke var stål, men kviksølv, minder værkets forarbejde

og parafrase af Eriksens skulptur om den amerikanske filosof Marshall Berman (f. 1940) gengivelse af Karl Marx' ord i en moderne kontekst: "All that is solid melts into air".¹⁷ For Marx handlede det om hvordan kapitalens undertrykkende bånd bar deres egen destruktion i sig; for Berman udtrykker sætningen en modernitetsdiagnostik: I moderniteten forsvinder alle faste former, etiske, æstetiske, religiøse og politiske, som dug for solen. Og intetsteds giver *Han* anledning til at tro på, at mennesker eller guder kan genrejse sandheden. Meningsfylden, frelsen, er tabt, men længslen efter mening og mulighederne for at tænke tingene anderledes står åbne – i hvert fald i denne subjektive spejling.

En gisp efter mening

Samtidig med at Elmgreen & Dragset forankrer deres skulptur i nuet i langt højere grad, end det er tilfældet hos Eriksen og Nørgaards skulpturer, udtrykker relationen mellem *Han* og beskueren også en eksistentiel splittelse i menneskelivet, som beskrevet i det ovenstående. Den eksistentielle splittelse er i endnu højere grad synlig i Anne Marie Carl-Nielsens *Havfrue* fra 1921. Dermed er *Havfrue* på mange måder også et atypisk værk i Anne Marie Carl-Nielsens oeuvre. Med sin kombination af naturstudier og klassicisme er det nemlig sjældent det splittede moderne menneske, fuld af tvivl og usikkerhed, som hun peger på. Ligesom sin mand, Carl Nielsen, var hun nemlig en del af samtidens vitalismebevægelse. Derfor kredser motiverne oftest om den livsduelige natur, det sunde menneske, der er ét med sin krop og sanselighed, eller mytologiske scenarier, der udstråler livskraft eller sanselighed: Sat på spidsen er det Bacchus i stedet for Kristus, ungdom i stedet for alderdom og kropslig leg og bevægelse i stedet for stilstand. I sin tekniske udførelse hælder hun mod naturalismen, men i sit motivvalg er hun vitalist.¹⁸

Som i så mange andre af hendes værker er *Havfrue* også en skulptur af fastholdt bevægelse. Men denne gang er bevægelsen ikke en ydre markering af sanselighedens eller kroppens idealitet. Det er snarere et menneskes desperate gisp efter vejret eller fiskens sprællende døds kamp der afbilledes. I stedet for helhed og frihed er det det fastlåste og ufuldstændige, der står i centrum. Bronzeskulpturen forestiller konkret en havfrue, der, støttende på hænderne strækker ansigtet fremad med opspilede øjne og mund, som for at trække vejret. Fiskehalen folder sig ind under sig selv, hvilket får skulpturen til at danne en sammenpresset S-form. Den kvindelige del af skulpturen har derved en opadgående bevægelse, mens fiskehalen trækker kompositionen nedad. S-formens to bugtninger bærer samtidig præg af desperation: Kvindedelen strækker sig unaturligt så langt frem som muligt, og fiskedelens voldsomme bugtning for-



Anne Marie Carl-Nielsen: *Havfrue* (1921). Foto: Odense Bys Museer.

stærker fornemmelsen af, at halen spræller. Skulpturen synes således at bestå af to modsatrettede elementer, der forenes i tilblivelsens og dødskampens desperation. Modsætningerne mellem skulpturens to dele er forstærkede ved at fiskehalen mangler ethvert spor af menneskelighed. I modsætning til Eriksens havfrue er der her ikke tale om fødder, der er halefinner på samme tid, og det dyriske forstærkes yderligere af to store sidefinner. Anne Marie Carl-Nielsens skulptur er hinsides civilisatorisk fernis. Hos hende er havfruen et væsen, hvor selve eksistensen er sat på spil i en fastholdt tilstand mellem “endnu ikke” og “har været”.

