

# Jens Galschiøts "Skamstøtten"

## Introduktion

"Skamstøtten" er et kunstværk skabt af den danske kunstner Jens Galschiøt og findes i fire versioner fordelt i Asien, Sydamerika og Europa. Sammenlægger man artikler, som i årenes løb er blevet skrevet om "Skamstøtten" figurerer den som en af Danmarks mest internationalt omtalte skulpturer nogensinde<sup>1</sup>. Alligevel har selve den kunstfaglige vurdering været mangelfuld og overfladisk - denne artikel er et forsøg på at rette op på denne diskrepans.

Teksten inddrager antik og moderne kunsthistorie og -teori i et forsøg på at sætte "Skamstøtten" i kontekst, derudover argumenterer jeg for en spirituel læsning af skulpturen - ment som en vaccination imod tidligere rent materialistiske fortolkninger. Af plads- og relevanshensyn vil jeg fokusere på den tidligst producerede version, som blev udstillet i Hongkong, med enkelte afstikkere til de andre versioner i afsnittet 'Social Sculpture - Joseph Beuys og "Skamstøtten"'. Min forhåbning for teksten er, at den måtte blive startskuddet til en faglig dialog om en af tidens mest omdiskuterede og arbejdsomme kunstneres praksis.

## Jens Galschiøt som del af en generation

Galschiøt blev født i 1954 i Frederikssund, hvilket temporært placerer ham i en generation af kunstnere indeholdende blandt andre Michael Kvium, Christian Lemmerz og Claus Carstensen. Til forskel fra førnævnte har Galschiøt hverken relation til Det Kongelige Kunstakademi, det vilde maleri eller Værkstedet Værst, hvor sidstnævnte (givetvis hjulpet på vej af Kviums berømmelse i 00'erne) har vundet fokus i kontemporær kunsthistorisk diskurs. I stedet har Galschiøts kunstneriske virke i pragmatisk forstand sit udgangspunkt i håndværk, kva hans uddannelse som klejnsmed og arbejde som sølvsmed<sup>2</sup>.

Selvom Galschiøt ikke har en social forbindelse til nævnte kunstgrupperinger, så er der i hans praksis alligevel både motiver og æstetiske valg, der afspejler både samtidige kunstnere og zeitgeist. Ser man eksempelvis på Galschiøts skulptur "Den indre svinehund" (1993) trækkes der, på rent motivplan, en forbindelse bagud til Bjørn Nørgaards skulpturtableau "Thorvaldsens portrætbuster/Wasserspiegel" fra 1976 og til samti-

Når vi observerer den tidlige Nørgaard, udfolder der sig endnu en parallel vedrørende kunstnerisk strategi. Den tidlige Nørgaards praksis var præget af kritiske performances, som, via kunstneriske virkemidler, provokerede den magtelite, som den sene Nørgaard nu selv er blevet en del af. I Danmark er det mest berømte eksempel "Hesteofringen" (1970), hvor Nørgaard m.fl. foretager en rituel aflivning og efterfølgende partering af en hoppe, som symbolsk protest mod Vietnamkrigen. Interessant i denne sammenhæng er det, at Nørgaard undervejs sætter hestens afhuggede hoved på en stage og derved iscenesætter et moderne eksempel på 'nidstangen'<sup>3</sup>.

En nidstang er et trolddomsmiddel fra den norsk-islandske oldtid, hvor den blev brugt som forbandelse eller psykisk terror mod fjender. Hensigten var, at stangens grimhed og skaberens grænseløshed skræmte fjenden, men også at skræmme vætter, der beskyttede fjenden, væk<sup>(A)</sup>.

Formålet med at fremhæve Nørgaards gestus er todelt; For det første markeres et slægtskab mellem "Hesteofringen" og "Skamstøtten" qua et protesterende værk, som indeholder ritualiserede greb, der rækker til-



Illustration fra Saxo's Grammaticus forestillende en nidstang.

<sup>1</sup> En googlesøgning på "Pillar of Shame" afstedkommer 606.000 hits.

<sup>2</sup> Selvom et håndværksmæssigt udgangspunkt inden for billedkunst er en tiltagende sjældenhed pga. den akademisering, der påbegyndtes med 1960'ernes konceptkunst, er det mere sædvanligt, når vi går tilbage i kunsthistorien.

