

Af Lilian Munk Rösing

# I kød og blod

Om signifiantens materialitet i kunst og psykoanalyse  
under stadig hensyntagen til Georges Didi-Huberman

Denne artikel skal handle om tegnets materialitet som noget, der forener den æstetiske og den psykoanalytiske erfaring. At interessere sig for tegnets materialitet er at lede efter betydning (kommunikation) i det, som tilsyneladende ikke betyder noget som helst, det, som ikke er den betydende del af en meddelelse. Sådan ledte Freud efter betydning og kommunikation i hysterikerens tilsyneladende meningsløse gebærder og tics, som i høj grad kan betragtes som et materielt sprog, hvor tegnene formes i kroppens materie. Og sådan ledte han efter betydning i den materielle del af verbalsproget, som når det eksempelvis i historien om Ulvemanden bliver vigtigt, at når man udtaler det tyske ord “Wespe” (“hveps”), rimer det på de to bogstaver “S-P”, Ulvemandens initialer; hans borgerlige navn var Sergei Pankejeff. Ulvemanden lider af sommerfuglefofi, og i hvor høj grad han er mærket af små dyrs sitrende vingeslag, forstår vi, når vi i hans associationsstrøm bemærker den klanglige lighed mellem hans navn og ordet for hveps.

Et begreb, hvormed man kan opfange tegnets materialitet, er begrebet “inkarnation”. Det vil sige kødeliggørelse, materialisering, dét at noget (noget abstrakt, absolut eller forestillet) viser sig i kødet eller materialiteten.

“Inkarnation” er et begreb, der skærer igennem mine to dispa-

rate lidenskaber: Kunsten, som er en æstetisk erfaring, og psykoanalysen, som jeg forstår som en etik (“det ubevidstes status er etisk”, sagde Lacan.<sup>1</sup>). Hvordan lader et etisk og et æstetisk perspektiv sig forene? Det stiller sig måske i særlig grad som et spørgsmål, når man er landsmand med Kierkegaard og vokset op med forestillingen om, at det æstetiske er en fase, der skal tilbagelægges og afløses af det etiske.

Mit aktuelle bud på et fællesskab mellem den æstetiske erfaring og den psykoanalytiske etik er, at begge handler om at finde betydning i det, der ikke giver nogen mening. Det handler om at betragte betydningen som noget, der inkarnerer sig i materialiteten frem for at repræsenteres af konventionelle, meningsgivende tegn.

Med begrebet om “inkarnation” får jeg naturligvis, ud over psykoanalysen og æstetikken, en tredje makker med på vognen: teologien. I den kristne teologi betegner inkarnationen det fænomen, at Gud gjorde sig til menneske; at det absolutte ophøjede materialiserede sig, gjorde sig til kød. Hvis man kan undre sig over, hvad psykoanalysen (forstået som en etik) kan have med det æstetiske at skaffe, kan man med mindst lige stor ret undre sig over, hvad den kan have med teologien at skaffe. Men inkarnationsbegrebet står centralt hos psykoanalytiske filosoffer som Slavoj Žižek (*The Monstrosity of Christ*) og Alenka Zupančič (*The Odd One in*). Både Žižek og Zupančič står på skuldrene af Kierkegaards, eller rettere Climacus’, begreb om inkarnationen fra *Philosophiske Smuler*. Zupančič viderefører i særlig grad Climacus’, og i øvrigt også Hegels, idé om inkarnationen som komisk. Det, at det ophøjede kødeliggøres, trækkes ned i sølet, er i sig selv komisk. Fra dette perspektiv er Jesus Kristus en komisk karakter. Som Žižek skriver i *The Monstrosity of Christ*: At Jesus skal forestille at være Gud, er, som når herolderne kundgør den mægtige konges ankomst – og ind træder en latterlig lille dværg.

Den filosof, som senest og stærkest har inspireret mit inkarnationsbegreb, er Georges Didi-Huberman, som også er kunsthistoriker. Didi-Huberman argumenterer for, at med begrebet om inkarnation har vi midt i vores egen vestlige kultur et alternativ til begreberne om repræsentation og mimesis, som er blevet dominerende i vores tegn-, sprog- og kunstforståelse: “De første kirkefædre [...] slog et gevaldigt hul i den klassiske mimesis-teori, og gennem dette hul skulle en ny, specifik imaginær modus opstå, domineret af den centrale problematik, det centrale fantasme: inkarnationen”.<sup>2</sup>

#### LÆRD UVIDENHED

Ifølge Didi-Huberman er maleriet ikke en mimetisk repræsentation, som vi kan hylde for, i hvor høj grad den “ligner”, men en inkarnation, som det er kunstanalytikerens opgave at gøre sig modtagelig for. Og hvordan gør man så det? Det gør man ved at indtage samme tilstand over for maleriet, som psykoanalytikerens gør over for sin klient: den tilstand, som Freud kaldte “gleichschwebende Aufmerksamkeit”. Det vil sige en tilstand, hvor man ikke på forhånd har udvalgt, hvilke af fremstillingens momenter, det er vigtigt at hæfte sig ved. En tilstand, hvor man gør, hvad man kan for at suspendere normalbevidsthedens differentierende hierarkisering af de tegn, den står overfor. Måske er det ikke i sætningens grundled eller i maleriets centrale motiv, at man skal finde det væsentlige.

