

Størknet i tid

Blodets standsning og effekt i tre fotobaserede værker

INGER ELLEKILDE BONDE

Blod som fænomen kan forstærke elementer i fotografiet, ligesom fotografiet kan være en mulighed for at reflektere over blodet og kroppen som kunstnerisk materiale. Denne artikel udfolder sine analyser af tre fotobaserede værker i mødet mellem fotografi og blod.

Det flyder i vores årer. Det strømmer gennem vores krop, mens det følger hjertets pulserende rytme. En af de ting, der kendetegner blodet i vores kroppe er, at det er en væske i bevægelse, vi for det meste hverken ser eller bemærker. Det fotografiske billede er i stedet kendetegnet ved fastfrysning og synliggørelse af et motiv, så vi netop kan se det. Når blod størkner, ændrer det karakter fra flydende til fast form, og farven forandrer sig til en brunlig nuance. I fotografiet kan blodet fastholdes i sin røde strøm, når det fryses fast i tid, og fotografiet frembringer på paradoksal vis flydende blod i stase. Hvad betyder det for vores opfattelse af blodet i fotografiet? Hvad sker der, når blod og fotografi mødes? Ikke som vi ser det i krigsfotografiet eller i medicinske rapporter, men når blodet anvendes som betydningsdannende element i kunstneriske arbejder med fotografiet. I artiklen behandler jeg tre værker, der på hver deres måde gør blodet synligt på den fotografiske flade.

Jeg bevæger mig fra blodet, som det indgår i en æstetisk rituel handling hos den østrigske aktionskunstner Hermann Nitsch i et performancefoto fra 1965, over den britiske kunstnerduo Gilbert & Georges visuelle referencer til blodet som kulturel og sproglig metafor i værket *Bloody Life no. 1* fra 1975 til den danske kunstner Rasmus Røhlings subtile blodlandskab i værket *After J. W. M. Turner's 'The Lake, Petworth, Sunset; Sample Study'* fra 2017. Ud fra værkerne reflekterer jeg over, hvordan blodet iscenesættes fotografisk. Hvordan fremtræder blodet på billedet? Men jeg er

også nysgerrig på fotografiet som handling. Hvad sker der før og under fotograferingen, og hvordan er handlingerne del af billedets betydning?

Den ontologiske del af fototeorien danner basis for at analysere forholdet mellem det fotografiske og blodet. Her tænker jeg på fotografiet som spor, mediets realisme og dobbeltheden af nærvær og fravær, som det er udfoldet hos den franske filosof, litteratur- og fototeoretiker Roland Barthes, men uden det eksistentielle fokus på fotografi og erindring (Barthes, 2004 [1980]). Jeg går kontekstuel til værks, når jeg forankrer værkerne i deres samtid, og endelig spiller den israelske fototeoretiker og professor i moderne kultur og medier Ariella Aïsha Azoulay's definition af fotografiet som handling en rolle (Azoulay, 2010). Fotografiet *er*, men det *gør* også. Jeg trækker denne forståelse ind i en performativ kontekst i min opmærksomhed på oversættelsen fra krop(svæske) og handling til det fotografiske billede. Jeg kombinerer således det ontologiske, det kontekstuelle og det performative i konkrete næranalyser af de tre værker, der kan virke som modsætninger, men tilsammen giver et komplekst billede af, hvordan blod kan bringe det fotografiske til grænsen som både repræsentation og illusion.

Blodets inkarnation i billedet

Vi ser på en ung mands torso fra underlivet op til halsen. Om brystet har han en forbindelse om et sår nederst i venstre side af hans brystkasse. Manden står med armene i vejret og sit lem placeret på et bord. Lemmet er sølet ind i blodet, der flyder fra såret og ned over mandens mave og ender i en blodpøl på den hvide dug på bordet. Eller rettere det er ikke manden selv vi ser på, men et fotografi af en ung mands torso med et blødende sår (Ill. 1). Det er netop væsentligt, at vi møder den blødende krop medieret gennem et sort/hvidt fotografi. Her står den mørke strøm af blod i skærende kontrast til den lyse hud og de store flader af hvidt i billedet. Netop blodets materialitet trænger sig på, da jeg løfter dækpapiret af fotografiet og det voldsomme motiv toner frem på bordet i Statens Museum for Kunsts magasin. En ting er at se værket gengivet i lille format i en bog. Det er noget andet at stå over for fotografiet, som er printet i stort format, så kroppen antager næsten naturlig størrelse (72 × 72 cm).¹ Det minder mig om den



ILL. 1.

Herman Nitsch, 14. Aktion, 29. september 1965, 72,3 × 72,3 cm.

Fotograf: Franziska Cibulka. Statens Museum for Kunst. © Hermann Nitsch Foundation. SMKfoto/Jacob Skou-Hansen

amerikanske kunsthistoriker James Elkins, der har pointeret, at det kræver en viljesakt at nærstudere et billede af smerte (Elkins, 2011, p. 189).

Fotografiet er taget under en aktion, den østrigske aktionskunstner Hermann Nitsch (1938-2022) udførte 29. september 1965 i Wien. Sammen med Otto Muehl, Gunter Brüs og Rudolf Schwarzkogler udgjorde Nitsch den socialkritiske kunstgruppe Wieneraktionisterne. De blev kendt for deres ofte blodige, voldelige og grænseoverskridende aktioner i 1960'erne (Klocker, 1989). Her gjorde de blandt andet skade på deres egne kroppe, ofrede dyr og anvendte indvolde, blod, og andre kropsvæsker i et angreb på

den eksisterende orden i både kunstverdenen, forbrugssamfundet og den katolske kirke. I forhold til de samtidige Fluxus-kunstnere og Internationale Situationister, var Wieneraktionisternes metoder langt mere radikale. De dyrkede en perversitet og aggression i deres aktioner, som i nogle tilfælde var så rabiate, at det førte til fængselsdomme.

