

Blod

PASSEPARTOUT 44

Skrifter for
kunsthistorie

Årgang 26
2024

Blod

PASSEPARTOUT

NR. 44—26. ÅRGANG—2024

UDGIVER

Passepartout—Skrifter for kunsthistorie

CVR-nummer 25 34 04 18

c/o Aarhus Universitet

Bygning 1580, lokale 024

Langelandsgade 139

DK-8000 Aarhus C

ISSN 0908-5351 (tryk)

ISSN 2597-0704 (online)

Passepartout er et peer reviewed tidsskrift.

Dette nummer udgives med støtte af Ny Carlsbergfondet.

**NY
CARLSBERG
FONDET**

NEW CARLSBERG FOUNDATION

TEMAREDAKTION

Pernille Leth-Espensen, Camilla Skovbjerg Paldam, Daniel Emami Riis og Laura Katrine Skinnebach.

REDAKTIONSPANEL

Natascha Lundholm Søndermark Beringer, Hanna Gerda Brøndal, Carina Sabrina Wiborg Borovski

Hundsahl, Sarah Helene Jørgensen, Pernille Leth-Espensen, Emma Nordby Nicolaisen, Camilla

Skovbjerg Paldam, Daniel Emami Riis, Jakob Rosendal, Laura Katrine Skinnebach, Ane Kirstine

Preisler Skovgaard og Anne-Mette Hjeds Strange.

GRAFISK TILRETTELÆGGELSE

Anders Brandstrup

Bogen er sat med Minion og Acumin.

TRYK

700 eksemplarer

Specialtrykkeriet Arco A/S, Skive

Trykt på Amber Graphic 130g

Indhold

- REDAKTIONEN
- 5 Blod
Introduktion
- JACOB BACH RIIS
- 11 Farligt blod
- CAMILLA SKOVBJERG PALDAM
- 35 Kunst og overgangsalder
Blod, begær og usynlighed
- WHITEFEATHER HUNTER
- 63 Phenomenology of Menstruation
(Bio)artworks Within a Feminist Occult
- HANS HENRIK LOHFERT JØRGENSEN
- 87 Blødende billeder
Vådlegemer, væskende animationer og billeder i flux
- HANNA GERDA BRØNDAL
- 113 Blod i maskineriet
- LAURA KATRINE SKINNEBACH
- 129 "Stat, du blod"
Om blodets animerende egenskaber i 1600-tallets magi og videnskab
- PERNILLE LETH-ESPENSEN
- 155 The Iconography of Animal-to-Human Blood Transfusions
- INGER ELLEKILDE BONDE
- 189 Størknet i tid
Blodets standsning og effekt i tre fotobaserede værker
- JENS TANG KRISTENSEN
- 209 In Blood We Trust!
Om Bjørn Nørgaards og Svend Wiig Hansens kunstneriske blodrus
- EDWARD PAYNE
- 235 Blood, Paint, and a Killer Commission
Enshrining San Gennaro, Naples' Protector Saint

Blod

Introduktion

LAURA KATRINE SKINNEBACH, CAMILLA SKOVBJERG PALDAM
OG PERNILLE LETH-ESPENSEN

Blod er knyttet til både liv og død. Det strømmer i vores årer og er en forudsætning for vores liv. Samtidig forbindes blod også med vold, krig og død. Blodets tilsynekomst eller fravær er desuden tæt forbundet med fertilitet og reproduktion, fra menarche til menopause. Blod er en af de mest ritualiserede og symboliserede kropslige substanser på tværs af kulturer, og det indgår således i religiøse ritualer, visuel kultur og kunst. Den røde farves symbolik er tæt knyttet til vores forestillinger om blod. Blod i den visuelle kultur kan være provokerende og vække afsky, frygt eller ærefrygt, men kan også være forbundet med dybe følelser og længsler som kærlighed, erotik og passion. Særligt det kønnede blod kan provokere eller bringe sindene i kog, hvad de senere års animerede debat af friblodning kan være et eksempel på.

Blod kan konnotere fællesskab og solidaritet, eksempelvis gennem blodslægtsskab, blodritualer eller bloddonation. Men forestillinger om forskelle i blod har også været brugt til at afgrænse klasser, etniske grupper eller køn. Man taler om blåt blod eller om rent eller urent blod. Blodets betydning afsløres således også af de mange sproglige udtryk, det indgår i, såsom blodbad, blodoffer, blodskam, blodbrødre, blodbesudlet og blodpenge, der har stærke kulturelle betydninger. Man kan have ondt blod, blod på hænderne eller blod på tanden, og noget kan gå i blodet på én. I mange kulturer er der en tro på, at sjælen og styrken sidder i blodet og kan videregives til andre gennem at blande eller drikke blod. Blod har også spillet en væsentlig rolle i videnskabshistoriens forståelse af kroppen, fra antikkens såkaldte humoralpatologi, William Harveys opdagelse af blodcirkulationen i 1628 og til blodprøven som informationskilde om kroppens sundhedstilstand eller som en kilde til DNA.

I kunst og visuel kultur indgår blod på mangfoldige måder: nogle gange repræsenteret i manuskripter, malerier, fotografi eller film, andre gange i al sin kropslige materialitet og nærvær i relikvier, performanceværker, menstruationskunst eller biokunst. I dette nummer af *Passepartout* udforskes en bred vifte af værker på tværs af tid og medier. De 10 bidrag undersøger det farlige blod, det kønnede blod, det seksualiserede blod, det ritualiserede blod, det animerende blod, det repræsenterede blod, videnskabelige forståelser af blod samt blodet som grænsegænger. Artiklerne berører primært blod i vestlig kunst og kultur, men blod spiller en lige så fremtrædende rolle i andre kulturer eller andre steder: Der findes blodofre, blodtalismaner, blodritualer, ceremoniel eller medicinsk indtagelse af blod i mange kulturer. Blod er med os overalt og kan overføre energi, historie og betydning på tværs af kroppe, grænser og tid.

I temanummerets første artikel "Farligt blod" skriver **Jacob Bach Riis** om kunstværker, der blev til i kølvandet på hiv/aids-epidemien, som i 1980'erne og 90'erne især ramte homoseksuelle mænd, stofmisbrugere og sexarbejdere. Indtil opdagelsen af en effektiv antiretroviral behandling i midten af 1990'erne var aids en dødelig sygdom, som skabte frygt, men også fordømmelse og udgrænsning af de ramte grupper. Kunstnere brugte deres inficerede kroppe som aktivistisk våben i kampen om at få myndighederne til at anerkende og opbygge viden om sygdommen. Nogle kunstnere skabte værker, der prikkede til den offentlige angst, som eksempelvis den amerikanske kunstner Barton Lidice Benes, hvis værker *Lethal Weapons* indeholdt hiv-inficeret blod. Andre kunstnere forsøgte at synliggøre den følsomhed, sårbarhed og tabserfaring, som sygdommen medførte, eksempelvis David Wojnarowicz, der fotograferede sin syge elsker. I artiklen forstås kunstnerens praksis med udgangspunkt i en diskussion og nuancering af filosofen Giorgio Agambens begrebspaar *bios* og *zoe* og filosof og kønsteoretiker Judith Butlers analyser af social sårbarhed. Riis argumenterer for, at kunstnerne ved at pege på sorgen og sårbarheden forsøgte at trække de aids-ramte ud af en *zoéal* samfundsposition, en slags tilstand af at være 'blot' liv, og vise det aids-ramte liv som *bios*, et socialt kvalificeret liv.

Riis beskriver således, hvordan abjekt blod udenfor kroppen i hiv/aids-epidemiens tid førte til ekskluderingsmekanismer. Tendensen til ta-

buisering og stigmatisering af befolkningsgrupper på baggrund af blod er et gennemgående kulturelt fænomen. Kvinders blødning har således også været omgærdet af en række kulturelle praksisser og ritualer gennem historien. Menstruationen er knyttet til kvindens fertilitet, men er samtidig præget af tabu, og i flere kulturer udgrænses kvinder i større eller mindre grad under deres månedlige blødning. Ikke kun menstruationen, men også dens ophør, har været omgærdet af tabuisering og været underbelyst i kulturen. I de senere år er der imidlertid kommet mere fokus på kvinders overgangsalder, hvilket er omdrejningspunkt for *Camilla Skovbjerg Paldams* bidrag. Under titlen “Kunst og overgangsalder. Blod, begær og usynlighed” skaber hun en oversigt over, hvordan overgangsalderen er blevet repræsenteret i kunsten og undersøger, hvordan disse repræsentationer – særligt videoværket *Qu’un sang impur*, 2019, af Pauline Curnier Jardin – afspejler og forholder sig til udbredte opfattelser af den modne kvinde og hendes seksualitet. Artiklen påpeger, hvordan blødningens ophør og tabet af fertilitet ofte er forbundet med kvindens tiltagende usynlighed. I forlængelse heraf viser Paldam, hvordan *Qu’un sang impur* gennem store mængder blod visualiserer overgangsalderen som en afmontering af kvinden som objekt for blikket og det mandlige begær, men dermed også som en frisættelse fra fertilitet og som emancipation af det kvindelige begær.

Kvindens krop er også omdrejningspunkt for kunstneren *White-Feather Hunters* artikel “Phenomenology of Menstruation: (Bio)artworks Within a Feminist Occult”. I sin kunstneriske praksis bruger hun forskellige medier såsom tekstil, video, performance, ritualer, mikro- og cellebiologi til at skabe feministiske kunstværker. Hendes udgangspunkt er netop tabuiseringen af menstruationsblod, og i hendes værker udforskes menstruationsblodets performative, rituelle og magiske egenskaber. Hunter bringer det feminine og tabubelagte menstruationsblod ind i et traditionelt set maskulint kodet rum i form af det videnskabelige laboratorium. Her kultiverer hun blodet gennem forskellige laboratorieforsøg som et redskab for *empowerment*. Værkerne udforsker samtidig forbindelserne mellem menstruationsblodet og ikke-menneskelige organismer såsom dyr, lav og bakterier.

Blødende kroppe kan være forbundet med afsky, frygt og tabu, men også med glæde, ekstase og mirakler. Blod er liv og tegn på liv, som *Hans*

Henrik Lohfert Jørgensen skriver om i “Blødende Billeder. Vådlegemer, væskende animation og billeder i flux”. Med inspiration fra køns- og kulturteoretikeren Astrida Neimanis, der argumenterer for, at alle legemer er *bodies of water* forbundet af fluiditet, undersøger artiklen en række eksempler på middelalderlige animerede billeder, der blødte – mekanisk, mirakuløst. Artiklen argumenterer for, at formålet med disse vådkroppe netop var, at de kunne drikkes, både visuelt og oralt, og dermed gå i forbindelse med de troende kroppe, kroppe forbundet af blod. En pointe er også at understrege livet i billedet, at Kristus selv virkede i og igennem den blødende billedkrop. Her var tilsynekomsten af blod hverken abjekt eller mistænkelig, men tegn på guds nærvær. I artiklen “Blod i Maskineriet” undersøger *Hanna Gerda Brøndal* blodets animerende egenskaber i en helt anden type krop, nemlig den mekaniske robot, der som det middelalderlige billede også kan ses som en aktør. Fokus er Sun Yuan og Peng Yus kendte værk *Can't Help Myself* (2016-2019), hvor en industriel KUKA-robotarm, udstyret med AI genkendelsessensorer, med dynamiske cirkulære bevægelser forsøger at feje en rød blodlignende væske sammen, som konstant flyder ud under dens statiske robotfod. Artiklen argumenterer for, at værket dels tematiserer blodets materialitet og vitalitet, men samtidig knytter det til lidelse, væmmelse, vold og død. Brøndal udfordrer den traditionelle forståelse af liv ved at argumentere for, at den røde væske – kombineret med frenetiske bevægelser og skrigende lyde – i høj grad bidrager til, at vi får empati med den lille robot og tillægger den liv, selvom vi ved, at den ‘bare’ er en maskine.

Blodets vitale egenskaber er også fokus for *Laura Katrine Skinnbachs* bidrag “Stat, du blod. Om blodets animerende egenskaber i 1600-tallets magi og videnskab”. Artiklen undersøger forholdet mellem blodets magiske og medicinske egenskaber i 1600-tallet. I middelalderen er magi og videnskab tæt sammenvævet, og denne tætte relation fortsætter efter reformationen trods ihærdige forsøg på at skille de to domæner fra hinanden. Artiklen argumenterer for, at både magi og medicin bygger på sympatiske og kontagiøse principper som beskrevet af antropologen James George Frazer. Gennem diverse former for indtagelse og påføring af menneskeblod fik patienten tilført ny vitalitet, og denne brug af kroppen som medicinsk ressource overlevede i store dele af Europa helt op i 1800-tallet – også i

Danmark. Grænsen mellem videnskab, religion og kultur er også omdrejningspunktet for *Pernille Leth-Espensens* artikel "The Iconography of Animal-to-Human Blood Transfusion". Artiklen sætter fokus på afbildningen af blodtransfusioner mellem dyr og mennesker i 1600-tallet og 1800-tallet og diskuterer de komplekse fysiologiske og symbolske forståelser af blod, der kommer til udtryk i illustrationer og kunstværker. Leth-Espensen argumenterer for, at illustrationerne i begge perioder kombinerer fysiologiske opfattelser af blodet med kulturelle og symbolske overlejringer. I 1600-tallet afbildes transfusionerne med tydelige religiøse konnotationer, mens afbildningen i 1800-tallet afslører et kønnet og seksualiseret blik på kvindekroppen. Endvidere viser artiklen, at nogle illustrationer i 1600-tallet trækker på to umiddelbart modsatrettede fysiologiske forståelser af blod ved i samme værker at henvise til William Harveys opdagelse af blodcirkulationen i 1600-tallet og til antikkens humoralpatologi.

Blod hænger altså uadskilleligt sammen med kroppen – den syge krop, billedkroppen, den mekaniske krop, kvindekroppen – også når blodet er udenfor den. Og det er ofte her, i sin tilstand af abjekt fluidum, at det fascinerer kunsterne mest, som vi allerede har set eksempler på. Blodets mange kulturelle medbetydninger gør det til en effektiv og affektiv æstetisk substans. Det viser *Inger Ellekilde Bonde* i artiklen "Størknet. Blodets standsning og effekt i tre fotobaserede værker". Hun undersøger forholdet mellem blodet, der altid er i bevægelse, og fotografiet, der er kendetegnet ved at fastlåse sit motiv. Med udgangspunkt i fotografiske værker af Hermann Nitsch (1965), Gilbert & George (1975) og Rasmus Røhling (2017) undersøger Bonde, hvordan fotografiernes referencer til blod fremhæver forskellige træk ved det fotografiske billede (det performative, det iscenesatte og det indeksikalske). Mens blodet hos Nitsch indgår i en æstetisk rituel handling i et performancefoto, spiller Gilbert & George således på blodets symbolske og sociale betydninger i et æstetiseret og iscenesat billedrum, mens Røhlings landskabslignende nærbillede af blodudtrækninger på en krop både peger på kroppen som æstetisk objekt og på fotografiets indeksikalske karakter. Blodet – såvel det metaforiske som det materielle – gør hermed på forskellig vis de rituelle, voldelige, chokerende, politiske, hverdagslige og kropslige handlinger og tematikker nærværende og sanselige.

Det samme gør sig gældende i de 'blodværker' som *Jens Tang Kristensen* analyserer i artiklen "In Blood We Trust! Om Bjørn Nørgaards og Svend Wiig Hansens kunstneriske blodrus". Han tager fat i Bjørn Nørgaards og Lene Adler Petersens rituelle værk *Hesteofringen* (1970) og et – mindre kendt – performativt blodværk af Sven Wiig Hansen (1975). Ved at undersøge dem som netop 'blodværker' kan Kristensen fremdrage nye nuancer i og slægtskaber mellem de to kunstneres praksis. Begge værker trækker på rituelle praksisformer fra både kristendom og mysteriereligioner, hvor blodets transformative egenskaber er i fokus. Her er kunsten et transformativt ritual, som det også ses hos andre kunstnere, der arbejder med blod, som eksempelvis Hermann Nitsch og Otto Muehl.

Ud over at provokere kan blod, måske qua sin fluide materialitet og betydning, også fungere som indgang til at skabe forbindelser og nærvær. Blod adskiller og samler, hvilket er temaet for *Edward Paynes* bidrag "Blood, Paint, and a Killer Commision: Enshrining San Gennaro, Naples' Protector Saint", der undersøger, hvordan blod i både fysisk og metaforisk forstand er vævet ind i San Gennaro-kapellet i Napolis Domkirke. Kapellet indeholder San Gennaros hellige blod. Det størknede blod-relikvie befinder sig i to ampuller og bliver på mirakuløs vis flydende på særlige mærkedage og samler de troende i oplevelse af det hellige gudsnavær. Kapellets dekorationer, derimod, er blevet til på baggrund af blodig rivalisering mellem byens kunstnere. Kapellet er således udspændt mellem det levende blod (*sanguis*) og det udgydte blod (*cruor*).

Tilsammen giver temanummerets bidrag et indblik i blodets betydning på tværs af tid og rum: blodets antropologi, dets materielle, kulturelle og historiske betydning som livs- og kulturbærende substans.

Redaktionen vil gerne bringe en tak til alle skribenter og bidragsydere og til Ny Carlsbergfondet for deres generøse støtte til nummeret.

Rigtig god læselyst!

Farligt blod

JACOB BACH RIIS

Der gik mere end fire år fra de første diagnoser til den amerikanske præsident Ronald Reagan adresserede hiv/aids-epidemien. Manglen på virksomme behandlingsmetoder, frygt og misinformation resulterede i udgrænsning af bestemte grupper og skabte grobund for en række socialt indignerede værker, hvor kunstnere i tvetydige produktioner kombinerede sårbare og menneskelige kroppe, der samtidig var farlige, som var de fyldt med en aggressiv gift. Kroppe, der på en og samme tid skabte frygt og medfølelse kærlighed/sanselighed.

My world is in fragments, smashed into pieces so fine I doubt I will ever re-assemble them. The God that rules over the debris is SILENCE: you'll hear him in the wind that chases through the ruins. In the silence I'm impelled to speak, to remind myself of my existence violating the God.

— Derek Jarman, 1987, p. 235

Ansigtet er halvt dækket af hvidt klæde. Fregner og hudens urenheder ses tydeligt. Ansigtet er ungt og uden rynker, munden står halvt åben, de hvide tænder er synlige, øjnene er åbne og stirrer tomt (ill. 1). Dette er ikke en afklaret, rolig, sovende død af alderdom – tværtimod. Fotografiet stammer fra Andres Serranos fotoserie *The Morgue* fra 1992 og fremstiller samtidens måske mest markante og synlige sundhedskrise – hiv/aids-epidemien. En sygdom, der frem til indførelsen af HAART-behandlingen (Highly Active Antiretroviral Therapy) i 1996 resulterede i en langsom nedbrydning af kroppens immunforsvar, og i 1980'erne og de tidlige 1990'ere var sygdommen mere eller mindre at sidestille med en dødsdom – som Ron Athey udtrykte det i 2013 i et samtale-interview med journalisten Dominic Johnson:



ILL. 1.

Andres Serrano: *Blood Transfusion Resulting in AIDS*, fra *The Morgue*, 1992, gengivet med tilladelse fra kunstneren og Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

AIDS destroyed my world, so, how to go forward? And how to reckon with my own sickness? I still feel at odds with planning for the future. I was diagnosed HIV-positive in 1986 – a death sentence until three-therapy cocktail. (Ron Athey citeret fra Doyle 2013, p. 56-57)

Skønt sygdommen fortrinsvis huserede blandt homoseksuelle mænd, intravenøse stofmisbrugere og sexarbejdere, peger Serranos foto og fortælling i titlen på den omnipotens, sygdommen havde og har: Den kan ramme alle, og her resulterer en blodtransfusion, der ikke nødvendigvis involverer homoseksualitet eller alternativ livsførelse, i død. 'Livets væske', kroppens egen væske, distribueret i et hospitalssystem skabt til at redde og opretholde liv og indført i kroppen af velmenende sundhedspersonale, rummer potentiel død.

Aids er en forkortelse for *Acquired Immunodeficiency Syndrome* og opstår som resultat af smitte med hiv-virus (hiv står for *Human Immunodeficiency Virus*). Hiv/aids smitter gennem blod, ved seksuel kontakt eller via modermælk, og diagnosen stilles, når immunforsvaret er blevet tilstrækkeligt svækket af hiv-virus til, at alvorlige følgesygdomme, heriblandt visse typer af kræft og infektioner, der sjældent rammer mennesker med normalt fungerende immunforsvar, opstår¹. I de tidlige 1980'ere, inden lægevidenskaben fik kortlagt, hvordan sygdommen smittede og udviklede sig, fulgte der et konglomerat af stigmatiseringer, tabuer og rygter med den, som de smittede måtte leve med. Foruden de konkrete kropslige konsekvenser af smitten og den potentielle døds nærhed, måtte de hiv/aids-ramte således se sig ekskluderet fra samfundet. Denne tekst tager udgangspunkt i perioden mellem 1981 og 1996, hvor diagnosen blev opfattet som en 'dødsdom', og med blodet som tema forsøger den at kortlægge nogle af det vestlige samfunds stigmatiserende reaktioner på hiv/aids, en række kunstneres modsvar og endelig, hvordan de med blod som udtryk for både fare og sårbarhed forsøgte at fremvise den kompleksitet, sygdommen rummede og rummer.

Bøssepest

Den 18. maj 1981 skrev den amerikansk læge og journalist Lawrence D. Mass i avisen *New York Native*, en avis primært beskæftiget med emner fra forskellige homoseksuelle miljøer:

Last week there were rumors that an exotic new disease had hit the gay community in New York [...] Dr. Steve Philips explained that the rumors are for the most part unfounded. Each year, approximately 12 to 24 cases of infection with a protozoa-like organism, pneumocystis carinii, are reported in the New York City area [...] most of us have a natural or easily acquired immunity ... What's unusual about the cases reported this year, is that eleven of them were not obviously compromised hosts. The possibility there exists that a new more virulent strain of the organism may have been community acquired. (Mass, 1981)

Dr. Steve Philips udtalte sig på vegne af den offentlige institution *Center for Disease Control and Prevention* (CDC), og skønt han benægtede,

havde institutionen allerede indsamlet data om relativt ukomplicerede infektionstilstande, som ellers raske personers immunforsvar ikke kunne få bugt med. Allerede den 5. juni 1981 rapporterede CDCs eget medicinske epidemiologiske magasin *Morbidity and Mortality Weekly Report* om den epidemi, der siden fik navnet aids og afsluttede artiklen:

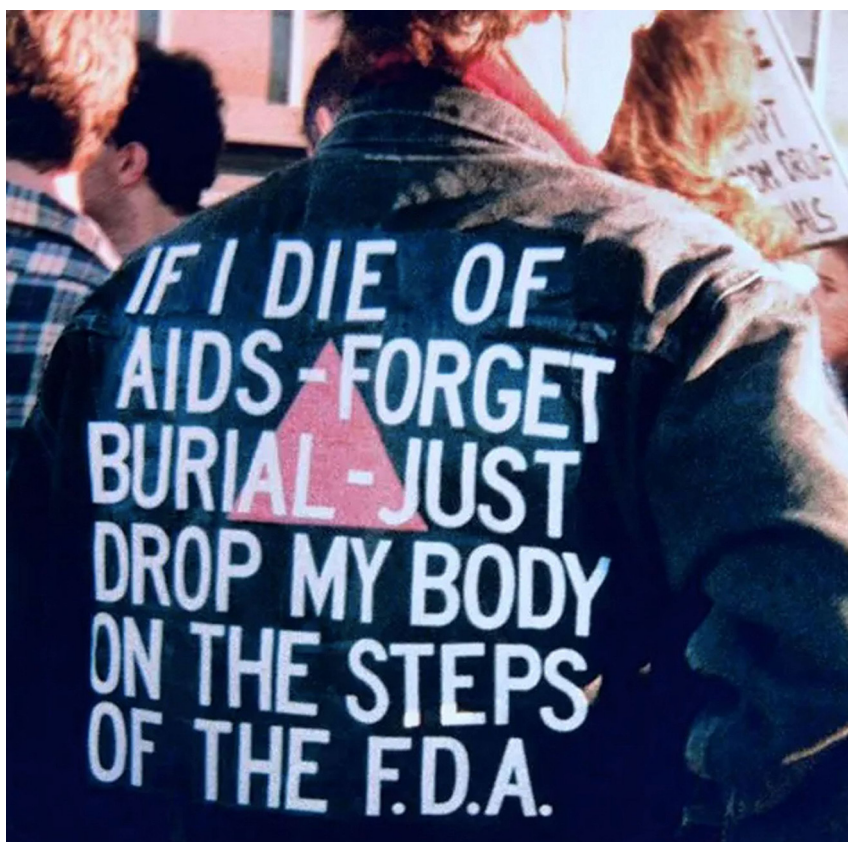
All the above observations suggest the possibility of a cellular-immune dysfunction related to a common exposure that predisposes individuals to opportunistic infections such as pneumocystosis and candidiasis. Although the role of CMV infection in the pathogenesis of pneumocystosis remains unknown, the possibility of *P. carinii* infection must be carefully considered in a differential diagnosis for previously healthy homosexual males with dyspnea and pneumonia. (Gottlieb et. al., 1981)

Og da *The New York Times* den 3. juli 1981 beskrev sygdommen under overskriften: “Rare Cancer Seen in 41 Homosexuals: Outbreak Occurs Among Men in New York and California,” fik sygdommen i folkemunde ry som “Gay Cancer” og “Gay Plague” (Kerr, 2020). På grund af den øgede forekomst i homoseksuelle miljøer og misbrugsmiljøer og den, især i de tidlige år, sikre død, sygdommen medførte, behæftedes den fra begyndelsen med en række stigmatiseringer og tabuer.