Den jævntsvævende opmærksomhed er en tilstand, hvor man suspenderer sin viden. Det er netop sådan, Lacan beskriver den analytiske diskurs: som en diskurs, hvor den agerende har suspenderet sin viden.

$$\begin{array}{c} a \rightarrow \S \\ \hline S_2 \quad S_1 \end{array}$$

I den analytiske diskurs er den agerende “lille a” ( $a$ ), det vil sige analytikerens, der har gjort sig til blankt projektlærred for analysandens begær og fantasier. Men det kan hun kun gøre sig til, hvis hun formår at holde sin viden ( $S_2$ ) under barren, det vil sige, hvis hun formår at give afkald på alle sine gennem viden (gennem den psykoanalytiske teori) tilegnede forestillinger om, hvad det er for et problem, analysanden har.

Den anden position, analysandens, er hysterikerens ( $\S$ ). Analysanden hysteriseres, bliver et splittet subjekt, af at træde i relation til analytikerens, som har gjort sig til blankt projektlærred. På produktets plads finder vi  $S_1$ , mestersignifianter, som i den analytiske diskurs er det symptom, analysanden producerer. Men drivkraften i hele diskursen er den viden, som suspenderes. Eller mere præcist: Drivkraften er selve det, at denne viden suspenderes; den analytiske diskurs lever af, at analytikerens konfronteret med analysanden gør, hvad hun kan for at “glemme” alt det, hun ved, for at kunne møde lige nøjagtigt dette singulære subjekt, for at kunne være åben, for at finde det væsentlige i noget, som ifølge hendes forhåndsviden ville være uvæsentligt. Det er imidlertid lige

så vigtigt, at analytikerens har en viden, som at hun er i stand til at suspendere den. Anderledes udtrykt: For at kunne suspendere sin viden, må man vide noget. Analytikerens position er en position af lærd uvidenhed.

Det er samme position, Didi-Huberman anbefaler den, der vil analysere et kunstværk: lærd uvidenhed, på fransk "docte ignorance".<sup>3</sup> Kunsthistorikeren må suspendere sin kunsthistoriske viden. Når Didi-Huberman går ind i San Marco-klostret i Firenze for at betragte Fra Angelicos bebudelsesbillede, som er en fresko malet i en dunkel celle, så tager han ophold i dunkelheden frem for straks at kaste lys over billedet med sin kunst- og bibelhistoriske viden.



Fra Angelico: *L'Annunciazione del corridoio Nord*. 1440-1450. Fresko fra San Marco-klostret i Firenze.

#### BEBUDELSE

Hvis man går til Fra Angelicos fresko med historisk viden og repræsentationslogik, kan man hurtigt blive færdig med den. Maleriet forestiller (repræsenterer) bebudelsens protagonister: englen og Jomfru Maria. Det virker lidt pauvert i sit udtryk; der er noget enfoldigt over personfremstillingen, og vi finder ingen realistisk fremstilling af interiørets detaljer (møbler, husgeråd osv.), som er karakteristisk for andre maleres bebudelsesscener fra denne periode (omkring 1440). Kunsthistorisk kan dette opsummeres som en naiv, enfoldig, næsten lidt klodset, fremstilling af bebudelsen i typisk toskansk 1400-tals-stil.

Men hvis vi, som Didi-Huberman, unnlader straks at hive vores kunsthistoriske viden op af lommen, hvis vi suspenderer vores viden (i Lacans notationer: holder  $S_2$  under barren), hvis vi dvæler i dunkelheden og udsætter os for billedets materialitet – så sker der det, at hvidheden trænger sig på. Hvad er der i midten af billedet, dér hvor man kunne forvente at finde dets centrale motiv? Der er hvidt. Hvis vi går til billedet med repræsentationslogik (hvad forestiller det?), så vil vi opleve det hvide som en tomhed, en negation af repræsentationen: I midten af billedet er der ingenting, der er tomt. Hvis vi hæfter os ved billedets materialitet, vil vi derimod konstatere, at der er noget. Der er hvidhed. Hvidheden inkarnerer sig, materialiserer sig i det hvide pigment.



Det er Didi-Hubermans pointe, at det hvide hverken er synligt (visibelt) eller usynligt (invisibelt), det er *visuelt*, hvilket betyder så meget som en inkarnation af tilsynekomstens mulighed. Det visuelle er det virtuelle, det vil sige mediet for en virtuel (endnu ikke realiseret) tilsynekomst.<sup>4</sup> Men hvad er bebudelsen andet end netop dette: etableringen af en zone, hvori noget nyt kan komme til syne? Noget radikalt nyt, noget der vil vende op og ned på vores livsforståelse og sætte kærligheden i stedet for loven. Englen bebuder Maria, at hun er fyldt af et nyt liv, endnu ikke synligt, som i radikal grad vil blive tilsynekomsten af noget helt nyt, noget der vil forandre verden.

*Bebudelsen* etablerer en virtualitet, en visualitet. Det er her, i hvidheden i billedets midte, at Didi-Huberman finder bebudelsen *inkarneret*, i stedet for at finde den konventionelt *repræsenteret* i de figurer (englen og Maria), som refererer til evangeliernes beretning.

Men denne hvidhed kan man kun erfare, hvis man suspenderer sin viden og går til billedet med jævntsvævende opmærksomhed. Da bliver bebudelsen noget, man erfarer, og ikke noget, man afkoder. Frem for at begribe billedet, må man lade sig gribe af det, vente på, at det kigger tilbage på én. Det gør det i hvidhedens felt, som Didi-Huberman, med et begreb fra Marcel Proust, også kalder "pan".