I 1957 udviklede Nitsch ideen til sine siden berømte festspilsritualer *Das Orgien Mysterien Theater*, som han begyndte at udføre i 1960'erne og fortsatte med at udføre resten af sin levetid. Professor i teatervidenskab Erika Fischer-Lichte beskriver aktionerne som en mærkelig blanding af teater og ritual, som havde til hensigt at frembringe en katarsis i publikum (Fischer-Lichte, 2005, p. 210). Undervejs blev performere og publikum oversprøjtet med blod, blandt andet fra lam, der er et Kristussymbol i den katolske kirke. Aktionerne var grænseoverskridende både ved den voldelige og blodige gestus, der lå i selve aktionens handlinger, hvor performere og publikum med Fischer-Lichtes ord blev "inficeret med vold", som havde til hensigt at skabe en krise i den enkelte, efterfulgt af katarsis (Fischer-Lichte, 2005, p. 213). Formålet med aktionerne var at vække en kritisk bevidsthed og en ny selverkendelse i et ønske om at sætte den enkelte fri af den undertrykkelse, som det moderne samfund, ifølge Nitsch, havde medført. I østrigsk kontekst konfronterede aktionerne i 1960'erne en dominerende katolsk moral og orden gennem anvendelsen af blodet – blandt andet med reference til den katolske kirkes ritualer med Kristi blod, symbolsk inkarneret i nadveren. Men det var ikke kun med den kristne religion som referenceramme, at ofringer, blodritualer og slagtning i aktionerne blev symboler på overskridelse af tabuer og normer. Nitsch hentede også inspiration i antikke ritualer til *Das Orgien Mysterien Theater*. Blandt andet ved at udføre handlinger knyttet til den græske mytologi og kulten omkring guden for vin og ekstase Dionysos. Blodets betydning hos Nitsch er således ikke entydigt et spørgsmål om overskridelse af grænser gennem voldelige symbolske handlinger, men trækker også generelt i hans virke på blodets rituelle betydning, hvor blod også associerer til liv, seksualitet og fertilitet. Blodet rummer både døden og livet, renhed og urenhed, uskyld og skam. På tværs af kulturer og samfund er blod (og andre kropsvæsker som tårer, sput, urin og fæces) gennem hele menneskets historie blevet tillagt symbolsk værdi. Ritualer med blodet som omdrejningspunkt findes

således på tværs af tid og geografi, og blodet er den kropsvæske, mennesket gennem tiden har tillagt størst kraft og betydning, ifølge historiker Melissa L. Meyer (2005). Faktisk i en sådan grad, at hun beskriver det som en menneskelig *besættelse* at give blodet symbolsk og rituel betydning (Meyer, 2005, p. 3). Den besættelse bygger på et net af heterogene og komplekse årsagsforklaringer, hvoraf de mest substantielle er blodets røde farve, dets forbindelse til både liv og død, og at man gennem historien har troet på, at blodet kan afsløre essentielle egenskaber (Meyer, 2005, p. 207-208). Det er blodet som rituel, symbolsk og religiøs fascinationskraft, Nitsch forholder sig til og reflekterer i sine mange værker, der inkluderer blod enten konkret eller metaforisk.² I sine aktioner genoptager og genopfører han ritualer med kroppen som medium og blodet som en mulig vej til renselse. Mens Nitsch i senere opførelser af *Orgien Mysterien Theater* havde store publikummer, fandt aktionerne i 1960'erne oftest sted i et privat, intimt rum sandsynligvis med få eller ingen tilskuere. Det gjaldt også for aktionen den 29. september 1965, der fandt sted i fotografen Franziska Cibulkas lejlighed i Wien, og det er samme Cibulka, som har taget fotografierne fra aktionen.³ De semi-private opførelser gav også de film og fotografier, der blev optaget under aktionerne en særlig betydning både som vidnesbyrd for eftertiden og for samtidens reaktioner. Ifølge kunsthistoriker Dieter Ronte var det i høj grad den fotografiske dokumentation fra aktionerne, der vakte bestyrtelse i samtidens østrigske befolkning (Ronte, 2008, pp. 20-21).

I 1977 beskrev Nitsch Wieneraktionismens brug af fotografi som: “[...] et middel til dokumentation. Det viser sig, at fotografi er et middel og ikke et mål. Vi gjorde os altid umage med at lære vores fotografer at dokumentere vores aktioner så objektivt som muligt” (gengivet i Ronte, 2008, p. 16).⁴ Relationen mellem aktion og fotografi er imidlertid mere kompliceret end som så, og jeg er i denne sammenhæng netop interesseret i, hvad der sker i oversættelsen af aktionen til det fotografiske billede, og hvordan blodet manifesterer sig i billedet. Ofte var der tale om en bevidst iscenesættelse foran kameraet, der munder ud i en anden type billede end fotografiet som dokumentation. Kunsthistoriker Gloria Sutton beskriver praksis med fotografi og film i Wieneraktionismen i 1960'erne som en udpræget bevidst æstetisk strategi, som både kom til udtryk i fotografiernes grafiske udtryk og i de udvalg kunstnerne efterfølgende lod cirkulere fra

aktionerne (Sutton, 2014, pp. 107-108). Fotografierne får en anden betydning og æstetiserer også ritualen. Ronte skriver om transformationen fra aktion til billede, at det var “[...] handlinger, hvis rædsel slet og ret blev poetiseret i sort-hvidt fotografi” (Ronte, 2008, p. 23). Ronte mener altså, at fotografierne ikke blot æstetiserer volden, men gør den “poetisk”. Hvis vi går med på den analyse, hvad vil det så sige, at rædslen “poetiseres”?