<sup>3</sup> Opslag: "nidstang". Salmonsens Konversationsleksikon, 2. udgave (1915-1930).



bage til oldtiden. For det andet antyder jeg her en relation til det spirituelle, idét nidstangen er en hedensk forbandelse og altså en underkategori af magiske besværgelser.

## “Skamstøtten”: formel analyse og fortolkning

I 1996 færdiggjorde Jens Galschiøt en otte meter høj skulptur kaldet “Skamstøtten”. Skulpturen er lidt smallere i højden end ved foden, hvilket giver et pyramidalsk eller konkavt udtryk.

Selve skulpturens indholdsside kan for overskuelighedens skyld opdeles i henholdsvis en sokkel og selve søjlen. Soklen er en klassisk kube, som giver skulpturen tyngde i fysisk forstand, men samtidig bibringer den massive klods en kontrast til søjlen, som kommer til at fremstå smallere og mindre maskinel end tilfældet ville have været med en smallere og/eller mindre geometrisk sokkel. Inskriptionen på soklen dedikerer skulpturen til ofrene for oprøret på Tiananmenpladsen i 1989 med teksten: ‘THE OLD CANNOT KILL THE YOUNG FOREVER. THE TIANANMEN MASSACRE June 4th 1989’. Efter sigende skulle citatet stamme fra et billede (udgivet 5. Juni 1989) i New York Times, hvor en journalist fandt en løbeseddel med ovenstående tekst<sup>4</sup>.

Søjlen består af menneske- og enkelte dyrefigurer, som synes sammenplejsede eller flettet sammen - figurernes konturer er intentionelt udvaskede, hvilket trækker opfattelsen af de mange væsner væk fra individet og hen imod en masse. Det faktum at figurerne er overtrukket med en organisk, åre-lignende<sup>5</sup> struktur understøtter en sådan læsning.

Ser man på menneskefigurerne mimik og kropssprog finder man udtryk af anstrengelse, udmattelse og smerte, hvilket bidrager til værkets overordnede dystre tone<sup>6</sup>.

Værkets patina, i sin rene form, fremtræder irret og og signalerer en forgængelighed eller peger imod eksistensen af snavs, hvilket trækker fortolkningen mere hen imod impermanens og en uperfekt væren i verden, end hvis vi var blevet præsenteret for en højpoleret statue. Den oprindelige støtte blev malet orange som performativt greb under en happening, som fandt sted i forbindelse med demonstration under OL i Beijing (2008)<sup>7</sup>. Denne videreudvikling ændrer naturligvis en formel analyse af skulpturens overflade, men tilføjer samtidigt sit eget symbolske indhold<sup>8</sup>.

Som en sidste overvejelse, i bevægelsen imod fortolkning, bør også indgå referencen til totempæle. Som tidligere nævnt er støtten frataget sin funktion som bygningselement og tilbage står således en cylindrisk form med figurationer og ansigter - nært beslægtet med totempælen<sup>9</sup>. Graver man lidt i totempælens historie fremkommer en interessant undervariant: skampælen<sup>10</sup>. Ligesom nidstangen i nordisk oldtid brugte de Nordamerikanske naturfolk kunstobjekter som en form for pression<sup>11</sup>. Skampælen fremstår dog mere pacifistisk og civiliseret i sammenligning med de voldshandlinger, der omgærder nidstangen<sup>12</sup>.



Galschiøts "Skamstøtten" som den stod installeret på Hong Kong University.

<sup>4</sup> Den opfattelse står gentaget i The Standard (<https://www.thestandard.com.hk/section-news/section/4/237589/Artist-dismisses-'pillar-of-sham'-accusation> - 18/12 2023)

<sup>5</sup> Kan også læses som grene fra et træ eller et svampe-mycelium.

<sup>6</sup> #3, p. 5-9.

<sup>7</sup> <https://galschiot.com/dk/vaerker/the-color-orange> (08-10-2023) - herefter er en anden version af skulpturen blevet malet orange.

<sup>8</sup> Jeg vender tilbage til det transitionelle som karakteristika ved Galschiøts praksis i afsnittet: “Relationel æstetik”

<sup>9</sup> Denne teksts behandling af totempæle som Nordamerikansk kulturelt artefakt kommer ikke til at være fyldestgørende, men kort beskrevet er et totem et objekt, som via religiøse ritualer bliver gjort emblematiske for et koncept, en stamme eller lignende.