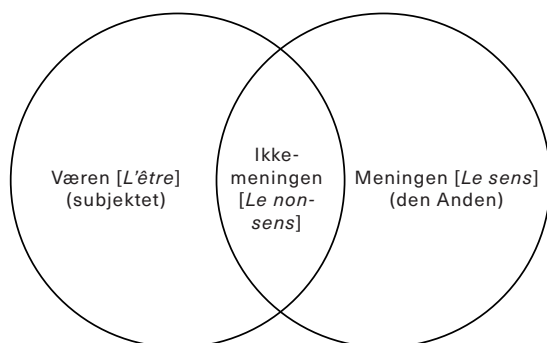
#### PAN

"Pan" er svært at oversætte, det betyder stykke eller flade eller flig og betegner for Didi-Huberman det sted, hvor maleriet er sin egen materialitet, mere end det er en repræsentation. Eller snarere: Lige dér, hvor maleriets materialitet strides med det repræsenterende system. Ordet "pan" har ligeledes en onomatopoetisk kvalitet; det lyder som et knald eller skud og markerer dermed også med sin egen lydige materialitet den flænge i repræsentationen, som det betegner.

Hos Proust betegner "pan" det gule murstykke på Vermeers maleri *Udsigt fra Delft*. En af Prousts personer, forfatteren Bergotte, står foran dette maleri og lader sig henrive af det gule felt. Pointen er, at det mere bliver en farveflade, som er materielt til stede foran ham i betragtningens øjeblik, end det bliver en repræsentation af et stykke gul mur i Delft. Eller måske står det netop og kipper mellem de to ting, mellem materialitet og repræsentation. Bergotte bliver i sandhed henrevet: Han tænker: "Det er sådan, jeg burde have skrevet" – og så dør han! Lige dér foran billedet dør han!<sup>5</sup>

Didi-Huberman analogiserer "pan" med Lacans "non-sens", ikke-mening eller nonsens. I *Seminar XI* tegner Lacan et diagram,

hvor to cirkler repræsenterer henholdsvis subjektet (“væren”) og den store Anden (“mening”), mens det felt, hvor de overlapper hinanden, er ikke-meningen, “non-sens”.<sup>6</sup>



Didi-Huberman tegner et analogt diagram, hvor de to cirkler repræsenterer henholdsvis materialitet (den gule farve) og “plan” (den gule mur), mens det felt, hvor de overlapper hinanden, er “pan” (den gule flig som noget, der kipper mellem farveklat og mur).<sup>7</sup> Hvis den ikke-mening, den “nonsens”, som psykoanalysen retter sin opmærksomhed mod i subjektet, opstår dér, hvor subjektet møder den store Anden (som er det subjekt, som antages at vide, hvad meningen med det hele er), så opstår den nonsens (den visualitet, den ikke-repræsentation), som kunstanalysen retter sin opmærksomhed mod, dér, hvor farveklattens rene materialitet mødes med forventningen om, at den forestiller noget, herunder den kunsthistoriske viden om, hvad den skal eller bør forestille.

#### PLET

Didi-Hubermans “pan” kan se ud til at have en del tilfælles med det, som Lacan kalder “la tache”, pletten. Lacans mest berømte eksempel på en plet, er den, der ligger og flyder i forgrunden af Hans Holbeins maleri *Ambassadøerne*.<sup>8</sup> Det er den, der er malet med barokkens perspektivforvrængende, anamorfe teknik, således at den, når man beskuer den fra det rette skæve perspektiv, viser sig at forestille et kranium. Hvis man står foran det originale maleri og betragter pletten fra neden og venstre, falder kranie-motivet tydeligt på plads.



Hans Holbein: *The Ambassadors* 1533. Nationalgalleriet, London.

I Holbeins maleri (fra 1533) er der ellers nok af repræsentation at fortælle sig i. De to posende ambassadører er omgivet af genstande og attributter, som repræsenterer deres høje status og dannelse: måleinstrumenter, musikinstrumenter, bøger, deres kostbare klædedragt. Der er masser af mening med motiverne og deres dualistiske komposition: Manden til venstre er i sekulær klædedragt, manden til højre i gejstlig; på bordpladen finder vi en himmelglobe og astronomiske måleinstrumenter, på underhylden finder vi en jordglobe og en aritmetikbog; på bordet ligger en lys, opadvendt lut, under bordet en mørk, nedadvendt; salmebogen er opslået på en Luther-salme, og den brudte streng på luten bagved er blevet tolket som et symbol på kirkestriden.

Men frem for at ville begribe billedet, skal man lade sig gribe af det, suspendere sin viden og lade sig indfange af det, der ikke giver mening: den amorfe plet i forgrunden. Den tilsyneladende meningsløse plet viser sig at rumme hele billedets mening.



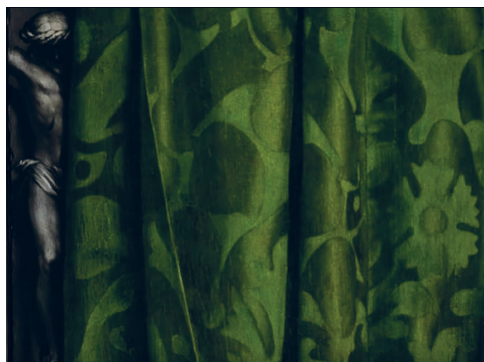
De to poserende mænd er fanget i den store Andens lyskegle, de står og fremviser deres symbolsk-imaginære ideal-jeger. Men i denne poseren, denne fremvisning (der hvor subjekt og store Anden krydser hinanden), opstår der en ikke-mening, en svævende plet, som ved nærmere eftersyn negerer herrernes prægtighed og attributter ved at bære dødens budskab, som her falder sammen med (maler-)subjektets signatur: "Holbein" betyder "hul knogle".

