

In Blood We Trust!

Om Bjørn Nørgaards og Svend Wiig Hansens kunstneriske blodrus

JENS TANG KRISTENSEN

I artiklen undersøger jeg, hvilken rolle blodet som materie har spillet i udvalgte værker i 1970'ernes danske kunst. Med fokus på Svend Wiig Hansens (1922-97) og Bjørn Nørgaards (f. 1947) blodkunstværker viser jeg, hvordan to i udgangspunktet meget forskellige kunstnere har arbejdet med dyreblood forstået som dels et magisk, vitalt og kraftfuldt fluidum, dels et stærkt politisk og aktivistisk symbol.

Blodspor

I 1975 eksperimenterede Svend Wiig Hansen med at male billeder med okseblod i en performance, der fandt sted i Århus Kunstbygning under afviklingen af Århus Festuge. En jerseyko blev slagtet og en militærnægter blev sendt på cykel til det lokale slagteri for at hente blodet i en medbragt spand. Herefter blandede Wiig Hansen cyankalium i blodet, for at det kunne holde farven bedre, hvilket nær havde taget livet af ham (Damsbo, 2012, p.57).

De tre blodbilleder, som kendes af Wiig Hansen, er alle uden titler og blev fremstillet i forbindelse med Århus Festuge. Motivisk er de figurative, idet hvert billede viser et stort angstfuldt ansigt, som fylder det meste af billedfladen. Disse ansigter er alle kendetegnet ved, at de, om end i forskellig grad, er delvis opløste og udviskede. Således er ansigtet næsten helt fortonet i det ene af værkerne, hvor det kun ses, akkurat fordi det er forsynet med et stort mørkt kors i panden, mens selve ansigtet næsten er forsvundet bag blodets tynde laserende lag; det samme blod som motivet paradoksalt nok også er fremkommet via. De tre billeder er alle malet i okseblod og cyankalium, uden brug af supplerende farve, lige med undtagelse af det ene

hvor i ansigtets konturer og hud markeres med ganske få løse penselstrøg af oliefarve i blå, lysegrønne og violette nuancer. Den supplerende farve har den effekt, at det får ansigtet til at fremstå som sygdomsramt; som var det inficeret af syfilis eller pest. De tre værker af Wiig Hansen, med deres kristne undertoner, minder således i en stilhistorisk og formalistisk optik, dels om to af Robert Storm Petersens tidlige ekspressive malerier i form af *Angst (Syfilis)* fra 1906 og *Kultur* fra 1908, dels om Edvard Munchs forskellige versioner af *Skriget*.¹ Men i modsætning til disse kanoniserede værker, har Wiig Hansens angstfyldte ansigter som bekendt aldrig påkaldt sig nogen interesse.

Under 2. verdenskrig blev cyankalium (også kaldet blåsyre) anvendt som et selvmordspræparat blandt nogle af de mest fremtrædende nazister såsom Adolf Hitler, Hermann Göring, Eva Braun og Joseph Goebbels. Det var naturligvis ikke Wiig Hansens hensigt at lide samme skæbne, selvom det umiddelbart kan forekomme underligt, at han blandede gift i okseblodet for at male med det, eftersom blod er et ganske bestandigt materiale.

Allerede fem år før Wiig Hansen eksperimenterede med at male med kreaturblod, havde den kun 22-årige Bjørn Nørgaard på en mark i Kirke Hyllinge i Nordsjælland udført sin i dag berømte hesteslagtning sammen med blandt andre Lene Adler Petersen og Henning Christiansen. Receptionshistorisk er der stor forskel på, hvordan de to kunstneres værker er blevet præsenteret for offentligheden. Hvor Wiig Hansens blodkunstværker stort set er ukendte for offentligheden, er Nørgaards, Adler Petersens og Christiansens *Hesteofring* blandt de mest veldokumenterede i dansk efterkrigstidskunst.² I hesteslagtningen udgjorde blodet som selvstændig materie i sig selv en vigtig dimension ved udførelsen af den rituelle happening/performance i sin helhed. Hesten Tulle blev symbolsk omdøbt til Røde Fane kort før dens død, og Nørgaards hænder var badet i det varme blod. Ligesom amerikanerne i Vietnam-krigen havde han "blod på sine hænder". Selvom der var tale om en samfunds- og institutionskritisk politisk aktion – i opposition til krigen i Vietnam og borgerkrigen i Biafra – trak Nørgaard, Adler Petersen og Christiansen, som litteraten Tania Ørum har vist, samtidig veksler på de historiske avantgarders ønske om at genfortrylle og genetablere den tabte forbindelse mellem kunst, samfund og hverdagsliv (Ørum, 2009, p. 560). Den oprindelige dionysiske, driftstyrede, mytiske og

førkristne urkraft blev således på kompleks vis forsøgt genoplivet via *Hesteofringen* som en samfundskritisk kunstnerisk handling og aktion. Med tråde til de præhistoriske mysteriereligioners og tidlige kristne kulturers bloddåbsritualer skabte Nørgaard med andre ord et uafgrænset aktionsværk, hvori kunst, ritual, liv og politik sammensmeltede totalt.

Reception og forskningsposition

Nørgaards deltagelse i den kollektive, sociale og politisk engagerede Eks-skole, med dens mange subversive og intervenerende samfundsaktioner, har imidlertid skygget for de mangefacetterede rituelle, spirituelle og religiøse betydninger, som også ligger indlejret i *Hesteofringen* – herunder blodets særegne betydning for værkudsigelsen. Alligevel er *Hesteofringen* ikke tidligere blevet beskrevet som et blodkunstværk, selvom blodet som selvstændigt stof tydeligvis spiller en substantiel rolle i en videre forståelse af dets mange og sammensatte betydningslag. Nørgaards kunst fra 1970'erne er primært blevet læst i et institutionskritisk og politisk lys, hvorfor de antikapitalistiske og samfundspolitiske aspekter ved værket har domineret læsningen, ligesom hans øvrige performative og konceptuelle værker fra samme periode generelt er blevet vægtet højere end f.eks. de grafiske.

Dette kontrasteres af Wiig Hansens kunst som typisk betragtes som angstbetonet, afmagtsmættet, resigneret og subjektivt funderet. Kunstnerens apokalyptiske undergangsperspektiv er imidlertid samtidig blevet opfattet som et naturligt led i efterkrigstidens eksistentialistiske og ny-humanistiske strømninger, som disse navnlig kom til udtryk blandt populære franske tænkere og forfattere såsom Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir og Albert Camus.

I oversigts- og forskningslitteraturen om Wiig Hansen fastholdes tesen om, at der er en klar og entydig kobling mellem eksistentialismen og kunstnerens ekspressive stil og valg af motivkreds, samtidig med at hans værker paradoksalt nok betragtes som direkte udsprunget af de storpolitiske spændingsforhold og den koldkrigsretorik, som prægede tidens dikotomiske tænkning og diskurs (Kaaring, 2015, p.101). Sidstnævnte aspekt var Wiig Hansen den første til selv at udlægge som en plausibel tolkningsmodel for sit kunstneriske virke, selvom hans kunst, helt i overensstem-

melse med Nørgaards, rummer den universalisme, som samtidig negerer eller transcenderer de konkrete og omskiftelige politiske situationer. Med andre ord er de apokalyptiske og angstfyldte aspekter, som Wiig Hansens kunst eksplicit udpeger og behandler, ikke specifikt gældende for hans samtid, men derimod et universelt eksistensvilkår og fænomen, som angår alle civilisationer på tværs af tid og geografier. Livet og døden optræder motivisk i stort set alle Wiig Hansens billeder som noget, der ikke kan adskilles fra hinanden. Med blodmaleriet accentuerer han yderligere den pointe, at det livgivende, det hensygnende og døden latent indfinder sig på samme tid – til enhver tid. Ved fødslen bliver mennesket kastet ind i verden, med en universel iboende opmærksomhed på, at vi alle skal dø, som filosofen Martin Heidegger også har påpeget i sin fænomenologiske ontologi (Heidegger, 2004, p.45).