<sup>10</sup> Oversat fra engelsk: shame/ridicule pole.

<sup>11</sup> Se eksempelvis “The Seward Shame Pole”. (<https://alaskahistoricalociety.org/about-ahs/special-projects/150treaty/150th-resource-library/new-articles/the-seward-shame-pole-countering-alaskas-sesquicentennial/> - 10/12/2023)

<sup>12</sup> Se Grammaticus, Saxo: “Egils saga”, 2. Bog, 5. afsnit.



Følger man dette slægtskab i formel udformning og kunstnerisk gestus, vil det være logisk at bevæge sig videre i en spirituel og shamanistisk fortolkning af “Skamstøtten”, og her vender dyrefigurerne tilbage; I det shamanistiske perspektiv er dyr højt respekterede som sendebud for åndeverdenen eller symboler for bestemte kvaliteter. “Skamstøtten” indeholder tre slags dyr: slanger, firben og en fugleunge. Slangen har i vestlig symbolik en særstatus via syndefaldsmyten, men i shamanistisk perspektiv er slangen symbol for forandring pga. dens evne til at skifte ham. Firbenet symboliserer ligeledes evnen til at efterlade en del af sig selv (halen), for derefter at træffe et klart valg. Fugleungen har ingen specifik betydning i shamanisme, men fugle står som garant for indsigt, fred, helbredelse og andre gavnlige egenskaber kva deres mestring af luft-elementet. At formgive en fugleunge, faldet ud af reden, fremstår som en negation; Hvad der kunne være blevet en fri fugl, døde under tilblivelsen.

## Perspektivering: Vigelands “The Monolith”

“Skamstøtten” er ikke opstået ud af ingenting, men har norske, symbolistiske slægtninge. I 1910’erne forekom en ophavsretlig strid mellem Edvard Munch og Gustav Vigeland<sup>13</sup>, vedrørende Munchs maleri “Menneskebjerg” (1909)<sup>14</sup> og Vigelands skulptur “The Monolith”, som blev ferniseret i 1944.

Da Vigelands kunstneriske bidrag, på samme vis som Galschiøts, er en skulptur, giver det mest mening at basere en fortolkende sammenligning på “The Monolith” frem for “Menneskebjerg”. Der er et selvindlysende konceptuelt slægtskab i ideen om at lave en søjle bestående af menneskekroppe, men herefter ophører sammenhængene. Vigelands skulptur er 14 meter og hugget i sten, Galschiøts ‘kun’ otte meter og støbt i cement. Ser man nærmere på kroppene i Vigelands monolit, fremstår de idealiserede og kødfulde. Der er en vitalitet i den måde, hvorpå musklerne spændes for at rejse søjlen imod himlen, som signalerer modernistisk optimisme. Budskabet synes at være, at vi som menneskehed<sup>15</sup> understøtter og bærer hinanden i en fortløbende progression mod bedre tider. Ser man derimod på “Skamstøtten”, er kroppene udmagrede og forpinte; forladt er vitaliteten og den barokke leg med langsomt at bearbejde stenens hårde materiale, indtil det simulerer kødets bløde folder. Ser man derimod på “Skamstøtten”, er kroppene udmagrede og forpinte; forladt er vitaliteten og den barokke leg med langsomt at forvandle stenens hårde materiale, indtil det simulerer kødets bløde folder. Hvor Vigelands subjekter frivilligt kaster sig ind i kampen for menneskehedens udvikling, er Galschiøts subjekter spændt op i en komposition, der leder tanker hen på tortur. Her skriver Galschiøt sig ind i en modernistisk tradition, hvor forskellige kunstnere forholder sig kritisk til den tekno-kulturelle omvæltning, som de selv er en del af<sup>16</sup>.



Vigelands "The Monolith" (1944)

har inficeret motivet<sup>(B)</sup>, og ligesom med fugleungen leverer Galschiøt en omskabelse af en kendt symbol.

## Social Sculpture - Joseph Beuys og “Skamstøtten”

I 1960’erne udarbejdede Joseph Beuys sin poetik i en blanding af antroposofisme og magisk idealisme. Sætningen “Everyone is an artist”<sup>17</sup> står tilbage som en synekdoke for dette arbejde, der indeholdt tanker om

<sup>13</sup> Nielsen, T. O. B.: “Vigeland + Munch. Behind the Myths” (2015).