For at opnå en form for erkendelse blandt publikum var en væsentlig del af aktionens rituelle renselsesproces, at alle sanser blev aktiveret undervejs (Ronte, 2008, pp.18-19). Her kommer fotografiet til kort. Det kan ikke gengive lugten af blod, sved og dyreindvolde. Det kan ikke transportere lydene og temperaturen i rummet ud til os, der betragter billedet. Fotografiet giver os hverken forløbet før eller den potentielt forløsende afslutning på aktionen. Det er fotografiets ubarmhjertige samtidige tidlige fravær og rumlige nærvær, “det, der har været”, som Barthes berømt formulerede fotografiets noem (Barthes, 2004). Det er fotografiets standsning, der fastholder os i det overskridelsens øjeblik, hvor blodet strømmer ned over maven. Kan man tale om en ‘poetisering af rædslen’, må den da findes i den stilisering, stillbilledets tableau etablerer med kontrastvirkninger og den detaljerede registrering i det sort/hvide fotografi. Alle små blodpletter på den hvide fine kniplingsdug træder taktilt frem i stoffet – og i fotopapiret. Og det virker ikke tilfældigt, snarere som en æstetisk strategi, som gør, at fotografiet kan læses som andet og mere end blot dokumenterende, når man betragter det i dag.

Billedet dokumenterer nok aktionens æstetiske ritual, men det peger samtidig på sig selv og en ikonografisk tradition. Det bærer både dokumentets saglighed og billedets teatralitet i sig. Jeg forstår her teatralitet, som måden et værk “sætter sig selv i scene” på, som det defineres af kunsthistoriker og vicedirektør ved Statens Museum for Kunst Camilla Jalving. Hun skriver med henvisning til kunsthistoriker Mieke Bal om måden “hvorpå billedet viser sig selv frem som billede. Måden hvorpå billedet peger på sig selv som konstruktion og ikke et aftryk af verden” (Jalving, 2010, p. 107). Min pointe i forhold til fotografiet fra aktionen i Cibulkas lejlighed er, at det er iscenesat og beskåret, så det, ud over at referere til aktionen, det er taget under, etablerer sin egen billedlige entitet. Det får dermed en anden betydning, og det skriver sig ind i en vestlig lidelseshistorisk ikonografi

med Kristi korsfæstelse som det mest centrale og oftest gengivne motiv.⁵ Et andet af Cibulkas fotografier fra samme aktion viser et større udsnit af situationen, hvoraf det fremgår, at Nitschs arme er bundet med reb, så de holdes i en positur, der minder om Kristus på korset. Skåret ud af aktionens tidslige forløb står det enkelte billede løsrevet fra handlingsforløbet og intensiverer forbindelsen til fremstillinger af Kristus på korset. Såret i mandens ene side kan netop også minde om sidesåret, Jesus blev påført på korset (også selvom det i den fotografiske gengivelse er på den 'forkerte' side i forhold til traditionelle kristusfremstillinger). Nitsch var optaget af sidesåret og særligt dets visuelle kraft og skrev i 1964: "Det røde blod, der flyder ud, er af en sådan farverig intensitet, at mennesket ved sin egen natur bliver gjort intenst opmærksom på det: det tvinger ham til at lægge mærke til det" (Nitsch, 2008, p. 198).

Mens fotografier fra senere opførelser af *Das Orgien Mysterien Theater* er optaget i farve, er fotografierne fra 1960'ernes aktioner i sort-hvid, og blodets røde intensitet i farven bliver reduceret til en mørk substans. Det er med til at gøre blodet mere abstrakt og fremmed, samtidig med at det er sanseligt og stofligt tilstede som en tyk masse. Så den sort-hvide grafiske æstetik er også med til at lade tvivlen og det ubestemmelige blive et element, når man forsøger at finde mening i billedet. Vi er konfronteret med et velkendt ikonografisk motiv, som imidlertid er perverteret i en excessiv betoning af blodets materialitet og den centrale placering af mandens blodindsmurte penis. Så billedet på den ene side kommer til at fremstå som en symbolsk kastration (af maskulinitet) og på den anden som en inkarnation af lidelse (og mulig frelse?), som vi konfronteres med og må forholde os til med vores egen krop.

I et blodrødt rum

"Rød er et øjeblik i tiden" skrev den britiske filminstruktør og kunstner Derek Jarman (Jarman, 1994, p. 37). Oplever man værket *Bloody Life no. 1* fra 1975 installeret, vil man stå overfor et påtrængende, kæmpestort grid af i alt 16 enkeltstående fotografier, otte sort-hvide portrætter og otte farvefotografier af en rød strømmende væske (Ill. 2). Da jeg selv lader øjnene glide over billederne, får jeg en fornemmelse af at træde ind i et

sådant udstrakt rødt øjeblik. Værket rammer ikke som et slag i maven, som Nitschs voldsladete grafiske udtryk, men folder et blodrødt rum ud i en serie af billeder, der bringer krop, billede og sprog sammen i en kompleks oversættelse til den fotografiske flade. Værket inviterer derfor også til en anden betragten i mødet mellem blod og fotografi end Nitschs konfronterende billedsprog.

Bag fotoinstallationen står den britiske kunstnerduo Gilbert (f. 1943) og George (f. 1942). De mødtes på St. Martins School of Art i London i slutningen af 1960'erne og dannede par både kunstnerisk og privat. I begyndelsen arbejdede de med performance, men tidligt i 1970'erne blev fotografiske installationer deres primære udtryksmiddel, og de begyndte, i slægtskab med flere konceptkunstneres arbejdsmetode, at opsætte serier af fotografier i grid-strukturer. Den performative praksis tog de med sig ind i fotografiet ved at oversætte deres begreb om 'levende skulpturer' til iscenesatte situationer med dem selv (typisk iklædt mørke jakkesæt). De kombinerer ofte i deres serier fotografier af sig selv med dokumentariske fotografier fra Londons byrum eller optagelser fra deres egen lejlighed (udsat for diverse filtre, og tilføjet tegninger og skrift).