I denne artikel bliver de receptionshistorisk forankrende læsninger ikke forsøgt elimineret, men derimod bevidst suppleret med alternative nyfortolkninger af blodets betydning for to traditionelt set ellers uforenelige kunstneres arbejder. Jeg har således bevidst forsøgt at “læse langs traditionen” eller “med den” for samtidig at vise, at nye facetter konstant tilføres og tillægges værkbetydningen i en slags hermeneutisk system, hvorved de allerede eksisterende fortolkninger skal medtænkes i de knopforskydninger, som kontinuerligt indfinder sig i mødet mellem værk og beskuer. Med fokus på blodet som symbol og materie samt dets tilstedeværelse i værket; og dvs. som det flydende og livgivende stof det er, bliver Wiig Hansens og Nørgaards kunst nu som noget nyt sammenbragt, omplaceret og forbundet på grundlæggende “alternative” måder. De to kunstnere har teoretisk blandet blod, og nye betydningsfacetter ved deres værkudtryk bliver, trods de fortsat mange indbyrdes forskelle, undervejs gjort “kommensurable”.

I den kunsthistoriske forskning er Wiig Hansen som nævnt ofte blevet reduceret til en nærmest konservativ angstpræget og krisefokuseret kunstner. Men herved overses den eksperimenterende dimension, som mange af hans værker rummer, og som blodkunstværkerne i særdeleshed også vidner om. Forståelsen af Wiig Hansens kunst er hidtil blevet karakteriseret og indrammet af de kunstnerkollegaer som Wiig Hansen ofte udstillede sammen med, og som kunsthistoriker Liza Burmeister Kaaring har defineret ved indførelsen af neologismen og samlebetegnelsen *Men-*

neskeskildrene. Begrebet har Kaaring defineret relativt løst nærmest som analogt med en humanistisk og figurativ “ny realisme”, hvorved begrebet bl.a. bruges til at skabe endnu større samhørighed og hegemonisk sammenhængskraft, end den som allerede siden 1950'erne har været etableret mellem den nye generation af grafiske kunstnere, som jævnligt udstillede sammen, og som foruden Wiig Hansen bl.a. talte Palle Nielsen, Dan Steyrup-Hansen, Erling Frederiksen og Jane Muus (Kaaring, 2015, p.12). Wiig Hansens entydige placering i gruppen af *Menneskeskildrere* er traditionsforankret- og forankrende. Det har også betydet, at Wiig Hansens kunst er blevet fastholdt i et bestemt jerngreb, som har udelukket de læsninger, som har været vanskelige at tilpasse til den allerede eksisterende kanon. Wiig Hansens kontakt til f.eks. hippiekunstneren Wiliam Skotte Olsen, møderne med de internationale Fluxus-kunstnere, arbejdet på Angli-fabrikken i Herning, som også involverede en vis berøringsflade med koncept- og konkretkunstnere som Paul Gadegaard, Piero Manzoni og Sven Dalsgaard, eller det tilbud, som Wiig Hansen modtog om at udstille sammen med Georg Baselitz, er enten blevet marginaliseret eller helt forbigået i forskningen. Wiig Hansens nære venskab med en stærkt eksperimenterende film- og billedkunstner som Albert Mertz er ligeledes bevidst blevet nedtonet eller udeladt i kunsthistorieforskningen, selvom Mertz betonede, at: “Det er ikke rædselsvisioner, som mange banalt vil reducere Wiig Hansens kunst til, så sandt som mennesket ikke alene føler smerte, men også glæde” (Mertz, 1963, u. pag.). At Wiig Hansens værker ikke skal opfattes som entydigt dystopiske dommedagsvisioner, understreges således af Mertz (Mertz, 1963, p. u.pag.). Hvis denne antagelse tages for pålydende, stiller det Wiig Hansens kunst i et grundlæggende andet lys, end det som den hidtidige forskning er fremkommet med.

På samme måde er blodkunst generelt blevet udeladt i den traditionsforvaltende kunsthistoriske disciplin i Danmark, måske med Nørgaards hesteofring som en undtagelse, selvom blodet heller ikke i dette værk er blevet tillagt selvstændig betydning. Med andre ord er det tesen, at blodkunstværkerne i den danske efterkrigstidskunst samlet set er med til at åbne for nogle nye og mere sammensatte facetter ved både Wiig Hansens og Nørgaards kunst specifikt, samt ved efterkrigstidskunsten og de kunsthistoriske diskurser generelt. Herved peger jeg også indirekte på den

problemstilling, som omhandler den reductive bevægelse og naturaliseringsproces, som Wiig Hansens og Nørgaards værker er blevet indskrevet i, tilpasset til og dermed underkastet.

Hesten i det hinsides er herværende

På en frostklar formiddag, fredag den 30. januar 1970, indtog Bjørn Nørgaard – sammen med billedkunstneren Lene Adler Petersen, komponisten Henning Christiansen, Ekstra Bladets kunstanmelder Alex Steen, filmmanden Jørgen Schytte og en slagter – den mark i Kirke Hyllinge, som skulle danne rammen om udførelsen af *Hesteofringen*. Hesteslagtningen var oprindeligt planlagt til at finde sted på kunstmuseet Louisiana i Humlebæk i forbindelse med udstillingen *Tabernakel*, som foruden værket af dem rummede arbejder af bl.a. konceptkunstner og professor ved kunstakademiet i Düsseldorf Joseph Beuys samt Nørgaards kammerater fra kunstnerkollektivet Eks-skolen: Per Kirkeby, Peter Louis-Jensen og Poul Gernes (Steensgaard, 2008, p.154).

Ideen var, at hesten skulle opstaldes i en af museets udstillingsale, før den skulle slagtes, præpareres og udstilles på 400 syltetøjsglas. Men da politimester i Helsingør Jørgen Nielsen forholdt sig til bestemmelsen om, at det ikke var lovligt at udstille levende dyr, med undtagelse af på dyrskuer og i zoologiske haver, måtte Nørgaard opgive sin oprindelige plan, hvilket tydeligvis ikke generede direktøren for Louisiana Knud W. Jensen (Weirup, 2000, p.66). For som Jensen senere udtalte:

Personligt tager jeg [Knud W. Jensen] afstand fra Bjørn Nørgaards slagtning og dens primitive ritualer og har ikke villet tillade den her i Humlebæk. Men meningen er åbenbart at chokere og få os til at tænke over, hvor let vi accepterer krig, vold og død, blot det er tilstrækkeligt langt borte. (Jensen ifølge Weirup, 2000, p.62)

I stedet for at slagte hesten på museet valgte Nørgaard den mark, som var blevet indtaget året før af Eks-skolekunstnerne i forbindelse med udførelsen af det alternative "lebenskunst-værk" *SLUMP 1*. Marken i Kirke Hyllinge var således ladet med en for kunstnerne særlig "aura". Eller sagt på en anden måde var den allerede blevet rituellet indviet. Som kunsthisto-