Hvis det hvide felt hos Fra Angelico er en inkarnation hinsides repræsentationens logik, så forbliver kraniepletten en repræsentation, selvom den er forvrænget. Alligevel kan man godt tale om, at noget inkarneres i Holbeins plet i den betydning, at noget abstrakt gøres sansbart: Beskueren erfarer sanseligt, at billedet pludselig kigger tilbage med et budskab om dødelighed – om at den store Anden, som ambassadørerne poserer for, i virkeligheden ikke har andet budskab til subjektet end: Du skal dø.

Man kan også sige, at maleriet inkarnerer den sandhed, at subjektet kun kan fremstilles skævt, oblikt. I maleriet kæmper mening og materialitet med hinanden som et hverken/eller. Vi kan ikke på én gang få detaljen og helheden: Enten kan vi fokusere på at give pletten mening (som kranium), og så bliver resten *blurred* og meningsløst, eller vi kan vælge at fastholde billedfladens dominerende mening, og så er kraniet bare en plet. Ligesom vi enten kan betragte det gule felt hos Vermeer som en (repræsentation af en fraværende) mur eller som en (nærværende) gul flig.

#### FLÆNGE

Da jeg selv stod foran Holbeins maleri på National Gallery i London og var færdig med at gøre de japanske turister kunsten efter (ned på hug til venstre for billedet), var det en anden plet på maleriet, som greb mig. I øverste venstre hjørne skimter noget grågrumset frem bag det pragtfulde grønne forhæng: et lille krucifiks med den korsfæstede. Jeg turde sågar vove den påstand, at det lille krucifiks, omend ikke anamorft forvrænget, konkurrerer med kraniet om at være maleriets "plet": noget gråt og utydeligt, som først ved nærmere eftersyn viser sig at forestille (repræsentere) noget. Måske turde jeg endda vove den påstand, at krucifikset i endnu højere grad end kraniet er maleriets "plet", fordi kraniepletten trods alt gør sig voldsomt bemærket i billedets forgrund, mens krucifikset er så tilbagetrukket og marginalt i billedets komposition, at man sagtens kan undlade at bemærke det.



Udsnit af *The Ambassadors*,  
højre hjørne øverst oppe.

Det, der viser sig, er inkarnationen, kristendommens ultimative og mærkværdige billede på en kødelig- og dødeliggjort gud. Kompositorisk trækker krucifikset en kile ned i billedet; det trækker gennem det smukke grønne bagtæppe en flænge, som kan tænkes at referere til den flænge, der ifølge evangelierne skar gennem templets forhæng, da Jesus udåndede på korset. Men krucifikset ikke bare refererer til denne flænge, det inkarnerer den også; det *udgør* en flænge i maleriets komposition. På den ene side er krucifikset en repræsentation af inkarnationen, på den anden side synes dets kile også at stå i kontrast til det repræsentative og repræsenterende: Til forskel fra den rigt detaljerede farvepragt i fremstillingen af ambassadørerne og deres genstande får vi her en grå masse som det stof eller ler, legemet er gjort af.

Marginalt placeret i maleriets komposition og halvvejs skjult bag det smukke grønne bagtæppe har den korsfæstede en fremtrædelsesform, der minder om drømmebilledets: Han viser sig, idet han skjuler sig. Didi-Huberman påpeger, hvordan Freud med drømmebilledet indfører en anden billedlogik end den mimetiske eller skematiske repræsentation. Drømmebilledet er hverken efterligning eller (kantiansk) skema; det er forvrængning (“Entstellung”), og det river skemaet i stykker; det udgør en flænge (“dechirure”) i det skema, det “grid”, som vores (vågne) bevidsthed forstår verdens fænomener igennem.<sup>9</sup> Med kraniepletten og krucifiksflængen har vi for så vidt to billedformer, der ligner drømmens: kraniets forvrængning, krucifiksets flænge.

“Flængen åbner figuren”, skriver Didi-Huberman. I Freuds forståelse af drømmen udtrykker den et begær, der presser på for at blive fremstillet samtidig med, at en vis censur eller fortrængning modarbejder denne fremstilling. Fremstillingen må derfor tage

forskydningens og forvrængningens omveje: Den kan kun gøre sig fremstillelig i genkendelige figurer ved samtidig at sønderflænge disse figurer, men flængen er en åbning.<sup>10</sup>

Inkarnationen som motiv og idé er en flænge i hele det væv, som den mimetiske billedtradition fra antikken over renæssancen udgør. Kristusfiguren ikke alene har et åbent sår i siden, han udgør eller ridser et åbent sår i en billedforståelse baseret på mimetisk eller skematisk repræsentation og aflæsning baseret på viden. Det viser Didi-Huberman i sine øjenåbnende analyser af Kristus-fremstillinger. Ikke mindst leverer han en bevægende analyse af Dürers *Smertensmanden*, hvor en kødfuld Kristus sidder grublende foroverbøjet med hoved i hånd og front mod beskueren.



Det er, som Didi-Huberman skriver, et billede, der på foruroligende vis formår at betragte sin beskuer, uden at der forekommer nogen blikudveksling. Kristus kigger ikke ud på os, han folder sig sammen om sig selv – som “en knyttet hånd”, der skjuler sin hemmelighed i fladen. Men denne undvigelse af synlighed er rettet mod os: Det er for os, at han ikke ønsker at gøre sig synlig. Hvis der er noget, der ligner et par øjne i billedet, er det de to sår efter naglerne på hans fødder; det er blikket som sår, øjnene som udstukne. Kristus eget blik er nedsænket i åbningen, såret, sit eget foldede kød, kødet selv som sår, som den flænge, det guddommelige skar i sig selv ved at vise sig som sårbart, åbent kød. Også i Holbeins maleri er den korsfæstede et sår, en flænge; han ikke bare har et sidesår, men kompositorisk *udgør* han med sin grå kile også et sidesår i maleriets komposition.