Eksempelvis blev Ryan Wayne White (1971-1990) den 17. december 1984, som 13-årig, diagnosticeret med hiv/aids. White havde en bløder-sygdom, som kunne behandles med blodtransfusion, men på dette tidlige tidspunkt var smitteårsagerne ikke kortlagt, og i de tidlige 1980'ere resulterede proceduren i, at en række mennesker blev inficeret med hiv/aids, heriblandt White. Da White ønskede at vende tilbage til sin skole, opstod der hysteri, hvor forældre og lærere protesterede, rektoren bortviste ham, og han i stedet måtte følge undervisningen via telefon. Familien søgte skolen og vandt, men da White vendte tilbage til det fysiske klasselokale, vendte skolens fællesskab ham ryggen, familien fik skåret bildæk op, og der blev smidt sten gennem ruderne på deres hus (Carlton, 2022). Stigmatiseringerne blev også understøttet fra officielle instanser. Eksempelvis omtalte Reagan-administrationens kommunikationschef Pat Buchanan i 1983 hiv/aids som: “nature’s revenge on gay men” (Engler, 2017). Udover at anse

sygdommen som en slags straf for forkert livsførelse og følgende fordømmelse forhindrede konservative og religiøse kræfter ligeledes oplysnings- og sikker-sex-kampagner (Wojnarowicz, 1989, p. 7-8). Trods epidemiens eksplosive udvikling² og det følgende kulturelle impact var det amerikanske system ligesom en række andre vestlige regeringer lige dele rådvildt og fodslæbende, og der gik mere end fire år fra de første hiv/aids-diagnoser i 1981, til den daværende amerikanske præsident Ronald Reagan første gang adresserede problemet offentligt (Leslie, 2016, p. 5). Kombinationen af vidensunderskud og følgende misinformation om, hvordan sygdommen smittede, mangel på virksomme behandlingsmetoder, samfundets frygt og følgende dehumanisering/udgrænsning af bestemte grupper (primært homoseksuelle, stofmisbrugere og sexarbejdere (Wojnarowicz, 1989, p. 7)) skabte grobund for en række socialt indignerede værker, eksempelvis den amerikanske kunstner David Wojnarowicz's fotograf fra 1988.

F.D.A. (Food and Drug Administration) var institutionen, der stod for test og godkendelse af medicin, og deres langsomme testarbejde, samt den manglende anerkendelse af sygdommens epidemiske proportioner skabte vrede i aids-ramte miljøer (Crimp, 2011). Gennem hele denne tidlige periode af sygdommens udbredelse i den vestlige verden, kæmpede sygdomsramte kunstnere således mod samfundet i et forsøg på at øge synligheden og gøre sygdommen til et offentligt institutionelt anliggende. Mest tydeligt, og sat i versaler skriver David Wojnarowicz i sin artikel fra 1989, "Witnesses: Against Our Vanishing": "WHEN I WAS TOLD THAT I'D CONTRACTED THIS VIRUS IT DIDN'T TAKE ME LONG TO REALIZE THAT I'D CONTRACTED A DISEASED SOCIETY AS WELL" (Wojnarowicz, 1989, p. 7). Den lyserøde trekant, som ses bag teksten i Wojnarowicz's foto (ill. 2), blev brugt i Nazityskland før og under anden verdenskrig som symbol for homoseksuelle, men blev siden anvendt som samlende symbol for kampen mod aids af blandt andre *AIDS Coalition to Unleash Power* (ACT UP). ACT UP, som også talte flere kunstnere, arbejdede for at aftabuisere sygdommen i offentligheden. Wojnarowicz's foto sætter på sin vis tonen for samtidens hiv/aids-værker, og det mest interessante ved værket er den aldrig udførte performative handling, der foreslås. Den døde krop bliver på det nærmeste anvendt som et potent og giftigt våben, der, hvis det smides på F.D.A.'s trappe, ikke kan ignoreres og usynliggøres, men må håndteres,



ILL. 2.
David Wojnarowicz, *If I Die*, 1988, gengivet med tilladelse fra The Downtown Collection, Fales Library, New York University

må anerkendes. Fotoet understreger en tendens i aids-kunst, hvor kunstnere i hvidglødende arrigskab bruger deres 'giftige' kroppe som et potent våben – de syge og døendes sidste våben – og sætter dem i værket som et forsøg på at afværge usynliggørelsen og 'tvinge' værkopleveren til at se, føle og underforstået anerkende deres eksistens, anerkende deres menneskelighed. Meget aids-kunst følger således samme fremgangsmåde, hvor kroppe der på en og samme tid som de er *sårbare* og *menneskelige*, bruges som en *farlig* eller *aggressiv gift*, der bringes 'ubehageligt' tæt på værkopleveren og truer med at opløse denne. Kroppen bliver således på en gang et våben og afvæbnende, lige dele frygt og kærlighed/sanselighed.

Efterhånden som man opbyggede viden på aids-området, kortlagde hvordan sygdommen smittede, og oplysning spredtes, forsvandt noget af den stigmatisering, som de tidlige hiv/aids-ramte oplevede, men det gav også ny og øget potens til nogle kropsvæsker.

Farligt blod

Hiv/aids smitter via blod. Den væske, der opretholder kroppen og livet, blev med et slag gjort giftig. Blod transporterer næringsstoffer rundt i kroppen og sender affaldsstoffer videre, de hvide blodceller spiller en vital rolle i opdagelsen af bakterier, virusser og lignende, blod lukker gennem koagulation utilsigtede skader på kroppen, blod regulerer kropstemperaturen og endelig leverer blodet ilt til kroppens muskler. Når kroppen inficeres af hiv, ødelægges især de hvide blodlegemer, også kaldet CD4 positive T-hjælperceller, kroppens immunforsvar svækkes³, og aidspatienter dør som sådan ikke af smitten, men de infektioner og følgesygdomme, som immunforsvaret ikke længere kan håndtere. Gennem en periode på op til 10 år inficeres ramte af en række virusser og bakterier og gennemgår en langsom, opslidende udmagring af kroppen, der til sidst giver op. Som følge af blodets rolle i sygdommen fungerer det i flere aids-værker som et kulturelt samt visuelt/performativt betydningsbærende element. Som radikal anarkistisk 'ting', der både holder i live og dræber – som noget absolut menneskeligt, der samtidig er det menneskeliges udsletter.

En aften i 1991 skar den amerikanske kunstner Barton Lidice Benes (1942-2012) sig i fingeren, mens han hakkede persille:

and dripped blood all over the kitchen counter. Accustomed to thinking of his body as toxic, Beneš ran for bleach and rubber gloves. That moment of panic and confusion – 'I was terrified I would infect myself' – was the impetus for a new body of work. (Groff, 1999)

Benes' partner Howard Meyer døde 10. juli 1989, han havde selv levet med hiv/aids siden 1986 og havde oplevet, hvordan sygdommen i de tidlige 1980'ere introducerede frygt i det ifølge Benes frivole homo-miljø i New York. Han havde oplevet, hvordan offentligheden vendte dem ryggen, og hvordan de blev udgrænset og usynliggjort.



ILL. 3.
Barton Lidice Benes, *Lethal Weapons*, 1994, gengivet med tilladelse fra Estate of Barton Lidice Benes, Foto fra Pavel Zoubok Fine Art, NY

Oplevelserne; tabet af Meyer, forandringen i homo-miljøet, offentlighedens stigmatisering og persilleulykken samledes til en åbenbaring for Benes:

'I started making weapons – water pistols, Molotov cocktails, poisonous darts and perfume atomizers' – all filled with his own HIV-infected blood. (Groff, 1999)

De mest markante af denne nye række af kunstværker, hvori hiv-blod indgik, er måske serien *Lethal Weapons* (1994), hvor Benes producerede 30 dødbringende våben.

Objekterne er i nogle tilfælde deciderede våben, mens andre er tilsyneladende ufarlige objekter med fredeligere formål. Eksempelvis parfumeforstøveren (ill. 3), hvis funktion handler om velduft, samtidig med at den også bærer nogle konnotationer, der handler om menneskelige relationer og måske endda kurmageri. Således spiller den på nogle betydninger, der kunne handle om en glad aften og nat, hvor sygdommen kunne erhverves. Forstøveren er i stand til som ved en slags ejakulation at sprede sit indhold relativt langt og ubesværet, blot er velduften udskiftet med blod, det blod som har smittepotentiale, og som en slags illustration af funktionaliteten spreder blodstænk sig op over det hvide pergamentpapir og antyder, at her spredes smitte og død.

Lethal Weapons-serien skaffede blandt andet Benes adgang til svenske retssale, idet de svenske sundhedsmyndigheder beordrede værkerne sat i karantæne og først udstillet efter, at hvert eneste værk havde været frosset ned til minus 160 grader celsius. I England forsøgte konservative kræfter at få lukket udstillingen, og i tabloidpressen blev udstillingen kaldt et 'AIDS horror show'. Benes opfattede på mange måder sig selv som ekstrem aktivist: "I'd always pushed, but this was so personal. This wasn't frivolous anymore [...] I was a terrorist." (Benes citeret i Groff, 1999). Udtalelsen er fra 1999 og således ikke behæftet med samme intertekstualitet, som begrebet terrorist fik efter 11. september 2001, men ikke desto mindre intenderer Benes at presse kunst i retning af ekstrem aktivisme og 'true' værkopleveren – at vække frygten for at blive smittet og frygten for selv blive en af de udstødte. Parfumeforstøveren er ikke længere blot et dødt objekt, ej heller er den levende, i den bor nu en særlig agential potentialitet.

Levende blod?

Historisk har virusser været svære at placere, da deres måde at spredes og agere på er knyttet til levende væsner, men den vestlige definition af liv er baseret på biokemiske aktiviteter, celler, homøostase, formering og stofskifte (Villareal, 2008), og virusser lever ikke op til den og defineres i

stedet som parasitiske kemikalier, hvis potentiale udfoldes, som de entrerer kroppens cellekerne og går i forbindelse med DNA'et (Villareal, 2008). I den henseende er virusser ikke levende, men emmer dog af potentialitet, en potentialitet, som udfoldes relationelt, sammen med en levende krop. Således udfolder virusser sig i en liv-lig flugtlinje, men kan ikke selv karakteriseres som liv. Der findes et utal af virusser, nogle med gavnlige og nødvendige funktioner, nogle der forårsager relativt godartede sygdomsforløb og nogle som eksempelvis hiv, der forårsager mere ekstreme og livsforandrende forløb. Begrebet *flugtlinje* er inspireret af Deleuzes og Guattaris begreb og antyder netop det forhold, at menneskekroppen og virusser indgår i en fælles komposition (*assemblage*), hvor virusset indtager liv-lige, liv-lignende, liv-agtige etc. positioner (Deleuze og Guattari, 1980, p. 10). Den menneskelige flugtlinje ændres ligeledes i dette 'fællesskab', denne assemblage og en ny eller anden livsform/livskonstellation bliver synlig.

Skønt virusser ikke kan karakteriseres som liv, er de i lige så høj grad svære at karakterisere som objekter. Deres eksistensmodus er som potentialitet, en materiel kraft, der påvirker andet omkringliggende stof, der måske bedst lader sig konceptualisere via den amerikanske politiske teoretiker Jane Bennetts begreb *Vibrant Matter*. Et begreb, der netop udtrykker de hybridformer af livfuldhed, agential relationalitet og transformativ agens som stof (*matter*) kan indtage. Eksempelvis kan mere-end-menneskelige materier, som affald, bakterier, stamceller, jern, mad, teknologi, vejrfænomener, og således også hiv-virus fungere som aktanter snarere end objekter (Bennett, 2010, p.115). Som hiv-virusset er tvetydigt i sin ontologiske værensform, er det også tvetydigt i sin synlighed. I sygdommens tidlige år forårsagede det nogle visuelt potente billeder: Indsunkne ansigter og udmagrede kroppe i hospitalstøj med drop og slange monteret. Samtidig var virusset usynligt, smitten gik via kroppe, som ellers så raske ud. Således er selve virusset usynligt, mens dets flugtlinje, når den aktualiserer sig gennem menneskekroppen, i høj grad er synlig. Usynligheden gør, at enhver krop potentielt rummer virusset, og som potentiale inficerer virusset på sin vis også vores sociale systemer og påvirker mellemmenneskelige relationer. Dette blod, som spredes, er i betydningsmæssig forstand ikke blot en sygdom, men menneskeligt/socialt antistof, der ved kontakt med menneskekroppen korrumpere og gør den farlig for sig selv – opløser

den indefra. Det eneste samfundsmæssige gangbare forsvar i sygdommens tidlige fase var at udgrænse de smittede, lokalisere højrisikoområder og højrisikogrupper (homoseksuelle, stofmisbrugere og sexarbejdere) og undgå, begrænse eller isolere dem. Når virusset aktualiserede sig og blev visuelt, forstyrrede det identifikationen, dvs. kroppen identificeredes med ikke kun individet, men også med sygdommen, en transformation fra levende menneske til sygdom, fra socialt væsen til giftig substans, det menneskelige inficeredes af det mere-end-menneskelige, eller endnu mere ekstremt en subjekt-udslettende agens gjorde de smittede til umennesker, de blev til udelukkende sygdom (se f.eks. Sontag, 1989).

Agamben og Butler

Det allestedsnærværende potentiale for smitte resulterede i, at risikogrupper isoleredes og ekskluderedes fra samfundet og henvistes til liminale tilværelser i samfundets randområde, som var de spedalske. I en modsatrettet anstrengelse arbejdede kunstnere, aktivister og organisationer som ACT UP for at fastholde de smittedes menneskelighed og skabte inkluderende miljøer, hvor skam og berøringsangst ikke var allestedsnærværende. De to kræfter arbejdede simultant, én ekskluderende og én inkluderende. Det Agambenske begrebspar *zoe* og *bios* kan anvendes for at forstå og give ord til den værenstransformation, virussen resulterede i. Giorgio Agamben beskriver via de græske begreber *bios* og *zoe*, hvordan liv kan forstås som det socialt kvalificerede menneskelige liv (*bios*) eller nøgent liv, der 'blot' lever (*zoe*) (Agamben, 1998, pp. 1ff). *Bios* dækker således over de menneskelige eller socialt kvalificerede væsner, mens *zoe* er den noget plastiske kategori af 'alt det andet' – de ikke-kvalificerede, der både kan være mennesker, eksempelvis kriminelle, såvel som celler dyrket i et laboratorium, svampe eller bakterieformer, og altså også hiv/aids-smittede. I to henseender er begrebsparret nyttigt, det kan hjælpe til bedre forståelse af, hvordan hiv/aids-virus kan udlægges og dernæst peger det på, hvilken værenform de smittede påføres.

Brugen af Agamben må dog modificeres, fordi han i sin filosofi primært er optaget af menneskelige strukturer og de politiske mellem-menneskelige magtsystemer, der kan kvalificere eller devaluere menneskelige

liv. Virussens liv-lignende flugtlinje tilføjer en 'ny' agential/materiel grænsekategori. Hvis virus kunne klassificeres som levende, ville det ligesom mange andre mikroorganismer og cellestrukturer regnes som 'blot' levende og dermed tilhørende *zoe*. Men virus er langt mere komplekst – det er ikke levende, men aktualiserer sig og kommer til syne gennem levende materie. Dermed antager dette ikke-levende materiale levende kvaliteter og opleves som sådan – derfor vil jeg foreslå at forstå virus som en semilevende materie, der grænser op til *zoe*/befinder sig i en *zoeal* zone. Samtidig er *bios*, som Agamben mestendels forstår som en menneskelig kategori, også mere kompleks. Agambens kategori er struktureret om mennesker som 'lukkede' og hele individer, men i det omfang, at vi består af celler, at vi allerede er 'inficerede' med en række godartede virusser, at vi bebos af 'velopdragne' mikroorganismer, eksempelvis i det gastriske system og på huden, og da disse mikroorganismer overvejende lever symbiotisk og er livsnødvendige for mennesket, bør de da ikke henregnes som en del af *bios* eller som en del af en *bios*-sfære? En sådan ontologisk rekonfiguration af det menneskelige betyder, at også mere-end-menneskelige agenter er medskabere af menneskekroppen og subjektet. Denne menneskets porøse åbenhed, kompleksitet og sammensathed af menneskelige og mere-end-menneskelige agentiale kræfter kan være nærmest ubærlig i et samfund, der betragter mennesker som singulære autonome individer (Berrigan, 2022), og de sygdomsramte kroppe fremviser netop den givethed, det menneskelige har til det-mere-end-menneskelige, et udtryk for noget *zoealt* som genembryder *bios*-sfæren. Det paradoksale i hiv/aids-virusset er, at det kun aktualiserer sig gennem kroppen, men samtidig ødelægger den. Det lever ikke symbiotisk, men parasitisk, det sænker immunforsvarets effektivitet og åbner kroppen for en myriade af *zoeale* agenter. Den ubeskyttede krop bevæger sig fra infektion til infektion, indtil enhver livskraft er drænet og det menneskelige liv ophører. Visualiseringen, der består i vægttabet, sårene, og alle de andre symptomer, udvendiggør den ontologiske utilstrækkelighed i begrebet for individets autonomi og genfortolker kroppen i et *zoealt* perspektiv, der tydeliggør den givethed, *bios* har til *zoe*, at kontrol over livet er en illusion og at "kinship is anarchy" (Berrigan, 2022). Der bor noget fremmed og farligt i kroppen og blodet – ikke bare kan den virkelig smitte, den skaber også en visuel effekt, der besudler vores socialitet og

afslører dens skrøbelige stillads. For at opretholde muligheden for socialitet, uden at blive smittet med dette menneskets antistof, ekskluderes de syge, som en reduktion fra den sociale væren (*bios*) til det blottede liv (*zoe*). Det er disse problemstrukturer, som kunstnerne forsøger at adressere, udstille og/eller modarbejde. Når Benes gør sin giftige krop til hovedtema i værkerne, lader sine våben med giftigt blod og forsøger at skabe 'frygt' i kunstopleveren, truer han ikke blot det enkelte individ, men selve den mellem menneskelige sociale sammenhængskraft, vores mulighed for at være sociale væsner. På sin vis sprudler våbnene i deres tilsyneladende ubevægelighed af et indre potentiale, en agent der kun aktualiserer sig i samklang med blod, en agent, der gør den menneskelige væren til en slags menneskeligt antistof. En livsform der er mere end *zoe*, den er simpelthen anti-*bios*, dødens potentialitet, socialitetens opløsningsmiddel, der synligt og aggressivt aktualiserer sig gennem den levende krop.

Kvalificerende sorg

Som for at imødekomme eller omgå den stigmatisering og eksklusion fra *bios*, sygdommen særligt i 1980'erne og de tidlige 1990'ere forårsagede, skabte kunstnere værker, hvor sygdommen kædedes sammen med koncepter som følsomhed, sårbarhed og den sorg, tabet medførte – hvor den syge ikke udelukkende er et billede på kroppens nedbrydning, socialitetens opløsning, tilværelsens meningsløshed etc., der for alt i verden må gemmes. Ved at insistere på at synliggøre den smittede, ved gennem kærlighed og sorg at arbejde med anerkendelse, forsøgte kunstnere at omstrukturere billedet af de smittede og skabe dem (for værkopleveren) som mennesker snarere end farlige smitekilder. Den amerikanske filosof og kønsforsker Judith Butler fremhæver netop sårbarhed og sorg som to socialt kvalificerende og re-kvalificerende handlinger (Butler, 2004, p. 20). Skønt Butler ikke nævner de Agambenske begreber *bios* og *zoe*, kan Butlers pointer i nogen grad betragtes synkront med disse og som en udvidelse og undersøgelse af dem. Butler konkluderer, at social eksistens (produktion af *bios*) må være forbundet med sårbarhed, da den er afhængig af udefrakommende anerkendelse – et socialt system må forudsætte minimum to subjekter, der anerkender hinandens eksistens (Butler, 2009, p. 6). Dvs.



kvalifikationen af et liv kommer udefra – fra de andre aktører i netværket, og i den henseende er det kvalificerede liv prekært og sårbart, da det er afhængigt af eksterne aktører. Noget, som også bliver synligt i døden, hvor sorg ifølge Butler er en slags posthum anerkendelse, en udpegning af en socialt kvalificeret eksistens' bortgang. I hiv/aids-smittetilfælde er sorg, den sorg, som et kunstværk eksempelvis kan producere, en måde at genrejse de udgrænsede individer fra en *zoéal* afgrund af semilevende, abjekt og giftig materie på. Gennem sorgen over den ene forsøger kunstnerne at sprede sorgværdighed over dem alle – sorgværdighed er det potentiale for sorg, som peger på et socialt kvalificeret liv:

Only under conditions in which the loss would matter does the value of the life appear. Thus, grievability is a presupposition for the life that matters [...] Without grievability, there is no life, or, rather, there is something living that is other than life. Instead, 'there is a life that will never have been lived,' sustained by no regard, no testimony, and ungrieved when lost. (Butler, 2009, p. 14-15)

Sorgværdighed er således en kvalitet, der opretholder eller fastholder en eksistens i den menneskelige *bios*-sfære.



ILL. 4. (DENNE SIDE OG OVERFOR)

David Wojnarowicz, Fotoserie af den døde Peter Hujar, 1987, gengivet med tilladelse fra Estate of David Wojnarowicz og P.P.O.W, New York

Et stærkt følelsesladet og personligt eksempel på, hvordan sorg og sårbarhed bruges i hiv/aids-kunst kunne være Wojnarowicz's fotografier af Peter Hujars døde krop (ill. 4). Heri arbejder Wojnarowicz både med frygt og sorg, med offeret og med sårbarheden.

Først og fremmest er fremstillingen af det indsunkne ansigt potent, den forvredne åbne mund, de kun halvt lukkede øjne, ikke en rolig, sovende død, men et billede på en dårlig/dramatisk død, et uhyggeligt billede på sygdommens forandrende effekt. Men frygten, det uhyggelige og det abjekte står ikke alene. Det blotlægger også sårbarheden, og det skal herigennem givet også vække andre mere sorgfulde og medlidende følelser. Wojnarowicz retter sin linses opmærksomhed mod hænderne og fødderne, måske fokuserer han på disse elementer som modsvar til de konservative kristne reaktioner på hiv/aids herunder Kardinal John O'Conner, som Wojnarowicz angriber i *Witnesses: Against our Vanishing*. Gennem hænderne og fødderne gør han, som i et ekko af Jesu stigmata-sår, opmærksom på stigmatiseringen af hiv/aids-inficerede og homoseksuelle som sådan, og på Hujars 'offer'. Han ofrer sig for, at vi kan føle med de udstødte. I en noget andet kontekst er især hænderne også et spørgsmål om kontakt og berøring, de er et billede på evnen til at berøre, en aktiv måde at føle på – sandsynligvis også et billede på den sensualitet, der eksisterede mellem Hujar og Wojnarowicz. De sanselige kvaliteter, følsomheden over for den afdøde, som vækkes i værkopleveren, fungerer kvalificerende og parres med synliggørelsen af sygdommen. Således er den også en synliggørelse af de *zoe*-kvaliteter, som forårsager giftigheden, der bliver sat sammen med en sårbarhed og sorgværdighed, og som fastholder den syge i *bios*-sfæren. Ligesom Benes' *Lethal Weapons*, skaber Wojnarowicz et tvetydigt rum, der behandler kombinationen af den ekstreme potens og kroppens giftighed i samklang med en følelsesfuld sårbarhed. En karakteristisk, som er typisk for flere af denne type aids-værker.