<sup>14</sup> Senere udstillet under titlen “Mod Lyset”.

<sup>15</sup> Medgivet en menneskehed bestående udelukkende af ariske mennesker.

<sup>16</sup> Ekspressionistiske strømninger især fra 1930’ernes Tyskland kunne være et eksempel.

<sup>17</sup> En omskrivelse af Novalis’ (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) “Jeder Mensch sollte Künstler sein. Alles kann zur schönen Kunst werden.” (Glauben und Liebe, 1798)



om samfundet opfattet som et kunstværk<sup>18</sup> og kunstens transformative potentiale.

Med værket "7000 Oaks" (1982) præsenterer Beuys et nyt greb i den politiske konceptkunst. Oprindeligt bestod værket af en bunke sten af bjergarten basalt. Observerede man bunken oppefra, kom det til syne, at de dannede en pil, pegende på et egetræ. Beuys selv havde plantet det egetræ, og de følgende år plantede Beuys, med hjælp fra en masse frivillige, 7000 egetræer omkring Kassel, hver med sin tilhørende basaltsten. "7000 Oaks" er et vigtigt værk, fordi det lykkedes Beuys at skabe noget, der både kan læses som et selvstændigt værk, men som samtidigt står tilbage som et skoleeksempel på begrebet 'social sculpture'. Kernebegreber i skulpturen er det interdisciplinære og det deltagerorienterede.

Her virker det passende kort at føre fokus tilbage til "Skamstøtten"; Som nævnt er skulpturen udført i alt fire gange, hvor første iteration blev ferniseret i Rom og siden sendt til Hongkong, som en del af protester mod menneskerettighedskrænkelser. Denne skulptur figurerede ved en demonstration i Victoria Park, via et samarbejde med Demokratibevægelsen i Hong Kong<sup>19</sup>. Samme nat blev den flyttet til 'Hong Kong U', hvor den stod i 24 år, indtil universitetet fjernede den og derefter, i 2023, blev den beslægtet af Hongkongs regering. I årenes løb er der blevet rejst flere skamstøtter, her opremses: én i Brasilien i forbindelse med en protest mod drab på bønder i samarbejde med MST<sup>20</sup>(1999), én i Mexico i forbindelse med en protest mod drab på naturbefolkninger i samarbejde med en lokal teatergruppe (2000), og endelig én i Oslo, flyttet til Berlin og siden Danmark (bl.a. foran Christiansborg).

Ligesom med Beuys' "7000 Oaks", ville "Skamstøtten" ikke være det samme, hvis det ikke var for de bevægelser og individer, der i tidens løb har accepteret skulpturen som symbol for netop deres formål. Og på samme måde som "7000 Oaks" er "Skamstøtten" kopieret og spredt ud i verden. Den bliver en form for symbolsk diaspora, der i virkeligheden markerer, at her har der været et samarbejde - Galschiøt og ex. MST imellem.



*Et eksempel på Beuys' "7000 Oaks"*

## Relationel æstetik

Ovenstående udgør en tendens i samtidskunsten, som Nicolas Bourriaud forsøger at indfange med sit arbejde i den omtalte bog "Relational Aesthetics" fra 1998. Man kan spore mange greb og kunstneriske tendenser fra 60'ernes protestkunst og kollektive happenings i de værker, Bourriaud omtaler. En forskel er dog, at den partipolitiske affiliation er forsvundet. I stedet fremhæver Bourriaud værker, der sigter imod at gøre den menneskelige relation til værkets essens. Ifølge Bourriaud forsøger de kunstnere, som arbejder under relationens æstetik, at lære, hvordan man bebor verden på en bedre måde, frem for at konstruere verden ud fra en forudfattet ide om historisk evolution<sup>21</sup>. Her finder man altså 80'ernes postmoderne nedlukning af 'de store historiers tid'<sup>22</sup>, men uden den apati, som ex. fagbevægelsen oplevede i samme periode.