Det er en gennemgående pointe hos Didi-Huberman, at kunsthistorien som disciplin er så gift med renæssancen, at den ligesom denne har tendens til at overse eller helt udradere den kristne ikonografi. Mimesis og repræsentation er antikkens og renæssancens kunstidealer og har overdøvet den inkarnation, der i en kristologisk billedtradition ikke bare er blevet fremstillet gennem evangeliske motiver, men også udfoldet som en billedlogik, der er alternativ til repræsentationslogikken. Den mimetiske eller skematiske repræsentationslogik har sine kriser, sine symptomer, sine flænger. Den kraft, der ligger i maleriets “flænge”, betegner Didi-Huberman med “det komplekse og åbne ord *inkarnation*”.<sup>11</sup>

#### KETCHUP-KRISTUS

Hvis Didi-Huberman i *Devant l'image* begynder ved bebudelsen, så ender han ved korsfæstelsen. Hvis bebudelsen knyttes til Fra Angelicos hvidhed som visualitetens og virtualitetens medium, så knyttes korsfæstelsen til blodets røde farve, som sprøjter fra Jesu sår. Didi-Huberman viser os en temmelig splatteragtig tysk 1300-tals-afbildning af korsfæstelsen, populært kaldet *Ketchup-Kristus*, hvor den anonyme maler har tværet rød blodfarve ud over hele Kristi legeme og ladet den dryppe i grotesk store dråber fra hans legeme. Han har ødelagt sin fine tegning med den røde farveklat. Men derved har han netop nærmet sig inkarnationens pointe: Han har ødelagt figuren og åbnet kødet for os, han har gjort Kristus til et stort sår, ét stort symptom. Han har med den røde blodfarve bragt os den distancerede Kristusskikkelse urimeligt nær, på omfavnelserns afstand.<sup>12</sup>



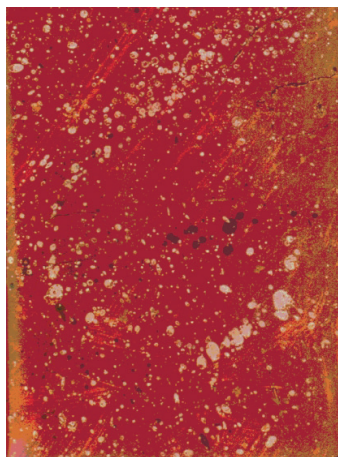
Anonym: *Den korsfæstede Jesus [alias Ketchup-Kristus] sammen med den hellige Bernhard og en klosternonne.* Fra første halvdel af det 14. århundrede. Schnütgen Museum i Köln.

Kunstneren salver Kristus med blod, og Didi-Huberman knytter en malerisk urgestus, at strinte maling på lærredet, til salvelse.<sup>13</sup> Kristus er blevet til en plet, men han er stadig også Kristus, han er Kristuspletten. Ketchup-Kristus viser os, at inkarnationen er, når

guddomsordet pisser blod.<sup>14</sup> Det, der sker i billedet, er ifølge Didi-Huberman, at “inkarnationens sandhed har ødelagt imitationens sandsynlighed, kødets begivenhed har ødelagt kroppens ideelle skikkelse. Men hvad er denne begivenhed? Det er døden, den kristne Guds død, fordret af selve hans inkarnation.”<sup>15</sup>

Lacan kalder det “tache”, Didi-Huberman “pan”. I begge tilfælde er der tale om det, man kunne kalde repræsentationens overskud, det materielle affald af betydningsproduktionen, som det sted, hvor meningen skal findes. I Holbein-billedet er pletten faktisk en repræsentation, den forestiller et dødningshoved. Anderledes i Fra Angelicos *Bebudelse*, hvor det hvide felt ikke fra noget perspektiv repræsenterer bebudelsen, men *inkarnerer* den – som hvidhed, som virtualitet, som tilsynekomstens mulighed, som det felt, hvor der hverken er noget eller ingenting.

I Didi-Hubermans analyser af malerier, som fremstiller bebudelsen eller korsfæstelsen, er inkarnationen på én gang motiv og operation, på én gang noget, maleriet forestiller, og noget, det udfører. Fra Angelicos bebudelsesbillede forestiller den første scene i inkarnationens drama gennem de klassiske repræsentanter, Maria og englen, men det opfører også inkarnationen for øjnene af beskueren i kraft af hvidheden, der med sin materialitet insisterer som nærværende medie for tilsynekomstens mulighed. *Ketchup-Kristus* forestiller én af dramaets sidste scener, korsfæstelsen, men lader også kødet åbne sig for beskuerens øjne i kraft af de røde farvepletter, der på sin vis ødelægger den klare repræsentation af den inkarnerede Gud, men samtidig gør Gud til én stor plet, ét stort sår, og dermed i sin egen røde farvematerie inkarnerer, hvad inkarnationen handler om.



Fra Angelico: udsnit af *Madonna delle Ombre* 1450, fresko fra San Marko-klostret i Firenze.