Sårbarhed og gift

Et andet og meget ekstremt eksempel på kunstnerisk kombination af frygt for den giftige krop og sårbarhed ses i Ron Athey's performanceværk *Four Scenes of a Harsh Life* (1994). I performansens anden scene med under-

titlen “Human Printing Press”, bruger Athey, der er hiv-positiv, blod fra performancekunstneren Divinity Fudge (Darryl Carlton) til at lave blodtryk. Athey skærer i Fudges ryg med et barberblad og presser papir mod såret, så der dannes et abstrakt motiv, hvorefter trykkene hænges op bag de to performere (ill. 5). *Four Scenes of a Harsh Life* er en del af Atheys *Torture Trilogy*, der adresserer aids-krisen via masochistiske performances og religiøst formsprog. Atheys værker har ofte en kristen baggrund eller referenceramme, især den hellige Sebastian har været et fokuspunkt. I *Four Scenes of a Harsh Life* er figuren latent til stede: Athey skærer i Fudge, laver en række sår, der visuelt skal mime Sebastians tortur, hvor han blev bundet til et træ og skudt med flere pile, dog uden at dø. Pilesårene blev betragtet som symboler på pestsår, eller som imitationer af Kristus stigmata-sår og kalder på medlidenhed (Mitchell, 2016, pp. 77ff). Via Sebastian-figuren, der både er skytshelgen for pestofre og LGBT-personer, forsøger Athey at skabe en forbindelse mellem byldepest og hiv/aids-epidemien. Gennem det symbolske offer og den ofringsscene, som Athey og Fudge udspiller, forsøger de dels at chokere publikum, men også at vise, hvor sårbar menneskekroppen er, noget som også kan vække medlidenhed – det er ikke et spørgsmål om enten/eller, men om en på det nærmeste paradoksalt samtidighed af afsky/frygt og medlidenhed. I Atheys performance bliver netop blodet brugt til at vise både sårbarhed, den porøse givethed, som menneskekroppen har til verden omkring og i sig, og som en uhyggelig rituel offer-scene (McCarthy, 1969, p. 166):

Everybody was dying then ... It seemed like the end of my world ... There are those times when there's no reason to mask things and present it aesthetically. It's just like you're bleeding out, crying yourself to death. (Stromberg, 2021)

Men blodet viste sig at være for ‘farligt’, og skønt Atheys primære sigte handlede om at udtrykke sårbarhed og ‘græde sig selv ihjel’, var kombinationen af aids og blod så potent, at performancen skabte en række voldsomme reaktioner. Skønt chok afgjort er et af værkets virkemidler, havde Athey nok ikke regnet med den offentlige reaktion, værket skabte. Skønt Fudge ikke er hiv-positiv, blev performancen til en tabloid gyserfortælling, hvor Athey beskyldtes for at udsætte publikum for faren ved aids-forgiftet blod⁴.



Performancen blev debatteret i det amerikanske senat, hvor man diskuterede, hvordan og til hvad de offentlige tilskud kunne bruges generelt, ligesom man drøftede de konkrete tilskud til Walker Art Center i Minneapolis, der sponsorerede performancen. I debatten bliver det tydeligt, hvordan det livsnødvendige blod er blevet en potentielt farlig materie, ikke kun hiv/aids-blod, men alt blod. Debatten mandede blandt andet ud i, at kunst med åreladning ikke kunne støttes, og at Athey i mere end ti år var afskåret fra at modtage støtte i USA (Trescott, 1994). Den blotte nærhed mellem to ellers adskilte materier, den hiv-positive Athey og Fudges blod, var nok til at skabe frygt og peger på den ekstreme potens og potentialitet, blodet havde i slut 1980'erne og start 1990'erne – Dr. Jim Berenson som overværede performancen, kontaktede efterfølgende sundhedsmyndighederne for at advare om, at dele af publikum kunne være blevet smittet med hiv, hvis de havde fået blod på sig (Deland, 2018). Tilsyneladende sker der en transformation af blodet. Så snart det forlader kroppen, er publikum og kritikere ikke længere opmærksomme på, hvilken kilde blodet udsprang af. Så snart det er ude af Fudges krop, er det tilsyneladende en åben materie og kan således ved den blotte nærhed smittes af Atheys inficererede krop og selv blive til denne farlige semilevende materie, der kan opløse vores sociale fundament. Frygten for blodstænk er netop det, værket sigter mod at skabe. Frygten og de deraf følgende forholdsregler omkring blod er i aids-epidemiens toppunkt enorme. Ligesom Benes agerer Athey, i publikum og offentlighedens øjne, som en terrorist, der søger at opløse det etablerede med sin egen smittede orden. Den frygt, blodet afføder, overskygger den tiltænkte og i performancen forsøgte amalgamation af det potente og det sårbare.

Abjekt afslutning

Blod nævnes af Julia Kristeva i hendes måske mest kendte tekst *The Powers of Horror* fra 1982, som en abjekt substans, en tvetydig materialitet, der på en gang tilhører kroppen, men også, i og med at det er synligt for os, er udstødt

ILL. 5. (OVERFOR)

Catherine Opie: Ron Athey og Darryl Carlton/Human Printing Press 1994 (2000), gengivet med tilladelse fra Catherine Opie og Lehmann Maupin, New York.

fra kroppen (Kristeva, 1982, pp. 53,70). Det abjekte er netop karakteriseret ved en tvetydig sammensathed, som hverken kan begrænses til objekter eller føres direkte tilbage til subjektet, men eksisterer mellem dem, en forstyrrelse af system, struktur og grænser, der afslører utilstrækkeligheden eller skrøbeligheden af menneskelige distinktioner og meningssystemer (Kristeva, 1982, pp. 2ff). Det abjekte kan opleves som ulækkert, ondskabsfuldt, uhyggeligt og lign., et vilkår som i Kristevas optik først og fremmest forårsages af den amorfe betydningstvetydighed, der følges af forskellige stigmatiseringer, tabuer og udgrænsninger (Kristeva 1982:17). Hiv/aids re-præsenterer på materielt såvel som socialt plan en tvetydighed, der måske er en af årsagerne til udgrænsningen og usynliggørelsen af de syge, fordi de netop synliggør det sarte i vores ontologiske distinktioner. På et materielt, mikroskopisk plan udfolder virussen sig på en liv-lignende flugtlinje, hvorigennem denne ikke-levende substans udfolder sin livs-udslettende og livligheds-understøttende agens. Livs-udslettende fordi virusset, når det inficerer kroppens celler, forandrer de hvide blodlegemers funktionelitet og ødelægger immunforsvaret. Ødelæggelsen er samtidig en åbning af kroppen mod en myriade af livligheder; virusser og bakterier. Således destabiliseres det autonome individ (eller *bios-væren*) og approprieres i retning af et *zoëalt* ubalanceret økosystem. Den mikrobiologiske vrimmel af virusser og bakterier bliver synlig for det blotte øje og forplanter sig ind i den menneskelige, sociale sfære. I den menneskelige sfære har sygdommen måske nok et potent visuelt udtryk, der manifesterer sig som i fotografiet af Peter Hujar, i afpillede kroppe og indsunkne ansigter, men set gennem det abjekte er den reelle effekt af visualiseringen, at individtanken destabiliseres, og rammerne mellem mennesket og det mere-end-menneskelige forskydes. I stedet for at vælge side og fremstille verden i sort/hvid eller en clear-cut-case, søger de præsenterede kunstnere fra denne tidlige periode i hiv/aids-epidemiens udbredelse i et eller andet omfang at komme overens med modsætningsforholdet, ikke ved at genetablere tidligere distinktioner, men ved at dykke ned i tvetydigheden, ned i kroppen, blodet og smitten.

Jacob Bach Riis, cand.mag. i Kunsthistorie fra Københavns Universitet, Senior Kurator ved Dansk Arkitektur Center og ph.d-studerende ved Kunsthistorie, Aarhus Universitet, med projektet (After)Life, der undersøger begrebet Necro-Art som en særlig form for samtidskunst, der bruger lig som materiale.

SUMMARY

Dangerous Blood

From the early 1980s until the invention of HAART treatment in 1996, hiv/aids was more or less equal to a death sentence. Moving and infecting through blood, the disease turns this vital fluid into a poison. It resulted in stigmatisation and exclusion from society, and reacting against this exclusion, artists, such as David Wojnarowicz, Barton Lidice Benes and Ron Athey created artworks in order to understand the predicament and to counter the harsh animosity towards the diseased. This article considers how the meaning of blood changes as a result of the cultural impact of hiv/aids. It attempts to flesh out some of the ontological ambiguities of hiv/aids as simultaneously living and non-living, the ontological consequences it imposes on human bodies as it enters our bloodstream and delves into some of the art-based responses to this new 'mode of being'.

NOTER

- 1 <https://www.sundhed.dk/borger/patienthaandbogen/infektioner/sygdomme/hiv-og-aids/hvad-sker-der-naar-man-faar-aids/> (tilgået 27 marts 2023).
- 2 I perioden 1981-1987 var der, i USA, 47.993 dødsfald som følge af aids se <https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/mm5047a10.htm> (tilgået 25. august 2022).
- 3 <https://www.ssi.dk/sygdomme-beredskab-og-forskning/sygdomsleksikon/h/aids---hiv> (tilgået 22. maj 2023).
- 4 <https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl-collections/item/2725-ron-athey-four-scenes-in-a-harsh-le-1994.html> (tilgået 26. august 2022)

LITTERATUR

- Agamben, Giorgio: *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, David Heller Roazen (trans.), Stanford, Stanford University Press, 1998 [1995].
- Bennett, Jane: *Vibrant Matter, a political ecology of things*, Durham og London, Duke University Press, 2010.
- Berrigan, Caitlin: "Kinship is Anarchy" in *E-Flux* Issue #30, Oktober 2022, <https://www.e-flux.com/journal/130/491388/kinship-is-anarchy/> (tilgået 13. september 2023).
- Butler, Judith: *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London og New York, Verso 2004.
- Butler, Judith: *Frames of War: When Is Life Grievable?*, London og New York, Verso 2009.

- Carlton, Genevieve: "How Ryan White's Death Changed The Way America Saw AIDS" in *All That's Interesting*, redigeret af John Kuroski, 20. februar 2022, <https://allthatsinteresting.com/ryan-white>, (tilgået 12. september 2023).
- Crimp, Douglas: "Before Occupy: How AIDS Activists Seized Control of the FDA in 1988" in *The Atlantic*, 6. december 2011, <https://www.theatlantic.com/health/archive/2011/12/before-occupy-how-aids-activists-seized-control-of-the-fda-in-1988/249302/> (tilgået 25. marts 2023).
- Deland, Lauren: "Ron Athey's 1994 Minneapolis Performance and the Anatomy of a Media Scandal", 11. juli 2018, Walker Art Institute – Performance History, <https://walkerart.org/magazine/ron-atheys-1994-minneapolis-performance-and-the-anatomy-of-a-media-scandal> (tilgået 27. marts 2023).
- Deleuze, Gilles og Guattari, Felix: *A Thousand Plateaus; Capitalism and Schizophrenia*, Brian Massumi (trans), London, Continuum, 1987 [1980].
- Doyle, Jennifer: *Hold it Against Men; difficulty and emotion in contemporary art*, Durham, Duke University Press, 2013.
- Engler, Mark: "Why we need to look back at the Act Up fight" in *New Internationalist*, 1. september 2017, <https://newint.org/columns/mark-engler/2017/07/01/act-up> (tilgået 12. september 2023).
- Gottlieb, Michael S. et. al. "Pneumocystis Pneumonia – Los Angeles" in *Morbidity and Mortality Weekly Report*, 5. juni, 1981, National Library of Medicine #7802429.
- Groff, David: "The Curious Closets of Barton Benes" in *POZ Magazine*, 1. August 1999, <https://www.poz.com/article/The-Curious-Closets-of-Barton-Benes-11353-4477> (tilgået 5. januar 2023).
- Jarman, Derek: *The Last of England*, David L. Hirst (ed.), Constable 1987.
- Kerr, Ted: "39 Years Later, The New York Times' 1981 'Gay Cancer' Story Continues to Distort Early AIDS History", 2. juli 2020, The Body – The HIV/AIDS Resource, <https://www.thebody.com/article/new-york-times-1981-gay-cancer-story-distorts-aids-history>, (tilgået 28. marts 2023).
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror; An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982.
- Leslie, Sharon: *HIV/AIDS: A Postmodern Epidemic and its Depiction*, Atlanta, Georgia State University Library Faculty Publications, 2016.
- Mass, Lawrence D.: "Disease Rumors Largely Unfounded" in *New York Native*, 18. maj 1981.
- McCarthy, Dennis J.: "The Symbolism of Blood and Sacrifice" in *Journal of Biblical Literature*, Jun 1969 Vol. 88, No. 2.
- Mitchell, Peter: "The Politics of Morbidity: Plague Symbolism in Martyrdom and Medical Anatomy" in *The Arts of 17th-Century Science: Representations of the Natural World in European and North American Culture*, C. Jowitt og D. Watt (eds.), New York, Routledge, 2016, pp. 77-94.
- Sontag, Susan: *AIDS and its Metaphors*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1989.

- Stromberg, Matt: "Ron Athey, Transgressive Performance Artist", 2. september 2021 in *Hyperallergic*, <https://hyperallergic.com/674282/ron-athey-transgressive-performance-artist/> (tilgået 27. marts 2023).
- Trescott, Jacqueline: "NEA Budget Sliced over Bloodletting" in *The Washington Post*, 26. juli 1994, <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1994/07/26/nea-budget-sliced-over-bloodletting/c72cf239-accb-4fe4-bdc3-24f1959c75b9/> (tilgået 25. marts 2023).
- Villareal, Luis P.: "Are Viruses Alive?" in *Scientific American*, 8. august 2008, <https://www.scientificamerican.com/article/are-viruses-alive-2004/> (tilgået 5. januar 2023).
- Wojnarowicz, David: "Witnesses Against Our Vanishing" in *Witnesses Against Our Vanishing*, udstillingskatalog, Artists Space november 1989-januar 1990, New York, 1989.

HJEMMESIDER

- <https://www.ssi.dk/sygdomme-beredskab-og-forskning/sygdomsleksikon/h/aids---hiv> (tilgået 22. maj 2023).
- <https://www.sundhed.dk/borger/patienthaandbogen/infektioner/sygdomme/hiv-og-aids/hvad-sker-der-naar-man-faar-aids/> (tilgået 27. marts 2023).
- <https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/mm5047a10.htm> (tilgået 25. august 2022).
- <https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl-collections/item/2725-ron-athey-four-scenes-in-a-harsh-le-1994.html> (tilgået 26. august 2022).

Kunst og overgangsalder

Blod, begær og usynlighed

CAMILLA SKOVBJERG PALDAM

Overgangsalder er blevet et 'hot' emne, men kunst om overgangsalder er stadig ret ubeskrevet. Artiklen giver et første bud på et overblik over kunst, der tematiserer overgangsalder, og dykker ned i opfattelser af ældre kvinder og deres seksualitet gennem en analyse af Pauline Curnier Jardins videoværk Qu'un sang impur, 2019, der på blodig og humoristisk vis sætter fokus på ældre kvinders seksualitet og synlighed.

jeg følger en cyklus
jeg bløder blodet
men det er usynligt nu

jeg vil pynte mig med lånt blod
fra nu af pynter jeg mig
med lånt blod

— Ursula Andkjær Olsen,
Mit smykkeskrin, 2020, p. 203

Intro

På et portrætfoto taget af Robert Mapplethorpe i 1982 sidder kunstneren Louise Bourgeois (1911-2010) iført en sort, langhåret abepels-fracke med et af sine tidligere værker, *Fillette*, 1968, under armen. *Fillette* – som på fransk betyder “lille pige” – ligner mest oplagt en gigantisk afhugget penis med nosser.¹ ‘Nosserne’ stikker ud under Bourgeois’ pelsklædte arm, ‘skaftet’ støtter på underarmen, og hendes rynkede hånd har et godt greb rundt om ‘hovedet’. Hun ser ind i kameraet med let sammenknebne øjne og smiler triumferende, selvtilfreds, ja nærmest diabolsk. Fotoet er i sort-hvid, men kender man *Fillette*, kender man værkets brutale, taktile kødfuldhed – rødbrun som koaguleret blod, rødbrun som flået, iltet kød. Bourgeois er

71 år, da billedet bliver taget, og sammenstillingen af blod, seksualitet og kvinder i eller på den anden side af overgangsalderen vil være temaet for denne artikel. Artiklen handler desuden om repræsentation i kunsten af denne periode i kvinders liv mere bredt.

Overgangsalderens eksponering

Hvis man ser på udviklingen i medieomtale af overgangsalderen bare i Danmark, er den markant stigende. Mens 'overgangsalder' i perioden 1991-1993 ifølge databasen InfoMedia blev nævnt henholdsvis 44, 59 og 134 gange på tværs af alle danske medier, blev den i 2021-2023 nævnt 1263, 1330 og 1829 gange.² Medierne har de seneste år været fulde af blogindlæg, læserbreve, features og kronikker om overgangsalderen, og samtidig er der kommet en række bøger om emnet. Ud af i alt 63 bøger på dansk siden 1946, når man søger på 'overgangsalder' på det Kongelige Bibliotek, er de 18 således kommet inden for de seneste 7 år (2017-23). Bøgerne spænder fra vidnesbyrd og erfaringsdeling med og uden lækre portrætfotos (f.eks. Simonsen, 2018; Gottlieb, 2019; Herlev, 2019; Hjernøe, 2022) til medicinske gennemgange, der skal tjene til oplysning og selvhjælp (f.eks. Gunter, 2022; Hvass, 2022).³

Også i vores visuelle kultur – magasin-forsider, film, tv-serier og øvrig populærkultur – ser man stadig flere ældre kvinder repræsenteret. Tidligere var de få roller til kvinder 50+ typisk som bedstemødre eller andre støttende baggrundsfigurer, og kvinderne blev sjældent vist som havende en aktiv seksualitet eller som værende i overgangsalderen. Dette er langsomt ved at ændre sig som beskrevet i flere featureartikler, der har sat fokus på den ændring i repræsentation, som man ser i bl.a. film og tv-serier i disse år (Præstgaard, 2022; Nielsen 2024). Komedieserien *Pantertanter* (eng. *The Golden Girls*) skildrede allerede fra midt-firserne ældre singlekvinders liv og dating, hvor bl.a. hedeture blev adresseret (med tilhørende dåselatter), og i 2021 kom instruktør Connie Niensens Viaplay-serie *Close To Me*, der satte fokus på overgangsalderen og insisterede på at tage tabubelagte emner som skedetørhed ind i handlingen, mens Birgitte Nyborg i fjerde sæson af Adam Prices *Borgen* (2022) også kom i overgangsalderen og hermed var med til at synliggøre den for et bredt publikum, men ved samme lejlighed syntes at miste sin seksualitet, for blot at nævne et par eksempler. I 2023

lancerede DR desuden livsstilsprogrammet *Velkommen til overgangsalderen* som en del af deres oplysende public service.

Mens overgangsalderen således synes at være markant fremtrædende i mediebildet, er den stadig meget sparsomt behandlet inden for kunsten. Siden starten af 1970'erne har kvindelige kunstnere arbejdet med blod som tema og medie, som f.eks. Judy Chicago, der på Womanhouse 1971 sætter menstruation på kunstdagsordenen med både installationen *Menstruation Bathroom*, der er et badeværelse med overfyldte toiletspande og diverse hygiejneprodukter, og foto-litografiet *Red Flag*, hvor man ser en blodig tampon, der er ved at blive trukket ud af et underliv (se Røstvik 2019 for mere om Chicagos menstruationskunst). Mens kunsten dermed har spillet en aktiv rolle i forhold til at aftabuisere og repræsentere kvinders månedlige blødning – og menstruationskunst efterhånden er både velkendt og velbeskrevet – er ophøret af blødningen med menopausen anderledes underbelyst i kunsthistorien.

Det har således været svært afdække et felt af kunst – i Danmark og internationalt – der tematiserer overgangsalderen, selvom det er en markant periode kropsligt og psykisk for alle med en livmoder. Meget kunst tager udgangspunkt i den enkeltes krop og liv, men få kunstnere skilter med at være nået til overgangsalderen eller repræsenterer denne livsfase på vegne af andre.

For lige til en begyndelse kort at skitsere, hvad overgangsalderen overhovedet er, så strækker den sig over en længere periode, der opdeles i perimenopausen, der kan vare adskillige år og omfatter en række fysiologiske ændringer, selve menopausen, som er den sidste menstruation (for danske kvinder typisk i starten af 50'erne), og postmenopausen, der også kan vare i årevis, indtil hormonniveauerne er helt stabiliserede. Udover hedeture og blødningsforstyrrelser – som er de mest kendte symptomer – kan der, som videnskabsjournalist Lone Frank skriver,

optræde ledsmerter, stivhed og vægtøgning. Der er tørhed i skeden og deraf følgende smerter ved sex og gentagne blærebetændelser, ligesom selve lysten til sex kan svinde gevaldigt ind. Så er der humørsvingninger, tendens til raseri, søvnbesvær og tankemylder samt deciderede depressionssymptomer. Forstyrrelser af hukommelse og koncentration kan melde sig. Og endelig er der den mere kosmetiske afdeling med tør hud, slappere bindevæv og hårvækst nye steder (Frank, 2021)

Dette er ikke en komplet liste. Øget risiko for knogleskørhed bør eksempelvis også nævnes. Nogle får næsten ingen symptomer, andre rammes af det hele, men de færreste føler sig ordentligt forberedt og informeret. Det er det, som bøger og diverse udsendelser og indlæg i disse år ønsker at kompensere for, ligesom der i det hele taget er en opmærksomhed på, at kvinder 50+ skal ud af 'usynligheden'.

Jeg vil i denne artikel undersøge, hvordan dette sker inden for kunsten. Jeg vil først forsøge at give et overblik over, hvordan overgangsalderen er blevet tematiseret i kunsten, og derefter dykke ned i en analyse af Pauline Curnier Jardins videoværk *Qu'un sang impur*, 2019, der på en vild, voldsom og humoristisk måde sætter fokus på ældre kvinders seksualitet og blødning. Målet med artiklen er således både kunst- og kulturhistorisk, idet jeg både ønsker at undersøge, hvordan overgangsalderen repræsenteres i kunsten, og hvordan disse repræsentationer – særligt *Qu'un sang impur* – afspejler og forholder sig til udbredte opfattelser af den aldrende kvinde og hendes seksualitet i en europæisk/amerikansk kontekst. Mens min forståelse af fremstillingen af midaldrende og ældre kvinder i dag bygger på de tidligere nævnte nyere bøger, tv-serier og øvrige populærkulturelle repræsentationer (danske såvel som udenlandske), trækker jeg i min bredere kulturhistoriske forståelse særligt på filosof, forfatter og aktivist Susan Sontags (1933-2004) essay "The Double Standard of Ageing", 1972, feminist og professor emerita i engelsk Germaine Greers (f. 1939-) *Forandring*, 1993⁴ (*The Change* 1991), og feminist, aktivist og professor i kønsstudier Lynne Segals (f. 1944-) *Out of Time: The Pleasures and Perils of Ageing*, 2013. Disse forfattere har med deres tekster og øvrige engagement alle leveret markante bidrag til en kritisk italesættelse af opfattelsen af kvinders aldring og overgangsalder i en vestlig kontekst.

Kunst om overgangsalder

Mens der i kunsthistorisk sammenhæng som sagt er blevet skrevet en del om menstruationskunst, og repræsentation af ældre kvinder i den visuelle kultur også er behandlet, har jeg ikke fundet større studier af kunst, der tematiserer overgangsalder. Jeg har over en længere periode søgt efter såvel samtidige som ældre værker, danske såvel som internationale, der forholder

sig til overgangsalder, og har noteret alt, hvad jeg har kunnet finde.⁵ Det første værk er fra 1980'erne (lavet af Elspeth Owen), men de fleste værker er lavet inden for de seneste 10 år – hvilket også er i tråd med den generelle stigende opmærksomhed og aftabuivering, der er af overgangsalder. Nedenstående oversigt prætenderer på ingen måde at være udtømmende, men kan forhåbentlig alligevel give et billede af et felt, som jeg som sagt ikke har fundet beskrevet andre steder, og som jeg håber andre vil være med til at udvide og uddybe. Hovedparten af den kunst, jeg har kunnet finde om overgangsalder, er 'social art' lavet som del af forskningsprojekter eller som lokale initiativer i forbindelse med oplysende og fællesskabsorienterede workshops eller på mindre, lokale udstillingssteder.

I forbindelse med community-projektet "Creative Responses to the Menopause" i Manchester, der omfatter alt fra yoga og kreativ skrivning til danseworkshops⁶, har gruppen Whisper Sisters f.eks. lavet en interessant og oplysende dokumentarfilm, *Everywoman – The real menopause documentary*, 2022, der er tilgængelig på Youtube, med interviews med sundhedspersonale samt med kvinder og mænd fra Manchester, der afspejler et lokalsamfund med stor diversitet i religion, klasse og etnicitet.⁷ Filmen er en fin kombination af vidnesbyrd og fakta og er hermed med til både at oplyse og nedbryde stigma.