Da skulpturen blev til befandt Anne Marie Carl-Nielsen sig i en personlig og kunstnerisk krise. I 1919 indgav hun og Carl Nielsen separationsbegæring, og den ægteskabelige krise, der havde stået på i en årrække, havde allerede da forplantet sig i hendes kunstneriske virke. Bestillingsværker blev udført nær-

mest af nød, for at opretholde den ydre, materielle tilværelse. Men den indre, åndelige tilværelse syntes lammet og havde svært ved at komme til udtryk. I lyset heraf er det svært ikke at se *Havfrue* som en kunstnerisk bearbejdning af hendes egen krisetilstand. Som hun gisper efter at finde eksistentielt og kunstnerisk fodfæste – efter atter at finde sin kvindelighed ovenpå Carl Nielsens svigt – gisper havfruen også efter luft i sit nye element. I forhold til hele vitalismens dyrkelse af nordisk og græsk mytologi er fremstillingen sigende: Det er også det vitalistiske livssyn og dens idealitet, der er sunket i grus. Det sorgløse, legende og kropslige, som hun så ofte har givet kunstnerisk form, viser sig at være en dyrkelse af gold mytologi. Mandens svigt og utroskab har skrækket alle metafysiske ideer bort og blotlagt en hudløs eksistentiel krisetilstand, hvor hun er udspændt mellem en realitet, hun endnu ikke mestrer, og en idealitet, der er tabt.

Om Anne Marie Carl-Nielsen har spejlet sin situation i H.C. Andersens eventyr og derigennem fundet havfrueformens udtryk vides ikke. Men at den har ligget som et bevidst eller ubevidst forlæg er højst sandsynligt. Som John Fellow, der er en kyndig kender af Anne Marie Carl-Nielsen og Carl Nielsen, skriver:

Hun har som H.C. Andersen, hvis havfrue er femten år gammel, da hun første gang stiger op mod menneskeverdenen, skildret sin havfrue i den alder, hvor pigen, mennesket bliver til, med spæde lemmer og ufærdige bryster. Man føler det gærer i kroppen, man ser bevidstheden brydes i det førmenneskelige ansigt, munden der gisper efter luft ved mødet med landjorden, de vidt åbne øjne, der er fulde af frygt og forventning ved den fremtid der anes usikkert.¹⁹

Men hvor Andersens havfrue udtrykker længsel og vilje, udtrykker Anne Marie Carl-Nielsens skulptur snarere usikkerhed, tvivl og desperation. I hendes skulptur synes havfruen ikke at have valgt sin situation, og kampen handler derfor også i højere grad om ikke at gå til grunde end om, som hos Andersen, at vinde den jordiske kærlighed og det evige liv. Anne Marie Carl-Nielsen fører splittelsen ud i et ekstremt udtryk, hvor det sofistikerede viger bort til fordel for fremmaningen af en rå urkraft. Som sådan er der også langt fra f.eks. Elmgreen & Dragsets subtile besvarelse af beskuerens blik til Anne Marie Carl-Nielsens havfrues blik, der i sin desperation gør beskueren opmærksom på splittelsens tragik. Hvor mange af hendes andre arbejder fremviser en regressiv naturdyrkelse, peger *Havfrue* i stedet frem mod modernismens formarbejde, hvor betydningsindhold skurrende støder sammen i en fast form. Det heroiske og helstøbte er afløst af en form, der kun er fastholdt igennem dets indre modsætninger.

Efter historien: levende død

Den tyskfødte kunstner Christian Lemmerz arbejder ligesom Anne Marie Carl-Nielsen med at fastholde og udtrykke en radikal splittelsestilstand. Men hvor hendes udtryk primært er forankret i formgivningen og det ikonografiske indhold, arbejder Lemmerz i langt højere grad med også at udtrykke splittelsen og dobbeltheden igennem sine værkers materialitet. Det ses eksempelvis i hans berømmede *Legeme (spejl) 1-6* fra 1993, der består af seks lukkede glaskister indeholdende svinetorsoer, skåret i to og syet sammen forkrop med forkrop og bagkrop med bagkrop. Værket arbejder i et betydningsfelt, hvor sammenhæng og opløsning spejler og fordobler sig hinanden. På den ene side udtrykker glaskisten og sammensætningen af forparti med forparti og bagparti med bagparti et autonomt rum, hvor den enkelte svinekrop lukker sig om og spejler sig i sig selv. På den anden side er forudsætningen for autonomi – en form for selvidentitet – fraværende, eftersom svine kroppene netop er sammenstykkede og uden individuelle karakteristika. I transformationen fra liv til skulptur er der altså sket en bevægelse, der på én gang fastholder og opløser liv, sammenhæng og betydning. Denne bevægelse fordobles også i skulpturens indre liv, for mens glaskisterne leder tankerne i retning af det evige og det statiske, fremviser de i deres indre samtidig kødets opløsningsproces. Her er vi næsten fremme ved den fuldendte modsætning til Anne Marie Carl-Nielsens vitalistiske naturdyrkelse: Processen, der er fastholdt af den kunstneriske handling, er ikke livfuld, men udtryk for forgængelighed og opløsning. Dyret fremvises som kød, som materie snarere end som vitalistisk idealitet, og indsættes dermed i den reelle brugssammenhæng, der er i dansk industriel landbrugsproduktion, samtidig med at Lemmerz igennem *sin* brug indskriver en vis skønhed i nedskrivningen af liv til materie.