BJØRN NØRGAARD

Fredag den 30. januar 1970, indtog Bjørn Nørgaard sammen med billedkunstneren Lene Adler Petersen, komponisten Henning Christiansen, Ekstra Bladets kunstanmelder Alex Steen, filmmanden Jørgen Schytte og en slagter, den mark i Kirke Hyllinge som skulle danne rammen om udførelsen af *Hesteofringen*. Foto: Jørgen Schytte.

rikeren Birgitte Thorsen Vilslev også har påpeget, var der tale om en slags antropologisk og sociologisk undersøgelse af, hvordan fusionen af et kollektivt bofællesskab og kunstnerisk samarbejde kunne genere et helt nyt kreativt miljø (Vilslev, 2017, p.66). Seks dage før hesteslagtningen fandt sted, kunne man på skiltet til den tomme stald på Louisiana læse følgende:

RØDE FANE, FREDERIKSBORG, HOPPE, 12 ÅR, POLITIMESTEREN I
HELSINGØR OG JUSTITSMISTEREN HAR NEDLAGT FORBUD MOD
AT DER UDSLILLES LEVENDE DYR PÅ LOUISIANA MUSEET. HESTEN
ER DERFOR OPSTALDET PÅ STENBJERGGÅRD RIDESKOLE.

Forberedelserne til hesteslagtningen blev således ændret i forhold til de oprindelige planer, selvom slagtningen i udgangspunktet ikke afveg radikalt fra disse. Samtidig er det nærliggende at antage, at ændringen af lokationen spillede ind på værket, idet der kan argumenteres for, at det ved at være udført under åben himmel på en snedækket mark med vid horisont, blev ladet med en anden og mere rituel symbolbetydning, end hvis ofringen, som efter planen, var blevet gennemført i et kunstinstitutionelt rum.

Nørgaard har fortalt, at han købte værktøjet til udførelsen af ofringen i en lille specialbutik for slagteriudstyr, som hørte til Landbohøjskolen på Frederiksberg. Selve slagtningen blev desuden udført af en udlært slagter, hvilket vidner om, at performanceværket, eller offerritualet, var særdeles velforberedt, før handlingen fandt sted (Nørgaard, 2022). At landets på det tidspunkt største avis Ekstra Bladet var medtænkt som en vigtig medspiller i udførelsen af værket, fremgår af Nørgaards udtalelse om, at han sammen med sine kammerater i Eks-skolen havde brugt flere år på at diskutere, hvordan en simpel fortælling kan eksponeres og dermed forvandles til noget stort, udelukkende via massemediernes distributionskanaler (Ørum, 2009, p.559).

Ritualet/værket faldt i tre faser eller stadier: hesten som 1) opstaldet 2) slagtet og 3) afslutningsvist præpareret, udstillet og arkiveret. Hermed var værket ikke kun politisk motiveret, og dvs. udelukkende tænkt som en reaktion på Vietnam-krigen. *Hesteofringen* handlede derimod også om at pege på kunsten som et overgangsritual og en transformationsproces, som kunsthistorikeren Peter van der Meijden også har argumenteret for:

Også i *Hesteofringen* er kunstsammenhængen vigtig. Den proces, som Nørgaard ville vise, var transformationen af en levende hest til død kunst med selve ofringen som det ritual, der forårsager eller synliggør transformationen. Fordi aktionen ikke kunne gennemføres som planlagt, blev det vanskeligt at få øje på denne funktion, men ofringen var tænkt som forbindelsen mellem hesten og kødstykkerne i syltetøjskrukkerne og således forbindelsen mellem liv og kunst. (van der Meijden, 2010, p. 118)

Allerede i 1966 havde Nørgaard deltaget i Beuys' performance *Manresa*, som fandt sted i Galerie Schmela i Düsseldorf. Her genopførte Nørgaard happeningen *Tilstande*; et værk, som han tidligere, under overværelse af Beuys, havde præsenteret i Eks-skolens lokaler i Galleri 101 i København (van der Meijden, 2010, p.110).³ Desuden havde Beuys den 2. februar 1963, i forbindelse med sin undervisning på Kunstakademiet i Düsseldorf, hængt en død hare op på tavlen i auditoriet. Herved var kunstneren med til at udviske grænsen mellem undervisning og kunstnerisk praksis, idet han foruden præsentationen af den døde hare tegnede et kors på tavlen ledsaget af formlen $2+2=4 / 2 \times 2=4$. I den forstand handlede Beuys' værk også om transformationen fra en tilstand til en anden, og denne handling betegnede kunstneren Jens Jørgen Thorsen meget rammende som "[...] åbningen af grusomhedens, historiens og dødens ritual-teater." (Thorsen, 1991, p.273).⁴

Nørgaards hest Tulle/Røde Fane var under dens entré på marken i Kirke Hyllinge pyntet med sorte og røde silkebånd til lejligheden, og Adler Petersen og Nørgaard var desuden iklædt særlige dragter. De blev akkompagneret af komponisten Henning Christiansen, som iført et sort jakkesæt, spillede på en grøn violin. Adler Petersen bar desuden på et kors – helt som i opførelsen af deres happening *Den hvide Kristus* som var blevet afviklet på Børsen året før. Denne gang var korset dog ikke hvidt men sort. Desuden læste Adler Petersen nærmest messende et digt, som var skrevet til lejligheden, og Nørgaard reciterede et bibelcitater fra Femte Mosebog, som foruden en stor mængde lov materiale også er kendetegnet ved accentueringen af en del kultisk/ceremonielt stof.

Hermed var Nørgaards værk i tæt dialog med Beuys' performance *Iphigenia/Titus Andronicus*, som blev opført året før *Hesteofringen*. Når jeg sammenligner de to værker, skyldes det, at Beuys under udførelsen af *Iphigenia/Titus Andronicus* ligeledes havde oplæst et digt for en hest. Men

det er også indlysende, at Nørgaard var særdeles opmærksom på Beuys' virke i disse, for Nørgaards vedkommende, formative år. Men samtidig adskiller Nørgaards værk sig også fra Beuys', ikke mindst fordi han tog direkte afsæt i slagtingen og blodet som materie og symbol.

Efter Adler Petersens og Nørgaards to oplæsninger for hesten, blev dens hals skåret over, og blodet, som herefter strømmede ud på den sneklædte jord, blev forvandlet til et visuelt stærkt tegn i form af et befrugtningssymbol (Weirup, 2000, p.63).⁵ Blodets befrugtning af jorden er et velkendt ritual, som genfindes i mange kulturer og tilsvarende differentielle varianter, og det er oplagt, at den nye lokation i form af marken hermed fungerede bedre til understregningen af den ceremonielle dimension, som ikke havde været nær så tydelig, hvis slagtingen havde fundet sted i Louisianas konforme museumsrammer (Meyer, 2005, p.163.f.).

De røde, hvide og sorte kontraster, som hele offerscenen bestod af, skabte desuden et visuelt smukt billede. Den rituelle slagting var nærmest et historisk-dialogisk møde med den nordiske mytologi, hvori det berettes, at verden skabtes af kæmpen Ymers blod efter drabet på ham.