Under begrebet 'relationel æstetik' indgår individualisering og en individuel indstilling til det institutionelle som to sammenhængende kardinalpunkter. 'Relationel æstetik' kommer qua sit fokus på det imaterielle eller æteriske, også til at minde om 70'ernes konceptkunst<sup>23</sup>. Dog er en vigtig forskel, at der inden for relationel æstetik ikke opereres med samme (nyplatonistiske) opdeling af idé og udførelse, som i konceptkunst. Ifølge Bourriaud udfordrer relationel æstetik vores lineære, progressive tidsopfattelse, idét kunstværker bestandigt genforhandler deres betydning, går tabt, genfindes med fornyet opmærksomhed og hvad der ellers kan ske for værker. Dette benævnes af Bourriaud som det 'transitionelle'<sup>24</sup> ved et værk.

Fasen før værkets egentlige manifestering træder i baggrunden for de forbindelser, som et værk løbende

<sup>18</sup> Das Wagnersche Gesamtkunstwerk som også Bauhaus-bevægelsen navigerede efter.

<sup>19</sup> The Hong Kong Alliance in Support of Patriotic Movements in China.

<sup>20</sup> Landless Workers Movement eller Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra

<sup>21</sup> #1, p. 16, ll. 26-27.

<sup>22</sup> Jean-François Lyotard: "The Postmodern Condition" (1979).

<sup>23</sup> Se f.eks. Sol Lewitts "sentences on conceptual art", specifikt sætning # 28.

<sup>24</sup> Jeg har valgt at oversætte eng. 'transitive' med dk. 'transitionel', idet 'transitiv' på dansk er en grammatisk klassificering af verber.



kan skabe. De forbindelser, som sammenknytter et værk med noget uden for kunstverdenen, bliver et værktøj til at beskrive samtidens kunst<sup>25</sup>. Det værktøj vil jeg nu benytte til at beskrive “Skamstøtten” fra et relationelt perspektiv.

## Bourriaud vs. “Skamstøtten”

I sin konception retter skulpturen fokus imod Kina<sup>26</sup>. Skulpturens udfærdigelse blev betalt af Galschiøt selv, hvorefter han selv tog kontakt til Demokratibevægelsen i Hong Kong. Ifølge Galschiøt skulle foreningen først overbevises om, at “Skamstøtten” havde relevans i forhold til deres kamp - men den tone har ændret sig, nu hvor støtten er blevet et symbol for denne kamp. Galschiøt betalte for skulpturens transport, siden er dens vedligehold blevet finansieret af Demokratibevægelsen<sup>27</sup>.

Siden værket ikke er lavet på kommission eller med en udstilling i kalenderen, er der taget en økonomisk risiko ved tilblivelsen og ferniseringen. Demokratibevægelsens tidlige skepsis er ikke unaturlig, hvis man holder Vestens kolonialistiske historie in mente, men at bevægelsen alligevel kunne knytte sig til værket, kan sættes i forbindelse med den mindre taktiske sejr, demokratibevægelsen opnåede ved værkets fernisering.

Det er interessant at observere, hvordan den fortolkningsmæssige indoptagelse af “Skamstøtten” foregår i et kulturelt fællesskab, hvor værket mildest talt er på udebane. I Wing Kin Tsois “Pillar of Shame: the underlying meaning beyond the sculpture”, som min formelle analyse af værket refererer til, står det, at skulpturen er blevet et symbol i kampen mod autokrati<sup>28</sup>. Der er hermeneutisk overensstemmelse mellem den demokratiske kritik af et ét-parti-styre og totempæls førnævnte relation til hierarki, men samtidigt udvider den læsning værkets gestus fra nidstangen/shame pole til en mere regulær satire. Folkets lidelser, symboliseret ved den body horror der er indeholdt i “Skamstøtten” bliver her til åndelig lidelse ved de politikere og statsmænd, der bruger ét-parti-systemet som platform for deres egen egoistiske ophøjelse. Den læsning kan vise sig at være problematisk<sup>29</sup>, men det er ikke denne teksts hensigt at lave en komparativ kvalitetvurdering af forskellige fortolkninger. Her skal det blot observeres, at “Skamstøtten” på den ene side bringer en økonomisk værdi og symbolsk potentiale, som undervejs indfries politisk.

Den bliver gjort til en brik i et magtspil, og kommer derved kunstneren af hænde ift. eks. fortolkningsmæssig kontrol. På den anden side modtager værket en udbredelse og opmærksomhed, som det ikke er mange værker forundt og er blevet en af tidens (2023) mest omtalte skulpturer. Denne transaktion er, ifølge Bourriaud, det egentlige værk.