Et andet eksempel er forskningsprojektet "Re-framing Menopause" på Crassh (Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities) på University of Cambridge ledet af fotograf og forsker Beverley Carruthers og kunster Jane Woollatt. Målet med projektet var: "At give mulighed for at arbejde kollektivt og kreativt for at udvide og uddybe opfattelsen af overgangsalderen og at starte en proces, der vil fjerne uvished og reducere frygt for kvinder i overgangsalderen. Det er et sted for videndeling, kreativ praksis og skabelse af kritisk tænkning."⁸ Dette mundede ud i en kunstvideo lavet af Carruthers og Woollatt, *In Plain Sight Unseen*, 2017, som udforskede et ritual for den sidste menstruation, i konferencen: "Reinventing, Rethinking, and Re-presenting Menopause" som blev ledsaget af en publikation, af artist residencies, offentlige formidlingsarrangementer og af en online-kunstudstilling, *Rethinking the Menopause*, med 27 kunstnere⁹ og 56 billeder (nogle er detaljer fra samme værker). Værkerne tematiserer alle overgangsalderen, og – i tråd med

dette temanummers emne – er der referencer til blod i temmelig mange af dem: Kirsten Lavers tegner et (uperfekt) mønster med sit eget blod i værket *Admitting the Possibilities of Error with My Blood*, 2018, Charlotte Morrison har en skulptur, der ligner en blodig silikoneafstøbning af livmoder og æggestokke, som ligger omgivet af små sedler med udsagn om overgangsalderen, Elizabeth Fraser har lavet en stor fold-ud bog, *Lady of a Certain Age*, der omhandler menstruation og dens ophør, og blodrød er i det hele taget den markant mest gennemgående farve i udstillingen. I udstillingen indgår også keramikeren Elspeth Owens *Tampons Over Time*, 1987, der er en del af V&As samling under titlen *Menopause Pot*, og som består af en krukke indeholdende Owens sidste brugte tamponer, der er blevet dyppet i slikker og efterfølgende forevigt ved brænding. Generelt er de deltagende kunstnere i *Rethinking the Menopause* ikke særlig kendte, og i min søgen efter kunst om overgangsalder er det primært mindre og lokale udstillinger, der er dukket op, som *Die Wechseljahre*, 2022, i tyske Barsinghausen,¹⁰ kunstneren Deirdre Robbs projekt 'MENOPAUSE' i Belfast, 2019, der viser blodrøde, brugte tamponer, vekslede fra det gennemvædede til det næsten tørre i værket *Disappearing World*, samt skulpturelle tredimensionelle blodrøde blomster/stjerner med et utal af tynde, aggressive spidser (Bell, 2015),¹¹ eller performancestuderende fra Monash University i Melbourne, Lisa Marmur, der i performancevideoen *Body Horror*, 2021 sidder i et badekar med blodrødt vand og champagne på karkanten, mens hun fremsiger en monolog om vrede og overgangsalder (Marmur, 2022).

Den britiske kunstner Wanda Zyboraska skrev i 2019 en praksisbaseret ph.d.-afhandling, *Age Becomes Her: Redefining the Possibilities of Ageing for Women (Through Scarred Aged Skin and the Material Body)* på Manchester Metropolitan University. Zyboraska, der selv har fået en mastektomi efter brystkræft, reflekterer i afhandlingen over repræsentationer af ældre, arrede kvinder i både andres kunst og egen praksis, der spænder over fotos, maleri, skulptur og performance. Hovedparten af hendes eksempler omhandler synet på den ældre kvinde, snarere end overgangsalder som sådan, men i 2015 deltog hun sammen med ni andre udvalgte kvindelige kunstnere over 50 år i en performanceworkshop, *Between Menopause and Old Age: Alternative Beauty*, ledet af den mexicanske, feministiske performancekunstner

Rocio Boliver¹². Workshopen gav kvinderne lejlighed til at diskutere, hvordan de blev set (eller ignoreret) som aldrende kvindelige kunstnere, og hvilken type kunst de ønskede at lave om det (Zyborska, 2019, p. 114). Workshopen kulminerede i en performance, *Tired of Being 21* i en shopping mall i London, hvor kvinderne lagde sig til at sove uden for en butik med navnet *Forever 21* (Zyborska, 2019, p. 123-24), og i en performanceinstallation på Chelsea Theatre arrangeret af LADA (Live Art Development Agency). Zyborska optrådte her som Anticleia (Odysseus' moder), hvor hun bryder nøgen ud af et sort gummihylster og så at sige genfødes som gammel. Gruppen fortsatte efterfølgende med at lave aktioner og performances sammen i kunstnerkollektivet *Sexcentenary* (2015-17),¹³ senere *XSexcentenary*, og tematiserer i deres værker ofte ældre kvinders usynlighed, med titler som *Mansitting: Now You See Me Now You Don't* (2017) eller *We Refuse to be Unseen* (2017). Usynlighed er også tema i Zyborskas soloperformance *Silent Scroll (after Carolee Schneemann)*, 2015-16. Mens Schneemann i *Interior Scroll*, 1975, læste op fra den strimmel, som hun trak ud af sit underliv, er Zyborska tavs i sin re-entactment. Hun kalder det selv en "solo, skulpturel performance", og hun optræder formummet i et stort, taktilt hylster af sort gummi – på en gang opretstående fallisk, livmoder- og vulvalignende – og trækker med besvær en uhyre lang strimmel ud af "den gigantiske men tavse vagina", dels tavs "med henvisning til, at folk ikke længere ønsker at lytte til postmenopausale kvinders visdom", dels med besvær for at fremhæve "den kamp for anerkendelse og den tvetydighed, jeg føler over at blive gammel" (Zyborska, 2019, p. 75-76, 81).

Overgangsalder er ikke kun for kvinder i 40'erne og 50'erne. Alle med æggestokke, uanset kønsidentitet, går gennem overgangsalderen, og den kan blive udløst hos yngre mennesker af genetiske årsager eller af forskellige sygdomme og behandlinger, herunder bl.a. strålebehandling, kemoterapi og kirurgiske indgreb i underlivet. Dr Grace O'Grady fra Education Department, Maynooth University, Irland, har selv i ung alder fået fjernet livmoder og æggestokke med efterfølgende tidlig overgangsalder til følge og har lavet en performance om det, som hun har skrevet en forskningsartikel om. Hendes metode er "artful autoethnography", hvor hun bruger visuelle billeder og poesi til at fortælle sin historie og til aktivistisk og kritisk at blotlægge subjektpositioner og magtforhold i behandlingsforløbet (O'Grady,

2021). I O'Gradys artikel indgår også billeder fra kunstneren Angela Elkins udstilling *U-tear-us Out*, 2010, der ligeledes tematiserer hysterektomi. Fotos fra udstillingen kan ses på websitet <https://hersfoundation.org/>, der er en platform for hysterektomi-patienter og deres pårørende, og som ud over kunst også indeholder oplysninger om medicinsk behandling, symptomer, vidnesbyrd fra patienter og aktivistisk protest over et unødigt stort antal operationer, hvor patienterne – trods operationernes vidtrækkende konsekvenser – ikke oplyses om alternative behandlingsmuligheder.

Den britiske kunstner Catrin Osborne, som ligeledes selv gik i tidlig overgangsalder, har lavet projektet *This Is What The Menopause Looks Like*, 2019-22; en udstilling, hvor hendes fotos af en række kvinder udstilles sammen med deres vidnesbyrd om overgangsalder. Osborne mål er "at hylde kvinder, der går gennem peri- og postmenopause, og at give dem en stemme". Udstillingen turnerer i England, finansieret gennem crowdfunding, da Osborne (endnu) ikke har fået fondsmidler til projektet (Osborne, 2022).

Det er typisk for mange af de her nævnte eksempler, at de indgår i en bredere, kritisk og folkeoplysende sammenhæng. Det er kunst, der har noget på hjerte, en historie at fortælle, og som vil skabe opmærksomhed om overgangsalder. At kunst om overgangsalder stadig er så relativt begrænset skyldes måske, at det kan være en risikabel vej at gå som midaldrende kvindelig kunstner. Kunsthistoriker Camilla Mørk Røstvik skriver, at menstruationskunst af kunsthistorikere ofte opfattes som udtryk for aktivisme eller en sag, snarere end værker i sig selv (Røstvik, 2019, p. 338), og på baggrund af en lang række interviews med aktører i den svenske kunstverden påpeger kønsforskeren Vanja Hermele, at kvinders erfaringer i kunstverdenen typisk ses som særegne, mens mænds erfaringer opfattes som universelle (Hermele, 2017). Tidligere ARoS direktør Jens Erik Sørensen, har da også udtalt, at han fandt mange kvindelige kunstnere for "intimsfærefokuserede", hvorfor deres værker ikke blev indkøbt til samlingen (Hansen, 2004). Der kan således være mange gode grunde til, at der stadig er så få kunstnere, der arbejder med overgangsalderen. Respekt for dem som vover!

I dansk sammenhæng er der flere interessante værker om overgangsalder. Herunder den smukke kunstbog *Things Change Anyway*, 2023, af kunstneren MC Coble og kunst- og fotohistorikeren Louise Wolthers. Forfatterne udgør privat et par, og bogen består af fotografier fra parrets

personlige billedarkiv, essays af Wolthers og collagetegninger af Coble, der alt sammen omhandler forskellige former for metamorfoser i livet, kroppen og naturen, herunder primært MC Cobles kønstransition, men også Wolthers samtidige overgangsalder.

Nævnes bør også udstillingen *UNG SOM BLY* på Rønnebæksholm, 2021-22, som var et samarbejde mellem billedkunstneren Sophia Kalkau og digteren Ursula Andkjær Olsen (hvis digte fungerer som epigrammer til flere afsnit i denne artikel). I udstillingen undersøges overgangsalderen poetisk, abstrakt og skulpturelt i oplæste og nedskrevne digte samt i skulpturer og fotos. Der er bl.a. en fotoserie, hvor Kalkau sidder med en række hvide ellipser på sin ryg. Som Bodil Skovgård Nielsen skriver i sin anmeldelse i *Information*: "Hun bærer sine æg som en byrde. Eller: Den kvindelige frugtbarhed er en lænke. Men ellipseformerne behøver ikke være æg, de kan også ligne måner. Da virker hun snarere som en græsk gudinde, der har fået den både fornemme og slidsomme opgave at bære hele universet på sine skuldre." (Nielsen, 2021). Lignende motiver og symbolik finder man i videokunstneren Katja Bjørns udstilling *Tidevand*, 2023, på Randers Kunstmuseum, hvor hun tager livtag med kvindeliv og moderskab (Paldam, 2023). Også her er ægget et gennemgående symbol, bl.a. videoer af store, svingende æggependuler, hvor mørknende (strudse)ægs langsomme, vedvarende bevægelse markerer tidens gang og den svindende fertilitet. Der er store landskaber af taktile nærbilleder af hud i forskellige aldre, fra den glatte, faste, til den furede, løse, samt interviews med Bjørn selv, hendes mor, hendes datter og barnebarn, der også indeholder beskrivelser af aldring og kroppens forfald.

De fleste af de her nævnte værker – fra social art-projekterne til værkerne af Bjørn og Kalkau – tager udgangspunkt i symptomer på overgangsalderen og i erfaringen af aldring, med følelser som tab, trods og vrede. Flere tematiserer omverdenens opfattelse af kvinder i og efter overgangsalderen og insisterer på at synliggøre den og dem. Rigtig mange af værkerne referer desuden til menstruation – hvis ophør er det mest synlige tegn på klimakteriets hormonelle forandringer – men ingen bruger blodet så voldsomt og aktivt som den franske kunstner Pauline Curnier Jardin (f. 1980). Siden jeg så videoværket *Qu'un sang impur / Kun et urent blod* på udstillingen *Mythologies* på ARoS, 2020¹⁴, er det blevet ved med at



ILL. 1–2.

Pauline Curnier Jardin, Stills fra *Qu'un sang impur*, 2019.

Courtesy: the artist, Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam and ChertLüdde, Berlin.

hjem søge mig med sin bizarre og surrealistiske sammenkobling af ældre kvinder, seksualitet, vold og blødning, og netop dette tetraeder vil være udgangspunkt for den følgende analyse. Værket handler ikke direkte om overgangsalder, men idet videoens kvinder, der alle må være på den anden side af klimakteriet, ved forskellige lejligheder bløder kraftigt fra underlivet, sætter værket alligevel fokus på netop overgangen fra fertil, menstruerende

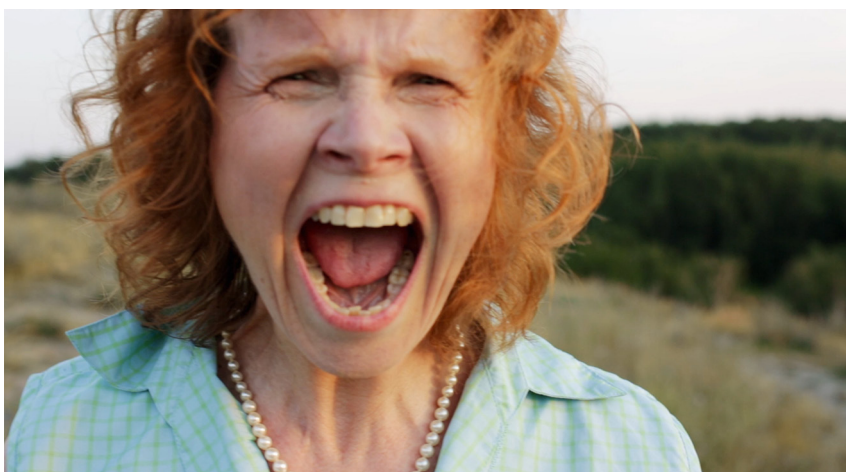
kvinde til postmenopausal og på såvel de ældre kvinders selvforståelse som på omverdenens blik på dem.

Pauline Curnier Jardins *Qu'un sang impur*

I *Qu'un sang impur*, 2019 (16'05 minutter), ser man, kort fortalt, først en række ældre kvinder i forskellige hverdagssituationer – én modtager en pakke af et yngre mandligt bud, en anden køber ind hos en ung mandlig slagter, to kvinder sidder på en bænk og nyder solen, da en ung mandlig cykelrytter kommer forbi. Kvinderne er vel mellem 60 og 80 år gamle og nydeligt istandgjorte med læbestift og opsat hår. De nyder åbenlyst synet af de unge mænd, og her kommer det bizarre ind. Når kvinderne ser lystent på mændene, begynder de at bløde. Blodet fosser ned ad deres ben, breder sig i pletter på deres bagdele, løber ned i deres sko. Og hvis de er to kvinder i scenen, smiler de indforstået til hinanden (Ill. 1 og 2). Derefter følger korte klip, hvor man ser flere af de unge mænd ligge døde, hvorpå man atter møder kvinderne, nu i hver sin fængselscelle. En mandlig fængselsbetjent kigger gennem et kighul i døren ind til kvinderne. Der er flere kvinder i fængslet end dem man så i starten. De kommunikerer sensuelt med hinanden gennem cellevæggene – puster røg gennem huller, stikker en blomst igennem ... Det hele summer af liderlighed. Én spiser nydende en blomst. En anden gnider sig op af den rå cellevæg. En tredje onanerer med hånden i trusserne og ler befriet efter klimaks. I cellerne er lysten ikke længere ledsaget af blødning, men i drømmelignende klip, hvor kvinderne pludselig befinder sig ude i naturen (uden mænd), bløder de atter ned ad benene og stiller sig op og brøler kraftfuldt (Ill. 3-6).

Fra homoseksuelle mænd til ældre kvinder

Qu'un sang impur er en delvis parafrase af Jean Genet's erotiske film *Un Chant d'amour*, 1950, hvor man følger en række mandlige, homoseksuelle fanger i et fængsel. Hos Genet får man ikke forhistorien og ved således ikke, hvorfor de er indsat, men flere af mændene fantaserer om hinanden, blandt andet en ældre mand, der drømmer om en romantisk skovtur med en yngre fange. Som hos Jardin er de indsatte stærkt seksuelt opstemte,



ILL. 3-4.

Pauline Curnier Jardin, Stills fra *Qu'un sang impur*, 2019.

Courtesy: the artist, Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam and ChertLüdde, Berlin.

og en vagt lurker på dem gennem dørens kighul. I begge film opdager de liderlige indsatte, at de bliver betragtet, men de vrænger og ler blot af vagen, og deres selvtilfredsstillelse bliver ikke en performance for voyeuren. Jane Giles, der er forfatter til flere publikationer om Genet, skriver om *Un Chant d'amour*, at den voyeuristiske scene også undermineres af skift i kameraets fokus, så vi i stedet for at se ind i cellen fra vagtens perspektiv pludselig ser vagtens øje i dørens kighul inde fra cellen. Dette greb bruges



ILL. 5–6.

Pauline Curnier Jardin, Stills fra *Qu'un sang impur*, 2019.

Courtesy: the artist, Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam and ChertLüdde, Berlin.

i begge film og bevirker både, at vores identifikation med vagten brydes, og at magtdynamikken omvendes. Som Giles skriver: “Beskueren bliver objekt snarere end subjekt for det filmiske blik. Optagelserne isolerer øjet i al dets samtidige kraft og sårbarhed og abstraherer det” (Giles, 1988).

Selvom der således er mange lighedspunkter mellem filmene, er der også en række signifikante forskelle og forskydninger. Umiddelbart iøjnefaldende er skiftet fra muskuløse, homoseksuelle mænd til gamle kvinder,

fra én seksuelt udgrænset gruppe til en anden. Mens fængselsbetjenten i Genet's film til sidst – sadistisk 'fellatio-like' – tvinger sin pistol ind i munden på en af de indsatte, efter at have haft homoerotiske fantasier mens han stod og lurede ved døren, slutter Jardin's film med modsat fortegn. Vagten (og vi/kameraet) kigger ind i en celle, da en kvinde, som viser sig at mangle en hånd, pludselig jager sin armstump i kighullet (Ill. 7). Grotesk, overraskende, og en bastant markering af det lurende øjes sårbarhed. Vores udsyn blokeres brutalt, og alt bliver sort.

Det 'urene blod' – ældre kvinders tabuiserede seksualitet

tomme æg

døde æg

ingen æg

bliver mit underliv lettere nu

en lystyacht med en helikopter

— Ursula Andkjær Olsen,

Mit smykkeskrin, 2020, p. 165

Der er mange åbne spørgsmål i Jardins film, og det mest presserende er, hvorfor kvinderne styrtbløder, når de ser mænd, de begærer? Det er meget forskelligt, hvordan menstruation indvirker på kvinders lyst, men menstruation i sig selv er ikke en lystindikator. En del kvinder i overgangsalderen oplever meget stærke blødninger. Blandt vidnesbyrdene i *Klimakteriesild*, 2019, siger designer Liv Utzon f.eks.: "Til sidst, inden den stoppede, var det sådan, at når jeg gik i seng om aftenen, måtte jeg bruge to tamponer og to bind og vat oveni, og om morgenen, når jeg rejste mig, var der alligevel en sø af blod. Jeg kunne bløde op til otte dage hver tredje uge." (Gottlieb, 2019, p. 172), mens forfatter og journalist Lone Theils fortæller: "Nu er der et par dage, hvor jeg har tampon, bind og håndklæde på, når jeg er herhjemme, for det er SÅ vildt, hvad der foregår, og det kan gå SÅ hurtigt, at jeg bløder igennem" (Gottlieb, 2019, p. 52). For disse kvinder er der klart ikke noget erotisk over de voldsomme blødninger.

Fertilitet er heller ikke en lystindikator i sig selv. For mennesket er sex andet og mere end reproduktion. Lysten er ikke begrænset til 'løbetid',



ILL. 7.

Pauline Curnier Jardin, Still fra *Qu'un sang impur*, 2019.

Courtesy: the artist, Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam and ChertLüdde, Berlin.

som hos en del andre dyr, aktiviteten er ikke begrænset til noget, man kan få børn af, og kvinder har med klitorissen et imponerende stort organ, der ikke tjener andet formål end nydelse. Når det er sagt, påvirker menstruationscyklus givetvis den heteroseksuelle tiltræknings usynlige feromonudveksling, og tanken om graviditetsmuligheden kan være ophidsende i sin livsskabende storslåethed. Mens kvinder med menopausen mister evnen til at få børn, bliver mandens sæd ganske vist ringere med årene, men de fleste kender alligevel historier om mænd, der er blevet fædre i høj alder, fra Grundtvig til Robert de Niro. Selvom stadig flere er infertile, køn og alder upåagtet, og menopausen kan betyde et friere sexliv, hvor man ikke længere behøver at bekymre sig om at blive gravid, er den for mange også en tabserfaring; et tab af ungdom og af reproduktionsmulighed (se f.eks. Gottlieb, 2019; Herlev, 2019; Hvas 2022; Nielsen 2024). Kvinderne i Jardins film er “frigjort fra det reproduktive loop”,¹⁵ alligevel bliver blodet i videoen et billede på, at der stadig er ‘gang i systemet’.

Jardins blødende kvinder kan hermed ses i relation til den visuelle pornografis evige udfordring med at dokumentere kvinders nydelse og orgasme. Hvor man for mænd har “cum-shottet” af den ejakulerende penis som ‘bevis’ på klimaks, og erektionen som lystindikator (selvom forholdet

mellem lyst og erektion ikke er én til én), er kvindens indre orgasme-sammenræknings sværere at fange på film, og i pornografien repræsenteres lysten ofte af en halvåben mund og orgasmen lydligt som en voldsom stønnen (Williams, 1999, p. 94, pp. 123-30). Jardin vælger – uortodokst – at visualisere lysten med store mængder blod. Dette kan henvise til, og være en synliggørelse af, det blod, der ved seksuel ophidselse løber til de kvindelige kønsorganer og får dem til at svulme (i lighed med blodet, der løber til penis). Jardin kunne også have brugt f.eks. snegleagtige slimspor, men koloristisk ville det ikke være lige så flot, og blodet kan symbolsk andet og mere end lubrikation. Begge dele er potentielt abjekte, men blodet forbindes også med aggression, liv og død. Menstruationsblod har i mange kulturer været ekstremt tabuiseret (hvor menstruerende kvinder f.eks. har været opfattet som urene og har skullet opholde sig i hytter for sig selv) og er det stadig til en vis grad. Selvom der findes både menstruationskunst, fri-bløderaktivister og stadig mere udbredte menstruationskopper, der sætter kvinder i større berøring med deres eget blod end andre hygiejneartikler, så er menstruation stadig forbundet med en vis blufærdighed for de fleste. De ældre kvinder i Jardins film er så gamle, at de helt sikkert er på den anden side af menopause. Menstruationstabet glider hermed over i tabuet om den gamle kvindes seksuelle appetit via det utæmmelige blod, på én gang aggressivt og muntert løbende. Når kvinderne senere i filmen masturberer i deres isolerede fængselsceller, er det ikke i søer af blod. Her er lysten ikke ledsaget af blødning. Blødningen i starten af filmen er et signal til omverdenen, en fremvisning af lysten, en konkret 'bæren den uden på tøjet'.

Hos Jardin bliver kvindernes blødning en protest. De bløder hæmningsløst ud over det hele, ligeglade med, hvad omverdenen måtte mene. Den ældre kvinde hos Jardin er ikke afhængig af at være objekt for mandens begær. Hun er det agerende subjekt, den, der objektiverer manden: som holder hånden lidt for længe på pakkebuddets arm, som 'sender blikke' (indforståede til hinanden, liderlige til de unge mænd), som sigende bestiller "BLUTWURST" hos slagteren, med tungt åndedræt og tydelig diktation (på en gang aggressivt, kastrerende og brunstigt, begærligt). Det er den ældre kvinde, der fylder situationerne med lummerhed og lidenskab. Hende, der har seksuel agens. Og det lader også til at være hende, der senere slår mændene ihjel.

Den psykoanalytisk inspirerede filmteoretiker Barbara Creed skrev tilbage i 1993 *The Monstrous Feminine*, og i 2022 har hun lavet en opdateret udgave, *Return of the Monstrous Feminine*, om en lang række film, typisk med kvindelige instruktører, der siden starten af 00'erne, har fremstillet *det monstrøst feminine* som "en frigørende og transformativ figur" (Creed, 2022, p. 4). I disse film, som Creed med en samlebetegnelse kalder *Feminist New Wave Cinema*, er den monstrøse kvinde ikke længere et seksualiseret offer eller en kastrerende skræmmefigur i en mandlig horrorfilm, men en handlekraftig protagonist. Filmene bruger ofte "horror som en æstetisk form til at formidle virkeligheden – ofte surrealiteten – i den menneskelige kamp", og kvinderne udfordrer patriarkalske definitioner af, hvordan kvinder bør være (Creed, 2022, p. 2-4). *Qu'un sang impur* indgår helt oplagt i denne nye bølge med sine abjekte, voldelige og dog sært heroiske repræsentationer af ældre kvinder, der står ved sig selv og deres begær og er grænseoverskridende i såvel krop som handlen.