Da Lemmerz i sluthalvfemserne begynder at kredse omkring marmor som materiale, er det også selve materialet og materialets historiske udtryk, som han bruger som afsæt for nye kunstneriske udtryk og omvendinger. Marmor har traditionelt set været brugt i antikkens og klassicismens kunst til at afspejle idealitet, harmoni og skønhed. Som hårdt, og nærmest uforgængeligt materiale synes det at tale om evigheden samtidig med, at dets ensartede farve markerer en afstand til det jordiske. Det er bl.a. denne renhed og afstand til det jordiske, som får Lemmerz til at foretrække marmor frem for eksempelvis granit. I sin fine bog *Memento – CHRISTIAN LEMMERZ erindring krop død* citerer Ann Lumbye Sørensen Lemmerz' modstand mod granit således: "Granit nærmer sig mere natur".²⁰ Når Lemmerz ønsker at holde fri af forestillinger om natur, skyldes det, at han arbejder i et mentalitetsrum, hvor hverken krop eller kunst længere kan bære idealer. Hans første udstilling af marmor-skulpturer fra 1998 hed Dopa la Storia (: efter historien). Udstillingen peger

ifølge Lumbye Sørensen på, hvordan kunsten "i en postmoderne sammenhæng tolkes som tilstanden efter de store omverdenstolkningers sammenbrud".²¹ Fortidens forskellige ideer om sandhed udgør for Lemmerz en ruinhob, som end ikke kunsten kan gøre hel igen. Ikke engang kunsten kan forbinde sig til frugtbar jord, og derfor består Lemmerz kunstneriske praksis også netop i at fremvise dette. Den eneste sandhed tilgængelig for kunstneren synes at være, at ingen sandheder længere er holdbare. Derfor citerer og korregerer Lemmerz også antikkens og klassicismens skulpturer ved eksempelvis i *Madonna Grigia* fra 2003 at lade madonnaen holde Jesusbarnet i den ene hånd og en kanyle i den anden hånd, eller ved at lade kroppes hårde og lukkede overflade åbnes op, så de indre organer og tarme trænger sig på som i *Untitled (Virginia)* fra 1998. Roen og helheden brydes af vold og fragmentation. Lemmerz finder ofte sine motiver ved at dykke ned i kunsthistorien, mens hans forarbejdning, hans korrektioner gerne knytter sig til en nutidig kontekst. På den vis underminerer han motivernes idealitet og indskriver dem i en nutidig realitet. Forestillingerne om evighed og sandhed bliver til tomme tegn, som han frit citerer og ødelægger i samme bevægelse.