Det gælder også serien *Bloody Life*, der består af i alt 17 værker, der kombinerer et varierende antal fotografier i sort/hvidt og fotografier med rødt filter sammensat i et grid.⁶ Vi ser de to mænd i forskellige situationer og iscenesatte opstillinger, og serien giver i sin helhed indtryk af en undersøgelse af den moderne tilværelse. Livet performes i billederne i et både legesygt og urovækkende billedsprog, der vækker vekslende stemninger af kedsomhed, lyst, vold, seksualitet, kærlighed og angst. Mens blodet er en tematisk ramme for hele serien i form af titlen og den genkommende røde farve, er blodet mest markant og konkret til stede i *Bloody Life no. 1*, som samtidig er et af de mest abstrakte værker i serien med portrætter på neutral baggrund i samspil med de 'blodige' tavler. De otte sort-hvide portrætter i værket er placeret med omhu i griddet. Fire er placeret i hjørnerne, hvorfra kunstnerne kigger ud mod

ILL. 2. (OVERFOR)

Gilbert & George, *Bloody Life no. 1*, 1975, 251 × 211 cm, Statens Museum for Kunst.

© Gilbert & George. SMKfoto/Jacob Skou- Hansen.



Gilbert & George 1943/1942 English
 Bloody Life No. 1 1972
 Fotografien
 Edition 1984 KM/2025

os betragtere, mens de resterende fire portrætter er centreret i midten og viser kunstnerne med ryggen til, ansigtet vendt mod en papirvæg. Ansigterne er dramatisk belyst fra siden, så den ene halvdel ligger i skygge, og blikkene veksler mellem åbent spørgende og diabolisk drillende. Kroppene er omkranset af et mørke, som ansigterne delvist træder ud af. Det dybe mørke støder visuelt sammen med de otte farvefotografier af en rød blodlignende substans, der løber i forskellige formationer ned over en flade. Det er med al sandsynlighed maling, vi ser strømme ned over billedfladen, men værket vil gerne vække en forestilling om, at det netop er blod. Væsken løber ikke fladt, men er gengivet med en plastisk og viskos kvalitet, så den blodrøde væske materialiserer sig med en visuel og taktile påtrængenhed i den fotografiske flade.

I hvad der virker som en uendelig bevægelse fra et sted, vi ikke kan se, flyder den røde væske til et sted uden for billedrammen. Der er mørke og en blodrød flod. "Rødt er mørkt, det er selvfølgelig blod, men det har en visceral dybde. Rød er sin egen poetiske entitet, mystisk som en opretholder af livet og samtidig dødens materiale. Farve er aldrig passiv".⁷ Sådan har den indisk-britiske Kunstner Anish Kapoor poetisk beskrevet den røde farves betydning og tilføjer, at den røde farve afviser at blive fastholdt, at den har en opsugende, omsluttende og grænseløs egenskab i sig. Det synes på sin vis at ramme den fornemmelse af, at alt i værket *Bloody Life no. 1* er rødt – i konkret og overført betydning.

Det var i 1970'erne, at Gilbert & George introducerede farven rød i deres fotografier i serien *Cherry Blossom* (1974), hvor de effektivt 'malede' dokumentariske motiver af byen, træer, interiører og kunstnerne selv med et rødt filter, der gør hele motivet rødtonet. Da kunsthistoriker Francois Jonquet i 2004 spurgte kunstnerparret til den røde farves ankomst i deres virke, svarede Gilbert: "I flere år så vi kun rødt for vores øjne", hvortil George tilføjede: "Rødt i politiske, emotionelle betydninger ... elendighed" (Jonquet, 2004, p. 89). Den røde farve bliver her knyttet sammen med både en eksistentiel/emotionel erfaring og en politisk virkelighed, hvor rød traditionelt associeres med venstrefløj, kommunisme og revolution. Kunstnerne refererer i citatet sandsynligvis til den politiske situation i England i 1970'erne, hvor landet var præget af høj arbejdsløshed og social og politisk ustabilitet.

I *Bloody Life* knyttes den røde farve også sammen med blodet ved værket's titel og association til strømmende blod og åbner for det fletværk af symbolske og kulturelle betydninger, blod er associeret med. I sin analyse af blodets kulturelle betydninger fremhæver den amerikanske sociolog Dorothy Nelkin, at blod ofte bliver brugt metaforisk i kultur og kunst til at beskrive angst eller sårbarheder i et samfund (Nelkin, 2007, p. 122). Den observation er interessant i relation til blodets genkommende tilstedeværelse i Gilbert & Georges kunstneriske virke fra 1970'erne og frem som billede på eksistentielle og sociale vilkår i det moderne liv. Mere specifikt reflekterer de en homoseksuel erfaringshorisont, hvor en lang række værker problematiserer tabuer knyttet til og diskrimination af homoseksualitet i det britiske samfund. *Bloody Life* serien er første gang kunstnerduoen bruger ordet blod i deres værkstitler, men langt fra den sidste. En strøm af værker fra 1980'erne og 1990'erne rummer blod i titlen, som eksempelvis *Bleeding* (1988), *Blood Heads* (1989), *Bloody Morning*, *Piss on Blood* (1996), *Bloody Naked* (1996), *Blood on Blood* (1996) m.fl. Rækken af værker med blod i titlen indikerer en insisterende interesse i blodet som en ladet og betydningsfuld metafor. For i værkerne, hvor blod optræder, enten som sproglig metafor eller associeret gennem den røde farve, tematiseres en række både eksistentielle og sociologiske emner som sex, vold, druk, religion, race, nationalisme, begær, sygdom, ligesom kunstnerduoen også har brugt kontroversielle symboler som eksempelvis swastika i værker fra 1970'erne.⁸ Det er samtidig også temaer, som forbindes med blodet som en symbolsk komponent i samfundet.