Farlig, frastødende og usynlig

At den ældre kvindes seksualitet er 'farlig', er en veletableret fortælling i vestlig kultur, som kan ses i alt fra middelalderens hekseprocesser, udtrykket *cougar*, altså et farligt rovdyr, om den ældre, seksuelt aktive kvinde, til diverse film fra starten af det tyvende århundrede til i dag. Udover egentlige horrorfilm, som dem Creed behandler, kunne et par eksempler være stumfilmen *Den farlige alder*, 1911, hvor en moden matrone med lethed forfører en række mænd, herunder sin datters forlovede¹⁶, *The Graduate*, 1967, hvor Mrs. Robinson forfører en ung mand, der egentlig burde have hendes datter, eller *Den kroniske uskyld*, 1985, hvor fru Junkersen, spillet af Susse Wold, forfører sin datters kæreste. I alle tre film bliver de yngre mænd nærmest tryllebundet af den ældre kvindes erotiske kraft og tilsidesætter en mere alderssvarende partner, og det fremstilles aldrig som lykkeligt. Vores populærkultur fortæller os således indtrængende gang på gang, at den modne kvindes begær er destruktivt og farligt.

I modsætning til denne tilsyneladende uimodståelige, egoistiske, erotiske kraft hos den modne kvinde i nogle repræsentationer, opfattes den ældre kvinde også ofte som frastødende. Langt hurtigere end den aldren-

de mand falder den aldrende kvindes 'værdi' i takt med aldringstegnene. Susan Sontag skriver – voldsomt og provokerende – i essayet "The Double Standard of Ageing":

En ældre kvinde er per definition seksuelt afskyelig – medmindre hun i virkeligheden slet ikke ser gammel ud [...] Aldring hos kvinder er en proces af at blive seksuelt frastødende, for den slappe barm, den rynkede hals, de plettede hænder, det tynde hvide hår, den taljeløse torso og de årede ben på en gammel kvinde opleves som frastødende. [...] At gamle kvinder er afskyelige, er en af de dybeste æstetiske og erotiske følelser i vores kultur. Delt af kvinder så meget som mænd. (Sontag, 1972, pp. 36-37)

Den ældre kvinde regnes ikke som en del af lystøkonomien. SF-politikeren Christine Antorini fortæller, at det at fylde 50 for mange af hendes veninder var lig med et "markant fald i 'markedsværdien' for mænds anerkendelse og begær [...] og dermed en grundlæggende markør for deres kvindelige værdi" (Antorini, 2021). Dette giver sig til udtryk i det, som rigtig mange kvinder kalder 'usynlighed'. Greer skriver brutalt: "Før eller senere bliver den midaldrende kvinde opmærksom på en ændring i folks holdning til hende. Hun kan ikke længere benytte sig af sit udseende, hvilket hun ubevidst har gjort hele sit liv." (Greer, 1993, p. 12). Senere uddyber hun:

Forandringen gør ondt. Ligesom en person, der får fjernet lænkerne fra benene, vakler den befriede kvinde til at begynde med. Selv om hendes overdrevne synlighed var smertefuld, er hendes nuværende usynlighed forvirrende. Hun havde ikke indset, hvor afhængig hun var af sin fysiske tilstedeværelse, ved forretningernes diske, på værkstedet, i bussen. For første gang i sit liv opdager hun, at hun må hæve stemmen eller vente i en uendelighed, mens andre maser sig frem foran hende. (Greer, 1993, p. 63)

Den feministiske teoris grand old lady Simone de Beauvoir, har skrevet flere bøger om aldring, herunder *Alderdommen*, 1983 (fransk 1970), hvor hun bl.a. skriver om, hvordan kvinder på den ene side kan blive ved med at føle seksuel lyst højt op i alderen, og på den anden side fravælges af mænd: "Afholdenhed påtvinges hende ikke af en fysiologisk skæbne, men af hendes status som relativt væsen" (Beauvoir, 1983, pp. 79-81). Ifølge Greer, havde Beauvoir det selv virkelig svært med usynligheden, og at hendes elskede, filosofen Sartre, ikke længere så til hendes side, men foretrak yngre

kvinder (Greer, 1993, p. 365). Greer har ikke den store tiltro til, at samfundet vil ændres, så ældre kvinders erotiske kapital atter vil stige. Lykkeligst er det ifølge hende for de kvinder, der med alderen mister lysten. Hun skriver lakonisk: "Hvis det seksuelle aldrig har været særlig tilfredsstillende, [...] så ville det måske være passende at opgive kampen, når man runder de halvtreds." (Greer, 1993, p. 347). Heller ikke dette er dog nemt. Der er i dag en forventning om, at man skal være seksuelt aktiv for at leve et lykkeligt liv, som Greer skriver: "Engang blev den svindende seksuelle lyst betragtet som en befrielse. Men det er ikke holdbart nu, hvor forbrugerkulturen er baseret på nydelse. Hvis man ikke søger seksuel nydelse, spiller man simpelthen ikke med." (Greer, 1993, p. 356).

Greers tanker om heteroseksuelt samvær er generelt ikke høje, og som modsvar skriver Lynne Segal i *Out of Time*, 2013, at hvis man har været vant til et godt liv med sex og begær, er et liv med "afholdenhed" ikke så tiltrækkende (Segal, 2013, pp. 91-95). Segal anerkender, at det som ældre kvinde kan være svært at finde en mand, og hendes løsning er at finde seksuelt sammen med andre kvinder:

Desuden, det er min erfaring, at det ofte er lettere for en ældre kvinde at føle sig som genstand for begær i situationer, der udelukker mænd [...] Jeg er langt fra den eneste ældre kvinde, som har nydt og i mit tilfælde lovprist glæderne ved et heteroseksuelt partnerskab, der sluttede sidst i halvtredserne, og som efterfølgende har fundet uventet erotisk nydelse i et forhold med en kvinde. (Segal, 2013, pp. 116-117)

Denne løsning mere end antydes også hos Jardin, hvor én af kvinderne i fængslet har billeder af letpåkledte kvinder på væggen og nydende snuser til, slikker på og til sidst spiser en halvvisse rose (rosen er en ofte brugt metafor for kvindens køn), og man ser også et lesbisk kvindetegn tatoveret på en arm. Kvinderne har hos Jardin gennemgående en positiv og sensuel kontakt med hinanden. De sidder ikke frustrerede tilbage i længslen efter mænd, men nyder tydeligvis deres egne kroppe og fællesskabet med de andre kvinder (Ill. 3, 5 og 6).

I tråd med dette, viser en undersøgelse lavet af professor Jane M. Ussher, professor Janette Perz og postdoc Cloe Parton, der alle forsker i sundhedspsykologi på University of Western Sydney, Australien, at kvin-

der i lesbiske forhold ofte kommer nemmere gennem overgangsalderen seksuelt, og at ændret sexlyst generelt har mere at gøre med psykosociale faktorer end med overgangsalderen som sådan (Ussher, Perz og Parton, 2015; Hvass, 2022, pp. 75-94). På baggrund af tidligere studier og en større kvalitativ undersøgelse af kvinder i overgangsalderen skriver de således i artiklen "Sex and the menopausal woman: A critical review and analysis", 2015, at nogle kvinder mister lysten, fordi kroppens aldringstegn får dem til at føle sig mindre attraktive (hvilket forstærkes af deres nye 'usynlighed'), mens andre kvinder trækker sig seksuelt pga. mindre lubrikation. Dette problem er dog størst for kvinder, der er underlagt det "coitale imperativ". Større tørhed er ikke ensbetydende med mindre lyst, og Ussher, Perz og Parton opfordrer derfor (i lighed med Greer, Segal og Hvass) til en udvikelse af forståelsen af sex, fra en heteronormativ forestilling om 'rigtig' sex som det vaginale samleje til en bredere forståelse, hvor auto-, homo- og ikke-penetrationsbaseret sex er lige så fulgyldige måder at have sex på¹⁷ (Ussher, Perz og Parton, 2015, p. 457).

Jardins kvinder trodser 'usynligheden', lader sig ikke kue af den. De unge mænd (buddet, slagteren, cyklisten) 'ser' dem ikke. Men kvindernes lyst er ikke afhængig af mændenes bekræftelse. Den er stærk og vild i sig selv. Den mandlige vagt fantaserer om homoseksuel sex i Genets film, men vagten fantaserer ikke om de ældre kvinder i Jardins film. Den bliver på kvindernes banehalvdel. Hvad vagten tænker om kvinderne, kan være lige meget. Da én af kvinderne opdager, at hun bliver beluret, vrænger hun af manden. Kvinderne defineres ikke af hans begær, hans anerkendelse, bekræftelse – eller af hans afsky. De definerer sig selv.

Det fald i 'markedsværdi' som kvinde, som Antorinis veninder så som noget negativt, ser Jardin som noget positivt, som en måde at undslippe en patriarkalsk kapitalistisk samfundsstruktur på. Hun har i et interview med Isabelle Massu udtalt: "At være i overgangsalderen virker som den mest bogstavelige måde, hvorpå en kvinde kan blive taget af markedet." [...] "Måske er overgangsalderen den sidste niche, som kapitalismen ikke kan nå" (Massu, 2019). Man kan diskutere, om overgangsalderens usynlighed virkelig sætter den ældre kvinde uden for kapitalismen. Seksuelt begærsobjekt eller ej, så udgør ældre kvinder et stort og købedygtigt segment, som bl.a. er målgruppe for cremer, mode, wellness og (kultur)oplevelser, herunder temmelig meget,

der tjener til at fastholde eller foregive ungdommelighed, helt i tråd med det dominerende, kapitalistisk understøttede, ungdomsideal. I Jardins gamle, blødende kvinder kan der således også være et element af, at de med deres offentlige blødning performer evig, fertil ungdommelighed over for de yngre mænd, og hermed ikke har løsrevet sig fra en patriarkalsk begærsøkonomi, men snarere tragikomisk klamrer sig til den – hvorfor de også forsmåede må slå mændene ihjel. Dette perspektiv står i modsætning til deres harmoniske, erotiske sameksistens og selvtilfredsstillelse i fængslet, som netop understreger deres uafhængighed af det mandlige blik og mandens begær. Det er også i den retning, den øvrige hidtidige reception af værket peger. Abramian skriver eksempelvis om *Qu'un sang impur*: “Menopausen løser kroppen fra vareliggørelsens begrænsninger. Hvis man ikke længere er fastlåst som begærsobjekt, kan man blive noget andet” (Abramian, 2020). Menopausen bliver hermed ikke en slutning, men en åbning mod noget andet; et nyt liv, en anden – frigjort – identitet og seksualitet.

At ældes med heksens kraft

jeg får lov at prøve at dø
før jeg er død
jeg får lov
det er en gave
det er noget som ikke indstifter en gæld
det er noget som ingen kan tage fra mig

overgangen fra frugtbar eller ikke-frugtbar
fra fuldmåne til nymåne
jeg bliver jomfru igen

jeg bliver pige
igen

— Ursula Andkjær Olsen,
Mit smykkeskrin, 2020, p. 170

Læge Lotte Hvas udtaler, at overgangsalderen er “en slags omvendt pubertet, også på et eksistentielt plan. Man skal igen til at finde en ny rolle i livet” (Nielsen, 2024). Ursula Andkjær Olsens digte undersøger over-

gangsalderens komplekse kombination af tabserfaring og ny begyndelse, en seksualitet løsrevet fra det reproduktive, en "bliven pige igen". Også for Greer giver livet efter menopausen mulighed for en fornyet lidenskab, idealisme og energi, som minder om tiden før menarchen; for Greer i kraft af en frihed fra at være indforskrævet som begærsobjekt i en patriarkalsk konstruktion. Hun mener, at man som ældre kvinde skal tage imod tanken om "heksekraft", som "et positivt, aggressivt og bevidst billede af os selv". I stedet for at kæmpe mod aldringen eller stræbe mod at blive en stereotyp, mild, tærtebagende bedstemor skal man omfavne den dunklere side og ikke vige tilbage fra at blive "en skræmmende gammel kvinde" (Greer, 1993, pp. 8-9, pp. 401-402). For Greer er heksen et billede på den ældre kvinde, som måske nok er frygtet og afskyet, men som hviler i sig selv og sin "åndelige magt" og ikke behøver at tage andres intolerance til sig. For de ældre kvinder er mange, og "så længe de kan lide sig selv, bliver de ikke et undertrykt mindretal" (Greer 1993, pp. 8-9).

At overgangsalderen er en overgang, en transformation, og ikke bare en afslutning, understreges også af Sontag, der ender sit essay med et opråb, hvor hun opfordrer kvinder til at: "lade sig ældes naturligt og uden forlegenhed, aktivt protesterende og ulydige mod de konventioner, der stammer fra dette samfunds dobbeltmoral om aldring" (Sontag, 1972, p. 38) – og i øvrigt at nyde det lange erotiske liv, som kvinder kan have. Den tidligere nævnte kvalitative undersøgelse af kvinder i overgangsalderen viste således også, at kvinder, der accepterer deres aldrende kroppe og som har et positivt kropsbillede, har langt nemmere ved at holde fast ved både lyst og seksuel aktivitet, hvilket i øvrigt er selvforstærkende, fordi seksuelt aktive kvinder generelt også føler sig mere seksuelt attraktive (Ussher, Perz og Parton, 2015, p. 458).

Det er selvfølgelig sin sag 'bare' at omfavne sin ændrede, aldrende krop, med rynker, løs hud og mavedefet, når der generelt i samfundet stadig er så stor modstand mod den aldrende kvinde. Der er mange eksempler på aldersbetinget udskamning af kvinder, også i dag. Eksempelvis modtager kvindelige, midaldrende tv-journalister ofte grove SoMe beskeder fra folk, der væmmes ved deres rynker.¹⁸ Alligevel synes holdningen til ældre kvinder trods alt at have ændret sig noget siden Sontags tekst fra 1972, via (særligt kvindelige) instruktører, forfattere, skuespillere, bladredaktører, billedkunstnere etc., som insisterer på at repræsentere ældre kvinder uretoucheret. Et

eksempel er filmen *Good Luck to You, Leo Grande*, 2022, hvor vi møder en ny Mrs. Robinson, der ulig hende fra 1967 ikke er fuld af erotisk selvtilid. Denne Mrs. Robinson (spillet af Emma Thompson (f. 1959)) har gennem hele sit ægteskab haft et utilfredsstillende sexliv og har aldrig fået en orgasme. Som ældre enke hyrer hun en ung mandlig sexarbejder, og filmen skildrer bl.a. hendes vej mod at finde en egen nydelse og kropslig selvaccept.

Alle disse repræsentationer af aldrende kroppe er i disse år med til at gøre en forskel – fra billedkunstens ofte symbolske skulpturer, fotos, malerier og performances – som når Zyborska i *Silent Scroll* vender tilbage til livmoderen, og genfødes som gammel, infertil kvinde, der dog er fuld af symbolsk kraft – over tv-seriernes realisme til Jardins surrealistiske videofilm, hvor sammensætningen af uventede elementer på uventede steder (ældre kvinder og fritløbende blod i det offentlige rum) forårsager et chok og giver et provokerende, morsomt og diabolsk bud på en alternativ virkelighed. Kunsten bidrager til at synliggøre, at aftabisere og redefinere opfattelser af både overgangsalderen som sådan og den aldrende kvinde, hendes krop, seksualitet og selvforståelse. Halvdelen af befolkningen kommer til at gå gennem overgangsalderen, og da vi bliver stadig ældre, bliver der stadig flere år, hvor vi må leve med kroppe præget af alderdom. Repræsentationerne giver livsfasen et formsprog, og gør den med Skovgaard Niensens ord til “et potent politisk og æstetisk felt” (Nielsen, 2021). Mapplethorpes fotografi af Bourgeois, som indledte denne artikel, viser en aldrende kvinde, der har ‘tæmmet’ mandens lem. Dette er på mange måder parallelt til Jardins *Qu’un sang impur*. Værkerne viser kvinder, der ikke er afhængige af mandens bekræftende blik og libido. Med sine repræsentationer af det monstrøst-feminine er kunsten hermed med til at redefinere den aldrende kvindekrop fra at være udtryk for tab, hæslighed og usynlighed til at rumme en frigørende kraft.

Camilla Skovbjerg Paldam er lektor, ph.d. ved Kunsthistorie, Aarhus Universitet. Hun forsker i repræsentationer af køn og seksualitet i kunst og visuel kultur og i det 20. århundredes avantgarder, særligt surrealisme. Hendes seneste publikationer er: “The Activist Potential of Feminist Art - Artworks as Agile Objects in Museum Communication” in The Activist Museum. Practice, theories and actors, Fabian, Birch og Uldbjerg (eds.), 2024 og “Kønnet kultur og skæv repræsentation: Et tilbageblik på og en kvalitativ analyse af 30 år i dansk akademia” in Passepartout, Uden titel, dec. 2023.

SUMMARY

Art and menopause

Blood, lust, and invisibility

Where menstruation has become a well-established topic in visual art and criticism, not much has yet been done or written on menopause, although it has been a prominent topic in the broader visual culture (film, TV series, magazines etc.). The purpose of the article is twofold: First, I want to provide an overview of a developing field of visual art that deals with menopause, second, I will analyse the surreal video *Qu'un sang impur*, 2019, by Pauline Curnier Jardin (b. 1980). In the bizarre video postmenopausal women bleed heavily when they see men they lust for. This will be the point of departure for a discussion of perceptions of blood, sexuality, and elderly women in the video and in society as such.

NOTER

- 1 Citater, der ikke tidligere er oversat, er gennem hele artiklen oversat af forfatteren selv. *Fillette* (59,7 × 28 × 19,1 cm) er normalt udstillet hængende fra loftet i en kødkrog fastgjort med en ståltrådspiercing gennem 'hovedet'. MoMA skriver om den: "Selvom det mest åbenlyst repræsenterer en fallos, kan værket også ses som en kvindelig torso, som titlen antyder; i denne læsning er de to runde former toppen af to ben, der sidder fast på deres hoftede." (MoMA.org). (<https://www.moma.org/collection/works/81418>). *Fillette* er på MoMA, Mapplethorpes foto af Bourgeois er ejet af Tate og The National Galleries of Scotland. Det har desværre ikke været muligt at få billedrettigheder til at vise billedet i denne artikel.
- 2 Til sammenligning blev overgangsalder ifølge Infomedia i 2003 nævnt 337 gange og i 2013 930 gange. Opmærksomheden på overgangsalder har således været uafbrudt stigende de seneste 30 år, en udvikling der begyndte at tage fart efter årtusindskiftet, og som er eksploderet inden for de seneste år.
- 3 Det er interessant, at Jen Gunter med *Overgangsaldermanifestet* 2021 skriver et manifest og dermed indskrives sig i avantgardernes tradition for manifeste. Den danske udgave er desværre så dårligt oversat, at den ikke er værd at læse, og jeg har stærk mistanke om brug af Google Translate. Nogle sætninger er totalt uforståelige, og der tales gang på gang om "tunge menstruationer" – mon ikke "heavy" med fordel kunne have været oversat til "kraftige"? Lotte Hvas' *Bogen om overgangsalderen*, 2022, er til gengæld meget læseværdig. Det er en revideret udgave af Hvas: *Overgangsalderen: Bedre end sit rygte*, 2017.

- 4 Stigningen i omtale af overgangsalder i danske medier i 1993 skyldes i høj grad omtale af Greers bog, der udkom på dansk netop det år.
- 5 Den australske kunstner og psykoterapeut Rosie McLaren havde allerede for over tyve år siden et projekt om, hvordan overgangsalderen ændrede hendes egen og andre kvinders kunst (McLaren, 1999, 2001). McLaren har i højere grad et terapeutisk fokus på kunstnerens psykiske udvikling end på kunst, der tematiserer overgangsalder, som vil være denne artikels fokus. Derfor går jeg ikke nærmere ind i McLarens arbejde her.
- 6 Whitworth.manchester.ac.uk
- 7 Whisper Sisters: <https://www.youtube.com/watch?v=2bDA9RnJRJo>.
- 8 Arts.ac.uk.
- 9 Udstillingen kan stadig ses online: <https://arbpublicart.wordpress.com/rethinking-the-menopause-exhibition/> – 2018.
- 10 Deister-echo.de.
- 11 Robb Deirdre: deirdrejobb.org.
- 12 Mere om workshopen kan ses her: <https://www.thisisliveart.co.uk/opportunities/rocioboliver-workshop/>.
- 13 Sexcentenary medlemmer: Teresa Albor, Katherine Araniello, Kate Clayton, Sarah Kent, Katherine Meynell, Helena Vortex, Wanda Zyborska (2015-17). Sexcentenary udformede et manifest, hvor de bl.a. definerede deres udgangspunkt som spørgsmål om køn, aldring og feminisme – og humor som en subversiv strategi (Zyborska, p. 122). Gruppen brød op i 2017 og Wanda Zyborska dannede sammen med Kate Clayton XSexcentenary (2017-), der også inkluderer Norma Hunter, Lindsey Colbourne, Lisa Hudson og Toni Dewhurst.
- 14 Før det blev vist på AROs, er værket blandt andet blevet vist på Hamburger Bahnhof i Berlin, 2019. Her blev det, som Charles Aubin beskrev det i *Mousse Magazine*: “vist inde i en 110 m² stor livmoderlignende installation omkranset af røde træer (eller var de gigantiske livmodervener)”. <https://www.mousse-magazine.it/magazine/pauline-curnier-jardin-charles-aubin-2021/>
- 15 Jardin, Pauline Curnier: <http://paulinecurnierjardin.com/quun-sang-impur-2019/>.
- 16 *Den farlige alder*, 1911, er August Bloms meget frie filmatisering af Karin Michaëlis’ roman *Den farlige Alder*, 1910, der ellers er et tidligt og fascinerende bud på en kvindelig forfatters skildring af overgangsalderen.
- 17 Da coital sex er vigtig for mange par, er det dog også væsentligt at understrege, at det med cremer og hormoner er muligt at komme tørheden til livs (Ussher, Perz og Parton 2015, 462, Hvass 89-91).
- 18 Flere journalister har udtalt sig om udskamning pga. alder, blandt andet Janni Pedersen (Goddiksen, 2021).

LITTERATUR

- Abramian, Cleo: "An Artist Presents Menopausal Women's Bodies as Powerfully Sexual" in *Hyperallergic*, 14. februar, 2020. <https://hyperallergic.com/542619/an-artist-presents-menopausal-womens-bodies-as-powerfully-sexual/>.
- Antorini, Christine: "Jeg skulle selv nærme mig de 50, før jeg så overgangsalderen som et politisk anliggende" in *Information*, 30. november 2021, <https://www.information.dk/debat/2021/11/naerme-50-foer-saa-overgangsalderen-politisk-anliggende>.
- Aubin, Charles: "Attack of the Killer Grannies: Pauline Curnier Jardin" in *Mousse Magazine* 74, 21. januar 2021, <https://www.moussemagazine.it/magazine/pauline-curnier-jardin-charles-aubin-2021/>.
- Bell, Stephanie: "Three women break the taboo surrounding the menopause" in *Belfast Telegraph*, 20. oktober 2015. <https://www.belfasttelegraph.co.uk/life/features/three-women-break-the-taboo-surrounding-the-menopause/34122846.html>
- de Beauvoir, Simone: *Alderdommen*, Karen Nicolajsen (trans.), København, Fremad, 1983 [1970].
- Coble, MC og Louise Wolthers: *Things Change Anyway*, Aarhus, Asterisk, 2023.
- Creed, Barbara: *Return of the monstrous-feminine: feminist new wave cinema*, Abingdon, Oxon, United Kingdom, Routledge, 2022.
- Creed, Barbara: *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*, London, Routledge, 1993.
- Frank, Lone: "Kvinder uden østrogen" in *Weekendavisen*, 27. januar 2021, <https://www.weekendavisen.dk/2021-4/ideer/kvinder-uden-oestrogen>.
- Giles, Jane: "Un Chant d'amour par Jean Genet" in *Artforum* 26(5), 1988, pp. 102-106, <https://www.artforum.com/print/198801/un-chant-d-amour-par-jean-genet-34466>.
- Goddiksen, Mette Kirstine: "Så du det også på tv? Janni Pedersen var cool. Pegede på sine rynker i ansigtet og sagde..." in *Alt for Damerne*, 12. maj 2021.
- Gottlieb, Sanne: *Klimakteriesild, Grønningen* 1, 2019.
- Greer, Germaine: *Forandring*, København, Gyldendal, 1993 [1991].
- Gunter, Jen: *Overgangsaldermanifestet*, Kasper Dalen Pedersen (trans.), Odense, Mellempgaard, 2022 [2021].
- Hansen, Marianne Strøm: "Jens Erik Sørensen giver svar på tiltale", in *Kulturkontakten*, Kulturministeriet, september 2004, pp. 12-13.
- Herlev, Mette: *Kvindeligheder*, Forfatterskabet.dk, 2019.
- Hermele, Vanja: *Konsten – så funkede det (inte)*, KRO/KIF, 2017 [2009].
- Hjernøe, Anne: *Stærk Overgang*, København, Politikens Forlag, 2022.
- Hvas, Lotte: *Bogen om overgangsalderen*, Aarhus, Klim, 2022.
- Marmur, Lisa: "Menopause: Fertile ground for creative expression in the arts" in *Lens*, Monash University, 22. februar 2022, <https://lens.monash.edu/@politics-society/2022/02/25/1384455/menopause-fertile-ground-for-creative-expression-in-the-arts>.