## “Skamstøttens” reception - et diskuterende afsnit

Den tyske kunstteoretiker Boris Groys definerer i e-flux artiklen “On Art Activism” (2014) aktivistiske kunstnere som personer, der forsøger at ændre politiske systemer, eller sociale omstændigheder, uden for den professionelle kunstverden<sup>30</sup>. I den process møder den aktivistiske kunstner ofte to former for kritik; en intern kritik fra kunstverdenen vedrørende værkets kvalitet og en kritik fra eksterne aktører vedrørende det etiske i at “æstetisere” over, ofte temmelig alvorlige, konflikter<sup>31</sup>. Idét nærværende artikels formål er at undersøge “Skamstøtten” fra et kunsthistorisk perspektiv, kan jeg ikke forholde mig til ekstern kritik, som går på det politisk legitime ved Galschiøts måde at organisere sin praksis på. Derfor fastholder jeg fokus på den interne kunstkritik.

Forfatteren Ulrikka S. Gernes gav et eksempel på en intern kritik, da hun i 1997 skrev i Information: “Skamstøtten er en mærkelig skulptur - mere en idé end et kunstværk - en genstand, der på godt og ondt har påtaget sig et eget liv...[den] har fundet sin betydning som en metafor for demokratibevægelsens kamp

<sup>25</sup> #1 p. 26, ll. 26-28.

<sup>26</sup> Som nævnt blev citatet taget fra Demokratibevægelsens slogans.

<sup>27</sup> #4, p. 1, ll. 11-37.

<sup>28</sup> #3, p. 8, ll. 15-19.

<sup>29</sup> Eks. kan samstillingen af totempæl med hierarki sandsynligvis bedre begrundes i Vestens sproglige behandling af totempælen (som i spørgsmålet: “hvem sidder øverst på totempælen?”) end det oprindelige religiøse indhold kendetegnende Nordamerikanske naturfolk.

<sup>30</sup> #2, p.1 ll.10-15.

<sup>31</sup> #2, p. 1 ll. 32-57.



for ytringsfrihed.” Her peger Gernes altså på værkets relationelle kvaliteter, men henfører dem som konceptuelle karakteristika (“mere en idé end et kunstværk”), der står i opposition til kunstværkets ophøjede status. Der er en logik forbundet med at se skulpturens ‘ egetliv ’ som en del af værkets konceptuelle est - relationer kan beskrives som tanker, mindst én person har om noget eller nogen. Men det er svært, jævnt ført afsnittet om Bourriaud, at belyse et kunstsyn, hvor idéen trækker fra i kunstværkets kvalitet<sup>32</sup>.

Læser man videre, skriver Gernes: “Hvis man vil se værket uafhængigt af sin metafor, er man nu nødt til strengt at adskille symbol og kunst, og når man tager symbolet væk [SIC] er spørgsmålet, hvor meget kunst der er.” Jeg antager, at der med “symbolet” henvises til politiske symboler (ex. en rose for socialdemokratiet), som læses anderledes end kunstneriske. Holdningen synes at være, at jo mere et kunstværk bruges politisk, des mindre kunstnerisk kvalitet vil værket indeholde. Groys afviser kritikken kategorisk ved at henvise til, at alle kvalitetskriterier (således også de negativt definerede) i det 20’ende århundrede er blevet forladt<sup>33</sup>, men via Bourriaud kan vi nuancere; Hvis man skal følge tanken om et transitionelt værk, er det ikke frugtbart at se værket adskilt fra sin metafor eller politiske symbol - men at omfavne helheden, hvor selve objektet eller gestussen er en iboende del af det sprog, der beskriver værket<sup>34</sup>.



*"Skamstøtten" dramatisk oplyst under demonstration i Hong Kong, 1997*

En forståelse af opmærksomhed som en endelig, begrænset størrelse er en materialistisk forudsætning, der fører til at al politisk kunst opererer på en prekær basis. Hvis der kun er en endelig mængde opmærksomhed at tage fra, vil et politisk kunstværk enten overskygge sit formål eller transformeres om til et politisk symbol, alt efter hvilken side (værket eller den politiske sag) modtager det meste af opmærksomheden. Men hvis man derimod har en mere idealistisk tilgang, hvor man mener, at kunst kan generere opmærksomhed, ændres spillet til i højere grad at handle om, hvordan/hvor længe man kan beholde værket i førnævnte ambivalens. Det spil handler blandt andet om at sikre tilstrækkelig ensartethed i de sager, hvor “Skamstøtterne” bliver sendt hen.