Fra 1980'erne skaber den blodbårne sygdom aids en ny og frygtelig virkelighed i særdeleshed i det homoseksuelle miljø, som trækker dybe spor af død, sorg og stigmatisering efter sig, og blod bliver i tiden en 'symbolsk komponent' knyttet til en angst for den dødelige sygdom. En angst, der i særdeleshed gennemsyrrer det homoseksuelle miljø, men også griber ud i hele samfundet. Jeg citerede tidligere Derek Jarman, der i 1994 skrev om rød som et øjeblik i tiden. Han skrev dette, mens han var døende af aids, og selvom Jarman ikke kun knytter rød til blod og mere konkret aids-inficeret blod, er associationen til den dødelige sygdoms hærgen i særligt 1980'erne og 1990'erne nærliggende. Når Gilbert & George både konkret og metaforisk bringer blodet ind i deres værker i perioden, er det også

med reference til aids og sygdommens betydning for det homoseksuelle miljø. Blodet materialiserer i deres værker den angst, stigmatisering og tabuisering, aids bragte med sig. For som Nelkin skriver, kan blod konnotere social solidaritet og sammenhæng i et samfund, men bliver også benyttet som middel til undertrykkelse og diskrimination (Nelkin, 2007, p. 122). Nelkin sammenfatter blodets sociale betydnings kompleksitet med en række modsætningspar: "In its social meanings, blood can stand at once for purity and contamination, vitality and death, community and corruption, altruism and greed" (Nelkin, 2007, p. 122). Blodmetaforer kan med andre ord vække stærke følelser og associationer, og det felt af modsatrettede betydninger synes at danne grundlag for den måde, hvorpå Gilbert & George arbejder med blodet som en ekspresiv metafor i et værk som *Bloody Life no. 1*. Værkserien er skabt, før aids var blevet en faktor, og dermed kan man ikke udlede en direkte reference til sygdommen af værket, men når man som betragter står over for værket i dag med den viden om, hvad der skulle komme blot få år efter, bliver de 'blødende vægge' et uhyggeligt forvarsel om den dødelige sygdoms hærgen.

Associationen til blod og dets betydning i *Bloody Life* serien er dog langt fra entydig, og det, vil jeg hævde, også hænger sammen med værkets kobling af det fotografiske billede og sprogets billeddannelse. Gilbert & George benytter fotografiets registrerende egenskaber til at fremstille et scenograferet og iscenesat billedrum, der trækker på klaustrofobiens og det flydende blods stærke associationskraft. Værket etablerer sit helt eget æstetiske virkningsrum, der i mindre grad handler om at fremkalde chok, men snarere søger at indfange en tilstand, og her spiller interferensen mellem fotografi og sprog ind. Slår man bloody op i *Cambridge Dictionary* fremgår det, at ordet har flere betydninger. Det henviser til, at noget er sølet til i blod eller indeholder blod, men kan også være udtryk for at noget er ekstremt voldeligt og blodigt, og i uformel brug anvendes det til at udtrykke vrede eller til at forstærke betydningen på en uhøflig måde (som i betydningen 'forbandet' fx).⁹ Den sproglige flertydighed flyder ind i værkets visuelle betydningsdannelse: det afspejler på den ene side den konkrete betydning af blodig, mens den symbolske og uformelle betydning af *Bloody Life* som 'det forbandede liv' på den anden side manifesterer sig i samspillet mellem de røde blodfotografier og portrætterne. Fotogra-

fjerne gør 'bloody', kan man lidt forsimplet sige. Men blod som symbol er også i sig selv tvetydigt, og som nævnt tidligere er væsken både knyttet til døden, livet, slægtsbånd, fællesskab, religion, seksualitet, krop såvel som til vold, traume og tab. De indlejrede modsætninger flyder også med ind i billed-griddets ordnede struktur, ved at Gilbert & George anvender blodet som metaforisk ramme. Fotografiet fastfryser det strømmende 'blod' og skaber et visuelt modspil til de sort-hvide portrætter. Det skaber et billedligt rum, hvor Gilbert & George udnytter fotografiets dobbelthed af realisme og illusion til at skabe en både virkelighedsnær og illusionær vision, der både er samtidsanalyse og søgen efter eksistentiel mening. Man kan sige, at værket udfolder et blodrødt øjeblik, der *kan* læses som en allegori over en politisk og social armodstilstand og et symbolsk udtryk for et eksistentielt mørke, men aldrig lukker sig om en sådan betydning. *Bloody Life* serien er et åbent, modsætningsfyldt værk, der ikke falder til ro i en enkelt fortolkning, men bruger blodets antonymi, dets kulturelle modsætningsfyldte associationer, til at skabe en betydningsmæssig ubestemmelighed. Blodets tilstedeværelse i værket *Bloody Life no. 1*, sprogligt og visuelt, bliver en metafor for en moderne tilværelse, der både er forbandet og forbandet levende.

