

Blødende billeder

Vådlegemer, væskende animationer og billeder i flux

HANS HENRIK LOHFERT JØRGENSEN

Hvorfor bløder billeder? For at blive levende (animation)? For at blive kød (inkarnation)? For at kunne drikkes (kommunion)? For at flyde beskueren i møde (union)? For at opløse fastfrosne ontologiske tærskler og værenstilstande? Middelalderens talrige eksempler på magiske, mekaniske og mirakuløse blodbilleder giver os både svar på dette og pejlinger af et flydende fælleslegeme af våd konfluens.

Lækkende legemer og blødende billeder: Hvorfor?

Hvordan kan et billede bløde? En figur? Et ikon af træ? En statue af sten? Jeg mener: faktisk, konkret, bogstaveligt, virkeligt, legemligt, fysisk bløde ved at udsondre stofflige partikler opløst i plasma. Ikke blot mimetisk, metaforisk, symbolsk eller i diverse overførte betydninger, udvandet til æstetiske analogier (a la “farven bløder”). Hvordan – eller vigtigere – *hvorfor* sker en sådan fysisk udskillelse, hinsides vore forventninger til stabile entiteter og solide materialiteter, der almindeligvis antages at have en anderledes fast væsenskerne end vor egen? Måske netop *derfor*? Måske bløder billedet med det formål at underminere antagne væsensforskelle på ting, mennesker og guder for at få adgang til en dybere understrøm af sameksistens? Svaret på dette vil naturligvis altid være historisk, men det er spørgsmålet for så vidt også, eftersom evnen til at bløde rigtigt især bevidnes i middelalderens talrige eksempler på mirakuløse blodbilleder, overleveret til os qua den selvsamme egenskab. I denne fortidige blodbank vil vi søge vore svar, vel vidende at blodets baner kan lede os ind i uventede transfusioner af præ- og posthumane horisonter.

Man kunne selvfølgelig straks hive den fugtige materialitet og kropslighed ud af spørgsmålet og gøre det til et tørt semantisk anliggende ved at spørge: Hvad “betyder” det blødende billede? Skal blodet “læses” som den ultimative betydningsproduktion, meningsdannelsen som visceral gestus: “an excess of meaning in blood, that can signify death and life, sin and salvation, sickness and health, severing and creating ties between people, kinship and violence, nobility and baseness” (Bildhauer, 2013, p. S59)? Men man kunne også – og det er, hvad jeg her vil gøre – insistere på, at blødningen netop er et vidnesbyrd om billedet *som* krop, som legeme, som organ. Animeret med fysiologiske funktioner virkeliggør afbildningen den afbildede krop, ikke metaforisk, men materielt, funktionelt, håndgribeligt, historisk. Den blodige animation bevidner et indre liv i billedet, en fysisk og åndelig puls, der springer os i møde, når billedet brister og spilder sit liv ud imod os og over os. Paradoksalt nok, men for så vidt også logisk nok, er det netop, når livet brister, at billedets legemlige livsyttring manifesterer sig stærkest og mest uafviseligt for sin beskuer. Netop når billedet dør, lever det allerstærkest – i hvert fald i det lidenskabelige middelalderlige billedkorpus, som mit sjaskede stof stammer fra (Fricke, 2013). Animationen kulminerer i dødsøjeblikket, hvor billedkroppen virkelig viser sig som krop og udlever sin korporlige eksistens. Det spørgsmål, jeg dybest set ønsker at stille, flyder med andre ord helt nede fra urvædet af billedets bundløse væren som billede: *Hvorfor bløder billeder?* Hvorfor pibler det sangvinske fluidum frem fra malede eller skulpterede billedlegemers indre dyb? Hvorfor bliver cirkulationen ikke inde i den animerede billedorganisme og holder den i live? Hvorfor spildes blod – og bliver til visuel kultur?

Confluentia: Hydromaterialitet og “the fundamental fluidity of matter”

Et første umiddelbart svar kunne omhandle forholdet mellem afbildning, menneske og omgivelser. Blødende billeder manifesterer hæmoglobinets vigtigste fænomenologiske egenskab: blod er væske, blod flyder, blod løber ind og ud af kroppen – og måske endda videre til andre kroppe. Væskende billedlegemer er forbindende kanaler til vore egne legemers “våde konstitution”, konfigureret som utætte *bodies of water*. De minder om den vandige

og flydende beskaffenhed af organismens indre kredsløb, der bestandigt udveksler materiale med en lige så opløselig omverden: “Our wet matters are in constant process of intake, transformation, and exchange – drinking, peeing, sweating, sponging, weeping. [...] the flow and flush of waters sustain our own bodies, but also connect them to other bodies, to other worlds beyond our human selves” (Neimanis, 2016, pp. 1-2). Blødende billeder er bløde billeder med opblødte grænser, som udøser kroppens indre i en ydre flux. Deres grænseoverflydende opløsning af fysiske barrierer og adskillende tærskler legemliggør, hvad fluxteoretikere har kaldt *the fluid turn* inden for de seneste års sociale, politiske og kulturelle strømninger, hvor fluiditet sætter tanken fri af konventionelle inddæmninger (som defineret af Neimanis, 2016, p. 22). Når billedet flyder over, løber det os ind i en ny ontologisk æra, hvori væskeflowet er paradigme for en nivellerende post-antropocentrisk udveksling mellem porøse entiteter af både menneskelig, miljømæssig, tingslig og anden art.

En sådan posthuman økokritik (og -politik) fortætter en sensibilitet for, at alle stoffer, alle systemer og alle kroppe – menneskelige såvel som ikke-menneskelige – er forbundne gennem væskers cirkulation på tværs af tid, rum og stofligheder. Når først digerne overskyldes, kan det sive ind, at alt flyder på den lange bane, trods jordskorpens frosne facade og genstandes stivnede fremtrædelsesformer (Ingold, 2012). “Fluidity could be a constitutive property of matter even in its most solid state”. Hvis “solids retain something, in their very constitution, of the flux of which they were formed” – således spekulerer miljø-antropologerne Tim Ingold og Cristián Simonetti – ja, så “can the solid itself be intrinsically fluid, even as the fluid solidifies” (Ingold og Simonetti, 2022, pp. 5, 7, samt p. 19 i afsnittets titel ovenfor). Det gælder bl.a. størknede, tørrede og nedkølede materialer, hvis forhenværende flow er hærdet, omend kun midlertidigt og forbigående. Fasthed er aldrig varig, men et konserverende form-ideal, der kæmper for at opretholde en blot tilsyneladende stabil og permanent integritet. Ustabile og kompositte tilstandsformer kan derimod føre til lækager i både begrebsdannelsen og billeddannelsen. Antagne dikotomier mellem fast og flydende materialitet opløses og destabiliserer deraf følgende hierarkier – æstetisk, kulturelt, socialt osv. Derfor er “solid fluids” gode at tænke med og over, såsom vådlegemer, tørvæsker, tvestoffer, amal-

gamer, colloider, herunder tåge, gelé, skum, lava, glas og endda metaller (tydeligst kviksølv). Sådanne former for stof-i-væske eller væske-i-stof eksemplificerer “matter as continuous flux”, på kortere eller længere sigt. Glas flyder under og efter sin tilblivelse hurtigere end plastiske stenarter, men langsommere end tandpasta (Ingold og Simonetti, 2022, pp. 3, 7-8). Blod kan være hurtigt eller langsomt. Tyreblod i arenaens sand er tykt og klæbrigt, men bevægeligt og levende.

Blødende billeder kan nu tjene som model for denne flertydige forfatning af “fluid solidity” og derved medvirke til en lignende erkendelse: “solidity and fluidity are not opposed at all, but mutually implicated [and] inseparable”. Konsekvensen er en slags fast-flydende amfibie-tilstand af kontinuerlig legemlighed, der forener verdens-, tings-, menneske- og billedlegemer: “our inescapable participation in a world of solid fluidity [...] a condition of being in the midst of things, or of intermediacy on a solid-fluid continuum”. Eksempelvis er billedmaterialer som maling, blæk og blod tvetydigt karakteriseret ved at være elementære stoffer opslæmnet i et vådt medium: “In ink, and in blood, solid particles are suspended in liquid” (Ingold og Simonetti, 2022, pp. 5, 8, 13). I den udstrækning vi selv er blod, anviser amfibiebilleder og lækkende legemer vilkårene for vor egen vandige *hydromaterialitet*. Dette er, hvad vi og verden gør: *Con-fluere*, “at flyde sammen”.