Det røde pandebånd, som Nørgaard havde på under hele seancen, mimedet det flydende blod, som kunstneren fysisk havde på hænderne og tøjet, og ledsaget af Adler Petersen som korsbærer, og via oplæsningen af bibelcitater, gav pandebåndet samtidig associationer til blodet fra Jesus' tornekransede hoved. Den røde farve er i øvrigt et gennemgående element i værket, idet fanen, som hesten ligger på, også er rød, ligesom den optræder på Adler Pedersens kjolelignende klædedragt. Der kan således argumenteres for, at farvesymbolikken hermed ikke er tilfældig, idet den røde farve, som antropologen Melissa Meyer har påpeget, associeres med blod: "Red has always connoted blood in all its ambiguous, multivocal meanings." (Meyer, 2005, p.8).

Desuden kan *Hesteofringen* ses som en reference til det paradigmatiske skifte, som historisk indfandt sig på overgangen mellem på den ene side det naturpanteistiske, mytiske og rituelle rum med selve slagtingen i centrum, og på den anden side det tidligkristne univers med korset og bibelreferencen som symbolsk matrice. Med monoton stemmeføring nærmest sang Adler Petersen den tekst, som allerede var blevet forfattet og bragt året før i forbindelse med publikationen *Slump bygger en by 1/7-7/7 1969 og bor der imens*, og som i sin fulde længde lød:

Døde hest døde hest
Søde døde hest
Jeg tænker på kun på dig
Jeg kunne flyve verden rundt på dig
Min døde hest
Oh døde hest oh døde hest
Søde døde hest søde døde hest
Dit store åbne sår
Oh dit levrede blod kære døde hest
Dine sprængte øjne uhmm
Uhmm døde hest uhmm døde hest
Døde døde hest
Store krop store døde krop store døde hestekrop
Åh dine tarme åh ja ja ja dine tarme
Blot når jeg tænker ja tænker på dine tarme
Min kære døde hest kun dig jeg tænker på
Min døde hest
Min elskede døde hest
Jeg kravler i din døde krop
Åh inde i din døde krop
Ligger i mørket i dine tarme
I dine bløde tarme
Oh blot hele verden var en død hest
Døde hest døde hest
Gid verden var fuld af døde heste
Døde heste overalt
Din døde hest du kan ej mere gå
Jeg trækker dig med mig
Min elskede døde hest
Jeg skærer i dit bløde kød
Jeg flår i dine tarme og rører ved din døde hov
Døde døde hest
Og når du rådner
Og bliver ganske blød
Og falder fra hinanden
Åhsa åhsa falder fra hinanden
Døde hest
Jeg hælder dig på sylte glas
Jeg rører rundt jeg rører rundt i dig
Og smører dig på brød
Store skiver brød
Døde hest på brød

Store skiver brød
Døde hest på brød
Store skiver brød
Døde hest jeg sætter tænderne i dig min kære døde hest
Døde hest og er i mig i mig du er min døde hest
Lange døde hest
(Lene Adler Petersen og Bjørn Nørgaard efter Anderberg, 2015, p.146)

Men teksten, som Adler Petersen fremførte, giver samtidig associationer til det intime og prægnante øjeblik, hvor den konkrete hest, nu omdøbt Røde Fane blev ofret, som kunsthistorikeren Birgitte Anderberg skriver⁶:

Teksten kombinerer det naivt primitive rim 'søde, døde hest' med et blodigt scenarie, som tilføjer dissektionsritualet et moment af rituel indtagelse ('dit store åbne sår / oh dit levrede blod døde hest / dine bristende [sprængte] øjne uhmmm / Uhmm døde hest uhmmm døde hest), der understreger kærlighedsofferet som en intim relation. (Anderberg, 2010, p.26f.)

Hestens hoved satte Nørgaard efterfølgende på en stage, igen med klare referencer til et førkristent mytologisk univers, hvor dyrets hoved lever videre som ånd i det hinsides (Ørum, 2009, p.561).⁷ I Nørgaards værk blev hesten til sidst skåret op og lagt i formaldehyd på syltetøjsglas.

Med disse glas, som umiddelbart kunne minde om noget fra en historisk studiesamling i anatomi, forvandlede Nørgaard ofringen/performanceen til et størknet kunstobjekt og aftryk efter et levet liv og en levende proces, omend glassene aldrig blev vist på Louisiana, men derimod først flere år senere på kunstforeningen Gl. Strand i København. Sidenhen er glassene blevet adskilt og findes i dag på flere kunstmuseer samt i private kunstsamlinger.

Spildt blod – Om blodets rituelle og politiske betydning

I den oldgræske kristendom blev blod associeret med renhed og renselse, som hos kirkefaderen Origenes.⁸ Begrebet *bloddåb* var hermed knyttet tæt sammen med forestillingen om, hvordan den heroiske martyrdød gav mulighed for genfødsel og evigt liv. Renselsesritualet *Taurobolium* kendes desuden som en fysisk dåb; udført i blodet fra en tyr, og fungerede som en konkret manifestation af, hvordan udfrielsen af synden kunne finde sted.

Taurobolium-ritualet var stærkt fremvoksende i de romerske provinser i tiden omkring 250 og viser kristendommens gradvise overtagelse af de førkristne offerriter, som kendes fra de oldgræske dionysosfester, hvor nadverens symbolske forvandling af vin til blod udgør en sidste reminiscens heraf (Duthoy, 1969, p.115).

At Nørgaards næste film efter filmoptagelsen af *Hestefringlen*, fra 1971, fik titlen *Nadveren*, kan i den her skitserede optik ses som naturligt, idet kunstneren herved gør beskueren opmærksom på, hvordan de to ritualer, det hedenske og kristne, på kompleks vis er forbundet via blodet som et vigtigt overgangs- eller transformationssymbol (Ørum, 2009, p.566).

I Nørgaards installation *Den sidste nadver*, som blev vist på Horsens Kunstmuseum i 1997, blev et langbord i gips opdækket til de 12 disciple og Jesus. Guds lys blev repræsenteret af en elpære, og ud for den gyldne stol i midten, som er Jesus' plads, blev brødet og vinen – der som bekendt skal forvandles til henholdsvis kød og blod – placeret. I brødet havde Nørgaard sat et termometer, således at forvandlingen, med Nørgaards underfundige humor som medspiller, på naturvidenskabelige betingelser kunne registreres. Ideen var den, at når temperaturen rammer de 37,5 grader, vil brødets forvandling til legeme/kød kunne iagttages. På samme måde havde Nørgaard installeret en luftpumpe i glasset med vin; ikke bare for at pumpen kunstigt skulle dekantere den, men derimod som en sikkerhedsforanstaltning, for at vinens forvandling til blod ville manifestere sig.

Jesus' korsfæstelse og opstandelse bliver i Nørgaards nadverinstallation et symbol på en ny transformationsproces. Men efter min mening gør han i *Den sidste nadver* ikke kun beskueren opmærksom på udviklingen fra en metafysisk religiøs tænkning til en sekulariseret naturvidenskabelig verdensforståelse, der har fundet sted i vestlig kultur. Jeg mener derimod, at der snarere er tale om, at Nørgaard i sine værker typisk peger på, hvordan enhver epistemologisk erkendelse udspringer af en rituel, kunstnerisk, åndelig, symbolsk og langt mere kompleks erfaringsverden. Dermed er enhver videnskab kendetegnet ved at tage del i en uafgrænset og levende transformationspraksis. Epistemologisk set kan naturvidenskabens behov for empiri, rationel objektivitet, kodificering og stringens i udgangspunktet ikke udtømme eller negere de krydsforbudne netværk af irrationelle og dynamiske processer og kræfter, som verden konstant også er sammensat af.⁹

Mennesket: Det politiske dyr

Det er indlysende, at blod har spillet en vigtig rolle i mange forskellige politiske sammenhænge på tværs af geografier og tidslige spænd. *Blut und Boden* (blod og jord) udgjorde f.eks. en af hovedingredienserne i den nationalsocialistiske landboreformatoriske bevægelse, som tog udgangspunkt i den nazistiske landbrugsminister Walther Darrés bog *Neuadel aus Blut und Boden* fra 1930. Teorien var den, at ved at dele blodsbånd og fælles jord ville den etniske germanske stamme automatisk kunne adskilles fra alle andre etniciteter. Nazisterne og deres tilhængerne delte således en utopisk vision om, at enhver kultur i udgangspunktet kan bevare fortiden og sikre fremtiden udelukkende ved at spise afgrøder fra den jord/det land, hvortil folket og dermed blodets bånd “naturligt” knyttes.