Landskabet i det bløde væv under huden

Første gang jeg stod over for den danske kunstner Rasmus Røhlings (f. 1982) værk *After J. W. M. Turner's 'The Lake, Petworth, Sunset; Sample Study'* fra 2017, reagerede min krop før mit intellekt. På den ene side blev jeg frastødt af det store farvefotografi af et stykke bar hud fyldt med sugemærker. På den anden side blev jeg fascineret. Jeg havde på en og samme tid lyst til at træde helt tæt på og undersøge alle porer i huden og nuancer i sugemærkerne og lukke øjnene og træde væk. Det er et farvefotografi i stort format, der er næsten tre meter bredt og 1,5 meter højt. Billedet går helt tæt på, indrammer udsnittet af huden, hvor sugemærkerne er kompositorisk placeret, så det løsrives fra kroppen og bliver til et lærred (Ill. 3). Og samtidig er det så meget krop; alle små porer, pletter og modermærker i hudens overflade er registreret af kameraet. Det har en dobbelttydig virkning ikke ulig den, surrealisternes ønskede at opnå med deres begreb om konvulsivisk

skønhed, der som professor i kunsthistorie Hal Foster skriver: “[...] ikke kun betoner det formløse og fremkalder det urepræsenterbare, som med det sublime, men også blander fryd og skræk, tiltrækning og frastødning” (Foster, 1997, p. 28). Ifølge Foster er begrebet om konvulsivisk skønhed også knyttet til ideen om fotografisk chok – dette at fotografiet kan vække en chokreaktion ved at vise virkeligheden, eller dele af virkeligheden, i et nyt perspektiv, som vores øjne ikke fysiologisk kan opfange. Ofte blev konvulsivisk skønhed netop udtrykt fotografisk i surrealismen. Røhlings værk er konceptuelt konstrueret og opererer med en anden billeddannelse end mellemkrigstidens surrealistiske fotografi. Men i dets virkning af både tiltrækning og frastødning er der en affinitet til begrebet om konvulsivisk skønhed, som netop knytter sig til fotografiets måde at skabe en virkelighed på. Elementer som fragment og fotografiets indeksikalitet, sanselig intimitet og taktilitet er i Røhlings værk betydningsfulde i forsøget på at forstå mødet med det kæmpestore farvefotografi. Med Røhling inddrager jeg en tredje konceptuel og intim æstetisk anvendelse af blodet i fotografiet. I en introduktion til værket, skriver kunstneren bl.a.:

Det her er en kopi af J.W.M. Turners maleri *The Lake, Petworth, Sunset* ca. 1827, udført i sugemærker på min kærestes krop. For at sprænge blodkar nok til at der aftegner sig et sugemærke, skal man suge i ca. 45 sekunder. Kompositionen her består af sugemærker akkumuleret over en uge, hvorigennem jeg dagligt tilføjede nye sugemærker forskellige steder ud fra udregninger om hvert enkelt sugemærkes farveudvikling i forhold til at matche den overordnede farvesammensætning i Turners original. (Værkskilt på udstillingen *Dansk Kunst Nu*, Statens Museum for Kunst, 2020-2021)

Jeg vil gerne blive lidt på huden, som et lærred og en membran mellem et indre og et ydre, hvori de små blodansamlinger under huden træder frem som rød-gule aftegninger. Der, hvor landskabet bliver til i mellemzonen mellem kroppens indre og omgivelsernes ydre. I medicinske termer kan et sugemærke sidestilles med et blåt mærke, der opstår, når der “[...]] går hul på små blodårer nær hudens overflade som følge af et slag. Små mængder blod vil da lække ud under huden.” (Sundhed.dk).

Det, fotografiet konstaterende fremviser, er mærkerne efter sug placeret strategiske steder på huden bremset i det fotografiske billede på et bestemt tidspunkt i blodets opløsningsproces. Sugene, der får blodkar-



ILL. 3.

Rasmus Røhling: *After J. W. M. Turner's 'The Lake, Petworth, Sunset; Sample Study'*, 2017, inkjet på papir, 296 × 152 cm, Statens Museum for Kunst.
© Rasmus Røhling, SMKfoto/Jacob Skou- Hansen.

rene til at briste og blodet til stille at sive, efterlader aftryk i huden. Også fotografiet er associeret med aftrykket. Det er et medium, der forbindes med indeksikalitet, spor og tegn, som professor i kunsthistorie Rosalind Krauss eksempelvis har formuleret det: "Fotografiet er en type ikon eller visuel lighed, som bærer en indeksikalsk relation til dets objekt" (Krauss, 1997, p. 203).¹⁰ Herved forstås altså, at fotografiet ved lysets oversættelse af et motiv til negativet har en visuel lighed med det foran kameraet. Referenten klæber til fotografiet, som Roland Barthes formulerede det i *Det Lyse Kammer*, og selvom Røhlings værk er et digitalt fotografi, som ikke kan siges at have samme direkte indeksikalske forhold til virkeligheden som det analoge fotografi, tematiserer værket fotografiets aftrykskarakter og evne til at gengive et motiv præcist ved at insistere på en nærmest taktil detaljegrad. Huden bærer aftryk af sugemærkerne og aftrykket gengives i den fotografiske billedflade, hvor sugemærkernes landskab er opsamlet og fastholdt på en måde, så de to typer af flader nærmest flyder sammen og efterlader billedet i oscillation mellem motiv og tekstur. Med et begreb fra den franske fotonhistoriker Régis Durand kan man sige, der sker et skift i perceptionen, som gør oplevelsen af fotografiet optisk-taktilt:

Det er også interessant at bemærke de øjeblikke, hvor perceptionen skifter fra et regime til et andet – eksempelvis hvordan opmærksomheden i nogle fotografier bevæger sig fra den repræsenterede ting til en bevidsthed om tekstur, eksempelvis hudens porer eller løvets vævning, som da bliver identificeret med selve den fotografiske tekstur. Når det sker, er det en reel begivenhed, et øjeblik af ren visuel tanke, der finder sted – mens vi skifter regime fra et rent optisk til det optisk-taktile [...]. (Durand, 1995, p. 150)