Våd historiografi og bibelsk blod

Materialitet er imidlertid en historisk erfaring, ligesom blødning er det. Anlægger man i forlængelse af ovenstående en våd *hydro-historiografi* på “Medieval Blood” (Bildhauer, 2006), kan man – i et posthumant perspektiv på det præhumane stof – blødgøre den alt for tørre og rigide forestilling om en urokkelig patriarkalsk kristendom afstivet af solide strukturer og faste doktriner. I stedet kan man imødesee den historiske virkeligheds mere flydende form for praktiseret religion, vædet af blod, legemer og sakramenter uden vandtætte skotter mellem materialitet og idealitet, krop og ånd, kult og dogme. Nok grundlægger den bibelske skabelsesberetning et hierarkisk natursyn ved indledningsvis at sætte skel mellem faste og flydende materialiteter, men den indrømmer alligevel samtidig, at det latente

fundament for al væren beror på altings beåndede, vandige natur: “Guds Ånd svævede over vandene [...] over verdensdybet [...] midt i vandene. [...] Men en tåge vædede op af jorden og vandede hele agerjordens flade – da dannede Gud Herren mennesket af agerjordens muld og blæste livsånde i hans næsebor, så at mennesket blev et levende væsen” (*Genesis*, 1. Mos. 1:2, 1:6, 2:6-7). Mulden beflugtes og befrugtes, så den kan skabe liv af sit iboende kildevæld, i middelalderens bibellære forstået som selve *fons vitae* eller “livets kilde” (Underwood, 1950). Antropocentrismen er et sandslot, ubestandigt i det lange løb, fordi det fugtes nede fra det underliggende dyb af en allestedsnærværende og animerende livståge, undermineret af en hydrologisk konfluens af “solid fluidity”, der vælder op i alle jorde og ligger til grund for alle jordens legemer. Bibelske begrebsbygninger er som bundløse brønde, i hvis dunkle vandspejl man kan spejle “the propensity of soils to flow. [...] The earth, indeed, seems solid and fluid at the same time. [...] Earth and atmosphere mix and mingle in the ongoing generation of life” (Ingold og Simonetti, 2022, pp. 5, 14, 22).

I det følgende skal jeg derfor agere kanal for en historisk nedsivning af disse vitale bølger, som viser, hvorledes det udvidede “konfluente” kropsbillede allerede har flydt i fortidens pulserende billedannelser og animationer. I den gammeltestamentlige definition af blodet som *sedes animae* – sjælens sæde eller bolig – udgør det selve den livskraft, der animerer og driver legemet: *anima carnis in sanguine est*, “kødets sjæl er i blodet [...] thi alt køds sjæl er dets blod” (*Leviticus*, 3. Mos. 17:11 og 14, om slagtofre og blodskyld). Skriftstedet udlægges ofte i middelalderen og lægges til grund for den billedlige identifikation af blod og livsånd. Blod- og materialitetshistorikeren Caroline Walker Bynum refererer troens praktikere og deres malende billeder for at konkludere: “It is as if the body is only a mold into which blood as animating force or soul or self is poured. [...] As carrier of soul or life, blood was equated, allegorically or symbolically, with spirit. [...] Blood is the seat of life” (Bynum, 2007, pp. 162-163). Blod *animerer*, eller ordret “besjæler”. Det beåndede legeme udgør en matrice for diffusionen af blod – og dermed livsånd – ud i alle kroppens kapillarer. Denne strømmende relation mellem krop, ånd og blod beskriver imidlertid ikke kun vor egen kødelige eksistens. Den kan ligeledes tages som model for det animerede billede, forstået som et visuelt

og fysisk korpus gennemstrømmet af en besjælende flux af kraft og *anima*. Den udbredte historiske forekomst af blødende billeder kan, taget under ét, ses som en manifestation af selve billedets overstrømmende væsen, der overøser sine omgivelser med sit livfulde billedlige nærvær. Absorberet i det fast-flydende kontinuum medvirker amfibiebilledet til opløsningen af åndsforladte modsætninger.

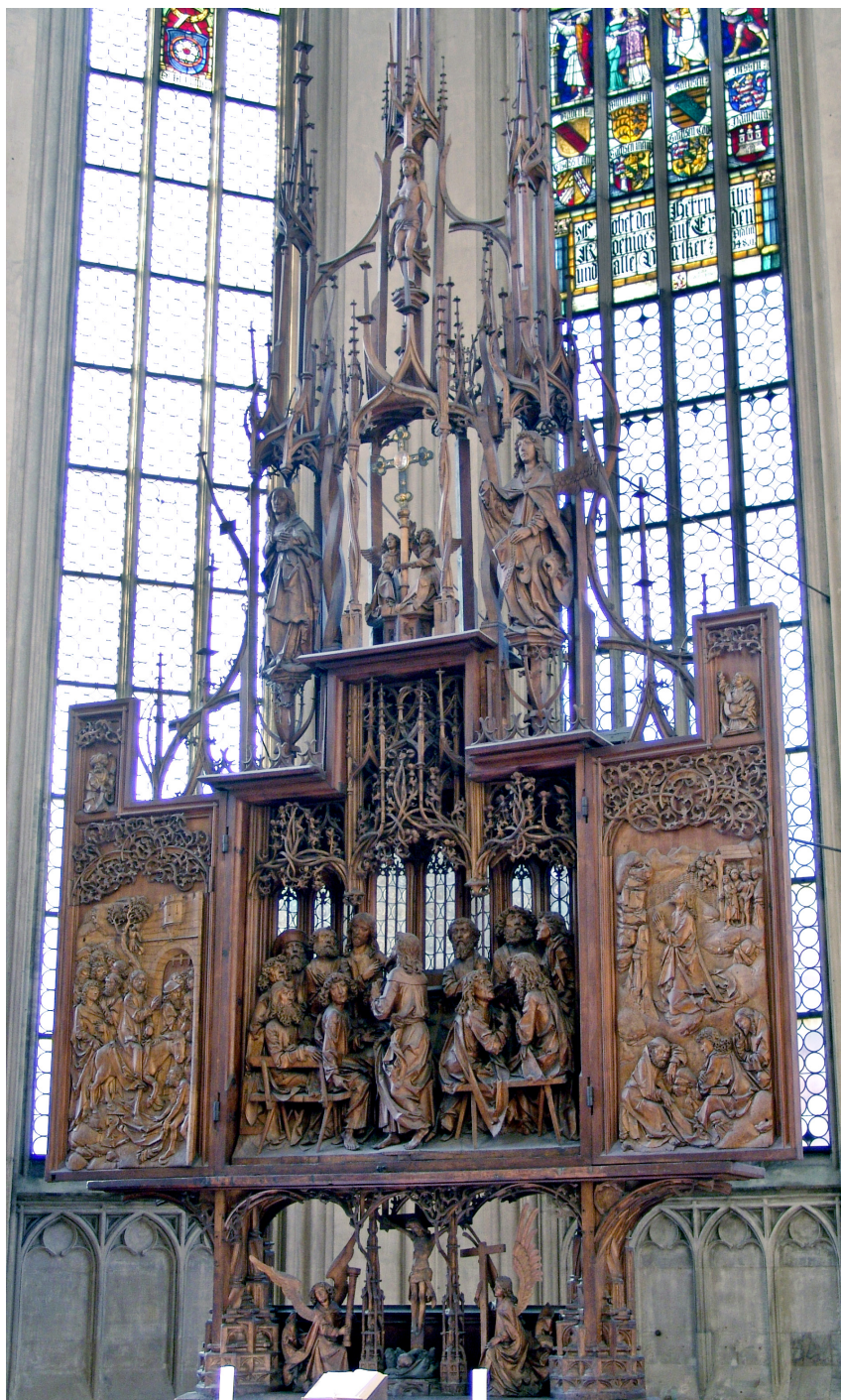
Blødende billeder havde nemlig deres historiske højtid i en før-moderne animisme, hvis gavmilde guder og idoler kan aktivere en hydro-historiografisk horisont hinsides faste, forseglede, singulære legemer uden udslip eller overløb. Hele middelalderen igennem, fra oldkristendommen til reformationen, fandtes likvide kultbilleder, der kunne afsondre hellig olie, tårer, sved, mælk eller blod for at sive beskueren i møde, typisk med henblik på oral indoptagelse og anden ind- eller udvortes recirkulation. Fra det 3. til det 16. århundrede evnede billeder at bløde, græde eller svede i autonome manifestationer af overløbende kropslighed, som skyllede ind over betragternes ligedannede legemer. Blod kunne sanses, ses, føles og smages, såvel på vej ud som på vej ind. Magiske, mirakuløse eller mekaniske blodsudgydelser var en levende animationskult og -kulturs fremmeste ytring af besjælet liv i billedet (Jørgensen, Laugerud og Skinnebach, 2023). Det drikkelige vådbillede kanaliserede en "hydrologisk cyklus" af væskebårne livsyttringer mellem åbne, svampede kroppe i fugtige trans- og interaktioner. Lad os nu sammen synke ned i dette bassin af kultisk konfluens – "a hydrocommons of wet relations" (Neimanis, 2016, pp. 3-4). Lad miraklerne flyde for os og åbenbare "the secrets of matter" (Ingold og Simonetti, 2022, p. 5).