Vegetarismen vandt også stærk tilslutning blandt nazisterne, og historikeren Boria Sax har påpeget, at dyrevelfærd og udfærdigelsen af de første egentlige dyreværnslove blev integreret som del af nazismens officielle politiske program allerede fra og med magtovertagelsen i 1933. Af samme grund blev dyreslagninger også vanskeligere at legitimere end nedslagtningen af jøder, der faktisk rangerede lavere i det nazistiske hierarkiske værdisystem end dyr, hvilket også manifesterede sig ved, at jøder ikke måtte holde kæledyr (Sax, 2013, p. 108). Jeg nævner disse eksempler for at vise, hvordan fundamentalistiske voldsregimer, såsom nazismen, paradoksalt nok både kan besidde et stærkt dyrevelfærdsprogram og samtidig undertrykke mennesker med anden etnisk baggrund eller en divergerende politisk overbevisning. På tilsvarende vis resulterede Nørgaards nedslagtning af en syg gammel hest i stærke offentlige protester. Hermed blev samfundsdiagnosen den, at den danske offentlighed tilsyneladende udviste større bekymring for dyr end for medmenneskene, hvilket også viste sig sandsynligt, eftersom en lederskribent i B.T. hævdede, at mordet på hesten var lige så anstødeligt som mordene i Vietnam (Ørum, 2009, p.564).

At dyrevelfærdsorganisationer og diverse medier reagerede følelsesladet og patetisk på nedslagtningen af Røde Fane viser, at dyrevelfærdsideologier ikke automatisk resulterer i en tilsvarende “altruistisk” eller “pacifistisk” indstilling (Kristensen, 2017, p.76ff.). Diverse dyrevelfærdsgrupper reagerede da også ganske aggressivt på hesteofrings-aktionen, som forfatteren Torben Weirup har vist.

Ikke kun hesten tabte hovedet. Dyreværnsforeningen Svalen, Foreningen Hestens Værn og Foreningen til Værn for Værgeløse Dyr fandt aktionen henholdsvis “modbydelig”, “forrående” og “ren idioti”, og Svalen – og siden Det Konservative Folkeparti i skikkelse af Ellen Strange Petersen, MF og medlem af repræsentantskabet for Statens Kunstfond – henvendte sig til Kulturministeriet for at få afklaret, om det var offentlige midler, der havde finansieret “drabet”, al den stund Bjørn Nørgaard forinden havde modtaget et arbejdslegat på 5.000 kr. fra Statens Kunstfond. Af disse skulle 2.000 kr. angiveligt have været anvendt til at erhverve Tulle. (Weirup, 2000, p. 65)

Men Nørgaards værk fungerede også som en bevidst iscenesættelse af mediernes dobbeltmoralske virkelighedsopfattelse og præsentation af denne. For når tusindvis af dyr til dagligt slagtes i fødevarerindustrien, virker det banalt og ligegyldigt, om en kunstner dræber en hest eller ej. Mediernes fremstilling af *Hesteofringen* som modbydelig cementerede den danske offentligheds omvendt-proportionale ligegyldighed overfor nedslagtningen af mennesker med f.eks. en anden politisk observans eller etnisk herkomst end dansk. Nørgaards, Adler Petersens og Christiansens værk er dermed også en mediasociologisk undersøgelse, en udstilling af reaktioner. Med andre ord er det ikke hestens fysiske død, som udgør det centrale ved værket, men derimod medmenneskernes og mediernes reaktion på værket, som er omdrejningspunktet.

I en samtale med Nørgaard den 09.11.2022, fremhævede han, at blod stadig spiller en meget vigtig rolle i hans værkpraksis. Blodet som flyder, når der går hul på kroppen, udgør – som Nørgaard påpegede – en overgangsfase, eller måske mere præcist en transformationsproces, svarende til det korte tidsrum, som udspiller sig, fra blodet/livet rinder ud af kroppen, til døden indtræffer. Det politiske er kun et aspekt af Nørgaards kunst, hvorfor det rituelle, religiøse, magiske og mytologiske aspekt, som allerede vist, ikke bør underkendes eller ignoreres (Kristensen, 2012, p.35ff.). For Nørgaard er ofringen med andre ord en rite, som henviser til en overgangsfase, fra en tilstand til en anden, og som også kunsten kan skærpe vores opmærksomhed på.

Nørgaards værk forsøger også at nedbryde og overskride samfundets konventioner for, hvordan kunsten og socialiteten skal udspilles og kontrolleres. For i det øjeblik, hvor nedslagtningen af hesten blev udført

af en kunstner, overskred han den autoritative institutionsmagts forståelse af, hvad kunsten er, kan og skal, hvorved det mytiske, poetiske og politiske blev sammenføjet på en helt ny og original facon. Da Nørgaard udnævnte sig selv til en slags mystisk offerpræst, en forvalter af en naturpanteistisk universel, og dermed "historieløs" lov, bidrog han automatisk og aktivt til en fornyelse og forvandling af kunstbegrebet. Lidt forenklet sagt opstod der herved en ny symbolsk grænse. I en lokal dansk kunsthistorisk sammenhæng, er det efter min mening derfor muligt at tale om en kunst før og efter hestens død, manifesteret ved blodsudgydelsen. Kunstbegrebet var på et kort øjeblik blevet forvandlet for bestandigt. At det rituelle og politiske, og dermed også det transcendent og immanente, fremstår som forbundet i Nørgaards ofringsritual fremgår også af en længere tekstpassage, som kunstneren bragte i 1970 i tidsskriftet A+B nr. 1 i forbindelse med ofringen:

Når staten udøver vold, og når videnskaben dissekerer, bygger de på rationelle begrundelser og objektive metoder. Min ofring og dissektion var irrationelt begrundet, metoden var min handling. Jeg påviste, at hesten ikke bare var ben, blod og muskler. Hesten udløste en reaktion. Hesten var et medium, og jeg dissekerede reaktionen ud af den. Mystikken blev til politik. Mystik er kun "mystik" (læs fordækt), indtil den realiseres. Så bliver den politik. En måde at forholde sig til verden på. Skellet mellem fornuft og mystik eksisterer ikke. Vi er omgivet af ritualer, når en kirurg bortfjerner en blindtarm, gør han det ved hjælp af en lang række indviklede ritualer. Julelegene på Christiansborg er ritualer, og der er ritualmordene i Vietnam. Vi er bare opdraget til at godtage dem, fordi vi er opdraget til at godtage rationelle og fornuftsbetonede begrundelser. (Nørgaard i Anderberg, 2015, p.147)

Wiig-Hansen den evige afviger

De færreste forbinder sandsynligvis Wiig Hansen med en happening- eller aktionskunstner, og måske endnu mindre med en kunstner som beskæftigede sig med blodkunst. Det skal understreges, at Wiig Hansen kun har udført tre maleriske eksperimenter i blod, og det er dem, som han malede under Århus Festuge i 1975. De tre værker består som sagt af blod iblandet cyankalium, og ifølge kunstnerens sønner Christian- og Nicholai Wiig Hansen indeholder værkerne i øvrigt stadig så meget giftstof, at huden reagerer på det ved håndtering.