Diskussionen om, hvorvidt en bestemt anvendelse af et værk trækker fra i værkets kvalitet, tangerer tidligere kunsthistoriske grænsedragninger vedrørende kunstens egenart over for design. Ifølge Groys kan al kunst fra før den franske revolution (år 1789) ses som design i traditionel forstand; objekter, der forskønner (æstetiserer) og gør objektet mere attraktivt for en bruger. Efter revolutionen (i overgangen fra Rokoko til Klassicisme) valgte borgerskabet at beholde Louis d. XVI’s paladser og monumenter, som de fremviste for offentligheden - nu frataget deres tidligere administrative funktion. Handlingen understregede, at adelen tilhørte en fortid, som nu kun blev vist via museer og aldrig kunne genopstå<sup>35</sup>. Det var et vendepunkt 1960’erne, hvorefter Bourriaud kommer med en beskrivelse af samtidskunst, hvor Beuys’ institutionelle kritik synes at have vundet indpas. i kunsthistorien, og mellem kunst og design, hvor tanken om billedkunst<sup>36</sup> som en symbolsk handling adskilt fra designmæssig funktionalitet har sit udgangspunkt. Herfra udspring-

<sup>32</sup> Det skal også nævnes at nyhedsartiklen bruger mest plads på en opridsning af den politiske situation og en stemningsbeskrivelse fra en demonstration. De to fremhævede citater er de eneste, hvor Gernes bevæger sig ind på en egentlig kunstkritik.

<sup>33</sup> #2, p.1, ll. 42-44.

<sup>34</sup> #1, p. 47, ll. 25-27

<sup>35</sup> #2, p. 5, ll. 2-32.

<sup>36</sup> Jeg bruger i forhåndenværende artikel det danske begreb billedkunst synonymt med det engelske “fine art”.



er også senere begreber som “l’art pour l’art”<sup>37</sup>, kunstneren i elfenbenstårnet og kunstens egenart. Begreber som Beuys kæmper imod fra 1960’erne, hvorefter Bourriaud kommer med en beskrivelse af samtidskunst, hvor Beuys’ institutionelle kritik synes at have vundet indpas.

Dette bringer os tilbage til “Skamstøtten”. Som tidligere beskrevet kan den kunstneriske strategi ses i forlængelse af nidstangen eller skams-totempælen; et protesterende blikfang, der forstyrrer og intensivt prikker til éns sanser. På den anden side har jeg fremhævet, hvordan Demokratibevægelsen i Hongkong har indoptaget skulpturen som et symbol i kampen mod autokrati, og bruger den som samlingspunkt. De to sider er ikke gensidigt udelukkende, men de peger imod en kontrast i værket, som kan være årsag til dens globale succes; Skam er en almen menneskelig følelse, som forbinder os på tværs af kulturelle skel, beskueren bestemmer selv, hvem de mener skulpturen udskammer.

Man kan nemt kritisere; For hvem føler sig egentlig repræsenteret af de forvredne stakler i “Skamstøtten”? Hvis de ikke er et symbol for demonstranterne, er de så et symbol for magthavernes sjæle? Og uanset hvem kroppene symboliserer: hvor er det etiske i at fastfryse deres fornedrelse? Men det obskure og paradoksale bliver i det her tilfælde kvalitetstræk ved skulpturen, da de tvinger beskueren til at tage stilling og drage egne konklusioner. Som kunstnerisk strategi er der sammenligningspunkter med samtidens internet-trolling, idét vi afsøger binære ekstremer med følelserne som krog. Men til forskel fra trolls er her hverken ironi eller anonymitet. Projektet er ikke en perfid verdensomspændende spøg, men i højere grad som et ufokuseret primalskrig; en kenosis<sup>38</sup> eller udtømning af sjælen.