Blod af billeder: Animistisk korsfæstelse som kraftkilde

Kristi blod blev æret i både den østlige og den vestlige kristenhed som et fysisk relikvie af den korsfæstede forløser, opsamlet af den spydbærende romerske soldat Longinus, der ifølge den oldkirkelige legende var blind, men blev seende ved en dråbe af det livgivende blod og dermed uafvidende kom til at grundlægge den helsebringende blodmagi (baseret på Johs. 19:34; – se Dinzelbacher, 1994, pp. 417-18). Igennem sit blodoffer delte Herren sig selv med de troende, forstået som døbte/dyppede modtagere af den thaumaturgiske substans og lemmer på Kirkens mystiske

legeme – en “korporation” født af det blødende sidesår. De overleverede blodrelikvier bestod typisk af nogle få, kraftfuldt koncentrerede dråber af det nådesformidlende *effluvium* indkapslet i en krystal, en ampul, et skrin eller et alter (Ill. 1). En anselig andel af disse højhellige kraft- og kultgenstande stammede imidlertid ikke direkte fra Jesu historiske legeme, men fra en senere tids blødende billeder heraf, hvis udskillelser blev opsamlet og betragtet som den ægte vare, idet billedidentiteten garanterede blodidentiteten (Kolb, 1980, pp. 66-70, 75-76; von Dobschütz, 1899, p. 280** ff., især p. 284**, n. 1). Ifølge nogle kristologer kunne den opstandne Kristus ikke lade rester af sit udelte legeme blive tilbage på jorden og måtte derfor i stedet frembringe sådanne efterladenskaber ved at bløde gennem billeder. I modsætning til det intakte opstandelseslegeme kunne det perforerede billedlegeme nemlig godt afgive og efterlade væde. Afbildninger var derfor en mere troværdig kilde til de eftertragtede relikvier af *sanguis Christi*, i overensstemmelse med en gammel polemik om blodteologi anført af Thomas Aquinas (1225-74). Det gælder ikke mindst i dennes indflydelsesrige *Summa Theologica*, III, 54, 3: “Alt det blod, der flød fra Kristi legeme [...] opstod igen med hans hele krop. [...] Det blod, der opbevares og udstilles som relikvier i visse kirker, flød dog ikke fra Jesu side, men siges at være udgydt af et mishandlet billede af Kristus” (citeret efter Bynum, 2007, pp. 102-105; jf. Bacci, 1998, p. 8; oversat af forf.). Det animerede billedblod kunne således gøre det ud for sandt frelserblod, hvilket gav Kristusbilleder både en teologisk og en kultisk grund til at bløde. Den gennemstungne Billedkrist viste sig som en sand Blødkrist, ikke en falsk repræsentation eller et udtørret, livsforladt simulacrum.

Thomas menes her at referere til en udbredt legende fra den tidlige middelalder, dateret tilbage til år 265, om et berømt krucifiks i Berytus (Beirut), der led samme skæbne som Kristus på korset: martret, pint og tortureret af troens fjender skal det skulpterede korpus have blødt ud af sine sår på samme måde, som *Corpus Christi* selv gjorde det. “Blodet fra vor Herres side [...] flød frem fra hans hellige billede” (“profluxit de sancta imagine”), “som blev korsfæstet” (“crucifixa est”) “i Syrien, i byen Beryt” – ifølge Petrus af Nikomedien i 787, gengivet af Anastasius omkring 872 (citeret af Bacci, 1998, p. 8, n. 19; oversat af forf.). Den animistiske korsfæstelse gennemspillede angiveligt hele det bibelske repertoire af passionslidelser



fra korsslagning med nagler af jern hamret ind i træet, hudstrygning, bespottelse og lansestik, alt sammen aktualiseret i den stakkels afbildning, der måtte lægge krop til mishandlingen og reagere blodigt på den. Spyd-såret begyndte at løbe med vand og blod i rigelige mængder, opsamlet i en vandkrukke eller "hydria" (af græsk *hýdōr*, "vand") med henblik på helbredende overrisling af syges paralyserede lemmer og blinde organer. Når billedlegemet såredes, blødte gudslegemet igennem det, og kunne således komme i nærkontakt med andre trængende vådlegemer. Der var hul igennem virkelighederne. Herrens lidelsesfulde billede gennemlevede samme lidelse, som han selv personligt havde tålt på korset i sin passion, og besvarede spydsticket med samme kropslige reaktion, samme våde virkelighed, samme hydromaterielle kontinuitet.

"The conceptual boundaries between 'icon blood' and 'Christ's blood' could often be confused, [as they] contained 'blood shed from images'", konstaterer kunsthistoriker Michele Bacci om distribuerede ampuller med det ikoniske blod fra Beirut (Bacci, 1998, p. 9). Det undergørende relikvie blev opsamlet i flakoner, udvekslet som kostelige skatte, og bevægede sig i løbet af korstogene fra Orienten til Occidenten, hvor det blev udstillet og tilbedt som kult- eller valfartsmål i mange europæiske byer og kirker, eksempelvis i Toscana, Lucca, Pisa, Siena, Sarzana, Mantua, Rom, Venedig, Oviedo, Paris, Basel og Kärnten. Uanset dets billedlige herkomst var det stadig Jesu blod opladet af Guds kraft – "virtute sanguinis" – og blev dyrket og brugt som en kraftkilde til helbredelse, renselse og frelse (Dinzelbacher, 1994, p. 427; Clausen, 1994, p. 115). Det blødende billedes egen passion eller lidelseshistorie blev endda fejret som en særskilt liturgisk fest – "Passio Ymaginis Domini" – i en række lokale traditioner, der genopførte kors-offeret og fremstillede "Herrens lidelse i sit eget billede". Efter at Jesus var gået på pension og havde forladt den fysiske virkelighed, overtog hans levende og døende billede hovedrollen i de kropscentrerede ritualer og

ILL. 1. (OVERFOR)

Blodkult og blodkatapult: En hellig dråbe forstørres, teleskoperes og "katapulteres" op til en 11 meter høj relikvie- og sakramente-tavle i Tilman Riemenschneiders blodalter med det krystalliserede Kristus-relikvie udstillet i overbygningen over nadverscenen. *Heiligblutaltar*, Jakobskirche, Rothenburg ob der Tauber, lindetræ og gran (1499-1505). Foto: Dr. Volkmar Rudolf – Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3780873>.

animationer, der indstiftede Kirkens blodige og vandige legemsfællesskab. Billedet blødte *for* frelseren og *som* frelseren, eftersom blødning var den mest umiddelbare og nærgående måde at indlemme de troende på.