Bebudelsesbilledets hvidhed og Kristuspletten er to forskellige slags "pan". I begge tilfælde er der noget reelt, der bryder gennem de symbolsk-imaginære repræsentationer. Men i bebudelsens og hvidhedens tilfælde er det reelle noget, vi endnu ikke kan se, en spektakularitet; i Kristusplettens og de røde dråbers tilfælde er det noget, vi får smidt voldsomt i synet. Kristusplettens bloddråber er en fundamental gestus i malerkunsten: Kunstneren drypper eller smider maling på sit lærred. Det er den gestus, vi finder rendyrket i Jackson Pollocks action painting. Didi-Huberman finder Jackson Pollock foregrebet i malerier som *Ketchup-Kristus* og i endnu højere grad i de plettede flader, der udgør nederste halvdel af Fra Angelicos *Madonna delle Ombre*-maleri, og som grangiveligt ligner Jackson Pollock, når de isoleres fra maleriets figurative øvre halvdel. Jeg spekulerer på, om man kunne fundere en slags kunstværk-typologi på disse to forskellige slags pletter eller "pans". Værker af bebudelsestypen er optaget af selve tilsynekomstens mulighed og skaber et rum eller medium, hvor noget nyt kan blive synligt. Værker af dryppe-typen gør kroppens materialitet til medium og kulminerer måske med *body art*, som igen er en kunstform, der synes at foregribes af Charcots og Freuds hysterikere.

#### KØD PÅ ORDET

Det er, som om inkarnationens motiv genererer inkarnationen som formelt-materielt træk ved billedet. Kunne man tænke sig, at denne tanke kunne vendes om: Kunstværker, som er optagede af at gøre det abstrakte, fraværende nærværende i deres materie, at give ordet kød, vil være tiltrukket af inkarnationens motiv, vil i en eller anden udstrækning også tematisere inkarnationen...?

Den tanke har meldt sig hos mig, efter at jeg er stødt på inkarnationens motiv i flere nyere litterære tekster, tekster, der ikke umiddelbart, som Fra Angelico, har en evangelisk tematik, men hvor referencer til den kødeliggjorte gud alligevel melder sig. Min tese er kort sagt: I tekster i den vestlige litteraturhistorie, som arbejder indest på at gøre ordet til kød – at inkarnere frem for at repræsentere, at materialisere og sanseliggøre det abstrakte – der vil man ofte finde det kristne inkarnationsmotiv repræsenteret: som en tekstens lille allegori på sin egen operation.

Men er det overhovedet muligt at overføre Didi-Hubermans betragtninger fra maleriet til litteraturen, fra billedsprogets materialitet til verbalsprogets? Umiddelbart sætter Didi-Huberman

en hindring for et sådant projekt, idet han gør en pointe ud af, at malersprogets mindsteenheder (farveklatter og penselstrøg) ikke er kodificerede på samme måde som verbalsprogets (fonemer og bogstaver).<sup>16</sup> Men også verbalsproget har sin materielle dimension, som er sansbar frem for repræsenterende. Og litterært sprog er sprog, hvis sansbarhed trænger sig på. Det vil sige sprog, hvor det vigtige ikke bare er, hvad sætningerne, ordene, bogstaverne repræsenterer, men også hvordan de lyder, hvordan de ser ud, hvordan de er arrangerede på siden. Ordnes rytme, klang, mønstre, rækkefølge (stilfigurer og syntaks) gør sig bemærket og har indflydelse på, hvad teksten betyder. Litterært sprog er sprog, hvor stilen kalder på opmærksomhed, og stil kan vi med den franske litteraturteoretiker Gérard Genette i kortform definere som tekstens sansbare side.<sup>17</sup> Hvis man skal have fat i denne verbalsprogets sansbare eller materielle side, skal man for et moment suspendere, hvad ordene refererer til, og i stedet betragte dem som en slags sten i tekstens mosaik eller noder i tekstens partitur: I hvilke mønstre er de lagt? Hvordan lyder de? Hvordan er kompositionen, både visuelt, rytmisk, klangligt...?

Mit eksempel på en tekst, hvor ordene i udpræget grad materialiserer sig, gør sig sansbare, skal her være et uddrag fra Bjørn Rasmussens *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet*. Romanen går i kort begreb ud på, at en jeg-fortæller ser tilbage på det kærlighedsforhold, han som stor dreng har haft til sin (mandlige) ridelærer: et forhold præget af en vis sadomasochistisk seksualpraksis. Romanen er meget optaget af at repræsentere kød og krop, kropsvæsker og kropsåbninger i al deres materialitet. Jeg vil slå ned på den scene, hvor den unge dreng er til sin mors hunds begravelse. Ridelæreren er der også:

Moderen er indhyllet i sort og slør, hun holder en lang tale, hendes kolde røst understøttes af træernes brusen, hun citerer Blixen, Brorson, brødrene serverer æggepunch i røgførvede glas. Senere samles gæsterne omkring langbordet; hvide lys i syvarmede stager, sølvbestik, stofservietterne fra Argentina. Der serveres stegte dueunger, fasan, dådyr og røget kalkun, det bugner af kød i røde, brune, grå nuancer, og på det brede bords midte står glaskisten med den afdøde lilles hvidlige, blå kød. Under desserten, portvin og fromage, rejser ridelæreren sig.

Se ham.

Det er ham, jeg elsker.



Jeg vil så gerne beskrive hans fysik, de mørke øjne, det markante kæbeparti, men pludselig ser han så fremmed ud her fra kisten, så mager, er det glasset, forvrænger det ikke hans statur.