Desuden foreligger der kun sparsom information om baggrunden for udarbejdelsen af disse i Wiig Hansen-sammenhæng særegne værker.¹⁰ Alligevel er blodet og det nøgne, skrøbelige og blottede legeme et tilbagevendende motiv i Wiig Hansens kunst, for som stifteren af Skærbækegnens Museum Hans Ejnar Sørensen har skrevet, er Wiig Hansens kunst altid kendetegnet ved:

Hudløshed. Engagement. Angst. Trods. Håb. – det er ord, der trænger sig på, når man betragter Svend Wiig Hansens billeder og skulpturer. Disse mærkelige væsener, der tilsyneladende bevæger sig med blottet kød, med blodårernes røde linjer fremme i lyset og hjernen i bogstavlegende forstand udenpå. Blødende og sårbare – som flæde – i et øde og tomt univers. (Sørensen, 1989, u.pag.)

Wiig Hansen indkredser hermed den klare forbindelse, som opstår mellem angst og eksistens, og som Heidegger i *Væren og tid* har vist handler om, hvordan: “[...] angsten, skal gøre tilværets væremåde synlig, åbne den.” (Olesen, 1990, p.29). Når jeg inddrager Wiig Hansen i min analyse af blodkunst, skyldes det, at han ligesom Nørgaard er en kunstner som forholder sig til traditionen med dens klassiske idealer – om end disse samtidig udfordres konstant og overskrides konsekvent (Irve 1969: 19f.). Wiig Hansen tog med sit maleri i 1975 afsæt i blodet som livgivende, selvom eksperimentet nær havde taget livet af ham, idet han blandede det med den dødbringende gift. På en sær og meget radikal vis fungerede blodet i Wiig Hansens tilfælde som et reelt farligt stof. I den forstand er han i dialog med den performance som Chris Burden havde udført i F-Space Gallery fire år før Wiig Hansens blodværk, der bestod i, at Burden lod sig skyde med en skarpladt riffel i galleriet.

Alligevel kan Wiig Hansens blodkunstværker ikke entydigt klassificeres, hverken som politisk aktionsværk, happening eller performance, ligesom det er vanskeligt at tillægge dem den samme stærke betydningsladning som Nørgaards *Hesteofring* eller for den sags skyld Burdens aktionsværk som ligeledes var blevet gennemført i kampen mod Vietnam-krigen. Wiig Hansens blodværk er vel snarere at betragte som et “grænseværk”; en slags selvstændig stoflig malerisk undersøgelse eller et materialeafsøgende eksperiment.



WIIG HANSEN

I 1975 eksperimenterede Svend Wiig Hansen under afviklingen af Århus Festuge, som fandt sted i Århus Kunstbygning, med at male billeder af okseblod. Seancen resulterede i tre malerier som alle indeholder så meget af giftstoffet cyankalium, at de offentligt kun har været vist én gang siden udførelsen, og det var i Banja Rathnovs Galleri og Kunsthandel i Studiestræde i indre København i 2023. Foto: Ole Akhøj.

Efter sigende blandede han cyankalium i okseblodet, for at blodet ikke skulle miste farven – hvilket tydeligvis ikke lykkedes (Damsbo, 2012, p. 57). Det var derfor ikke meningen, at maleriet skulle forvitte eller forgå over tid, og herved adskiller det sig fra mange andre blodkunstneres værker, der, såsom hos Nørgaard, ofte lægger vægt på et performativt element som analogt med forgængelighed og transformation. Ikke desto mindre er Wiig Hansens blodkunstværker også i dialog med Nørgaards *Hesteofring*, idet hestens indre organer skulle præpareres og dermed forvandles til et *pars pro toto*-kunstobjekt, et spor efter den levende og historisk forgangne rituelle aktion og performance. Hesten skulle med andre ord forvandles fra levet liv til museumsgenstand. Dertil kommer, at både Nørgaard og Burden lod deres performative værker dokumentere og forevige via filmen som medie, ligesom Wiig Hansens seance i Århus blev fotodokumenteret.

Wiig Hansens blodværker fra Århus Festuge ligger desuden tydeligt i forlængelse af hans øvrige og marginaliserede performative og deltagerbaserede værker, som han også opfattede som uafsluttede og åbne og dermed som noget andet end de mere færdige "museumsobjekter" i form af staffelimalerier, skulpturer, grafiske arbejder, tegninger m.m. Wiig Hansens blodmalerier kan ses som et rituelt og socialt eksperiment på samme måde som mange af de mere enkeltstående værker, som han ligeledes udførte i 1970'erne. Heriblandt kan nævnes det 30 m. × 4,8 m store *Brandetæppe*, som bestod af sammensyede malede stofstykker udført af lokalbefolkningen i byen Brande i 1975, eller folkekunstprojekterne i Fælledparken i København, hvor Wiig Hansen agerede mentor og underviser for de mange fremmødte børn og voksne (Gottlieb, 1989, p.31). Jeg mener således, at Wiig Hansens blodmaleri bør knyttes til den gruppe af kollektive værker og performative maleriske seancer, som han periodisk beskæftigede sig intensivt med, såsom det gigantiske maleri, som han under overværelse af publikum udfærdigede i Birkerød Kunstforening i 1977 ledsaget af jazzmusikerne Niels Henning Ørsted Pedersen og Kenny Drew. Disse værker rummer ligesom blodkunstværkerne en substantiel betydning for opnåelsen af en dybere og mere indgående indsigt og forståelse af Wiig Hansens kunstneriske virke.

Jeg har tidligere argumenteret for, hvordan Wiig Hansens kunst indeholder et element af noget rituelt, performativt og deltagerbaseret (Kristensen, 2014, p.178). Et eksempel på et sådant levende socialkunstnerisk interventionsværk er det værkstedsprojekt, som Wiig Hansen arbejdede med i Nikolaj Kirke i 1974. Her malede han under overværelse af publikum 20 store værker på kun 14 dage. Et af disse kendte værker var *Angstens offer* – et gigantisk oliebillede, hvis motiv forestiller fire store blødende og åbne menneskekroppe samt en stor sort ravn. Billedet har også blodet som et primært motiv og handler, ligesom de øvrige billeder fra Nikolaj Kirke, primært om at udstille selve den kunstneriske arbejds- og fremstillingsproces, som det færdige værk ikke kan adskilles fra. For som Wiig Hansen konstaterede om arbejdet med billederne fra Nikolaj Kirken:

Jeg [Wiig Hansen] kunne vel nok tænke, at den tanke om at vise et arbejdes opståen, et åbent værksted, at udstille sig selv i en proces, ville blive opfattet

med forståelse og uforståelse, men for at udtrykke sandheden så nær som muligt, var det for at udrydde noget af den mystik, der er om kunstneren som person, som løsgænger i samfundet, jeg måtte gøre det – jeg gjorde det. (Wiig Hansen efter Broch 1977: u.pag.)