Også i dobbeltskulpturen *Mermaid* arbejder Lemmerz negativt med forestillingerne om idealitet og frelse, og denne gang er det Andersens "Den lille Havfrue", han citerer og bearbejder. Hos Lemmerz er havfruen forvandlet til menneske, men samtidig fordoblet. De to figurer ligger på hver deres sokkel, der i stedet for at hæve dem monumentalt op mod åndens og idealitetens rige, hiver dem ned mod materialiteten og døden. Soklerne minder nemlig om obduktionsborde eller sarkofaglåg. Og der er tydeligvis tale om en form for lig-syn. Havfruer eller luftånder er der intet af – overnaturen er fraværende. De to figurer er fuldt og helt menneskelige, men synes samtidig også at have betalt prisen for dette. Kroppene er i opløsning og huden rynket som på en strandvasker, der har ligget i vand i lang tid. I modsætning til flere af de tidligere behandlede havfrueskulpturer, der enten nedtoner splittelsen eller forankrer den i en konkret samfundsproblematik, forstørrelser Lemmerz splittelsen, indtil den når opløsningen eller fordoblingen. Lemmerz afvisning af frelseperspektivet i Andersens eventyr medfører, at skulpturens indre splittelse ikke synes mulig at fastholde i én form. Hvor der, med andre ord, stadig er håbet om og længslen efter at kunne integrere de modsatrettede momenter i en ny helhed i Anne Marie Carl-Nielsens *Havfrue*, er alle sådanne forestillinger endegyldigt udtømte hos Lemmerz. *Mermaid* viser det frugtesløse resultat af anstrengelserne efter at finde ny sandhed, helhed og harmoni. "Efter historien" er der kun splittelsens permanens og dødens realitet. Derfor er museumsrummet og kunstudstillingen også blevet til et gravkammer eller et ligsyn. Kunsten kan undersøge hvordan døden overgriber menneskelivet, men formår ikke at



Christian Lemmerz: *Mermaid* (2005). Foto: Christian Lemmerz.

genindsætte den menneskelige eksistens i et livfuldt forhold til sig selv og sine omgivelser. Ann Lumbye Sørensen pointerer hvordan Lemmerz på denne vis sætter “en grundlæggende ensomhed og uløselig længsel i en mytisk fortælling”.²² Hvor splittelsen hos f.eks. Anne Marie Carl-Nielsen behandler splittelsen eksistentielistisk, som noget der muligvis kan overvindes, mytologiserer og eviggør Lemmerz den som et grundvilkår for mennesket. Selv reflekterer han over sin brug af fordobling og spejling:

alle disse begreber kommer fra det ubehag at være i livet [...] fra umuligheden af at være én [...] fra den oprindelige fortvivlelse og uoverskuelige forgrening af væren [...] det tvekønnede er født ud af savn [...] på den ene side er vi isolerede og enkeltvis men samtidig er vi ikke enkeltvis nok [...].²³

Problemet for Lemmerz’ havfrue er på sin vis, at hun er alt for meget menneske. Hun befinder sig i en tid, hvor historien synes at have udtømt alle muligheder for transcendens, og derfor er hun også et offer for tidens handlen med hende. “Efter historien” er selv det bestandige marmormaterials løfte om idealitet og harmoni bukket under. Tiden og døden har således ædt sig ind i marmoret, som spor efter drukning eller rifter og bid fra dyr og tidens tand. Hermed synes Lemmerz skulptur at sige, at også Andersens forløsning af havfruen har overskredet sin holdbarhedsdato.

Ved på samme tid at fordoble og menneskeliggøre havfruen udviser Lemmerz hendes identitet og almengør dermed også havfruens skæbne. Det er ikke blot en tragisk skæbne, som beskueren er vidne til, men et almenmenneskeligt anliggende. Mennesket er fanget i sin egen materialitet, men samtidig må det række ud mod noget større, for netop at blive til som menneske. Forsøger mennesket at overskride sin egen materialitet ved at forbinde sig til noget større end sig selv, støder det imidlertid blot på historiens ruinhob af overlevede sandheder og dermed også på sin egen undergang som menneske. På denne vis er der intet håb og ingen udvej for mennesket i Lemmerz diagnostik. Den uforløste længsel bliver hans sindbillede på menneskeheden.

Trøst og erotik

Ole Ahlbergs lille bronzefigur *Hans Christian og havfruen* på knap 22 cm er på sin vis en tilbagevending til begyndelsen. Mens figur og sokkel i de allerede behandlede skulpturer har forbundet sig med alt fra oldtid til fremtid, fra det store fællesskab til individets smerte og dødserkendelse, fra dyrkelsen af nuet som et civilisatorisk højdepunkt til en fremstilling af realitetens gru og nådesløse vilkår, vender Ahlberg tilbage til en konkret historie, hvor relationen mellem havfruen og Andersen er sat i spil. Soklen, havfruen udspringer af, er blevet Andersen selv, da hun konkret sidder på hans skød. Således er det ikke en stor fortælling om nation, fællesskab, individ eller mangel på samme, som er grundlaget for Ahlbergs arbejde. I stedet for den monumentale fortælling om en almenhed er det snarere den specifikke, biografisk orienterede fremstilling af et forhold mellem kunstner og værk, der ses nærmere på. Og dog: Den anden, i dette tilfælde beskueren, er også sat i spil i værkets betydningsdannelse. Værket har dermed to dimensioner, som vil blive undersøgt nærmere. For det første handler skulpturen om relationen mellem Andersen og havfruen: Hvad betyder de for hinanden i Ahlbergs optik? For det andet handler skulpturen også om omverdenens blik på relationen mellem Andersen og havfruen: Hvordan betragter omverdenen Andersen og hans relation til havfruen og måske endda til kvindekønnet generelt?