Billede bliv kød – og blød

En beslægtet blodlegende fortælles hos frankernes gallo-romerske historiker Gregor af Tours (o. 538–594), en af grundlæggerne af europæisk historieskrivning. Fra Gregors flydende pen har vi overleveret den, mig bekendt, tidligste kristne kilde til et blødende billede, som alene af den grund fortjener hydro-historiografisk behandling. I en af Gregors indsamlede fortællinger om martyrernes glørværdige bedrifter gøres billedet selv til martyr, allerede her udløst af et ukristeligt overgreb, der besvares med en drænende kraftudladning. Den antisemitisk tenderende beretning er formentlig nedarvet fra en endnu tidligere overlevering og gengiver, hvorledes et Kristusbillede malet på en vægtavle (“*iconicam Christi [...] in tabula pictam*”) springer i blod. Ikonen bliver angrebet med en daggert, og den udgydte vædelse er det uafvaskelige sandhedsvidne, der åbenbarer denne udåd i et drabeligt rødt spor, trukket efter den sårede bløder, da tavlen bortføres fra kirken og slæbes gennem hele den nattemørke by. Til snigmorderens overraskelse “strømmede blod ud fra såret, hvor billedet var blevet stukket” (“*de vulnere [...] sanguis effluxit*”). Som følge af dette vidunder udvirket ved Guds kraft (“*res mira [...] de virtute Dei*”) vovede misdæderen ikke at røre det spiddede portræt igen (Gregor af Tours: *De gloria martyrum*, XXII, *Om martyrernes herlighed*; Migne (ed.), PL, 1879, vol. LXXI, col. 724; van Dam (trans.), 1988, p. 40).

Endnu en gang var den korsfæstede frelser blevet slået ihjel af en jøde, denne gang *in effigie*, hvilket gør det ud for en henrettelse *in corpore*. Billedbeskadigelse tangerer legemsbeskadigelse gennem en kraftoverførsel med karakter af billedmagi efter det antropologiske *similia similibus*-princip: “like affects or effects like” (Bynum, 2020, p. 17; Jørgensen, 2023, pp. 66-68). At såre billedet er at såre personen, og når personen smerter, bløder billedet. Udsondringen bevidner den billedlige stedfortræders legemlige identitet med Jesus på korset. Blodet gør billedet sandt. Blødningen legemliggør og virkeliggør billedet. Det flade kontrafej realiseres som en plastisk krop

af kød og blod. Billedlegemet smelter og aktualiserer et kurant topos om “the transformation of images into flesh”: “the image-turned-flesh” – eller sågar “image enfleshment”, billedets kødeliggørelse (Gertsman, 2015, pp. 103, 105, 113). Udskillelsen oversvømmer den ontologiske forskel mellem frelserkroppen, billedkroppen og i sidste instans også forbryderkroppen, der ligeledes bliver indsmurt i udflåddet og ender med at måtte bøde med sit eget blod. På tværs af tid og rum forbinder den spildte kropsvæske disse sammenflydende *bodies of blood*. Legemsvæsken forlader den individuelle krop og åbner en kanal af konfluens – en hydrokommunion af våde relationer – gennem byrum, bibelhistorie, vidner, morder, offer, prototype og billede. Et fugtigt fælleslegeme af “samblødning”, om man så må sige. Ingen undslipper blodet, fordi det flyder overalt, indvortes som udvortes.

Fløvet fortsætter i de følgende århundreder, ofte med krucifikser, som bløder – i overensstemmelse med deres afbildede motiv – fordi de såres, ydmyges eller erfarer legemlig lidelse. Korset bløder, græder og/eller sveder eksempelvis i bekendte blødningsmirakler rapporteret og genfortalt af Roger de Hoveden (–1202) i dennes *Chronica* eller af Caesarius af Heisterbach (o. 1170–1240) i *Dialogus Miraculorum*. Da et krucifiks sendes i felten og anbringes i et vindue til forsvar af Skt. Goars oratorium – opstillet som et såkaldt *palladium* eller værnebillede – beskydes det af en rasende artillerist og træffes dybt i armen af en gennemtrængende armbrøstpil. At anvende rigtig ammunition, angrebsvåben og krigsmaskiner (“machinas”) til legemsbeskadigelse af et billede skåret i træ er en ikonoklastisk handling forklædt som krigsførelse, hvilket i sig selv viser, at den beskyttende figur må være mere end bare en “død” ting. Ellers ville det jo være nytteløst at gå i tung nærkamp mod et ydmygt stykke træ. Forvandlet til et helligt kraftbillede med profylaktisk styrke (“sacram yconam”) er den udskårne skikkelse mere end sin materie. At bekriige et billede investerer det med magt, ligesom kult og tilbedelse gør. Både billedets fjender og forsvarere deler denne levende præmis. Svaret på den animerende mishandling af det sårede kors (“crucifixo vulnerato de quo sanguis exivit”) lader da heller ikke vente på sig: “Straks gentages fortidens gammelkendte mirakler på vidunderlig vis, og som fra menneskelige blodårer (“venae humanae”) begynder blod at dryppe fra sårets sted”. Blodspor, stigma og vunde (“vulnus et sanguinis stigmata”) kan stadig ses der ifølge navngivne vidner (*Dialogus*

Miraculorum, X, 19; Nösches og Schneider (ed.), *Fontes Christiani*, 2009, vol. 86, IV, pp. 1934-1937; Scott og Swinton Bland (trans.), 1929, vol. II, pp. 188-189). Af rædsel for så stort og ærefrygtindgydende et under må angriberen – en historisk identificérbart person – sluttelig omvende sig og undergive sig selv korset. Blødningen tilflyder ham, sårer hans sjæl og transformerer ham til forkæmper for kristenheden. Hydromaterialiteten vil altid sejre til sidst og opløse kunstige konflikter mellem “solidity and fluidity”.

De væskende vunder og vener er her et forsøg på at forklare det billedkropslige mirakel i naturlige og fysiologiske vendinger for derved at vise, hvorledes det overnaturlige opererer i stoffet og materien. Billedets overnatur overløber billedets natur og griber ind i denne. Derfor er den organiske levendegørelse af billedmaterien tilsigtet tvetydig. Det stigmatiserede billede bløder “som fra årer”, der besjæler dets billednatur med liv. Når blodet animerer træets natur og åbner dets arterier for passage, kan det demonstrere sin mirakuløse evne til at flyde mellem realitetsplaner og fysiske tilstande: liv/død, dennesidig/hinsidig, billede/virkelighed, animation/stilstand, stigmatisering/urørlighed, koagulation/likvidation. Blodet er medium for oversvømmelse af tærskler i tid og rum, sådan som billedhistoriker Beate Fricke betoner i sin “liquid history of blood”, omhandlende blodanimation hos 1300- og 1400-tallets malede martyrer og frelsere: “the supernatural flow of blood [...] defies the laws of physics. [...] Yet its animating [and] transformative power [...] is the essence that keeps a human body alive, [...] the enigmatic force of life” (Fricke, 2013, pp. 54, 57, 59, 62, 69). Den kunstige krop med årer i træet næres af samme livseliksir som menneskelegemet med årer i kødet. Et træ med puls gennemstrømmes dybest set af samme “life fluid” eller “essential life liquid”, hvilket kan udbløde a priori antagelser om en “essentielle” forskel på de to legemligheder. Når billedet bløder, viser det, at det potentielt *kan* være som (andre) levende kroppe, også selvom det ikke synes at antage en helt så flydende form under “naturlige” omstændigheder.