After J. W. M. Turner's 'The Lake, Petworth, Sunset; Sample Study' peger på fotografiets aftryksskarakter både ved sugemærket som et aftryk og ved forstørrelsen, der fokuserer blikket på overfladen – hudens og billedets. Den stille blødning i det bløde væv under huden trænger frem i hudoverfladen og træder frem som subtilt blodlandskab i billedfladen. Man kan argumentere for, at det først er i fotografiets udsnit og fastfrysning af sugemærkerne, at de bliver til *billede*. Et af fotografiets centrale egenskaber er at kunne isolere et motiv, skære konteksten fra og fokusere på et udsnit. Et fragment i stase, og det er netop hvad Røhling udnytter. Ikke blot isolerer han det stykke af huden, hvor motivet er 'suget frem', han forstørrelser det også mange gange. Ved at anvende fragmentet og forstørrelsen som greb sættes en bevægelse i gang i værket; det bliver på en og samme tid abstrakt og meget konkret. På den ene side forstærkes det sanselige og kødelige aspekt, og på den anden side medvirker forstørrelsen også til en transformation fra hud til lærred, hvor landskabet forsinket vokser frem.

Det indeksikalske begær i billedet munder ud i den optisk-taktile erfaring af billedet. Den billeddannelse ledsages af det konceptuelle greb; parafraseringen af den britiske kunstner J. W. M. Turners solnedgangsscene. Sugemærkets erotiske karakter bremses af den nøje tilrettelagte proces, hvor placering og tidspunkt er udført efter nøje kalkulationer, så de rette nuancer toner frem i det øjeblik, hvor motivet er færdigt og kan fæstnes i fotografiet. Her er tale om en proces, der ikke er en performance som hos Nitsch, men netop at værket peger på sin egen tilblivelsesproces. Langsomt er blodet opløst og de fysiske sugemærker på kroppen forsvundet. Nu findes de kun som spor efter handlingen i fotografiets standsede tid, hvor de er blevet til et landskab af blodudtrædningernes farvenuancer. Det er udsnittets indramning, der trækker en komposition frem i billedet, mens titlen forbinder kompositionen til den solnedgangsscene, som Turner

malede frem på lærredet i 1827-28. Selve måden, hvorpå et sugemærke ændrer karakter, og farven først tager til for dernæst at tone ud, har en vis lighed med solnedgangens tiltagende og dalende intensitet i farveskala. Det bringer et element af tidslighed og forgængelighed ind i værket, ligesom det sætter forestillingskraften i sving. Turner malede ofte efter blyantsskitser og gav dermed sine landskabsmalerier farver efter hukommelsen. De var i lige så høj grad udtryk for forestillinger om landskaber, som sfæriske konstruktioner af lys og farve (Blegvad, 2021, p. 155). Det sublime romantiske landskab hos Turner bliver hos Røhling transformeret til et porøst monstrøst landskab på huden, der balancerer mellem det intimt skønne og det kropsligt abjekte i blodudtrædningernes spor – som en påmindelse om tid og forgængelighed.

Tre standsninger af blod

De tre fotobaserede værker reflekterer på hver sin vis over blodet som materiale og metafor, de spiller på blodets associative kraft og modsætningsfyldte karakter, der rummer både livet og døden i sig. De gør alle tre brug af fotografiske virkemidler og etablerer et spændingsfelt mellem en performende krop, blodet og den fotografiske flade, men i hvert deres radikale formsprog. Blodet indtager en central rolle i Nitschs voldelige aktion, der oversættes til fotografiet med sin egen billedlige entitet af grafisk konfrontation. Hos Gilbert & George bliver blodets symbolske og sociale betydninger sat i bevægelse i et æstetiseret, iscenesat billedrum, der knytter fotografi, krop og sprog sammen til et tvetydigt og modsætningsfyldt værk om den moderne tilværelses lyst og lidelse. Røhling arbejder konceptuelt og subtilt med blodet i sin kunsthistoriske parafrase over et billede af kunstneren Turner, der peger ud på kroppen som æstetisk objekt og samtidig peger på fotografiets indeksikalske karakter. Ved at bringe tre så forskellige værker sammen, både stil- og periodemæssigt, med blodets betydning som analytisk pejlingspunkt, har jeg ønsket at skærpe opmærksomheden på, hvordan værkerne gør noget forskelligt med den fotografiske repræsentationsmåde og på den måde også fremkalder et spektrum af modsatrettede sansninger og reaktioner. Her er tale om værker, der fremhæver noget ved det fotografiske billede (det performative, det iscenesatte og det indeksikal-

ske). Intentionen med artiklen har været at folde en række betragtninger ud om mødet mellem blod og fotografi og de potentielle virkninger af det spændingsfelt, der umiddelbart opstår, når det flydende blod størkner i fotografiets stase.

Inger Ellekilde Bonde (f.1982) er ph.d. i fotohistorie og har bl.a. beskæftiget sig med avantgardistisk og modernistisk fotografi i det 20. århundrede, fotografiets institutionalisering og dets status som samlings- og udstillingsobjekt på kunstmuseer. Artiklen her er udført i forbindelse med et forskningsprojekt ved Statens Museum for Kunst med fokus på museets fotobaserede samling støttet af Ny Carlsbergfondet 2021-2023.

SUMMARY

Coagulations

The effects of blood in three photographic artworks

The article proposes that the representation of blood as visual, metaphoric and sensuous element plays a crucial part in works by Hermann Nitsch, Gilbert & George and Rasmus Røhling, all represented in the collection of the National Gallery in Denmark. In the analysis, it is discussed how blood takes part in the photographic meaning-making. In very different aesthetic expressions, the three artists stresses qualities in photographic images such as the performative, the staged and the indexical.