Ahlberg er især blevet kendt for sine malerier, hvor han giver tegneseriefiguren Tintin ny betydning ved at placere ham i erotisk ladede situationer, hvor kvinder lokkende byder sig til. Derved opstår der naturligvis en vis spænding mellem tegneserieverdenens asekuelle og idealiserede uskyld og det seksuelt ladede kvinde-køn, der i form af pin-up motiver er mindst lige så idealiserede i dets erotik. Måneraketten, kendt fra Tintins tegneserie, forvandler sig eksempelvis således fra at være et rumfartøj til at være et fallisk objekt. På denne vis fremhæves overraskende sammenfald mellem de to modsatrettede idealiteter.

For måneraketten handler i begge tilfælde om udforskning, opdagelse og spænding. Spørgsmålet er derfor, om uskylden og erotikken er modsætninger, eller om de blot er momenter af det samme. Ahlberg lægger sig dermed forlængelse af en surrealistisk teknik, hvor modsatrettede elementer bringes sammen, for derigennem at opløse etablerede meningskategorier og -systemer og pege på nye sammenhænge.

Det samme gør sig også til en vis grad gældende i hans arbejde med H.C. Andersen. Hans skulptur er en bearbejdning af et maleri, han udførte i 2005 i forbindelse med digterens 200års fødselsdag. Og som han ofte gør, benytter han sig også i dette værk af et kunsthistorisk forlæg, som han derefter bearbejder ved at tilføje nye elementer. I dette tilfælde er der tale om, at Ahlberg gengiver den unge Andersen som C.A. von Benzon (1816-49) portrætteret i 1835-36. Men hvor H.C. Andersen i Benzons maleri holder ark papir i hånden for at illustrere sin digtergerning, manifesterer denne gerning sig konkret i Ahlbergs maleri og skulptur: Papiret er erstattet af en havfrue, der sidder på hans skød. Andersen har lagt armene om hende, og hun gemmer sit ansigt i hans skulder, som om hun søger trøst hos ham. Mens Andersen i Benzons maleri stirrer ud mod beskueren som for at formidle indholdet i papirerne, han holder i hånden, er hans ansigt en anelse i profil i Ahlbergs maleri og skulptur, så han stirrer mod et punkt skjult for både havfrue og beskuer. Havfruens ansigt er drejet mod venstre, og Andersens ansigt er drejet let mod højre væk fra hende. Samtidig sidder han stiv og øjensynligt uengageret i hende. Særligt i Ahlbergs maleri er havfruen et erotisk væsen, som digteren altså synes at være uinteressert i. På ryg og skuldre ses stropperne fra en sort bh, og halen begynder først ved lårene. Således byder også balderne sig erotisk til for beskueren og Andersen. Men digterens hænder forbliver dydigt samlede om hendes ryg. Det er en femme fatale eller en pin up-pige, der er faldet digteren om halsen – uden at han ænser det. På denne vis fortæller maleriet en historie om hvordan H.C. Andersen har blikket rettet mod noget andet end det rent sanselige, eller om hvordan det ikke er nok for ham at trøste sig med sit selvskabte kunstneriske objekt, hvor sanseligt levende og attråværdigt det end er. Hans blik er i stedet længselsfuldt rettet mod noget andet – mod noget han ikke besidder eller formår at fremmane.