Motus vitales: model, legeme, erstatning

Det naturstridige paradoks, at tilsyneladende livløse ting af afskåret træ alligevel *kan* antage liv og udføre forskellige livsfunktioner (“motus vitales”),

adresseres i en anden udveksling i Caesarius af Heisterbachs instruktive dialog om mirakler (*Dialogus Miraculorum*, VII, 45; Scott og Swinton Bland (trans.), 1929, vol. I, p. 528; – se også Gertsman, 2015; Jørgensen, Laugerud og Skinnebach, 2023, pp. 99, 202). I det efterfølgende *miraculum* optrapper et lansestukket “cruce lanceata” identifikationen mellem det sårede billede og dets blødende model: “For at vise, at enhver foragt og skade gjort på hans billede (“*eius imagini*”) blev gjort mod ham selv, udøvede Herren sin kraft (“*sua potentia*”) og lod blod strømme i rigelige mængder (“*sanguis ubertim emanaret*”) fra hvert af sårene” (*Dialogus Miraculorum*, X, 20; Nösger og Schneider (ed.), *Fontes Christiani*, 2009, vol. 86, IV, pp. 1936-1939; Scott og Swinton Bland (trans.), 1929, vol. II, p. 189). Vold mod billedet af Kristus er lig vold mod Kristus – ret beset igen en magisk overførsel af kraft og virkning efter det gamle sympathetiske princip om, at lighed udvirker lighed (“*like produces like*”). Den påførte smerte overføres fra det fysiske billedlegeme til det afbildede motiv og videre til den afbildede selv, mens blodet synes at rende i den modsatte retning: fra *Corpus Christi*, som blødte historisk, til afbildningen heraf, som bløder motivisk, og endelig det materielle billede, som bløder korporligt. Pine løber den ene vej, plasma den anden. Også i dette tilfælde er anledningen verdslig vold og plyndring, og igen udløser magtovergrebet en hellig kraftudladning af viskos animation, der møder militant fasthed med flydende materialitet. Atter åbner blodet en lækage mellem legemligheder. Passionsbilledet fornyr lidelseshistorien i det animerede erstatningslegeme, der fosser både sin bøddel og sin beskuer i møde med en konkret sanselig udstråling. Når vi står ved korsets fod, er vi alle Longinus med dryp i øjnene, bestrålet af billedets besjælede nærvær (Ill. 2). Lansen, brystet, såret, blodbilledet, blodtyven, blodfrelseren, blodbeskueren – alle er vi redskaber eller aktører i samblødningen, alle indgår vi i hydrokommunionens fælleslegeme hinsides tid og sted, natur og overnatur.

Den stoffige sekretion er for så vidt en naturlig følge af, at Kristus lader sig materialisere i Kristusbilledet. Saften pumper ud, når den inkarnerede forløser selv er derinde og bebor billedet. Når han legemliggøres på ny for at tage bolig eller virke i det dennesidige, kan hans tilstedeværelse næppe manifesteres på mere indtrængende vis. Efter at frelseren in persona selv er faret til himmels, og dermed trukket tilbage i en tilstand af



ILL. 2.

Det sårede billede: En verdslig forbryder indtager blodtyven Longinus' rolle over for et krucifiks skåret i træ, der stikkes i siden, som om det var Jesu legeme på korset, halvvejs *imago Christi*, halvvejs *corpus Christi*. Træsnit af Anton Koberger (1493), gengivet efter Kolb, 1980.

transcendens, bliver stedfortrædende legemers klæge udskillelse det mest manifeste bevis på fortsat immanens, på at værenstilstande stadig er i flux. Det kristne billede bløder for at bebude Guds fortsatte nærvær i kødet – og for at give den kødelige betragter andel heri. Dette er blodmiraklets logik: at gøre det umulige og sprænge enhver forventning gennem en guddommelig indgriben, der agerer ontologisk opløsningsmiddel over for faste tilstande eller tilhørsforhold. Det mirakuløse billede bløder, præcis fordi det *ikke* skal eller kan bløde. At bløde eller at væske er en af de allermest legemlige livsytringer eller “*motus vitales*”, og derfor velegnet til at animere livet i tørrere typer af legemer – såsom tavler og figurer af afhugget træ, sprødt brød indviet til nadveren eller ben af for længst afdøde helgener, hvor saftstrømmenes levende kredsløb ellers skulle være afbrudt og plomberet. Det er en inkarnation af “solid fluidity”.

Sangue vivo: Levende blod og visceral animation

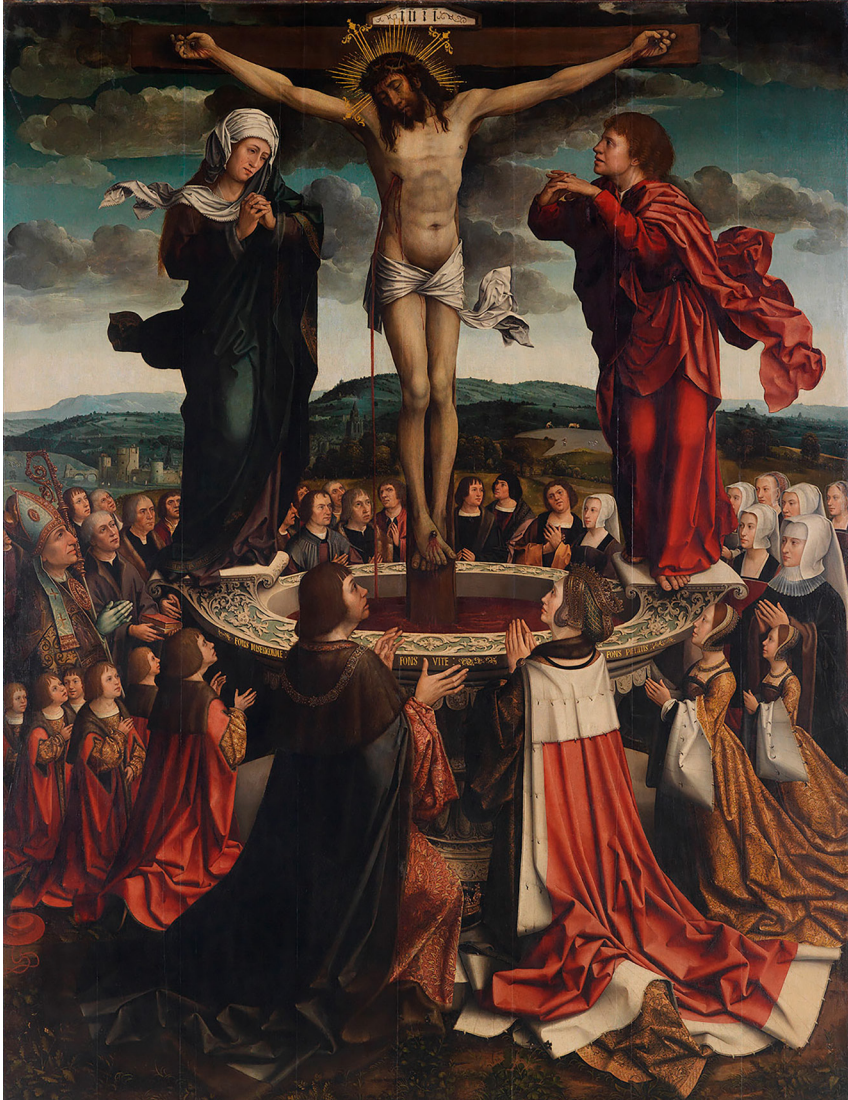
Flydemiraklerne tager til i omfang, styrke og visuel exces de følgende århundreder, bevidnet fra nord til syd inden for katolicismens immanens-kultiverende kultursfære. En dag i september 1399 overværer Luca Dominici, at florentinerne bærer et krucifiks i procession fra Santa Croce til Passignano-kirkens alter, hvorefter billedet “*miracolosamente*” udskiller levende blod i store mængder – “*sangue vivo in gran quantità*” – som vælder ud “fra mange dele af kroppen og fra hovedet og fra nyrerne og fra arme og fra andre steder på kroppen” (Dominici: *Cronache*; Gigliotti (ed.), 1933-39, vol. I, p. 113; – se Holmes, 2013, pp. 170, 322, n. 98; oversat af forf.). Med anatomisk præcision stedfæstes blødningen til kroppens lemmer og organer, samtidig med at der insisteres på dens vitale karakter af *levende blod*, besjælet af livskraft og -ånd. Jesus og hans billeder bløder og bløder, bestandigt døende i en lind strøm af selv-aftapning, men alligevel nægter de at opgive ånden, at afsjæles og dø endeligt. Det stadigt døende legeme gennemgår en animeret proces fuld af liv og styrke, en liminal tilstand fortættet i det forjættede blod. Nyrebilledet vil ikke dø færdigt, men vedblive at være i flow. Den florentinske dødsprocession og dens gennemspilning af Golgotha bevæger det livfulde “*crocifisso*” til at svare igen med en blodig selvbevægelse, en visceral animation. At *sanguis Christi* er en uudtømmelig

kilde til liv, muliggør blodets uophørlige udgydelse. Døende blod er levende blod. Sekretet gør det muligt at leve i døden – og i dens udødelige billede.