Med lidt god vilje kan *Angstens offer* alternativt betragtes som en slags “oliebillede-skitse” til de efterfølgende på én gang rituelle og reelle blodkunstværker fra året efter. For okseblodbillederne udgør som seance samlet set et eksistentielt kunstværk par excellence, skabt af ægte blod og iblandet cyankalium, hvorved det både symbolsk, kemisk, fysisk og materielt har døden med sig som en slags blind passager.

Wiig Hansen proklamerede i forbindelse med sine mange happeninglignende og publikumsinddragende grænseværker, at det for ham var vigtigt, at kunstværkerne blev skabt i dialog og samarbejde med medmenneskene, og dermed udenom kunstinstitutionerne. I det lys kan blodkunstværket fra 1975 opfattes som et rituellet eller magisk forsøg på at genforene det oprindelige liv med kunsten.¹¹ Blodet bliver i Wiig Hansens eksperiment på samme vis som i Nørgaards hesteslagtning brugt som et konkret materiale til at indramme transformationsmekanismerne, dvs. overgangen fra en tilstand til en anden, hvilket alle former for ritualer i øvrigt handler om.

1960-erne og 1970-erne er kendetegnet ved, at der opstod mange nye institutions- og samfundskritiske kunstretninger med fokus på kroppen og det kollektive, herunder happenings, aktions- og performancekunst. Som noget nyt undersøgte kunstnerne, hvordan den kunstneriske proces kunne tage direkte del i det politiske og sociale liv, hvilket medførte, at det traditionelle kunstbegreb tilsvarende blev udfordret og udvidet. Film, teater, musik, litteratur og billedkunst blev fusioneret på helt nye måder, hvilket Nørgaards hesteslagtning og Wiig Hansens deltagerbaserede seanceværker også afspejler. De materialeundersøgende eksperimenter, som blev integreret i det kunstneriske arbejde, betød, at blod og døde dyr også fik en ny og selvstændig betydning for det kunstneriske arbejde, hvilket i en dansk/lokal sammenhæng afspejles i både Nørgaards og Wiig Hansens kunstneriske eksperimenter. Idet Wiig Hansen kun udarbejdede få værker i blod, er det nærliggende at betragte dette enkeltstående bidrag til genren som et performativt indslag og supplement til de øvrige procesundersø-

gende seancer han udførte i 1970'erne. Set i det lys bør Wiig Hansens kunst også i sin helhed betragtes som mere heterogen, end den tidligere er blevet præsenteret som, heriblandt i den oversigtslitteratur, som omhandler efterkrigstidens danske kunst, såsom i bind syv af *Ny dansk kunsthistorie*, hvori Wiig Hansens billeder, navnlig hans tegninger, er karakteriseret som først og fremmest personligt og psykologisk funderede, hvorfor de bl.a. lakonisk præsenteres på følgende måde: "I tegningerne ses hans [Wiig Hansens] egne konflikter ret direkte – også, når han lader skizofrenien være en accepteret skaberbetingelse, en særlig kilde for en stor gruppe af tegninger, men aldrig for skulpturer." (Jørgensen, 1995, p.127).

En konkluderende konfrontation

Ud fra en receptionshistorisk indfaldsvinkel har jeg med artiklen vist, hvordan to traditionelt set meget forskellige kunstnere alligevel deler slægtskab. Med afsæt i blodet som et vitalt stof har jeg peget på, hvordan Wiig Hansens og Nørugaards kunst er funderet på antagelsen om, at det religiøse, metafysiske, rituelle og mytiske rum er universelt, hvorfor dette heller ikke entydigt og konsekvent lader sig eliminere af det senmoderne formålsrationaliserede, konsumorienterede og teknokratiske samfundssystem, som opstod i efterkrigstiden.

Som artiklen ydermere har vist, bør Wiig Hansens og Nørugaards kunst for fremtiden opfattes som tidlige og vigtige eksempler på eksperimentelle blodkunstværker i dansk kunst. Herved udgør Wiig Hansens og Nørugaards indsatser vigtige bidrag til en videre forståelse og beskrivelse af den kunstneriske særegne subgenre, som opstod på den vestlige verdens kunstscene primært i 1960'erne og 1970'erne, og som typisk associeres med i dag verdenskendte navne som Beuys, Burden, Marina Abramović og Hermann Nitsch.

Formålet med den komparative analyse af Wiig Hansens og Nørugaards blodkunstværker har været at udfordre, revurdere og efterprøve tesen om, at deres kunst både er mere sammensat og indbyrdes beslægtet, end den tidligere er blevet udlagt som. Ved at undersøge og kontekstualisere nogle få af deres værker (blodkunstværkerne), har konturerne af et nyt og mere nuanceret billede af deres kunst da også tegnet sig.

Ved at kategorisere *Hesteofringen* som primært et blodkunstværk har jeg skabt grobund for opnåelsen af en ny viden om værket, ligesom der herved kan tilføjes nye sammenligningsmuligheder med internationale anerkendte værker indenfor genren, samt til de få øvrige blodkunstværker, som er udført af Wiig Hansen. Med andre ord har Wiig Hansens og Nørgaards fælles kunstneriske interesse for blodet som materie skabt en hidtil ukendt forbindelse mellem to ellers meget forskelligartede kunstnere, og det betyder også, at deres værker fremtidigt bør analyseres i en langt bredere æstetisk optik.

Jens Tang Kristensen, ph.d i kunsthistorie, forfatter og museumsinspektør ved Museum Sønderjylland. Som forsker og forfatter har han nationalt og internationalt publiceret mere end 60 bøger og artikler, primært om dansk kunst og kulturhistorie fra 1800-tallet til i dag.

SUMMARY

In Blood We Trust!

About Bjørn Nørgaard's and Svend Wiig Hansen's Artistic Bloodlust

The new and more body-oriented art practice that arose in the western art world in the postwar period resulted not only in the development of new art concepts, such as performance art or land art. It also paved the way for completely new and alternative fields of inquiry into what art can be seen as. With the body in focus, the artists investigated how different types of transformation processes unfold something totally new, the artists did not only investigate the relationship between life and art, but also raised some other, and maybe more complex philosophical, aesthetical, and ethical questions about the relationship between life, art, politics and existence. The transmission from life to death or even from body to art, as well as the relationship between politics and religion was thematised in interrelated ways. In that context, the incorporation of dead animals and blood became an essential concrete, material, and symbolic element for these new artistically based investigations. Furthermore, this resulted in the emergence of blood art as a totally new subgenre in the history of art.

The subject of this article is to show how the two Danish artists Bjørn Nørgaard and Svend Wiig Hansen also dealt with blood art as an integral part of their artistic practices in the 1970s. In this article I show how there are mutual differences and similarities between Nørgaard's and Wiig Hansen's blood art practice.