I skulpturen er den erotiske ladning mere tvetydig. Stropperne er tykkere og taler mere om tildækning end om lingerie's æggende fremhævning. Det glatte og velplejede hår i maleriet tager sig i skulpturen pjusket ud. Den feminine elegance er dermed røget, og i favnen holder Andersen snarere et barn end en forførende kvinde. Kun balderne fastholder det seksuelle som et betydningsmoment i trekantrelationen mellem Andersen, havfrue og beskuer. Men balderne peger netop ud mod beskueren. I modsætning til Ahlbergs maleri er



Ole Ahlberg: *Hans Christian og havfruen* (2010). Foto: Henrik Lübker.

det seksuelle moment således klart nedtonet i relationen mellem Andersen og havfrue. Hun er Andersens barn, der søger trøst hos sin far. Han kigger imidlertid andetsteds hen, som om det barn, han har skabt, ikke er nok for ham. Andersen synes dermed selv at være besmittet af længslen, han giver skikkelse i "Den lille Havfrue", og kunstens erstatningsprodukt er ikke nok for ham. Han finder med andre ord ikke ro og trøst ved at bearbejde sine personlige erfaringer og længsler i kunstnerisk form. Dermed bliver det også et tragisk billede Ahlberg fremstiller af digteren, hvor Andersen i sin ensomhed må trøste sig med sine fiktive skabninger uden at disse på nogen måde mindsker længslen efter noget andet – efter noget der ikke blot er kunst, men rigtigt levende liv. Ahlbergs skulptur sammenføjer digterens liv og kunstnerens produktion. Længslen i "Den lille Havfrue" er udtryk for digterens personlige længsel omformet til kunst. Han er som allerede nævnt soklen, havfruen sidder på og udspringer af. På denne vis synes Ahlberg at være ud i et dels et biografisk-historisk ærinde og dels et kunst-refleksivt ærinde. For kunstværket synes på én gang at fortælle om Andersens uforløste længsler og samtidig også at iscenesætte den kunstneriske handling som kompensation for en mangel. Kunsten er ikke et overskudsfænomen, men en måde at fortolke den smertelige eksistens i forsøget på at gøre den udholdelig.

For det andet bliver seksualiseringen en del af beskuerens blik. Balderne peger ud mod beskueren og er således også det første, blikket falder på. På den vis har Ahlberg allerede lagt ord i beskuerens mund, men omvendt kan det også ses som en kommentar til den overdrevne interesse, der har været for digterens seksualliv de sidste mange år. Hvor spændende det end er at gisne om kryds i dagbøgerne, følelsesfulde erklæringer til mænd osv., så peger Ahlbergs skulptur på hvordan en sådan seksualisering ofte ligger i beskuerens blik snarere end i Andersens væsen. Tintins måneraket kun bliver fallisk hos Ahlberg i kraft af beskuerens underbevidste meddigtning – fordi beskueren netop ikke er uskyldig som Tintin. Det er denne meddigtning, som Ahlberg i endnu højere grad lader havfrue-skulpturen synliggøre.

Afslutning

Ahlbergs synliggørelse af beskuerens blik er inde på lidt af det samme som Elmgreen & Dragsets *Han*. Der er intet autonomt værk, ingen selvberoenhed. Kunsten bliver altid anskuet igennem en linse, der omformer den og fortolkende sætter den ind i en anden sammenhæng, end den er opstået i. Det samme er imidlertid også gældende for selve den kunstneriske handling. Ligesom Andersen stod på skuldrene af Fouqué da han skabte sin havfrue, så står de behandlede værker på skuldrene af Andersen. Hver udtrykker de deres sær-

lige måde at forholde sig til og bruge arven fra Andersen. På denne vis har ingen af skulpturerne ret meget med inspirationskilden at gøre. De er selvstændiggjort, ligesom fortolkningerne af Andersens liv og levned også synes at have løsrevet sig fra den historiske kontekst. I en sådan optik er spørgsmålet, om man skal begræde, at Andersens værker bliver brugt til at udtrykke holdninger, der til tider synes at ligge endog meget langt fra de holdninger, der udtrykkes hos digteren selv? Er det et tab, at Andersens frelseperspektiv er gået i glemmebogen eller negeres i de behandlede skulpturer? Eller er det netop en styrke ved det religiøse eventyr, at det vedbliver med at inspirere, selv i modernitetens gudløse tidsalder, med dets fremstilling af længsel og meningssøgen?