Blodets liminale tvetydighed ytrer sig desuden i, at det ikke blot er krucifiksets ydre kropsbillede, der bløder fra dets synlige overflade, men også dets usynlige indre organer, som åbenbart cirkulerer store mængder blod i et indre kredsløb. Sekretkorset fremstår ikke kun som et animeret billede af en krop, men som en levende krop i sig selv med livsfunktioner og -processer, i tråd med tidens fremherskende humoralphysiologi og dens lære om legemsvæsker. Ifølge denne hydrologiske kropsforståelse drives organismen af fire kardinalvæsker eller *humorer* med hver deres karakteristiske egenskaber: sangvinsk blod (vigtigst), melankolsk sort galde, kolerisk gul galde og flegmatisk slim eller lymfe. Gennem reguleringen af blod vedligeholdes legemets sundhed og væskernes indbyrdes balance, enten ved udskillelse (åreladning, blødning) eller ved indtagelse (medicinering, næring; – jf. fx Filipczak, 1998). I en tilsvarende hydrologisk billedforståelse reguleres kontakten med omgivelserne gennem væsker. Her tilflyder os da det mest umiddelbare svar på 10.000 dråbers-spørgsmålet: Billedet bløder, fordi det *har* en krop eller *er* en krop, og vil tilkendegive sin eksistens som sådan. Blødningen er et ydre vidnesbyrd om den årede og nyrede billedorganismes animation og indre liv. Det yderlige blod transmitterer likvide forbindelser *mellem* legemer og sociale aktører, netop fordi det udgør en overskridelse af det enkeltstående, lukkede legeme og åbner den inderlige krop mod omverdenen (Bildhauer, 2006, pp. 4-5, med henvisning til Bakhtin, Elias, Foucault, Laqueur og andre kropshistorikere). Det rubinrøde effluvium rørlægger en flydende forbindelse mellem indre og ydre, der ellers ville være adskilte tilstande, fysisk såvel som filosofisk.

Blodet mekaniseres: Hydrokrist og blødningsautomater

Blodet lever sit eget liv i blodmirakler, blodmagi og blodmekanik. I 1300-, 1400- og 1500-tallet kulminerer dets indre og ydre visualisering i Kristusbilledets anskuelige blodplastik. Passionsmalerier, Smertensmænd, Gravkrist-figurer og krucifikser i både 2-D og 3-D fremviser en forgrenet blodikonografi i en flodbølge af motiver. Livets kilde, *fons vitae*, forlader de paradisiske vandløb og verdensfloder i Edens Have for i stedet at blive



ILL. 3.

Korsfæstelsen som blodbrønd eller *fons vitae*: Som kilde til nåde, liv og barmhjertighed – “fons misericordie : fons vite : fons pietatis” – bløder frelseren ned i et fyldt bassin, hvorfra den livgivende røde impuls formidles ud til hele den kongelige og kirkelige familie, anført af Kong Manuel I. af Portugal (hvis mund strejfes af strålen). Maleri udført i olie på egetræ, 267 × 210 cm, tilskrevet Colijn de Coter (o. 1515-1517). Museu e Igreja da Misericórdia do Porto.

til nådesformidlende blodbrønde med væsketilførsel i form af opstillede krucifikser, som bløder i stænger og fylder hele bassiner (Ill. 3). Kristus er kilden til det evige liv, der flyder over dødens tærskel. Derfor svømmer den motiviske rigdom over af udkrængede billedliggørelser, som nærstuderer væskens visuelle og fysiske adfærd i og på kroppen: 1. *Blodets liv og løb inde i kroppen*: Hævede blålige blodårer modelleret under den tynde rødmenende hud, gabende vunder med grafisk indblik til hjerteblodets kilde, Jesu hjerte som selvstændiggjort motiv. 2. *Blodets udløb fra kroppen*: Silende blodsved, blodgylpende kratersår, levende tårer grædt fra blodskudte øjne, pibende piskemærker, undertiden påført *live* med torturretskaber dyppet i våd maling, livligt sprøjtende stiksår, dryppende eller sivende snitsår, rødmaledede springstråler i form af ståltråd, metalstænger eller træstave stikkende ud af det åbne bryst og ud i beskuerens realrum, faktisk væske af vin eller vand strømmende ud af indlejrede beholdere i torsoen, pumpet ud af figurfontæners hydrauliske dyser eller tappet af væskeførende Smertensmænd med skjult rørføring. 3. *Blodets efterliv og efterløb på kroppen*: Frisk, størknet eller levret blod i forskellige stadier af koagulering, løbende bloddråber og blodstrømme på vej ned over kroppens ekstremiteter eller hudlandskabets hævnninger og fordybninger, skulpturelle formationer af rød farve aflejret i gipslevringer, blodroser, blodklaser og bloddruer omkring taktilt opbyggede såråbninger og opløjede naglegab, samt størkningsmønstre i forskellige retninger som vidne om ligets skiftende stillinger under hele korsfæstelsesforløbet. Med urmartyrens væskende krop som scene udforsker senmiddelalderens indtrængende blodstudier alle tænkelige anatomiske formationer og fysiologiske momenter af den visualiserede blødning, alle tempi af blodets bævrende bevægelse (Dinzelbacher, 1994, pp. 421-22; Fricke, 2013; Jørgensen, Laugerud og Skinnebach, 2023, især pp. 160-63, 186-87, 239-40). Billedet vædes, fiktivt afbildet eller virkeligt og materielt. Blodanimationen lader den løbende livsvæske leve på sin vej ud i sprøjt, stænk, dryp, dråber, tårer, stråler, strømme, søer og floder.

Blodets selvstændiggørelse som animationsmotiv lader den dramatiske udstråling finde sted i faktisk tid og rum. Fra omtrent midt i 1300-tallet og de følgende to hundrede år eskalerer denne realisme med blødningsmekanismer indlejret i bevægelige "actionfigurer" udstyret med hydrauliske anordninger, som tillader de pågældende billeder at foretage en konkret