- Massu, Isabelle: "Conversation between Isabelle Massu and Pauline Curnier Jardin", 5. marts 2019, <http://paulinecurnierjardin.com/conversation-between-isabelle-massu-and-pauline-curnier-jardin-5th-march-2019/>.
- McLaren, Rosie: "The discourses of hysteria; menopause, art and the body" in *Hecate*, Vol.25 (2), 1999, pp.107-129.
- McLaren, Rosie: *Menopause, Art and the Body: Contemporary Tales from the Daughters of Hysteria*, Flaxton, Queensland, Post Pressed, 2001.
- Michaëlis, Karin: *Den farlige Alder*, København, Gyldendal, 1910.
- Nielsen, Bodil Skovgård: "En ørkesløs tid, en omvendt pubertet eller et tredje køn?" in *Information*, 2. marts 2024.
- Nielsen, Bodil Skovgård: "To modne kunstnere får overgangsalderen til at brøle og skabe sig" in *Information*, 7. december 2021.
- O'Grady, G.: "An Autoethnographic Performance: The Researcher's Story of Hysterectomy and Menopause as Act of Resistance and Activism" in *International Review of Qualitative Research*, 14(3), 2021, pp. 533-546.
- Olsen, Ursula Andkjær: *Mit smykeskrin. Digte*. København, Gyldendal, 2020.
- Osborne, Catrin: "This Is What The Menopause Looks Like" in *RPS The Decisive Moment*, Documentary Group, Royal Photographic Society, edition 25, september 2022, https://issuu.com/documentarygrouproyalphotographicso/docs/rps_the_decisive_moment_september_2022_edition_25/s/16821542.
- Paldam, Camilla Skovbjerg: "Krop, køn og moderskab i Katja Bjørns videokunst" in *Katja Bjørn*, Inge Lise Mogensen Bech (ed.), Randers, Randers Kunstmuseums Forlag, 2023, pp. 184-205
- Præstgaard, Lise Benthin, "Flere orgasmer til midaldrende kvinder skaber de gode film og tv-minder" in *Information*, 1. oktober, 2022, <https://www.information.dk/kultur/2022/09/flere-orgasmer-midaldrende-kvinder-skaber-gode-film-tv-minder>.
- Røstvik, Camilla Mørk: "Blood Works: Judy Chicago and Menstrual Art Since 1970" in *Oxford Art Journal*, 42, 3, 2019, pp. 335-353.
- Segal, Lynne: *Out of time: the pleasures and perils of ageing*, London, Verso, 2013.
- Simonsen, Renée Toft: *Jeg er f*cking hot! En rejse i det indre landskab omkring de 50 år - og et forsvar for sårbarheden!* København, Politikens Forlag, 2018.
- Sontag, Susan: "The Double Standard of Ageing" in *The Saturday Review*, 23. september 1972, pp. 29-38, <https://www.unz.com/print/SaturdayRev-1972sep23-00029>.
- Ussher, J. M., J. Perz, og C. Parton: "Sex and the menopausal woman: A critical review and analysis" in *Feminism & Psychology*, 25(4), 2015, pp. 449-468.
- Williams, Linda: *Hard Core - Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkely og Los Angeles, University of California Press, 1999.
- Zyborska, Wanda: *Age Becomes Her: Redefining the Possibilities of Ageing for Women (Through Scarred Aged Skin and the Material Body)*, PhD-afhandling, Manchester Metropolitan University, 2019, <https://e-space.mmu.ac.uk/view/creators/Zyborska=3AWanda=3A=3A.default.html>.

HJEMMESIDER

- Arts.ac.uk: "Reframing Menopause", University of the Arts London. <https://www.arts.ac.uk/colleges/london-college-of-communication/research-at-lcc/photography-and-the-contemporary-imaginary/menopause> (tilgået 3. oktober 2023).
- Deister-echo.de: "Kunstaustellung im Brasehof widmet sich den Wechseljahren" in *Deister Echo – Die Internetzeitung für Basinghausen*, 7. Oktober 2022. <https://deister-echo.de/kunstaustellung-im-brasehof-widmet-sich-den-wechseljahren/> (tilgået 3. oktober 2023).
- Jardin, Pauline Curnier: "Ausgeblutet, Bled Out, Qu'un sang impur", <http://paulinecurnierjardin.com/quun-sang-impur-2019/> (tilgået 3. Oktober 2023).
- Live Art Development Agency, LADA: <https://www.thisisliveart.co.uk/opportunities/rocio-boliver-workshop/> (tilgået 3. marts 2024).
- MoMA.org: "Louise Bourgeois. Fillette. 1968". <https://www.moma.org/collection/works/81418> (tilgået 3. oktober 2023).
- Robb, Deirdre: "Menopause" <https://deidreroobb.org/artworks/pause-artwork/pause/> (tilgået 3. oktober 2023).
- Whitworth.manchester.ac.uk: "Creative Responses to the Menopause", Whitworth. The University of Manchester. <https://www.whitworth.manchester.ac.uk/whats-on/events/creativeresponsesmenopause/> (tilgået 3. oktober 2023).
- Whisper Sisters: "EVERYWOMAN – The real menopause documentary", 2022, REELmcr, <https://www.youtube.com/watch?v=2bDA9RnJRJo> (tilgået 3. oktober 2023).

Phenomenology of Menstruation

(Bio)artworks Within a Feminist Occult

WHITEFEATHER HUNTER

Who has agency in shaping the meanings of menstruation? This article discusses complexities in restructuring menstruation as a broad cultural phenomenon, presenting an inquiry into how performance and art/media production are used by those interested in the power of determining social representations of menstruation and/or reproductive bodies. Included are examples of agentic effect, drawn from social media to historical ritual, to my own artistic practice.

Because of its vividness, red is often the sign of what remains otherwise unseen: the absent cause, the hidden poison ... primordial vividness, an apprehensible quality distinguishable from the given forms it takes. This phenomenological "possibility" ... is the first condition of semiotic activity ...

— *Menely and Ronda, 2013, p. 25*

Introduction: Menstruation as Cultural Phenomenon

Who has agency in shaping the meanings of menstruation? Women, artists, institutions, others? Towards what ends? To address these questions, I begin with an inquiry into how performance and art/media production are used by those interested in the power of determining social representations of menstruation and/or reproductive bodies; this inquiry includes discussion of a range of examples of agentic effect, from contemporary popular culture (social media), to related historical cultural ritual, to works drawn from my own artistic practice. Through these, I discuss some of the complexities in restructuring menstruation as a broad cultural phenomenon. I'm interested in furthering what I see as a need for nuanced examination of who exercises control over menstruation and its signification, tied, *or not*

tied to female reproduction. The examples I provide show how concepts of 'natural' menstruation and essentialist ideas of blood are complicated by ritualistic, artistic, and bureaucratic sociocultural constructions including through biotechnology/biohazard protocols and a spectrum of experiences of the feminine.

I begin with highlighting the examples of non-menstruators who engage with the signification of menstruation in efforts to (re)shape biopolitical ontologies. Following these examples, I discuss hegemonic gate-keeping pervasive within institutional and wider cultures, with regards to the production of (bio)artistic and video performance works where I have utilized my own menstrual blood and related body fluids. In these works, I redescribe cultural taboos around the abject materiality of menstruation and other body leaks as they pertain to magic/ritual in terms of control frameworks, while also experimenting with their material significance and applicability. I explain how my (bio)artworks with blood materiality implicate its socio-physiological phenomenology in fertilizing more feminist knowledge within masculinist spaces such as the laboratory and media culture; these are spaces where menstruation is sometimes contested territory and any leakiness unwelcome outside of controlled parameters. Specific tensions, shown in the cultural examples I provide and in my own works, are created through acts of social control over processes of menstrual/bleeding; these tensions delineate the cultural phenomenon of menstruation and provide frameworks that I pinpoint as being open to feminist restructuring through art.

Menstrual Signification and its Implications

From December 2022 to early 2023, thousands of people on #lgbtq TikTok challenged content creator, Jeffrey Marsh, who'd posted a video about signing a brand deal for tampons. Marsh, a nonbinary non-menstruator born without a uterus, was derided for accepting sponsorship money for a product they would not have occasion to use, and for presuming to speak for menstruators. In response, Marsh aligned their actions with another TikTok creator, a transgender woman who had also, "gotten a lot of hate," on social media for carrying and discussing tampons (Marsh, 2022). The

person Marsh referred to, however, had assured viewers that she had not accepted sponsorship from any tampon company and carries tampons in case a menstruating friend might need one (Mulvaney, 2022). Conversely, Marsh defended their actions with the conviction that, "...I am a feminist, and I will keep fighting for your rights even if you hate me to my core," affirming their intentions to continue speaking on behalf of menstruators in paid ads (Marsh, 2022).

Numerous trans people responded that Marsh did not represent their views; for many, menstruation is a cultural signifier of biological femaleness and not claimable – for profit or otherwise – by those who had not endured it physiologically. One transgender woman, however, insisted that she had 'periods' due to feminizing hormone therapy and was simply missing the "murder scene" in her underwear (The Cheeky Mum, 2023). Another explained that she'd previously believed she had 'periods' due to a strong desire to be biologically female. She had reconciled her lack of signification of biological womanhood by having gender-affirming surgery; now, her neovaginal experience is, "so high maintenance," that she, "just can't imagine having uterine cramps and bleeding," in addition (Zaya, 2023). Several commenters suggested that the experiences of trans men as menstruators would have been a better opportunity for trans and/or nonbinary inclusivity in tampon advertising.

Menstruation as a cultural signifier of the feminine (including feminine agency or lack thereof) has been assigned to or utilized by men and/or non-menstruators throughout history. This has been studied by cultural anthropologists and medical historians (Maor Roguin, Roguin and Roguin, 2021; Meyer, 2014; Buckley and Gottlieb, 1988; Hogbin, 1970). Ian Hogbin observed 'artificial menstruation' acts of men on Wogeo Island (near New Guinea). Wageva see menstruation as a purification process after 'contamination' from sexual intercourse; women possess a natural advantage, and men must simulate similarly purifying bloodletting. In a ritual known as *sara*, Wageva men gash the glans of their erect penises using a crab claw (Hogbin, 1970, p. 88). The blood produced is treated as taboo as menstrual fluid and after the ritual, sex and food restrictions are observed following lunar cycles. Yet, as Hogbin explains, men are not required to menstruate monthly – only when illness supposedly results from sexual contact.

This cultural technique exhibits a near universal understanding of magic/ritual as a framework for control – in this case, regarding the underlying premise of blood, *especially* menstrual blood, as powerful or dangerous (Hogbin, 1970, p. 172). By harnessing the phenomenological power of menstruation via performative simulation, Wogeo men assert socio-physiological agency where women are seen to have innate power.¹

For Marsh, their pseudo-menstrual manifestation resulted in sponsorship dollars gained via performance of an advertising gimmick cum biopolitics, and in the viral response that garnered more attention, raising their profile on the platform. Compare this with Canadian poet and spoken word artist, Rupi Kaur's infamous Instagram post from 2015: a photo of herself rolled over in bed to expose that she had menstruated through her sweatpants while sleeping. This unmistakable evidence of womanhood sparked hate targeted at her reproductive biology. Kaur recently reposted the photo to discuss reactions she had received:

7 years ago during women's history month i took this photo for a university project where i was tackling stigmas around menstruation ... the photo was quickly censored, went viral, and the internet unleashed their *opinions*.
before it was removed, men were leaving comments like "this is disgusting. you're disgusting. thank god we'll be able to make babies in labs soon and won't need women anymore" ... i was sent death and rape threats from around the world. [sic] (Kaur, 2023)

'Natural' menstruation seems to have no place in cultural representations (such as social media) nor in the lab, yet proxy 'bleeding' is acceptable; this is something that has been used consistently in advertising for menstrual hygiene technologies and products, not limited to the Marsh example (Vostrel, 2011). Menstruation and by extension, reproduction are seen as phenomena displaceable by masculinist tech advances and performances – not restricted to biological women's social control, when individuals born without uteruses desire to channel its socio-physiological agency.

Melissa Meyer has discussed how meanings of male ritual bloodshed have varied, "... but they usually emphasized male appropriation of the life-giving power inherent in women's blood and ability to give birth ..." (Meyer, 2014, p. 83). The appropriation of 'life-giving power' in female

blood and reproduction has fuelled biotech industry, a reality that some of my works mean to engage with critically. This is a concept that I return to in the context of contemporary culture, in restrictions surrounding the production of some of my biotechnologically mediated artworks and ways in which I, in turn, use ritual to regain some control.

Cultural (Re)Production Through Biological/Media Art

Artificial menstruation is a concept that has been explored through artistic video performance and tech objects. British-Japanese artist, Sputniko!, created a work titled *Menstruation Machine - Takashi's Take* that tells the story of a fictitious character who experiences menstruation-as-signifier through use of a mechanical prosthetic:

The metal device, which looks like a chastity belt and is equipped with a blood-dispensing system and electrodes that stimulate the lower abdomen, replicates the pain and bleeding of the average five-day menstruation period ... Takashi builds the Menstruation Machine and wears it out on the town with a girlfriend, strutting around a shopping mall and occasionally doubling over in pain. Thus an internal, private process is transformed into a wearable display of identity. (Sputniko!, 2010)

In this work/mythos, artificial menstruation is desired for the empathy it fosters through an experience of simulated abdominal pain, as well as for its (leaky, red) signification of female identity. The use of technology/simulation positions the fluidity of menstruation as social signifier within a relational framework that supports women's experiences, versus profiting from them.

Sputniko's work follows iconic feminist performance artists such as Carolee Schneemann, Ana Mendieta, Judy Chicago and Teresa Margolles who have created impactful works using their own bodies, vaginas and even menstrual blood; Schneemann's *Interior Scroll* performance (1975) involved the artist unrolling a (bloody?) scroll of text from her vagina to read aloud to her audience, asserting her voice through her embodied experiences because, "it was essential to demonstrate this lived action about 'vulvic space' against the abstraction of the female body and its loss of meaning"

(Moreland, 2015). On the shoulders of these Second Wave feminist artists stand well-known contemporary feminist performance, tech- or bio-artists, such as Orlan, Kathy High, Mary Maggic, and the Gynepunk Collective, who have used a variety of body materials to experiment with hacking/biotechnologies in order to address the malleability of gender and reproduction when mediated by technology; High's performance video work, *Red Scare* (2003) features a woman standing naked against a swirling red sea backdrop, appearing to cast spells while lightning strikes around her. This work, "reflects the possibilities of (eu)genetic selection," where militarized tech spaces (represented by a naval ship exploding on the ocean) attempt to navigate reproductive technologies (High, 2003). Prosthetic machinery (Sputniko!, 2010), reproductive hormones (Maggic, 2015), vaginal microbes (Bates, 2015) and infectious viral vectors to spread love (Torres, 2019) all have become feminist tools for expanding the boundaries of physiological identities, to examine not only the biopolitical effects of technology but to also, "probe the meaning of gender-specific rituals." (Grosz, 2014)

In my practice, working somatically in sci-tech/art is intentionally transgressive. These fields have traditionally viewed female bodies and their processes as objects to be studied, (mis)represented and/or controlled, then repackaged and handed back as dictum – often by those who bear little to no lived physical experience. Sociologist of science, Dorothy Nelkin, has elucidated the biopolitical meaning making of female reproductive body materials in her discussions around ownership of umbilical cord blood through privatization (Nelkin, 2007, p. 119). By (re)personalizing research of taboo body material, I aim to disrupt such hegemonic strategies of control. In utilizing blood and reproduction as creative material, the phenomenology of menstruation becomes a feminist tool for empowerment through embodying it; it is this visceral personification that has not yet been effectively co-opted by masculinist tech tools. Thus, I steer my research outputs towards critique by generating aesthetic objects as crafted 'evidence' of embodied knowledge, to challenge externally authoritative modes of knowledge and culture production.

Next, I discuss four separate, but interrelated artworks I created from 2003 to present: *Bloodline*, 2003; *Blóm + Blóð*, 2015; *The Bactinctorium*, 2017; and *Mooncalf*, 2019-2023. These are a sampling of works that intersect

biotechnology, ecology, magic, and feminism. Socio-physiological agency is both signifier and signified in these projects, where my body – its materiality and the performance of it – come exclusively under my command to creatively inquire and generate new social meanings, through ritualized material manipulation.

The Sign of What Remains Otherwise Unseen

My work titled *Bloodline* (Ill. 1) is a 135-inch-long textile banner, handwoven on a computerized loom. I used Computer-Assisted Design (CAD) software to embed a philosophical phrase about ephemerality into the cloth as I wove it: “Each moment is but a whisper of time.” Areas of raised structural pattern contrast letters created using a ‘plain weave’ structure, so that the entire woven phrase appears embossed. A hallmark of biological art, ephemerality is anchored with a counterweight of symbolic feminist narrative represented by matriliney, as I will explain. The cloth was then rolled into a tight scroll and immersed in a jar of collected menstrual fluid to soak overnight (reminiscent of Schneemann’s scroll). Once the scroll was unfurled, the result was a landscape-like blood line that traversed the width of the banner, bisecting the woven phrase. Atop this textual/textural landscape, I used long strands of hair as an additional signifier of femininity and genetic material, to cross-stitch the names of three generations of my grandmothers: Betty Jean, Annie Eliza, and Emmeline. The blood stories of my grandmothers have in part constructed my sense of self, with regards to reproductive and cultural inheritances. For example, Betty Jean was periodically hospitalized due to severe menorrhagia in her reproductive years. This led to eventual hysterectomy and a reliance on synthetic estrogen from pregnant mares. My own menorrhagia has materially facilitated my art production and biotech experimentation due to its plenitude (over 80mL per month). The blood line, then, is actual and cultural; this translates through both the physiological heritability behind my identity as a woman, via matrilineal blood and through notions of culturally heritable feminine labour tasks and agency found in decorative cloth production. My familial entanglements with equines are greater than conjugated estradiol yet this reproductive hormonal transposition continues to thread



ILL. 1.

WhiteFeather Hunter: *Bloodline*, detail © WhiteFeather Hunter, 2003.

through my experiences, as I later discuss in my work, *Blóm + Blóð*. In that work, horse blood used by the biotech industry for hormone extraction becomes an important material element in another of my representations of familial ‘bloodline.’

The cultural practice of embedding words and symbols into cloth to communicate political statements and/or somatic experiences has been an historically widespread method of exercising agency – particularly in situations where women have limited material means at hand to express themselves (Parker, 2019, p. 215; Rosner, 2021). In *Bloodline*, the mark of my menstrual fluid also becomes a personal signatory line, like an authorization of an archival entry of words/names, their relationality to each other and to me. It is the relationality, the material, and the labour entwined between the two (reproductive and ‘feminine’) that are signified by the menstrual blood.

Authorization via signature in blood is an esoteric binding technique, where blood has the power to connect an object to a person's essence (Griffin et al., 2002, p. 201). This magical power is mythologized in ancient tales of soul-binding contracts, where blood signifies the spiritual agency of the signee, offered in exchange for desired short-term outcomes.² Extracting the cost of a soul (or life) via blood signature is closely associated with the Devil and demonological witchcraft activities, or moral impurity.^{3,4} Ritual binding with menstrual blood as *materia magica* is likewise within the aegis of the (female) witch, as spiritually/materially corrupt. The dear cost of 'pure' life blood, connected to extracting the vital essence of another, is also a signatory characteristic of some kinds of biotech experimentation and a critical consideration that underpins my practice (Hunter, 2020).

Blóm + Blóð

Blóm + Blóð ('Flowers + Blood' in Icelandic), 2015, is a performance video and textile work I created during an artist residency at the Icelandic Textile Centre in North Iceland. Instead of menstrual fluid, this work utilized a blood type closely connected with interspecies reproductive technologies: mare blood. My residency project began as an inquiry into my genomic lineages via chromosomal data that I had acquired through 23andMe's personal DNA service (23andMe, 2023). I was interested in materializing segments of my genome data through woven structure and pattern, while incorporating characteristic elements of the local landscape into the cloth construction. These elements included plants, mushrooms and lichens for natural dyes, tufts of sheep's wool and horsehair found in fields, and seawater. I integrated these materials via ritual enactments, using my performative body as a conduit for communicating my material processes – for example, I mixed and 'fermented' sunburst lichen in my collected urine to biochemically release its bright pink pigment, orchil.

I also discovered that the landscape included traditional human industry in the form of a slaughterhouse, next door to the textile centre. The slaughterhouse hosed its floors into drainpipes that led to the Greenland Sea, creating a swirling effluent of sheep and horse blood that attracted hordes of screaming gulls to the frothy waves (Ill. 2). I acquired some of



ILL. 2.
WhiteFeather Hunter. Mixed blood effluent from the local slaughterhouse in Blönduós, Iceland
© WhiteFeather Hunter, 2015.

this waste blood to include in my work as part of the somatic experience of the locale. I also became friends with an Icelander whose father owned a ‘blood farm,’ a livestock business where pregnant mares are kept and bled periodically for the local biotech industry. Pregnant mare blood is used to extract hormones used in fertility drugs, mainly to induce ‘superovulation’ (Richard, 2022; Young-Powell, 2022). This product was originally used to stimulate hyperovulation in humans but produced antibodies (Lunenfeld, 2012, p. 22). Similarly, however, pregnant mare urine has been used to produce the hormone replacement therapy product, Premarin™, a conjugated equine estrogen prescribed to women suffering low-estrogen symptoms of menopause – like what my grandmother depended on (Haraway, 2012, p. 307). In both cases, horse-derived exogenous body fluids have been harvested for the development of transspecies therapeutics to moderate the reproductive cycle, including human menstruation.

The small bucket of sheep’s blood I purchased from the slaughterhouse, and the two-litre Coke bottle full of mare’s blood I was given by my friend became ritual objects signifying familial connections and industry, human and more-than-human labour, and interspecies reproductive functioning (Ill. 3). During the horse blood ritual, an Icelandic artist/shaman



ILL. 3.

WhiteFeather Hunter: *Blóm + Blóð* video performance still © WhiteFeather Hunter, 2015.

pounded a drum over my back as I poured blood onto skeins of undyed Icelandic wool yarn laid out on the ground. This auditory, vibrational experience conjured the thundering of horses' hooves I once heard as they ran down the hill on my family farm in Canada; my grandfather bred horses and provided equine stud services for a living. My shaman friend instructed me to conclude the ritual by dumping any remaining blood beneath the rose bush near his house to cause redder blooms, similarly to how protein and iron-rich menstrual blood has been used by some as plant fertilizer (Hannah, 2016).^{5,6} Blood as nutriment is an idea I return to in the next works I discuss.