Som Andersen måtte udtrykke sine længsler i fiktionsform for at være i stand til at komme på afstand til dem og derigennem være i stand til indirekte at tale om dem, således er brugen af Andersen og "Den lille Havfrue" også en måde for kunstnere at komme på afstand til sig selv og deres tid. Det handler ikke om Andersen eller havfruen, for dem finder skulpturerne ikke frem til. De er blot en omvej eller et spejl, der kan bruges som grundlag for refleksion over vores tid, samfund og ikke mindst menneskets rolle heri.

NOTER

1. BfA bind I, brev 104. 11.02.1837.
2. Se f.eks. Dagbøger 18.04.1841, 18.05.1843, 19.06.1852 eller BHH 22.09.1837.
3. BfA bind I, brev 104. 11.02.1837.
4. Nyborg, Eigil: *Den indre linie i H.C. Andersens eventyr*. Kbh.: Gyldendal, 1962, 87.
5. Baggesen, Søren: "Individuation eller frelse". I *Kritik 1*. Kbh.: Gyldendal, 1967.
6. Heede, Dag: *Hjertebrødre*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2005.
7. Bramsen, Christopher Bo: *H.C. Andersens Den lille Havfrue*. Kbh.: Gads forlag, 2010, 94.
8. Cit. efter ibid. 96.
9. Frausing, Mikael: "MYTE: Er Den Lille Havfrue et dansk nationalsymbol?" I *Danmarkshistorien.dk* <http://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/myte-er-den-lille-havfrue-et-dansk-nationalsymbol/>
10. Ibid.
11. Benjamin, Walter: *Fortælleren og andre essays*, red. Peter Kirkegaard, Peter Madsen & Arno Victor Nielsen. Kbh.: Samlerens Bogklub, 1996, 58.
12. Ohrt, Karsten: "Interview, Bjørn Nørgaard, Karsten Ohrt." I *Bjørn Nørgaard Det genmodificerede Paradis*. Kbh.: Realdania, 2006, 32.
13. Ibid. 34.
14. Ibid. 29.
15. Ibid. 34.
16. Det betyder imidlertid ikke, at skulpturen ikke forbinder sig til historien. Skulpturens maritime element – i form af dels dens placering og dels dens citering af Eriksens havfrueskulptur – i kombination med dens blankpolerede stål kan alludere til skibsværftet, der tidligere lå samme sted. På samme vis kan den unge mands placering overfor Kronborg muligvis alludere til Shakespeares *Hamlet*.
17. Berman, Marshall: *All that is Solid Melts into Air*. New York: Simon & Schuster, 1982, 15.
18. I forhold til mange af de italienske futurister, der i en vis grad deler tankegods med vitalismen, er der tale om et noget mere traditionelt udtryk hos Anne Marie Carl-Nielsen. Hos hende udtrykker motivvalget en bevægelse, mens bevægelsen også ofte kom til udtryk i selve det formmæssige arbejde hos futuristerne.
19. Fellow, John: *Anne Marie Carl-Nielsen – Havfrue, 1921* (brochure i forbindelse med opsætningen af skulpturen foran Det Kongelige Bibliotek I 2009). Kbh.: Det Kongelige Bibliotek, 2009.
20. Sørensen, Ann Lumbye: *Memento – CHRISTIAN LEMMERZ erindring krop død*. Kbh.: Informations Forlag, 2009, 95.
21. Ibid.
22. Ibid., 113.
23. Cit. efter ibid.

Summary:

Reflections – Six Mermaid Sculptures and Their Production of Meaning

Over the years Hans Christian Andersen's "The Little Mermaid" has been thoroughly studied through the lens of different literary theories – each examination reaching its own conclusions. A part of the reason for the continual examination of the potential meaning of the fairy tale is due to the very complexity of the fairy tale itself. Needless to say, with its great complexity the fairy tale provides modern interpretations a rather open space for their own productions of meaning. In this article I examine six different sculptural interpretations of the mermaid and their production of meaning. This is not done to pass judgement over whether the interpretations are true to the original fairy tale. On the contrary the fairy tale is seen as a backdrop from which new stories about society, individuality and truth emerge. In the article I argue that these new sculptural stories not only have very little in common with the fairy tale – they have also very little in common with each other. Thus, instead of looking for a common denominator returning the offspring to the original tale they are examined in their own right, highlighting the difference of meaning between the sculptural representations rather than the likeness of motif.