legemlig udsondring i skikkelse af rødlig væske (vin, dyreblod – eller måske endda resterne fra menneskelig åreladning). Den åbenlyse glidning fra “rigtigt” blod til stedfortrædende vinøse væsker muliggøres af, at vin også kan være eller rumme Kristi blod, omend i en anden substans, der besidder et iboende potentiale for transsubstantiering. Udledt fra implanterede beholdere via rør, hulrum og kanalsystemer i figurerens udhulede hoved, bryst og lemmer indtager teaterblodet hovedrollen i mekanisk iværksatte animationer med stor scenisk og religiøs effekt. Ikke nødvendigvis for at fingere og forfalske blodmirakler, men for at imødekomme et stigende ønske om fysisk anskueliggørelse af trosmysterierne. Den rørlagte *Hydrokrist* indtager scenen, eksempelvis for at lade sine automatiserede ventiler fylde en nadverkalk holdt op mod det pumpende sidesår, enten af ham selv eller af en svævende engel. En sydtysk statuette af forgyldt bronze med dyser i alle fem såråbninger samt tidligere (formodede) blyrør gennem figurens indre og sokkel kan muligvis have fungeret som bordfontæne til cirkulation af uindviet vin – eller måske ligefrem som alteropsats til illustration og/eller distribution af nadveren i dennes flydende form (Ill. 4; jf. Latk, 2004; Jopek, 2002, nr. 32, pp. 80-81). Som en sakramental variant af *fons vitae* fossede den forløsende “frelsesfontæne”. Jesu sivende sår udgjorde en *fons pietatis*, gennemstrømmet af hans barmhjertige offer. De øsende vunder var en kilde til nåde og liv – og dermed et oplagt emne for et figurligt springvand med en hydromekanisk animation (Latk, 2004, p. 213; Tripps, 2016, pp. 24-25). Især krucifikser kunne mekaniseres som blødende billeder udrustet med kunstige årekanaler, indre cirkulation og et syntetisk organ eller reservoir, der som erstatning for et hjerte afgav en real-kropslig emission (Kopania, 2010; Tripps, 2016; Rath, 2016; Jørgensen, 2019). En sådan sekretion gjorde det klart for den sakramentale beskuer, at Jesu offer blev gentaget her og nu i messens eukaristiske blodritualer. Den hydrokristne iscenesættelse gengav en visceral virkelighed, der åbnede frelserens indre til et altoverstrømmende legemsfællesskab.

Den kunstfærdige blodmekanik var ikke ukendt for samtidens kirkegængere og har som oftest næppe været “himmelig”. Tværtimod var animationen genstand for be- og forundring (*admiratio*), præcis fordi den var et menneskeskabt produkt af *ars mechanica*. Den virtuelle blødning var altså ikke blot en snedig manipulation af naive og forførte betragtere, men

derimod en reaktualisering af Jesu nådegivende tilstedeværelse henvendt til et indforskrevet publikum, som kunne lade sig forundre og underholde af animerede iscenesættelser, vel vidende at disse var netop dette (Tripps, 2016, p. 16). Ud fra en funktionalistisk moderne betragtning kunne man måske forfalde til at (bort)forklare middelalderens spektakulære blødningsmirakler som et historisk produkt af den “magisk” virkende blødningsmekanik, men alene kronologien – miraklerne er af langt ældre dato – antyder, at blodautomaterne ikke skal udlægges forsimplet som hverken model for eller forfalskning af en hellig udøsning. Mekanisk blødning kan ganske vist gengive eller medvirke til at udløse mirakuløs blødning, men snarest som en potent pendant til denne paradigmatiske livs- og legemsytring. Der er ikke tale om en tør simulation af et “ægte” vådmirakel, men om et lige så naturstridigt (eller natur-manipulerende) sidestykke til det overnaturlige overløb af billedets naturligt givne væsen. Hvor mirakelbilledet bløder, fordi det egentlig *ikke* kan, bløder det mekaniske billede for at vise, *at* det kan. I begge tilfælde flyder billedet over sin faste grænse og ind i en hydrofil tilstand af animeret vitalitet/viskositet, “solid-fluid”. Hvor billedmiraklet opererer *super naturam* (over naturen), fungerer billedmekanikken *contra naturam* (mod naturen), men begge virker ikke desto mindre ved at overskride naturens orden, *naturae ordo* – med en terminologi hentet fra skolastikkens forklaringsmodel for graduerede typer af vidundere (bl.a. i Thomas Aquinas’ *Summa Theologica*, I, 105, 6-8).

Okuloralitet: At bade i det drikkelige billede

Et endnu mere vidtflydende svar på spørgsmålet om, hvorfor billedet bløder, er simpelthen, at så kan det drikkes. Den mekaniske blodbrønd (eksemplificeret af Ill. 3-4) muliggør en sakramental sammensmeltning med den afbildede forløser gennem korporlig indoptagelse af det næ-

ILL. 4. (OVERFOR)

Kristus som kilde til det evige liv nærer *fons pietatis*: Den sårfremvisende Smertensmand nøjes ikke med at udstille sine perforerede læsioner, men bløder ud i beskuerens realrum, enten i form af fysiske tråde eller faktiske væskestråler. Bronzestatuetten med rester af forgyldning, 43 cm, Sydtykland (o. 1470-80). © Victoria and Albert Museum, London, A.76-1953.



rende substrat, han afsondrer. Oral absorption er den mest intime vej til konfluens og identifikation i det skyllende nådesfællesskab. Derfor bliver billedet en fontæne af liv og næring, et hydromekanisk og/eller hydro-mirakuløst aftapningssted, hvorfra den vitale kraftkilde kan flyde ind i denne verden. Den mirakuløse variant af det blodige billedkonsum dyrkes da også ihærdigt af tørstende helgener og mystikere, der – ligesom Petrus Damianus, Margaretha Ebner, Ida af Leuven og Gertrud af Helfta – erfarer visionære apparitioner og animationer, hvori de drikker af det korsfæstede billedes eller legemes sødtflydende, ja sågar honningflydende, brystår: “de pectore mellifluo”, “in vulnere suavifluo” (*Legatus divinae pietatis*, III, 45, 3; Doyère (ed.), 1968, vol. III, pp. 206-207; Dinzelbacher, 1994, pp. 425-428; Bynum, 2011, pp. 21, 113). Den gudgivne sødme formidler en multisensorisk *okuloralitet*, et krops- og sansefusionerende “mundsyn”, der lader øjnenes, hudens, kødets og mundens impulser svømme ind i hinanden. En okular og oral konfluens af optiske, haptiske og gustative indtryk fremmaner ekstasen gennem en synæstetisk samsansning af nær- og fjernsanselige bloderfaringer. I den okulorale udveksling med det levende krucifiks går skulptur og krop i ét. Jesu spiselige legeme og beskuerens spisende forenes i billedet som et mystisk måltid, “en yderst velsmagende spise” (“coenaturam saporosissimam”). De våde kropsligheder lader sig ikke adskille, når korsfæstelsen søbes som en smagfuld animation, og den “ammende” torso opsuges i den overvældede betragterkrop. Når billeder bløder, væsker eller ammer, kan de trænge helt ind på livet af deres begunstigede konsument og blive ét med denne gennem fysisk forening og fortæring. At drikke billedet er at indtage det afbildede hellige legeme som en kraftfuld eliksir, en rindende nådesdrik, strømmende frit mellem nærrende billedlegeme og diende betragterlegeme.

I påsken 1196 smurte munken Edmund af Eynsham sine øjne, ører, næse og læber ind i “frisk blod”, udgydt af et kysseligt krucifiks, hvis sidesår blødt, “ligesom et levende menneskes kød plejer at gøre” (“vivi hominis caro”; *Visio Monachi de Eynsham*, III og XI; Dinzelbacher, 1994, p. 425). Den henrevne blodmystiker over alle, Santa Catarina da Siena (1347–1380), drak sig til en salig rus i sidesårets berusende sødme, vaskede sin sjæl i det velduftende korsblod og tog rensende bad i den konsumerede kærlighedssaft: “dolcemente ci inebriamo e bagniamo nel sangue di Cristo crocifisso” (Ep.

XXV; Dinzelbacher, 1994, p. 429). Det drikkelige billede udgør en dramatisk konkretisering af den afbildedes legemliggørelse i afbildningen, igen med blodet som medium for den ontologiske nedsivning. Den animerede væde, der forlader sin plads (i kødet, i organismen, i repræsentationen) og cirkulerer, har en evne til at løbe igennem værensniveauerne og sammensmelte dem på tværs af både håndgribelige og metafysiske tærskler. Når det inkarnerede billede overøser sin modtager i sin drivende udgydelse, mødes legemer hinsides de grænser, som vi ellers bruger til at opretholde individets integritet og identitet. At bade i billedet er at gå i opløsning: en ekstatiske erfaring af mystisk materialitet og medialitet. At blive blodbesudlet er at blive overvældet – i bogstavelig forstand – åndeliggjort af smeltet kropslighed. Den okulorale visualitet afvasker forstenede grænsedragninger mellem tilstandsformer, der kun på den hærdede overflade fremstår væsensforskellige. Det middelalderlige materiale kan således konkretisere både åndelige og kødelige erfaringer af hydromaterialitetens fast-flydende kontinuum, som vi måske også kunne – eller burde – tage ved lære af i dag. Som Catarina siger i et af sine hyppige blodbreve (Ep. CCLXXIII): “Sanguē, inestimabile amore!”