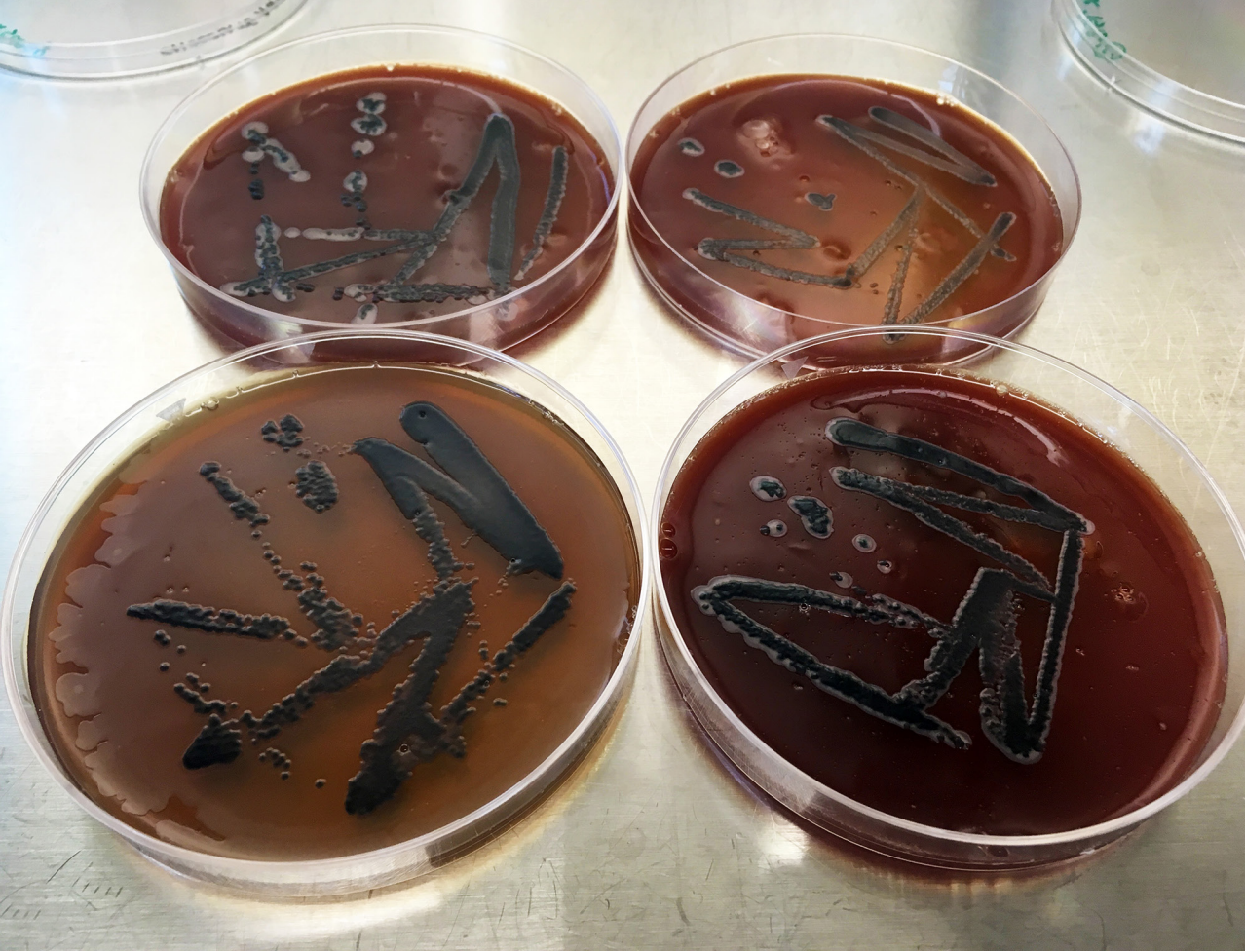
Bleeding horses for art is not new, and blood as nutrient or hybridizing factor extends from folk magical and agricultural practices into the realm of science and biotechnology. A more extreme example than what I presented with my above work, is the project, *Que le cheval vive en moi* (*May the Horse Live in Me!*), 2011, by Art Orienté Objet. In this project, artist Marion Laval-Jeantet performed receiving horse blood transfusions directly on stage. Her biomedical performance was conceptual, an attempt to recreate herself as a multispecies hybrid or, as Donna Haraway put it, a, “multimaterial critter” (Haraway, 2012, p. 301). Beyond a metaphorical

enactment of mythic hybridization, as with the centaur (half horse, half human), Laval-Jeantet became cyborgian by Haraway's definition: one of the "particular sorts of historically situated human beings, becoming-with the practices and artifacts of technoscience..." (Haraway, 2012, p. 301). The concept of becoming-with, through technoscientific practice and in the production of artefacts leads to discussion of the next two works I will highlight: *The Bactinctorium* and *Mooncalf*.

The Bactinctorium

The Bactinctorium was a collaborative research project that I supervised with a small team of female bioart and biodesign researchers, from mid-2017 to late 2018.⁷ The focus of our team was to produce bacterial pigments for use as textile dyes. One species of bacteria we used, *Serratia marcescens*, produces a deep red pigment, prodigiosin, that has often been mistaken for divine blood (Gillen and Gibbs, 2011). We derived another pigment from the species, *Vogesella indigofera*, which produces indigoidine (indigo) molecules when cultured on blood. These bacteria have specific nutritional requirements for producing pigment; *Vogesella indigofera* favours a high iron nutrient. We decided, as a group of menstruators, to experiment with using our own menstrual fluids to provide the iron content, mixed with an agar substrate, in culturing this blue-producing bacterium. Since *V. indigofera* is typically grown on sheep's blood agar, we conjectured that our period blood would support its growth just as well.⁸

Our experiments yielded successful results (Ill. 4) but were only authorized by the institution following some unusual biosafety requirements. These included medical invasiveness in the form of mandatory consultations with a general medical practitioner at the university clinic. I received a strong recommendation for vaccinations against numerous sexually transmitted infections, before beginning my lab work. This was regardless of current health status, maintenance of strictly professional (non-sexual) relationships with my lab colleagues, and the fact that I would be working exclusively with my own menstrual fluid (Hey, Hunter, and St-Hilaire, 2019, p. 74). Institutional vigilance around menstrual materiality dictated our interpersonal interactions, bodily autonomy, and research



ILL. 4.
WhiteFeather Hunter. *V. indigofera* sp. grown on menstrual blood agar by *The Bactinctorium*
© WhiteFeather Hunter, 2015.

methods within the laboratory setting, and in our creative explorations. The social phenomenon of menstruation was amplified through biopolitical bureaucracy in the form of a biohazard permit that shaped (bio)cultural production. This is an interesting contrast with the easy accessibility of other types of blood I have worked with as the standard in laboratory protocols (and would have been permissible in this project): horse and sheep. Such a contrast highlights the phenomenological power (danger) of menstrual fluid and its threat when made visible, as it ultimately represents a failure to reproduce in alignment with patriarchal society (Yager, 2013).

With *The Bactinctorium* project, we worked to disrupt the instituted social phenomenon of the menstrual ‘biohazard’ through a methodological embrace of witchcraft; this became our avenue for feminist expressions of bodily autonomy in the lab. Our newly established menstrual blood agar protocol became a ‘spell’ for the interspecies manifestation of pigment, with personal meaning (re)ascribed in the process: for example, how practices of ‘care’ using our bodily-derived nutrients imbued a sense of personal accountability and empathy towards microbes we nourished. Hence, performing ritual ‘magic’ was useful in establishing frameworks for what menstruation could mean in a laboratory context, what its power was, outside of and/or within the restraints we encountered. As Hogbin explained (referencing ideas by anthropologist Mary Douglas), “... magic and other ritual serve to focus attention by providing a frame, thus enhancing the memory and linking the present with the relevant past.” (Hogbin, 1970, p. 173) Further to this, Hogbin describes Douglas’ experiences where such framing practices determined moral terms. In linking our experiences of bureaucratic/medicalized control over our bodies to a biopolitical past around the bodies of women (those persecuted as witches) and menstruators in various contexts, we investigated the moral underpinnings of restrictions around menstrual blood. The outputs of our experimentation were the development of cheeky protocols that nevertheless functioned well to produce useful bacteria-dyed colour swatches and fabrics.

Mooncalf

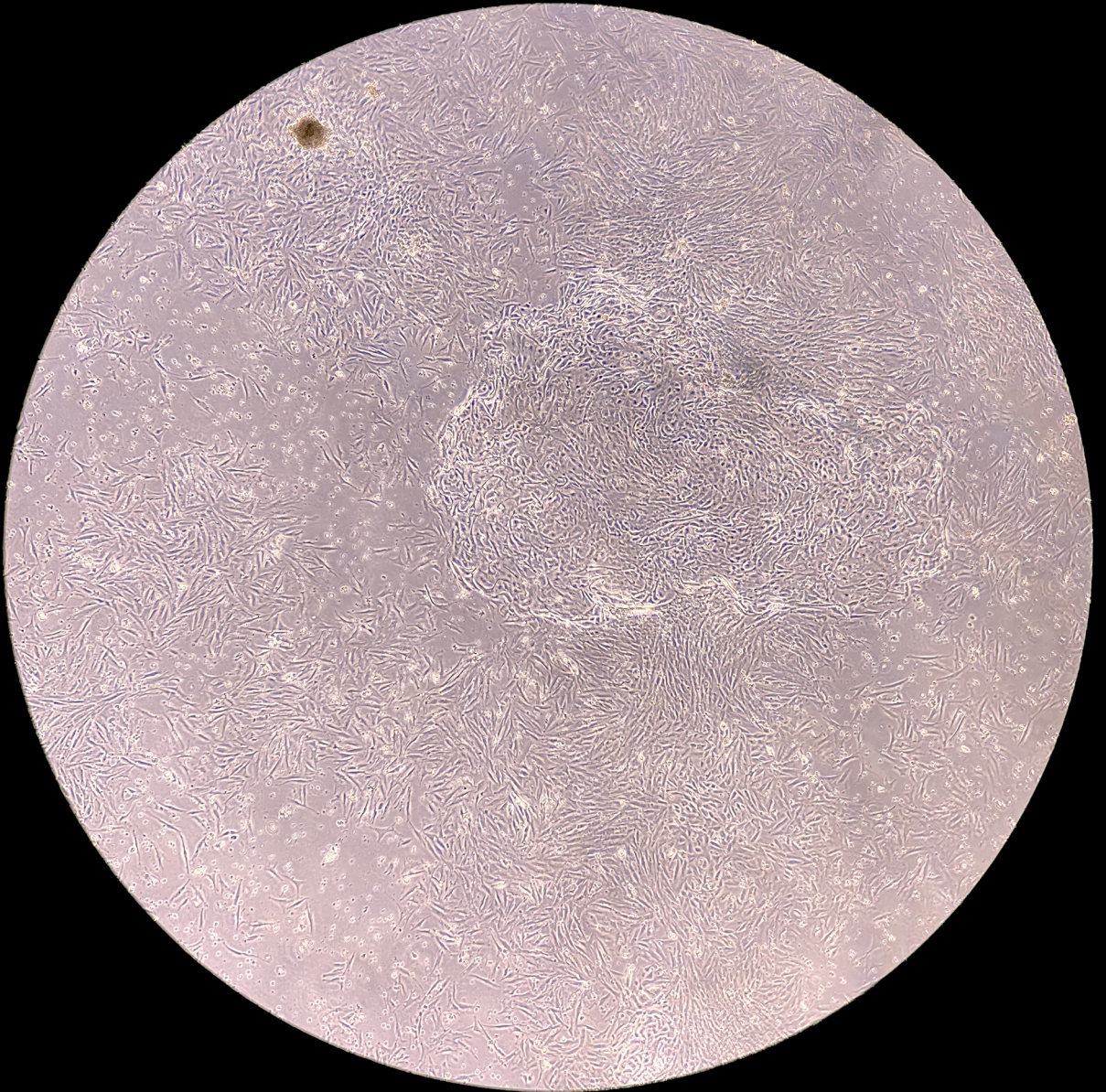
I am familiar with biosafety requirements for my laboratory-based biological art projects yet the seeming arbitrariness of some of them continues to surprise me. This leads to the final project for discussion: *Mooncalf*, 2019-2023. *Mooncalf* has been part of my doctoral research at the University of Western Australia, through a specialized facility called SymbioticA, within the School of Human Sciences. The *Mooncalf* project, described in my biohazard permit application to the UWA Institutional Biosafety Committee, is “a series of scientific experiments to determine if menstrual blood (MB) can be used as a substitute for Fetal Bovine Serum (FBS) in standard cell culture media, to grow mammalian cell types” (Hunter and

Institutional Biosafety Committee, 2023). This project also explores creative applications for the unique population of mesenchymal stem cells found in the endometrial tissue fragments that menstrual fluid contains.

Standard tissue (cell) culture practices utilize horse blood serum and fetal bovine serum as essential proteins for maintaining the viability of different mammalian cell types, including human. Fetal bovine serum is most used, but horse serum is the choice nutrient for growth of certain cells and tissues because of greater protein content (Capricorn Scientific, 2023). However, menstrual fluid contains significantly more proteins than other types of blood (Yang et al., 2012, p. 1024; Evans et al., 2018, p. 585). It is this unique protein profile and lack of adequate research around the implications in biotech development that has supported the potential relevance of my research outputs (Wyatt et al., 2021, p. 2216). Yet, taboo aspects of menstrual fluid and its cultural signification as a power/danger to be contained and controlled have played a part in constraining access to the agency inherent in my own body materials. As with *The Bactinctorium* project, a biopolitics of bureaucratic handling of body fluids and their cultural meanings shaped the processes and outputs of the *Mooncalf* project.

The contested phenomenon of menstruation as innately embodied knowledge (as outlined in examples in the previous section) has confounded standardized biosafety authorization requirements I have had to negotiate in conducting my work. For example, endometrial cells I extracted from my menstrual fluid (Ill. 5) have not undergone clinical sample testing required for the authorized use of primary cells in certain laboratory analyses; this lack of testing is based on the fact that I alone possess legally protected information of the health status of the source (me). The permissibility I eked out from being the bearer of knowledge of these materials, as their source, has been granted by various institutions simply because the situation presents an unconventional circumstance: researcher, research project and research material are irrevocably entwined.

The works created in the *Mooncalf* project: didactic video performances, process artifacts, prototypes, and crafted laboratory apparatuses and garb, are presented as playful challenges to strict institutional bioscience protocols that may be arbitrary in different contexts. For example, a hand-blown glass bioreactor containing cultured menstrual stem cells eventually



ILL. 5. (OPPOSITE)

WhiteFeather Hunter. Endometrial cell explants from menstrual fluid, video still © WhiteFeather Hunter, 2020.

leaked down the plinth it was displayed on, in the gallery in which it was publicly presented. Though it contained no menstrual fluid, its leakiness prompted discussion of institutional containment strategies designed to compartmentalize body materials, particularly those construed as taboo.

When analysed together, the works highlighted in this section form a cohesive repertoire of embodied knowledge where craft and science engagements with menstrual (and other) blood inform a phenomenological approach to bioartistic production. The tension created by the inseparability of matter and identity that I explore reflects some of the political issues in my earlier examples of 'artificial' or other social enactments of menstruation. In the case of my work, the cultural and biological inseparability is used as a feminist re-personalization and empowerment tool; this is within so-called objective science methods, to challenge categorizations established in hierarchical knowledge structures.

Conclusion

In this paper, I have explored the phenomenology of menstruation by drawing a cultural comparison in the uses of proxy blood/bleeding to represent, replace or reposition its potential and meaning; this is demonstrated as occurring in various ritualized cultural performances concerning the mediation of reproduction/sex/gender, by a spectrum of technologies and for different purposes.

The artworks I have discussed (my own and others') represent a lineage of creative practice concerned with representing the topics of reproduction, feminist uses of technology and body materiality, particularly menstrual fluid, the most socially outrageous signifier of the subjective female body experience. Feminist theorist, Elizabeth Grosz, ties a tight circle around the considerations within these works, in her writing about Sputniko!'s *Menstruation Machine*:

... Freud claimed that [menstrual blood] was the cause of women's shame and the trigger for their art-making, especially weaving, the uniquely female art, in his consideration. This blood leaks everywhere, infecting everything, every living being, with the marks of birth, the ties of lineage that connect and infect generations, that trace life. It is the blood that nests emerging life. We now have medications that can temporarily or permanently delay or prevent menstruation, a great boon in birth control, but also a fluid connection that is threatened with its chemical regulation. We still bleed in other ways, we still require to be brought into being, nested, nurtured, developed. Even with machines we need to continue our lives. Even machines bleed. (Grosz, 2014)

In returning to the question of who has agency in shaping the meanings of menstruation, I have shown how some of the complexities of representation are exemplified through the material conditions surrounding generating performative media art where the meanings of the material are also negotiated through biopolitical enactments/rituals. The symbolism and signification of blood connects bodies to other bodies and is used as nutrient for other bodies in the (re)production of bodies, including bodies of knowledge. Thus, as in Haraway's conception of "response-ability," our collective entanglements with humans (each other), more-than-humans and things situated in the wider phenomenon of culture and being, such as technologies, environments, and rituals all congeal into a clotted mass of troubling/troubled co-becomings (Haraway, 2012).

Acknowledgements

The author would like to, very gratefully, acknowledge the support of PhD supervisors, Dr. Ionat Zurr and Dr. Stuart Hodgetts who provided valuable feedback in the formulation of this text, as well as material support for laboratory experimentation.

The author would also like to acknowledge funding support from Canada Council for the Arts and Conseil des arts et des lettres du Quebec for the project, *Blóm + Blóð*. Also, infrastructure support from Milieux Institute for Arts, Culture and Technology at Concordia University along with partnership funding support from the Textiles and Materiality Cluster (Milieux Institute) for *The Bactinctorium* project. Additionally, the *Moon-calf* project is part of PhD research financially supported by The Social

Sciences and Humanities Research Council of Canada, the Australian Government, and The University of Western Australia.

WhiteFeather Hunter is an internationally recognized Canadian artist and scholar. She is currently a PhD candidate in Biological Arts at the University of Western Australia, supported by a Social Sciences and Humanities Research Council of Canada Doctoral Fellowship, Australian Government International RTP Scholarship, UWA International Postgraduate Scholarship, and a Graduate Women of Western Australia Bursary, among other awards. Recent publications include “Mooncalf ‘Unclean’ Meat” in Technoetic Arts Journal and “The Witch in the Lab Coat – Deviant Pathways in Science” in Limina: A Journal of Historical and Cultural Studies.

SUMMARY

Phenomenology of Menstruation

(Bio)artworks Within a Feminist Occult

This paper threads together an individual history of transdisciplinary artistic practice that pivots around material, biotechnological, and conceptual applications of blood, particularly menstrual fluid. My practice has utilized textiles, video performance, ritual/symbolism, microbiology and cellular biology in overlapping strategies to produce a series of feminist artworks. When analysed together, these works form a cohesive repertoire of embodied knowledge where craft and science engagements with menstrual (and other) blood inform a phenomenological approach to bioartistic production. In my artistic practice, working somatically within so-called objective sci-tech fields is intentionally transgressive: (re)personalizing research of taboo, innate body materiality can disrupt both art and biomedicine. These fields have traditionally viewed female bodies and their processes as objects to be studied, (mis)represented and/or controlled, and then repackaged and handed back as dictum – often by those who bear little to no lived physical experience. Steering my research outputs towards critique in the form of aesthetic objects serves to generate physical, crafted ‘evidence’ of embodied knowledge, which can challenge externally authoritative modes of knowledge and culture production. When applied to and utilizing personal blood as creative material, the phenomenology of

menstruation becomes a feminist tool for empowerment versus commonly used restrictive taboos. In this paper, I highlight several projects, created between 2003-2023, where the artistic and scientific use of the materiality of blood links back to cultural/technocultural mediations of women's and other nonhegemonic bodies. This is done as both a self-reflexive and wider critical analysis of blood as feminist *materia magica*.

NOTES

- 1 Alma Gottlieb has also very recently discussed this example in the context of phenomenology, gender, agency and meaning. For more, see (Gottlieb, 2020, p. 155).
- 2 The originator of these tales is the story of Theophilus of Adana, which inspired *The Tragical History of Doctor Faustus* by Christopher Marlowe (Fryer, 1935, pp. 287-288).
- 3 This moral impurity is associated with Christian notions of Jews in league with the Devil (Fryer, 1935, p. 287).
- 4 For more on the connection between blood, staining, dyeing, tint/taint and moral impurity, see my interview response in (Mackenzie et al., 2022, p. 281).
- 5 Blood increases nitrogen in soil to support plant growth (Yunta et al., 2013). Fertilization makes roses “brighter” (Appelget Hurst, 2023). People sometimes use menstrual blood as fertilizer for plants, including as ritual practice (Grimm, 2014). Purveyors of menstrual cups use the nutrient potential of menstrual fluid for plants to support sale of their products (Hannah, 2020).
- 6 Resonant with this is the later (2017) performance video work, *Cyclus* by Cecile Hübner that connects menstruation with the food cycle by growing seeds with dried menstrual blood as a nutrient powder mixed in soil (de Gelder, n.d.).
- 7 This research was conducted within the Speculative Life BioLab at the Milieux Institute for Arts, Culture and Technology at Concordia University, under my supervision as the lab's technician and Principal Investigator.
- 8 I specify ‘conjectured’ here because there was no existing literature or protocol for use of menstrual blood agar in bacteria culture (Hunter, 2018).

BIBLIOGRAPHY

- Buckley, Thomas C. T. and Alma Gottlieb: *Blood magic: The Anthropology of Menstruation*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- Camporesi, Piero: *Juice of life: The Symbolic and Magic Significance of Blood*, New York, Continuum, 1995.
- Evans, Jemma, Giuseppe Infusini, Jacqui McGovern, Leila Cuttle, Andrew Webb, Thomas Nebl, Liz Milla, Roy Kimble, Margit Kempf, Christine J. Andrews,

- David Leavesley, and Lois A. Salamonsen: "Menstrual fluid factors facilitate tissue repair: identification and functional action in endometrial and skin repair" in *The FASEB Journal* 33 (1), 2018, pp. 584-605. doi: 10.1096/fj.201800086R.
- Fryer, Alfred C.: "Theophilus, The Penitent, as Represented in Art" in *Archaeological Journal* 92 (1), 1935, pp. 287-333. doi: 10.1080/00665983.1935.10853649.
- Gottlieb, Alma: "Menstrual Taboos: Moving Beyond the Curse" in *Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies*, Chris Bobel, Inga T. Winkler, Breanne Fahs, Katie Ann Hasson, Elizabeth Arveda Kissling, Tomi-Ann Roberts (eds.), Singapore, Palgrave Macmillan/Springer Nature, 2020, pp. 143-162.
- Griffin, Dale, Daniel Kahneman, Thomas Gilovich, Paul Rozin, and Carol Nemeroff: "Sympathetic Magical Thinking: The Contagion and Similarity "Heuristics" in *Heuristics and Biases: The Psychology of Intuitive Judgment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 201-216.
- Haraway, Donna C.: "Awash in Urine: DES and Premarin® in Multispecies Response-ability" in *Women's Studies Quarterly* 40 (1/2) Spring Summer 2012, pp. 301-316.
- Hey, Maya, WhiteFeather Hunter, and Emilie St-Hilaire: "Chapitre 3. Horizontal Exchange, Relations, and Resistance in Bioart and Practice-based Research" in *Journal internationale de bioéthique et d'éthique des sciences* 30 (4), 2019, pp. 69-89. doi: 10.3917/jibes.304.0069.
- Hogbin, H. Ian: *The island of menstruating men: religion in Wogeo, New Guinea*, Chandler publications in anthropology and sociology, Scranton, PA, Chandler Pub. Co, 1970.
- Hunter, WhiteFeather: "THE BACTINCTORIUM, LIVING COLOUR, BIOART AND BACTERIA" in *CSPA Quarterly* (21), 2018, pp. 36-52.
- Hunter, WhiteFeather: "Mooncalf: 'Unclean meat'" in *Technoetic Arts* 18 (2-3), 2020, pp. 205-222. doi: 10.1386/tear_00039_1.
- Hunter, WhiteFeather and Institutional Biosafety Committee: Unpublished administrative document, The University of Western Australia, 2023.
- Lunenfeld, B.: "Gonadotropin stimulation: past, present and future" in *Reprod Med Biol* 11 (1), 2012, pp. 11-25. doi: RMB20097 [pii] 10.1007/s12522-011-0097-2 [doi].
- Mackenzie, Louise, et al.: "Body Shopping: Challenging Convention in the Donation and Use of Bodily Materials through Art Practice" in *Technoetic Arts* 18. Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science, 2020, pp. 279-297.
- Menely, Tobias and Margaret Ronda: "Red" in *Prismatic Ecology*, Jeffrey Jerome Cohen (ed.), University of Minnesota Press, 2013, pp. 22-41.
- Meyer, Melissa L.: *Thicker Than Water: The Origins of Blood as Symbol and Ritual*. London, Routledge, 2014.
- Maor Roguin, Noga, Ariel Roguin and Nathan Roguin: "Medieval Roots of the Myth of Jewish Male Menstruation" in *Rambam Maimonides medical journal* vol. 12, 4 e0033. 25 Oct. 2021, pp. 1-6. doi:10.5041/RMMJ.10454.

- Parker, Rozsika: *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London, Bloomsbury Visual Arts, 2019.
- Vostral, Sharra Louise: *Under Wraps: A History of Menstrual Hygiene Technology*, Lanham, Lexington Books, 2008.
- Wyatt, K. A., C. E. Filby, M. L. Davies-Tuck, S. G. Suke, J. Evans, and C. E. Gargett: “Menstrual fluid endometrial stem/progenitor cell and supernatant protein content: cyclical variation and indicative range” in *Human Reproduction* 36 (8) (2021), pp. 2215-2229. doi: 10.1093/humrep/deab156.
- Yang, Heyi, Bo Zhou, Mechthild Prinz, and Donald Siegel: “Proteomic analysis of menstrual blood” in *Molecular & cellular proteomics: MCP* 11 (10), 2012, pp. 1024-1035. doi: 10.1074/mcp.M112.018390.
- Yunta, Felipe, Michele Di Foggia, Violeta Bellido-Díaz, Manuel Morales-Calderón, Paola Tessarin, Sandra López-Rayó, Anna Tinti, Krisztina Kovács, Zoltán Klencsár, Ferenc Fodor, and Adamo Domenico Rombolà: “Blood Meal-Based Compound. Good Choice as Iron Fertilizer for Organic Farming” in *Journal of Agricultural and Food Chemistry* 61 (17), 2013, pp. 3995-4003. doi: 10.1021/jf305563b.