Han banker sin sølvske mod desserttallerknen, to gange, tre gange, udfolder et maskinskrevet stykke papir, og er det ikke, som om han skrumper, i takt med at ordene kommer ud af hans mund, er det ikke, som om ordene indfolder hans før så langstrakte legeme i en knude, han græder dem næsten:

Jeg vil have en mand at elske / en mandag at tage sko på /  
en sukkerknald til min hingst // Kan du huske, hvordan vi i fjor  
/ spandt vore næver sammen / til en troldsart, et embede // Din  
tatoverede skulder / var det modsatte / af angst.<sup>18</sup>

Her får vi kød på bordet (“kød i røde, brune, grå nuancer”, “den afdøde lilles hvidlige, blå kød”), men i høj grad også kød på ordet. Og vi får en reference til det kødeliggjorte ord, *Jesus Christ himself*, i disse linjer: “Se ham, / Det er ham, jeg elsker.” “Se ham” er isoleret set en gestus, der minder om “Ecce homo”, “se hvilket menneske”, som er de ord, hvormed Pontius Pilatus præsenterer Jesus for folket efter piskningen og tornekrøningen. Det er ord, der udpeger gud som menneske, og udpeger det at være menneske som det at være udleveret til sit sårbare kød, det åbne, blødende kød.

Med eftersætningen “Det er ham, jeg elsker”, får vi en hilsen til Jesu discipel Johannes, der i Johannes-evangeliet prædikeres som “den, som han elskede.” Med denne reference får jegets kærlighed et evangelisk, ophøjet anstrøg; han elsker sin ridelærer, som Jesus elskede Johannes. Men ophøjelsen af den menneskelige kærlighed følges med den fornedring af gud, som den piskede og tornekrøede Jesus er et ultimativt billede på. (Hvis man vovede en plat joke, kunne man for så vidt, i denne homoerotiske sammenhæng, undersøtte “ecce homo” med “se, hvilken homo”).

I begravelsesscenen deler jeget perspektiv med den døde hund: “pludselig ser han så fremmed ud her fra kisten.” Jeget betragter sin elskede inde fra kisten, med et så at sige anamorft, forvrængende blik (“er det glasset, forvrænger det ikke hans statur”). Den døde hund kan om noget betragtes som et stykke kød og repræsenteres også metonymisk som sådant: “den afdøde lilles hvidlige, blå kød.” Den døde hund er kød, der er tilovers, det excessive køds emblem.

Da ridelæreren begynder på sin tale, beskrives hans ord som noget materielt: Han skrumper i takt med, at ordene kommer ud af

hans mund, som var de en fysisk masse, kroppen skilte sig af med. Et kontrapunkt til kroppens indfoldning udgøres af papirets udfoldning og skaber en forbindelse mellem legeme og papir, de udtalte og de nedskrevne ords masse.

At ridelærerens “før så langstrakte legeme” indfoldes i en knude, er her i min sammenhæng en mærkværdig parallel til Didi-Hubermans beskrivelse af Dürers Kristus-legeme, der folder sig om sig selv som en knyttet hånd. Hvis jeg skulle trække min tese langt, kunne jeg hævde, at kødet, der folder sig om sig selv, er et element i inkarnationens motiv på tværs af tid, sted og kunstart – vi finder det både hos Dürer og hos Rasmussen. I knap så storladne proportioner tænker jeg, at det er en forbindelse trukket i min egen (under)bevidsthed; at billedet af indfoldet legeme er noget af det, der har fået mig til at tænke på Bjørn Rasmussen, da jeg læste Didi-Huberman.

#### HER STÅR HAN OG BLØDER

Indtil videre har jeg kun påpeget inkarnationen som noget repræsenteret i teksten, jeg har så at sige kun interesseret mig for det kød, som teksten stiller frem på bordet. Men det er også en tekst med kød på ordet; sprogets materialitet trænger sig på som allitteration, assonans og ophobning. Det er lyden “B” eller “Br”, der bærer os frem i tekststykkets første sætninger: “hendes kolde røst understøttes af træernes **br**usen, hun citerer **B**lixen, **Br**orson, **br**ødrene serverer æg-gepunch i røgfårvede glas”. Mindre markant, men alligevel, gør et klangspor af ø’er (flere steder “rø”) sig bemærket: “**rø**st, **understø**ttes, **br**ødrene, **rø**gfårvede”.

Hvis disse klangspor kan anskues som en slags ophobning af bogstaver, så er ophobningen også et dominerende syntaktisk princip i teksten. Der er mange regelrette opremsninger: “syvarmede stager, sølvbestik, stofservietterne” (igen også en bogstavophobning, af s’er), “dueunger, fasan, dådyr og røget kalkun”, “røde, brune, grå”, “hvidlige, blå”, “de mørke øjne, det markante kæbeparti”, og der er syntaktiske parallelismer, hvor det er gentagelsens figur, der organiserer sætningernes mønster: “så fremmed, [...] så mager”, “er det ikke, som om [...] er det ikke, som om”.

Da teksten slår over i ridelærerens citerede tale, lader sprogets materialitet til at tage styringen over referentialiteten: “Jeg vil have en mand at elske / en mandag at tage sko på”; forbindelsen mellem “mand” og “mandag” består i ordenes fælles materielle bestanddele (bogstaverne m-a-n-d) fremfor i nogen fælles reference.

Vi slår om i et poetisk sprog beslægtet med non-sens. Et decideret nonsens-ord er "troldsort" ("Kan du huske, hvordan vi i fjor / spandt vore næver sammen / til en troldsort, et embede"), et ord, der lyder godt, men ikke er at finde i nogen ordbog. Jeg tænker: trolde-slags, trold af en slags, træsort med trold- (troldpil, troldhassel), sort som en trold, troldens sted (tysk: "ort"). "Troldsort" er som ét af disse ord, der viser sig i drømme og som ikke findes i virkeligheden (dvs. i ordbogen), men synes at fortætte en række andre ord og kalde på associationer.