NOTER

- 1 En god indføring til Storm Petersens tidlige værker findes i Carstensen, 2018, p.60-67.
- 2 I forbindelse med udarbejdelsen af denne artikel lykkedes det at fremskaffe de tre blodmalerier hos Christian Wiig Hansen og Nicholai Wiig Hansen, hvorfor de sidenhen har været udstillet i Banjas og Clausens Kunsthandel i indre København i november 2023.
- 3 Det var komponisten Henning Christiansen, der som nævnt også deltog i *Hesteofringen*, som formidlede kontakten mellem den eksperimentelle tyske kunstscene og den danske. Performancen *Manresa* refererer til den by, hvor Ignatius af Layola tilbage i 1500-tallet efter sigende modtog det syn, som lagde grundstenen til jesuiterordenen. Derfor handler Nørgaards performance også om at vise, hvordan det åndelige og praktiske kan forenes, som Torben Weirup også meget overbevisende har illustreret (Weirup 2000: 36).
- 4 Derudover er der klare paralleller mellem Nørgaards idéoplæg til *Hesteofringen* og Yannis Kounellis opstaldning af 12 heste i et galleri i Rom – som hun udførte året før Nørgaards performance (Anderberg, 2010, p. 26) – samt Carolee Schneemanns performance *Meet Joy*, hvori otte let påklædte aktører kravlede rundt blandt døde kyllinger, pølser og fisk (van der Meijden, 2010, p. 116).
- 5 For mere information om blodets symbolske betydning i et historisk og antropologisk perspektiv se evt. Meyer 2005, p. 1-17.
- 6 Ved at døbe hesten Røde Fane i kombination med en rituel slagting skaber Nørgaard en kompleks og særegen forbindelse mellem det politiske sekulariserede rum og det metafysisk religiøse.
- 7 Sidenhen blev denne skik overtaget af de kristne middelalderkulturer, hvorved den blev forvandlet, så det at sætte henrettedes kropsdele på hjul, og hoved og hænder på stejle, (dvs. på en pæl), blev en ny måde, hvorpå de straffedømte i døden kunne tjene til skræk og advarsel for de efterladte levende samfundsborgere.
- 8 Origenes (ca. 185-254) – Kristendom.dk: <https://www.kristendom.dk/troens-hovedpersoner/origenes-ca.-185-254>.
- 9 Denne opfattelse deles af nobelpristageren samt professor i teoretisk fysik Giorgio Parisi, hvilket kommer tydeligt til udtryk i hans artikel om spinglasser (Parisi, 2021, p. 57f.).

- 10 I en samtale, jeg havde med Svend Wiig Hansens søn Christian Wiig Hansen den 24. juli 2023, fremgår det, at han også kun kender til ganske få blodkunstværker og i øvrigt ikke ved ret meget om, hvordan arrangementet under Festugen i Århus kom i stand. Han deltog selv i den som barn, men husker ikke noget særligt ved selve lejligheden, idet hans far i de år gennemførte mange af den slags seancer.
- 11 Ud fra de få fotos, som jeg har kendskab til, af Wiig Hansens blodmaleri, adskiller det sig fra hans typiske motiver, idet blodmaleriet fremstår som et nonfigurativt billede, hvor blodet løber ned over lærredet (se evt. Damsbo 2012).

LITTERATUR

- Anderberg, Birgitte: "Bjørn Nørgaard – Billedhugger" in *Bjørn Nørgaard – Re-Modelling the World*, Sven Bjerkhof (ed.), København, Statens Museum for Kunst, 2010, pp. 8-53.
- Anderberg, Birgitte: *What's Happening*, København, Statens Museum for Kunst, 2015.
- Broch, Jørgen: "Svend Wiig Hansen" in *Svend Wiig Hansen – Malerier – Tegninger – Grafik*, (u. afsender), Esbjerg Kunstforening, Kunstpavillonen 6. maj – 30. maj, u. sted, 1977
- Carstensen, Claus: "The Rehabilitation of Storm P as a Painter" in *Becoming Animal*, Claus Carstensen m.fl. (eds.), Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2018, pp. 60-90.
- Damsbo, Mads: "Interview med Poul Pedersen" in *Svend Wiig Hansen – Rå figur*, Mads Damsbo (ed.), Holte, Gl. Holtegaard, 2012, pp. 56-76.
- Duthoy, Robert: *The taurobolium – Its evolution and terminology*, Leiden, E. J. Brill, 1969.
- Gottlieb, Lennart: "Sindets element" in *Klassisk kaos – Wiig Hansen*, Jens Erik Sørensen (ed.), Århus, Aarhus Kunstmuseums Forlag, 1989, pp.17-37.
- Heidegger, Martin: *Et brev om 'humanismen'*, København, Informations Forlag, 2004.
- Irve, Bent: *Svend Wiig Hansen*, Vor tids kunst, København, Gyldendal 1969.
- Jørgensen, Henning "Aksel Jørgensen-skolen" in *Tradition og surrealisme*, Ny dansk kunsthistorie Bind 7, Peter Michael Hornung (ed.), København, Kunstbogklubben 1995.
- Kristensen, Jens Tang: "Om oldsager og hesteslagtning – folkelighedsbegrebet i dansk kunst og kunsthistorie" in *Kulturo*, nr.34, 2012, pp. 28-36.
- Kristensen, Jens Tang: "Det sociale og politiske engagement i Svend Wiig Hansens performative seancer og udsmykningskunst" in *Gigant – Svend Wiig Hansen*, Katrine Kampe (ed.), Aabenraa, Museum Sønderjylland/Brundlund Slot, 2014, pp.176-242.
- Kristensen, Jens Tang: "Route or Deroute 666 – Frygten for dyret i kunst og kultur" in *Kulturo*, nr. 43, 2017, pp. 76-89.
- Kaaring, Liza Burmeister: *Mennesket i tiden – Menneskeskilderne i dansk grafik i 1950'ernes anden halvdel*, København, Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, 2015.

- van der Meijden, Peter: "Forbindelser – Bjørn Nørgaards aktioner og 1960'erne" in *Bjørn Nørgaard – Re-Modelling the World*, Sven Bjerkhof (ed.), København, Statens Museum for Kunst, 2010, pp.106-120.
- Mertz, Albert: "For livet" in *Tegninger*, Svend Wiig Hansen, Hans Reitzels Forlag, København 1963.
- Meyer, L, Melissa: *Thicker than Water – The Origins of Blood as Symbol and Ritual*, New York, Routledge, 2005.
- Nørgaard, Bjørn: "En rituel dissektion" in *What's Happening*, Birgitte Anderberg, København Statens Museum for Kunst, 2015 pp. 147-149.
- Nørgaard, Bjørn i samtale med Jens Tang Kristensen 9. november i Nørgaards hjem på Bülowvej, Frederiksberg, 2022.
- Olesen, Søren Gosvig: *Vejledning til Heidegger*, Odense, Odense Universitetsforlag, 1990.
- Parisi, Giorgio: "Spinglasser: indførelsen af uorden" in *I en stæreflok – Skønheden i komplekse systemer*, København, Gutkind, 2021, pp. 53-76.
- Sax, Boria: *Animals in the Third Reich*, Providence, Yogh and Thorn, 2013.
- Sørensen, H.E: "Svend Wiig Hansen" in *Svend Wiig Hansen – Det uudholdelige portræt + farvegrafik*, Skærbækegnens Museum, 1989, u.pag.
- Steensgaard, Pernille: *Da Louisiana stjal billedet*, København, Gyldendal, 2008.
- Thorsen, Jens Jørgen: *Modernisme i dansk malerkunst*, København, Palle Fogtdal, 1991.
- Vilslev, Birgitte Thorsen: "Bo, bygge og besætte – Social kunst i Danmark omkring 1970" in *Periskop*, nr. 17, 2017, pp. 61-81.
- Weirup, Torben: *Man har sine klare øjeblikke ... En fortælling om Bjørn Nørgaard*, Odense, Møntergården, 2000.
- Ørum, Tania: *De eksperimenterende tressere – Kunst i en opbrudstid*, København, Gyldendal, 2009.