Hans Henrik Lohfert Jørgensen er medievalist/animist, ph.d. og lektor i kunsthistorie på Aarhus Universitet. Som modtager af Novo Nordisk Fondens Investigator Grant in Art History forsøger han i projektet Blødende billeder og visuel animation at udvikle en ny animationsteori og -historiografi for middelalderens levende billeder og deres legemlige udskillelser. Se Hans Henrik Lohfert Jørgensen, Henning Laugerud og Laura Katrine Skinnebach: Animation between Magic, Miracles and Mechanics: Principles of Life in Medieval Imagery, Aarhus University Press, 2023.

SUMMARY

Bleeding Imagery

Wetbodies, Liquid Animation and Images in Flux

How do images bleed, and – more importantly – why do images bleed? The Middle Ages is the right place to look for answers to these questions because medieval imagery exhibits a marked propensity for bleeding in an actual, bodily sense. Throughout the period, pictures and figures make use of blood to reach out to their viewer and consumer, often quite tangibly or even physiologically. Liquid animation is a common feature of holy blood

miracles *super naturam* and hydraulic blood mechanics *contra naturam*. Both miraculous and mechanical bleeding invoke living body functions to animate the image as an organism in flux. As an embodied locus of *confluence*, the molten effigy liquefies received ontological distinctions and dissolves given thresholds between solid and fluid, animate and inanimate, this-worldly and other-worldly, life and death, image and reality. Actualizing “our bodies’ wet constitution” (Neimanis) as well as “the fundamental fluidity of matter” (Ingold and Simonetti), the bleeding crucifix exudes its visceral outpourings as a transgressive emission of power and grace that overflows the boundaries of individual bodies. The unifying “hydro-commons” reaches a culmination in potable images offering their sanguine secretions for physical consumption and, thus, for becoming one with the confluent community of the *Corpus Christi*.

LITTERATUR

- Bacci, Michele: “The Berardenga Antependium and the *Passio Ymaginis* Office” in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 61, 1998, pp. 1-16.
- Bibelen: Den hellige skrifs kanoniske bøger*, udgivet af Det Danske Bibelselskab, København, efter den gamle oversættelse af GT fra 1931 (som er mere billeddannende i indværende sammenhæng).
- Bildhauer, Bettina: *Medieval Blood*, Cardiff, University of Wales Press, 2006.
- Bildhauer, Bettina: “Medieval European conceptions of blood: truth and human integrity” in *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 2013, pp. S57-S76.
- Bynum, Caroline Walker: *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.
- Bynum, Caroline Walker: *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York, Zone Books, 2011.
- Bynum, Caroline Walker: *Dissimilar Similitudes: Devotional Objects in Late Medieval Europe*, New York, Zone Books, 2020.
- Caesarius af Heisterbach: *The Dialogue on Miracles*, Henry von Essen Scott og Charles Cooke Swinton Bland (trans.), vol. I-II, London, Routledge, 1929.
- Caesarius af Heisterbach: *Dialogus miraculorum*, Nikolaus Nösges og Horst Schneider (ed.), *Fontes Christiani*, vol. 86, I-V, Turnhout, Brepols, 2009.
- Clausen, Helge: *Katolsk mini leksikon*, København, Katolsk Forlag, 1994 [1988].
- Dinzlacher, Peter: “Das Blut Christi in der Religiosität des Mittelalters” in *900 Jahre Heilig-Blut-Verehrung in Weingarten, 1094-1994: Festschrift zum Heilig-Blut-Jubiläum am 12. März 1994*, vol. I, Norbert Kruse og Hans Ulrich Rudolf (eds.), Sigmaringen, J. Thorbecke, 1994, pp. 415-434.

- Dobschütz, Ernst von: *Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, J. C. Hinrichs, 1899.
- Dominici, Luca: *Cronache di Ser Luca Dominici*, Giovan Carlo Gigliotti (ed.), vol. I-II, Pistoia, Pacinotti, 1933-39.
- Filipczak, Zirka Zaremba: "Humors" in *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, vol. I, Helene E. Roberts (ed.), Chicago og London, Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, pp. 411-16.
- Fricke, Beate: "A liquid history: Blood and animation in late medieval art" in *RES: Anthropology and Aesthetics*, vol. 63/64, 2013, pp. 53-69.
- Gertrud af Helfta: *Oeuvres spirituelles, vol. 3: Le Héraut (Livre III)*, Pierre Doyère (ed.), *Sources chrétiennes*, 143, Paris, Éditions du Cerf, 1968.
- Gertsman, Elina: *Worlds Within: Opening the Medieval Shrine Madonna*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2015.
- Gregor af Tours: *Glory of the Martyrs*, Raymond van Dam (trans.), Liverpool, Liverpool University Press, 1988.
- Holmes, Megan: *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven, Yale University Press, 2013.
- Ingold, Tim: "Toward an Ecology of Materials" in *Annual Review of Anthropology*, vol. 41, 2012, pp. 427-442.
- Ingold, Tim og Simonetti, Cristián: "Introducing Solid Fluids" in *Theory, Culture & Society*, vol. 39, nr. 2, særnummer om *Solid Fluids: New Approaches to Materials and Meaning*, Tim Ingold og Cristián Simonetti (eds.), 2022, pp. 3-29.
- Jopek, Norbert: *German Sculpture 1430-1540: A Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, London, V&A Publications, 2002.
- Jørgensen, Hans Henrik Lohfert: "Skin Christ: On the Animation, Imitation, and Mediation of Living Skin and Touch in Late Medieval Contact Imagery" in *Touching, Devotional Practices, and Visionary Experience in the Late Middle Ages*, David Carrillo-Rangel, Delfi I. Nieto-Isabel og Pablo Acosta-García (eds.), Cham, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 123-48.
- Jørgensen, Hans Henrik Lohfert: "Statuas Animatas: A Contradictory Doctrine of Animation" in *Animation between Magic, Miracles and Mechanics: Principles of Life in Medieval Imagery*, Hans Henrik Lohfert Jørgensen, Henning Laugerud og Laura Katrine Skinnebach, Aarhus, Aarhus University Press, 2023, pp. 42-79.
- Jørgensen, Hans Henrik Lohfert; Laugerud, Henning og Skinnebach, Laura Katrine: *Animation between Magic, Miracles and Mechanics: Principles of Life in Medieval Imagery*, Aarhus, Aarhus University Press, 2023.
- Kolb, Karl: *Vom heiligen Blut: Eine Bilddokumentation der Wallfahrt und Verehrung*, Würzburg, Echter, 1980.
- Kopania, Kamil: *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages*, Warszawa, Wydawnictwo Neriton, 2010.

- Latk, Marion Jaklin: "Die Inszenierung der spätmittelalterlichen Messfeierlichkeiten mit 'blutenden' Christusfiguren" in *Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, vol. 57, nr. 3, 2004, pp. 209-16.
- Migne, Jacques-Paul (ed.): *Patrologia Latina. Cursus Completus*, Paris, Garnier Freres, 1879.
- Neimanis, Astrida: *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, London, Bloomsbury Academic, 2016.
- Rath, Markus: *Die Gliederpuppe: Kult – Kunst – Konzept*, Berlin og Boston, De Gruyter, 2016.
- Tripps, Johannes: "The joy of automata and Cistercian monasteries: from Boxley in Kent to San Galgano in Tuscany" in *Sculpture Journal*, vol. 25, nr. 1, 2016, pp. 7-28.
- Underwood, Paul A.: "The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels" in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 5, 1950, pp. 41-138.