Hvis vi erindrer Lacans diagram, er "non-sens" ikke den rene materialitet, det der slet ikke giver nogen mening, men dér hvor den meningsløse materialitet møder den store Anden, dvs. forventningen om en mening. Vi kan betragte ordet "troldsort" som ren leg med lyd og bogstaver, men vi kan ikke lade være med også at spekulere over, hvad det mon betyder. Det står og kipper mellem at være ren bogstavmaterie og referere til noget, ligesom Vermeers gule "pan" står og kipper mellem at være ren farvematerie og en repræsentation af et stykke mur.

Med den "tatoverede skulder" får vi et billede, hvor tegn og krop forenes, hvor der i bogstaveligste forstand ridses tegn i kødet. Billedet indskriver sig i det cutting-motiv, som er gennemgående i romanen. Jeget skærer i sig selv. Et sted er det ridelærerens navn, han ridser i sit eget kød, og det afføder sætningen: "Her står han og bløder."

At skrive i sit eget kød kan betragtes som en materialisering af den symbolske kastration. Men at materialisere den symbolske kastration er at ophæve den. Den symbolske kastration er jo netop symbolsk, ikke konkret; at konkretisere den er at opløse det skel mellem symbolsk og konkret, som den symbolske kastration sætter. At skrive i sin egen krop er at sammenføje, hvad den symbolske kastration har adskilt: sprog og krop. Ophævelsen af skellet mellem symbolsk og konkret, metaforisk og bogstaveligt, æder sig ind i sætningen: "Her står han og bløder." Verbet "står" kan her både forstås overført (her står hans navn skrevet med blod) og konkret (her står han og bløder, han er fysisk til stede, det er hans blod). "Han" kan både forstås som hans navn (navnet skrevet i kødet) og som ham selv i kød og blod. Hvis vi læser sætningen, som om "han" er til stede i kød og blod, er det ham, der bløder. Hvis vi læser "han" som "hans navn", er det jeg'et, der bløder. Sætningen kan enten læses repræsentations-

logisk (hans navn står og bløder) eller i inkarnationens navn, hvor det kipper over i billedet af den nærværende, blødende mand.

Læst i inkarnationens navn kan sætningen også referere til den mand, der står og bløder midt i vores kultur: Jesus Kristus. Og det behøver man faktisk ikke at have hovedet fyldt med Didi-Huberman for at påstå; et sted forbinder romanen selv cutting-motivet med Jesu stigmata: “Religiøse mennesker verden over påfører sig selv dybe sår i håndflader og fødder i identifikation med Jesu lidelser.”<sup>19</sup>

Et sted besværges jeget “den blodige Kristus”, men den blodige Kristus er i romanen ikke bare til stede som besværgelse, han er et bærende motiv, et emblem for den sadomasochistiske kærlighed og selvskadens stigmata, blodet som erotiseret kropsvæske, blodet som kropsskriftens blæk. Med Didi-Hubermans begreb om inkarnationen er den blodige Kristus først og sidst emblemet for den insisteren på sprogets egen materialitet, den stofliggørelse af sproget, som åbner dets kød, som ødelægger de faste figurer (den symbolske ordens gestalter) og risikerer den symbolske ordens sammenbrud, for at en ny orden kan indfinde sig.

\*

Summa summarum: Kunstværker repræsenterer ikke kun, de inkarnerer. Det gjorde også de hysteriske kroppe, som fødte psykoanalysen: De inkarnerede i kød og blod, hvad de ikke kunne repræsentere med konventionelle tegn. Kunstværkets betydning er ikke bare noget fraværende, som det refererer til, men nærværende i selve dets materialitet (om det er malingens materie eller ordenes grafiske og fonetiske materie). Hvis vi skal gøre os i stand til at sanse denne materialitetens betydning, må vi, ligesom psykoanalytikeren, suspendere vores konventionelle “læsning” af tegn og kroppe og lede efter mening i det, som ikke giver nogen mening – finde “sens” i “non-sens”.

- 
- 1 Lacan 1973: 41
  - 2 Didi-Huberman 1990: 37
  - 3 Ibid. 175
  - 4 Ibid. 26
  - 5 Proust 1954: 187
  - 6 Lacan 1973: 236

- 7 Didi-Huberman 1985: 47
- 8 Lacan 1973: 101
- 9 Didi-Huberman 1990: 177-178
- 10 Ibid. 186
- 11 Ibid. 220
- 12 Ibid. 243
- 13 Ibid. 246
- 14 Ibid. 248
- 15 Ibid.
- 16 Ibid. 310
- 17 Genette 1993: 113
- 18 Rasmussen 2011: 58-59
- 19 Ibid. 77

#### LITTERATUR

- Didi-Huberman, Georges: *La peinture incarnée*. Les Éditions de Minuit 1985
- Didi-Huberman, Georges: *Devant l'image*. Les Éditions de Minuit 1990
- Lacan, Jacques: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le séminaire XI* Seuil 1973 (1964)
- Genette, Gérard: *Fiction and Diction*. På engelsk ved Catherine Porter. Cornell University Press 1993
- Proust, Marcel: *A la recherche du temps perdu*, bind III. Gallimard 1954 (1913-1922)
- Rasmussen, Bjørn: *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet*. Gyldendal 2011
- Žižek, Slavoj (med Milbank, John): *The Monstrosity of Christ. Paradox or Dialectic?* The MIT Press 2009
- Zupančič, Alenka: *The Odd One In. On comedy*. Massachusetts: The MIT Press 2008