Handlingen indeholder en tilsyneladende meningsløshed: lige så lidt som det franske borgerskabs af-funktionalisering af paladset i 1870’erne var enden på kolonialisme og hegemoni, lige så lidt vil skamstøtterne løse de konflikter, som de markerer. At skamstøtterne negerer Vigelands “Menneskesøjle” fremstår ligefrem profetisk - vi kan ikke være sikre på en lykkelig slutning. For at ændre nuet bør man være i nuet, men samtidigt anse nuet for værende evigt omskifteligt - og derigennem dødt. Ligesom i Walter Benjamins beskrivelse af Paul Klees “Angelus Novus”, går kunsten baglæns ind i fremtiden<sup>39</sup>. Denne tilgang til kunsten er, uanset beskuerens specifikke tolkning, spirituel frem for politisk, idealistisk frem for materialistisk og uden tvivl resultatet af en kunstner, der spiller på politiske baner og ikke det omvendte.

<sup>37</sup> Her tilskrevet Théophile Gautier (1811-1872)

<sup>38</sup> Fra græsk: kenoin = at udtømme. #2, p. 13, ll. 18-24.

<sup>39</sup> Walter Benjamin: “On the Concept of History” (1940) beskrevet i #2, p. 10-12.



A

Præfixet nid- stammer fra det oldnordiske níð betydende forhånelse eller smædeviser (https://onp.ku.dk/onp/onp.php?o56949&fbclid=IwAR3\_RZVh\_zgVXA24csh1illEdco-tfnbksAQNqis\_XQX3AzLFNhRS7dH8cI, 27/09/2023). En rekonstruktion af det urgermanske nīpa åbenbarer en sammenhæng med det proto-indo-europæiske \*neyH-: "at være vred" beslægtet med det old-irske níth: "kamp, vrede". Beslægtet med den europæiske etymologi er også \*nīþingaz betydende "en ond person". (https://en.m.wiktionary.org/wiki/Reconstruction:Proto-Germanic/n%C4%AB%C3%BE%C4%85?fbclid=IwAR3NLmXnl7lOc0LNyIo2bNXr-KRwKlK2hQbUm\_zz2EzapcnXABXsTAZonAc, 27/09/2023). For en fyldestgørende diskussion af "nid" vs. "ergi" anbefales: https://en.m.wikipedia.org/wiki/N%C4%AB%C3%BE?fbclid=IwAR2rILE1jvZ-vQF2Ld0bJ3oP5DIwJuzRnovVnKf8LXjyrRvmFcDlO0BTlq6I, 27/09/2023).

B

Også på realplan er det kontrasterende, at Vigelands skulptur står som et monument for menneskehedens sejr, imens at der i nyere forskning er fremkommet beviser for, at to ud af de tre stenhuggere, der var hovedansvarlige for "The Monolith", døde af silicosis, populært kaldet 'stenlunge' (Nielsen). "Skamstøtten" peger som nævnt på folkets lidelse og mulige undergang, men ingen kom til skade eller pådrog sig sygdom under dens konstruktion.

## Litteraturliste

#1 Bourriaud, Nicolas: "Relational Aesthetics" (2002, Les presses du réel)

#2 Groys, Boris: "On Art Activism" (E-flux journal #56 (Juni, 2014))

#3 Tsoi, Wing Kin: "Pillar of Shame: the underlying meaning beyond the sculpture" (City University of Hong Kong, 2013)

#4 Business Insider "How China turned a Tiananmen Square memorial into one of the most sought-after sculptures in the world" (20. Marts, 2022)

Benjamin, Walter: "On the Concept of History" (Opr.: 1940, Createspace Independent Publishing Platform, 2016)

Debord, Guy: "Society of the Spectacle" (Opr.:1967, Zone Books 1995)

Gernes, Ulrikka S.: "Da skammen kom til byen" (Information, 06-06-1997)

Grammaticus, Saxo: "Egils Saga" (https://www.da-net.dk/EgilSkalagrimSaga.htm, 01-11-2023)

Lewitt, Sol: "sentences on conceptual art" (0-9, no.5 (Januar 1969), pp.3-5.)

Lyotard, Jean-François: "The Postmodern Condition" (Opr.:1979, University of Minnesota Press, 1984)

Nielsen, T. O. B.: "Vigeland + Munch. Behind the Myths" (Yale University Press, 2015)

Rasmussen, Hannah Haansbæk: "Mødet med det kaotiske" (03-07-1997)

Salmonsens Konversationsleksikon (2. Udgave (1915-1930), bind XVII (Mielck-Nordland))