NOTER

- 1 Artiklen er skrevet i forbindelse med et forskningsprojekt i Statens Museum for Kunsts fotobaserede samling, og de tre behandlede værker er alle repræsenteret i samlingen.
- 2 Det er også i 1960'erne, at Nitsch skaber nogle af sine første malerier, hvor han benytter blod som materiale, fx *Blutbild* fra 1962.
- 3 Det fremgår af flere kilder, at fotografierne fra denne aktion blev optaget af Franziska Cibulka (Klocker, 1989, p. 333 og Sutton, 2014). Ifølge Sutton studerede Cibulka sammen med Nitsch og Schwarzkogler på Grafische Lehr- und Versuchsanstalt (Skolen for Grafisk Kunst i Wien), hvor Cibulka studerede fotografi og de to andre anvendte grafik (Sutton, 2014, p. 101).
- 4 Oversættelser af citater, der ikke foreligger på dansk, er alle ved Inger Ellekilde Bonde.

- 5 Et andet kendt eksempel på en grænseoverskridende kunstner, der har sammenknyttet kropsvæsker (heriblandt blod og tis) og religiøse symboler er naturligvis Andres Serranos værker som eksempelvis *Piss Christ* fra 1987.
- 6 Hele serien kan ses på hjemmesiden for the Gilbert & George Centre: <https://gilbertandgeorgecentre.org/art-item/bloody-life-no-1/> (tilgået 23. marts 2023).
- 7 Anish Kapoor, "Blood and Light", a conversation with Julia Kristeva, <https://anishkapoor.com/4330/blood-and-light-in-conversation-with-julia-kristeva> (tilgået 2. marts 2023).
- 8 Se den britiske kunsthistoriker Gregory Salter for en overbevisende læsning af moral og politik i Gilbert & Georges værker i 1970'erne (Salter, 2018).
- 9 <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bloody> (tilgået 31. marts 2023)
- 10 Begrebet om fotografiets indeksikalitet stammer fra Charles S. Peirces sprogteori med de tre typer af tegn: symbol, ikon og indeks, hvor indeks er det tegn, der står i direkte relation til dets objekt. Et ofte brugt eksempel på et indeks er et fodaftryk. På grund af lysets aftegning af motivet er det analoge fotografi blevet forbundet med det indeksikalske.

LITTERATUR

- Azoulay, Ariella: 'What is a photograph? What is photography?' in *Philosophy of Photography 1*: 1, 2010, pp. 9–13.
- Barthes, Roland: *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet*, Karen Nicolajsen (trans.), Gyldendals Bogklubber, København, 2004 [1980].
- Blegvad, Maria Kappel: "Lyset, mørket og skaberkraften" in *Sun is god: Joseph Mallord William Turner*, Lise Pennington og Maria Kappel Blegvad (eds.), Aarhus, ARoS Kunstmuseum, 2021, pp. 140-165.
- Durand, Régis: "Still and Moving Images. How to See (Photographically)" in *Fugitive Images: From photography to video*, Patrice Petro (ed.), Bloomington, Indiana University Press, 1995, pp. 141-151.
- Elkins, James: *What photography is*, New York, Routledge, 2011.
- Fischer-Lichte, Erika: *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, London/New York, Routledge, 2005.
- Foster, Hal: *Compulsive Beauty*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, An October Book, 1997.
- Jalving, Camilla: *Værk som handling*, København, Museum Tusulanums Forlag, 2011.
- Jarman, Derek: "On seeing Red" in *Chroma – A Book of Color*, New York, The Overlook Press, 1994, pp. 31-43.
- Jonquet, François: *Gilbert & George. Intimate conversations with François Jonquet*, London, Phaidon, 2004.
- Klocker, Hubert: *Wiener Aktionismus: Wien 1960-1971*, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1989.

- Krauss, Rosalind: "Notes on the Index: Part 1" in *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1997.
- Meyer, Melissa M.: *Thicker than Water. The Origins of Blood as Symbol and Ritual*, New York og London, Routledge, 2005.
- Nelkin, Dorothy: "Blood and Bioethics in the Biotechnology Age" in *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, Eduardo Kac (ed.), MIT Press, 2007, pp. 115-123.
- Nitsch, Hermann: "On the Symbolism of the Side-Wound" in *Blood Orgies. Hermann Nitsch in America*, Aaron Levy (ed.), Philadelphia, Slought Books, 2008 [1964], pp. 198-199.
- Ronte, Dieter: "On the Aesthetics of the Photography of Actionism" in *Blood Orgies. Hermann Nitsch in America*, Aaron Levy (ed.), Philadelphia, Slought Books, 2008, pp. 15-28.
- Salter, Gregory: "A Door of Hell: Thresholds, Crisis and Morality in the Art of Gilbert and George in the 1970s" in *British Art Studies*, Issue 9, 2018, <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-09/gsalter>. (tilgået 28. marts 2023)
- Sutton, Gloria: "Image as Action: Vienna Actionism and the Photographic Impulse" in *Rite of Passage: The Early Years of Vienna Actionism, 1960-1966*, Hubert Klocker (ed.), Köln, Snoeck, Hauser & Wirth, 2014, pp. 95-108.

HJEMMESIDER

- Kapoor, Anish: *Blood and Light*, in conversation with Julia Kristeva, 2015 <https://anishkapoor.com/4330/blood-and-light-in-conversation-with-julia-kristeva>. (tilgået 2. marts 2023)
- <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bloody>. (tilgået 31. marts 2023)
- <https://www.sundhed.dk/borger/patienthaandbogen/akutte-sygdomme/foerstedhjelp/saar-og-bloedninger/blaa-maerker-blodudtraedning/>. (tilgået 15. marts 2023)