WEBSITES

- 23andMe: *Find out what your DNA says about you and your family*, <https://www.23andme.com/en-int/> (accessed March 26, 2023).
- Appleget Hurst, Susan: *Here's When to Fertilize Roses for Bigger, Brighter Blossoms*, February 22, 2023, <https://www.bhg.com/gardening/flowers/roses/feeding-roses/> (accessed March 26, 2023).
- Bates, Tarsh: *The Unsettling Eros of Contact Zones*, 2015, <https://tarshbates.com/portfolio/t-he-unsettling-eros-of-contact-zones-2015/> (accessed November 16, 2023).
- Capricorn Scientific: Horse Serum and Donor Horse Serum, https://www.capricorn-scientific.com/capricorn/documents/product%20information/Sera/Product%20Info_HOS_DHS_V000.pdf (accessed April 13, 2023).
- de Gelder, Irene: Connecting the Menstruation and Food Cycle, <https://www.media.matic.net/nl/page/367865/connecting-the-menstruation-and-food-cycle> (accessed April 12, 2019).
- Gillen, Alan L., and Rebecca Gibbs: *Serratia marcescens: The Miracle Bacillus*, 2011, <https://answersingenesis.org/biology/microbiology/serratia-marcescens-the-miracle-bacillus/> (accessed April 17, 2023).
- Grimm, Beca: I Fertilized My Salad with Period Blood, July 30, 2014, <https://www.vice.com/en/article/4w77pj/i-fertilized-my-salad-with-period-blood-0000400-v21n8> (accessed March 26, 2023).
- Grosz, Elizabeth: “Menstruation Machine (Sputniko!)”, April 9, 2014, Design and Violence. <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/designandviolence/menstruation-machine-sputniko/> (accessed November 16, 2023).

- Hannah, L.: *Can you fertilize your plants with period blood?*, May 18, 2020, <https://www.pixiecup.com/blog/can-you-fertilize-your-plants-with-period-blood/> (accessed March 27, 2023).
- High, Kathy: *Red Scare*, 2003, <https://www.kathyhigh.com/projects/soft-science/> (accessed November 16, 2023).
- Kaur, Rup: *7 years ago during women's history month i took this photo for a university project where i was tackling stigmas around menstruation. i shared it on instagram in 2015...*, March 7, 2023, Edited by @rupikaur_. Instagram: <https://www.instagram.com/p/Cpd-aUYJoUc/?igshid=YmMyMTA2M2Y=> (accessed March 7, 2023).
- Maggic, Mary: *Open Source Estrogen*, 2015, <http://maggic.ooo/Open-Source-Estrogen-2015> (accessed November 16, 2021).
- Marsh, Jeffrey: *Let's work together #lgbtq #nonbinary #tampons #feminism #politics #trans #gender #womensrights*, 9 December 2022, Edited by @thejeffreymarsh: TikTok, <https://vm.tiktok.com/ZMY5n5B3G/> (accessed March 9, 2023).
- Moreland, Quinn: *Forty Years of Carolee Schneemann's "Interior Scroll"*, August 29, 2015. <https://hyperallergic.com/232342/forty-years-of-carolee-schneemanns-interior-scroll/> (accessed April 3, 2019).
- Mulvaney, Dylan: *Episode 14 | Day 271- the great tampon debacle of 2022 #trans*, December 8, 2022. Edited by @dylanmulvaney: TikTok, <https://vm.tiktok.com/ZMY5WxCte/> (accessed March 9, 2023).
- Richard, Jeremie: *Activists see red over Iceland's blood mares*, October 2022, <https://phys.org/news/2022-10-activists-red-iceland-blood-mares.html> (accessed March 24, 2023).
- Rosner, Isabella: "I plunge headlong into disaster": Unstitching Agnes Richter's Jacket, 2021, *The Polyphony*. <https://thepolyphony.org/2021/09/02/i-plunge-headlong-into-disaster-unstitching-agnes-richters-jacket/> (accessed April 18, 2023).
- Sputniko!: *Menstruation Machine - Takashi's Take*, 2010, <http://sputniko.com/2011/08/menstruation-machine-takashis-take-2010/> (accessed March 14, 2023).
- The Cheeky Mum: *#stitch with @Mama Rose your tiktoks do not help the trans community and come across as misogynistic gaslighting... i would have thought a rethink to your approach would be good idea if you want to reduce hate! #trans #transwomen #periods #menstrualcycle #menstruation #fyp*, February 12, 2023, Edited by @robynrt: TikTok, <https://vm.tiktok.com/ZMYuFeDfX/> (accessed March 14, 2023).
- Torres, Roberto: "Meet the Engineered Lovesick Virus That Spreads Kindness and Empathy", February 14, 2019, *Technical.ly*. <https://technical.ly/startups/meet-the-engineered-lovesick-virus-that-spreads-love-kindness-and-empathy/> (accessed November 16, 2023).
- Yager, Sarah: "Weeping of a Disappointed Womb", October 2, 2013, *The Atlantic*, <https://www.theatlantic.com/health/archive/2013/10/weeping-of-a-disappointed-womb/280166/> (accessed November 9, 2023).

Young-Powell, Abby: "Iceland urged to ban 'blood farms' that extract hormone from pregnant horses", May 16, 2023, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/environment/2022/may/16/iceland-urged-to-ban-blood-farms-that-extract-hormone-from-pregnant-horses> (accessed March 24, 2023).

Zaya: *Replying to @not.maria1 Trans women don't get periods. Period. #trans #mtf*, February 16, 2023, Edited by @zayaperysian, <https://vm.tiktok.com/ZMYuN-HovE/> (accessed March 14, 2023).

Blødende billeder

Vådlegemer, væskende animationer og billeder i flux

HANS HENRIK LOHFERT JØRGENSEN

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

Lækkende legemer og blødende billeder: Hvorfor?

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

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

Confluentia: Hydromaterialitet og “the fundamental fluidity of matter”

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

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

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

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

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

Våd historiografi og bibelsk blod

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

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

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

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

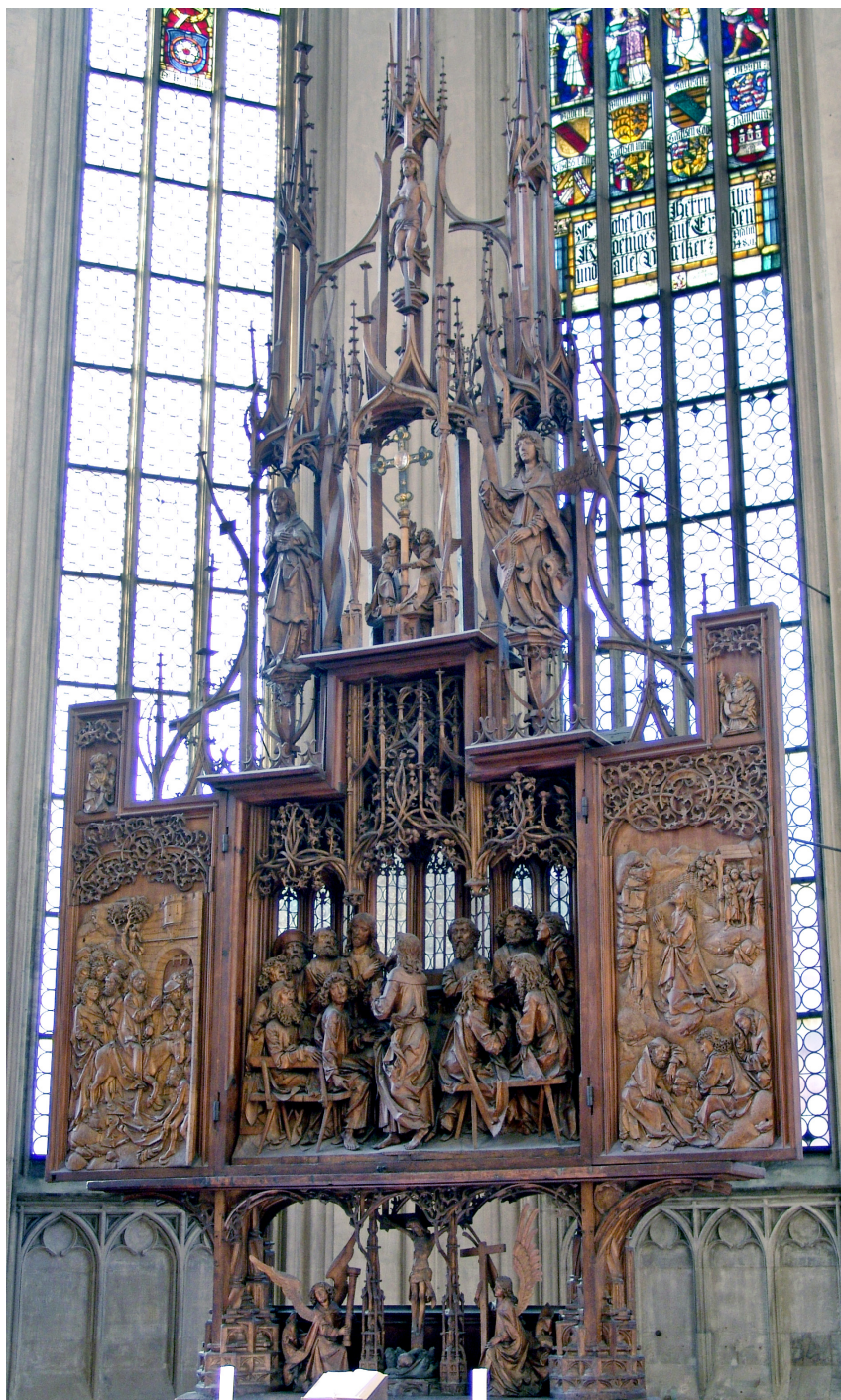
Blødende billeder havde nemlig deres historiske højtid i en før-moderne animisme, hvis gavmilde guder og idoler kan aktivere en hydro-historiografisk horisont hinsides faste, forseglede, singulære legemer uden udslip eller overløb. Hele middelalderen igennem, fra oldkristendommen til reformationen, fandtes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

Blod af billeder: Animistisk korsfæstelse som kraftkilde

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

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

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



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

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

ILL. 1. (OVERFOR)

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

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

Billede bliv kød – og blød

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

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

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

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

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

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

Motus vitales: model, legeme, erstatning

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

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

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



ILL. 2.

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

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

Sangue vivo: Levende blod og visceral animation

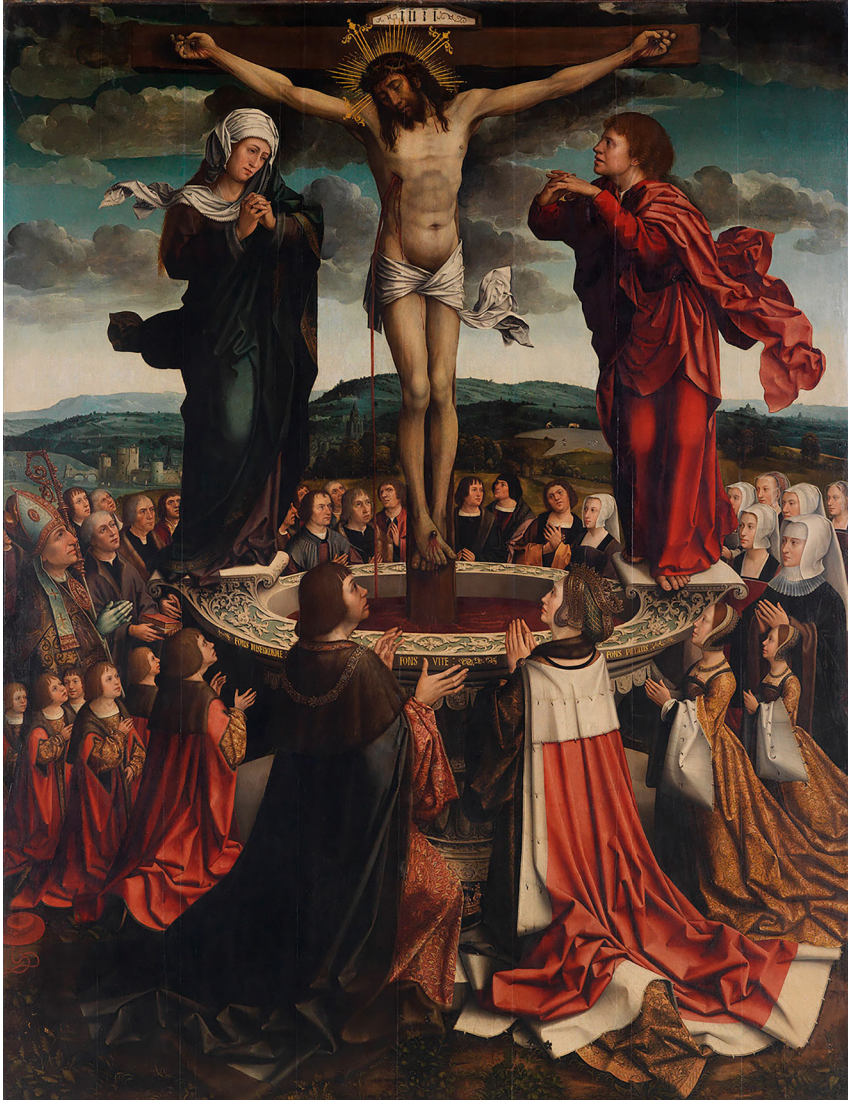
Flydemiraklerne tager til i omfang, styrke og visuel exces de følgende århundreder, bevidnet fra nord til syd inden for katolicismens immanens-kultiverende kultursfære. En dag i september 1399 overværer Luca Dominici, at florentinerne bærer et krucifiks i procession fra Santa Croce til Passignano-kirkens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

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

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

Blodet mekaniseres: Hydrokrist og blødningsautomater

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



ILL. 3.

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

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

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

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

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

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

Okuloralitet: At bade i det drikkelige billede

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

ILL. 4. (OVERFOR)

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



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

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

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

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

SUMMARY

Bleeding Imagery

Wetbodies, Liquid Animation and Images in Flux

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

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

LITTERATUR

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

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

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

Blod i maskineriet

HANNA GERDA BRØNDAL

Vestens blik på robotten er præget af en ambivalens, der kobler distance med slægtskab: På den ene side tager mennesket afstand fra det maskinelle; på den anden side skaber vi mekaniske figurer i vores eget billede. Denne artikel fortolker værket Can't Help Myself (2016-2019) af Sun Yuan og Peng Yu, hvor en indespærret robot fejer en blodlignende væske op. Det leder til fire måder at percipere værket på, der tilsammen understreger blodets symbolske kompleksitet i den vestlige kulturhistorie, og hvordan blodet som materiale har potentiale til at vække liv i selv de mest mekaniske artefakter.

Indledning

Som mange andre termer er "robot" et vanskeligt begreb at definere, da det ofte bliver sammenflettet med ord såsom cyborg, automaton, android eller maskine. Ligeledes er hele vestens historie præget af adskillige former for robotter i forskellige tidsligheder og dermed forskellige opfattelser og kontekster: lige fra Hefaistos' gyldne tjenerinder i Homers *Iliaden* til middelalderens blødende krucifikser. Spoler vi tiden helt frem til den første industrielle revolution, kan vi ane, hvordan blikket på maskinen begyndte at ændre sig. I denne periode begyndte arbejderne i stigende grad at føle sig slavegjorte grundet deres monotone og hårde arbejdsopgaver til lave lønninger (Nye, 2007, p. 114). Det maskinagtige arbejdede banede vejen for det 20. århundredes moderne industrirobotter, hvilket gav anledning til, at ordet 'robot' officielt blev etableret som begreb i løbet af 1920'erne; og det er netop robotter fra det 20. århundrede og frem, som jeg vil fokusere på i denne artikel (Stephens & Heffernan, 2016, p. 34). Disse nonhumane væsener har fremkaldt bølger af teknologiskepsis, da vestens arbejderklasse

historisk set har frygtet, at de en dag vil blive erstattet af denne mekaniske Anden (Nye, 2007, p. 109). På trods af denne fjendtlige indstilling har flere forskere inden for posthumanisme og materialitetsstudier, herunder filosofen Jane Bennett og fysikeren samt feministen Karen Barad, plæderet for, at vi skal udfordre det antropocentriske verdenssyn og opfatte teknologiske artefakter som entiteter, der befinder sig på samme ontologiske niveau som mennesket (Bennet, 2010; Barad, 2007). Robotten er således en paradoksal menneskabt konstruktion; sammenlignet med alle andre slags opfindelser, er det den, der er allermest sammenknyttet med mennesket, da den oftest er skabt ud fra menneskets selvbillede. På samme tid forbliver den et mekanisk artefakt, hvilket kan friste en til at opfatte den som en livløs maskine, der ikke kan måle sig med menneskets vitalitet eller ånd.

Såvel kunstnere som ingeniører har forsøgt at udfordre sondringen mellem menneske og maskine ved at anvende æstetiske kneb, der gør robotten livagtig, f.eks. ved at designe den så den visuelt ligner et menneske. I det følgende vil jeg argumentere for, at et helt særligt materiale har potentiale til at vække liv i robotten: blod. Med sine referencer til den biologiske krop, til fundamentale livsfunktioner og ikke mindst til en række rent materielle kvaliteter, har blodet på den ene side potentiale til at animere robotten i så høj en grad, at mennesket tvinges ud i overvejelser om sådanne etiske temaer som lidelse, bevidsthed og empati. På den anden side kan blodet understrege den præeksisterende uhygge, som vestlige kulturer finder i robotten. Efter den første industrielle revolution er der ikke blevet produceret særlig mange robotter, der er i stand til at bløde, hvilket giver sig selv, da blod ikke tjener noget praktisk formål for robotter. Der er dog ét særligt kunstværk, der simulerer en nært beslægtet tilstand: *Can't Help Myself* (2016-2019), der blev skabt af de to kinesiske kunstnere Sun Yuan og Peng Yu. Med afsæt i dette værk vil denne artikel undersøge, hvordan blod som materiale animerer robotten. Således er denne artikel et bidrag til en gammel diskussion om robotters liv; en debat, der især er blevet aktualiseret i dag med nutidens AI-teknologier, og hvorvidt disse slører grænserne mellem menneske og maskine.

Analysen vil lede mig til fire perceptionsmåder, der vil understrege følgende: 1) Blodet har en stærk animerende kraft og kan derved skabe liv i robotten; 2) blodet kan konnotere lidelse og derved forstærke menneskets

empati for robotten, hvilket kan tvinge os ud i store etiske overvejelser om maskinens rettigheder; 3) blodet kan føre til væmmelse, og er man allerede skeptisk over for robotten, kan denne reaktion risikere at stille robotten i et dårligere lys; 4) endelig kan blodet symbolisere en hel populations lidelser, og her kan robotten anses for at være enten en dræbermaskine eller en stakkel fanget i et autoritært system, kontrolleret af den sande skurk: mennesket, der potentielt kan tvinge sin egen art ud i et robotagtigt liv.

Vestens nutidige opfattelse af robotten

Vestens nutidige opfattelse af robotten er mangesidet og trækker på en historie, der går helt tilbage til Antikken. Her var *automaten*, en selvbevægende maskine, forbundet med det guddommelige, da grækerne opfattede automaten som Hefaistos og Dionysos' afkom (Mayor, 2018, p. 207). I løbet af det 17. århundrede anes dog et skifte med den kartesianske dualisme, der argumenterede for en grundig opdeling mellem to substanser: Den immaterielle substans, sindet, der var i stand til at tænke, samt den materielle substans, kroppen, der blot skulle opretholde menneskets livsfunktioner, hvilket foregik automatisk som en maskine (Descartes, 1641, p. 72). Denne tænkning kom til at præge vestens fremtidige blik på automaten, for selvom oplysningstidens automater blev opfattet som vidunderlige skabninger, der kunne simulere menneskets biologiske processer og udføre højkulturelle aktiviteter, såsom Jacques de Vaucansons mekaniske and og Pierre Jaquet-Droz' skrivende dreng, havde mennesket trods alt et behov for at differentiere sig selv fra maskinen (Stephens & Heffernan, 2016, pp. 31-33).

Det var dog først i 1921, at ordet 'robot' blev introduceret af forfatteren Karel Čapek. Han tog udgangspunkt i det tjekkiske ord *robota*, der dækkede over "hårdt arbejde" og "slaveri" (Stephens & Heffernan, 2016: 34). Herefter førte efterkrigstidens økonomiske boom i USA til produktionen af en overflod af billigt elektromekanisk hardware, hvilket førte til udviklingen af et væld af robotter (Penny, 2016, p. 53; Reeves & St-Onge, 2016, p. 231). Efter 1970 begyndte akademikere og ingeniører ligeledes at diskutere robotforskeren Masahiro Moris Uncanny Valley-hypotese (Jochum & Goldberg, 2016, p. 161). Han advarede ingeniører mod at lave robotter, der så for antropomorfe ud, da dette ville skabe uhyggelige følelser i mennesket

(IEEE Spectrum). Uhyggen er gennemgående tema i science fiction-film som for eksempel *Blade Runner* (1982) og nylige tv-serier som *Westworld* (2016-2022), hvor robotten fremstår som en faretruende Anden. Inden for kunstverden er robotten siden efterkrigstiden til gengæld blevet tildelt flere forskellige roller (Stephens & Heffernan, 2016, p. 40). På den ene side har kunstnere såsom Leonel Moura været positivt stemt over for robotter og hævdet, at hans såkaldte *artsbots* kunne skabe kunst med samme grad af intellektualitet som mennesket; på den anden side har Paul McCarthy brugt robotten til at kritisere, hvad han opfatter som et absurd samfundssystem (Moura, 2016, p. 262; Stephens & Heffernan, 2016, pp. 39-42).

Vestens nutidige perception af robotten er således flertydigt. Dette bliver yderligere kompliceret, når man tilføjer menneskets empatiske følelser for robotter. Robotforskerne Kate Darling et al. påviste i et eksperiment fra 2015, at mennesket faktisk får empati for robotter. De fandt bl.a. frem til, at når man gav subjekterne et kort personificeret narrativ om robotter, ville de udvikle empati, da disse historier indikerede, at robotten havde en personlighed. Derudover kunne de konkludere, at det nogle gange ville føles ubehageligt for subjekterne at se en robot blive mishandlet (Darling et al., 2015, pp. 4-5). Udviklingen af AI har ligeledes fået flere ingeniører til at spekulere over, om robotter mon i fremtiden kan blive lige så bevidste som et menneske, hvilket kunne føre til mere samhørighed mellem menneske og maskine og dermed mere empati (du Sautoy, 2019, p. 2). Ligeledes er det vigtigt at understrege, at historikeren Leo Marx definerede teknologi som hvide videnskabsmænds intellektuelle sfære, hvor de kunne udføre vigtige eksperimenter i kliniske omgivelser (Marx, 2010, p. 574). Denne forståelse gestalter sig i et modsætningsforhold til det beskidte og kødelige legeme. Alligevel befinder vi os i en posthumanistisk bølge, der forsøger at udfordre det antropocentriske verdenssyn og sidestille menneskets ontologi med alle slags væsener. Vi befinder os dermed i en gråzone, hvor vi på den ene side opfatter robotten som menneskets afkom, men på den anden side har en frygt for og distance til robotten. Jeg vil foreslå, at vores oplevelse af livet i materien kompliceres yderligere, når robotten kobles med blod; således opstår en forhandling mellem mennesket og robotten – og mellem liv og død.



ILL.1.

Sun Yuan og Peng Yu, *Can't Help Myself* (2016-2019). KUKA-robotarm, rustfrit stål og gummi, farvet celluloseæter, lysgitter, Cognex-genkendelsessensorer, polykarbonatvægge med aluminiumsrammer, 700 × 700 × 500 cm. New York, Solomon R. Guggenheim Museum. Billede lånt med venlig tilladelse fra kunstnerne.

Can't Help Myself

I 2016 bestilte Guggenheim-museet i New York Yuan og Yus værk *Can't Help Myself*. Installationen består af en robotarm placeret i et aflukket rum med hvide vægge og glasvinduer (Ill.1). Robotten var lavet af rustfrit stål og gummi og var yderligere forsynet med en skovl. Under robotten flød en rød væske, der konstant bevægede sig væk fra robotten. Kunstnerne havde i samarbejde med et par ingeniører programmeret robotten til at skovle væsken ind til sig, så det befandt sig inden for et bestemt område. Dette blev muliggjort ved at installere et par AI-genkendelsessensorer, der gjorde robotten i stand til at registrere væskens bevægelser og herefter bevæge sig i de retninger, hvor den flød væk (Guggenheim). Bevægelserne var ofte hurtige, hvilket førte til, at væsken ville sprøjte på vinduerne og væggene.

Selvom væsken ligner blod, er det ikke ægte blod; den er lavet af farvet celluloseæter (Guggenheim). Ikke desto mindre har farven rød gennem

historien symboliseret tabu og menstruation i forskellige stammekulturer, som kunstneren Melissa Meyer påpeger. Dette har formet dagens opfattelse af farven rød, som mennesket ubevidst forbinder med blod (Meyer, 2005, pp. 8-11). For beskueren kan væsken i *Can't Help Myself* næsten kun symbolisere blod, hvilket sker på et helt intuitivt niveau. Væsken er derfor blod, både på grund af dens lighed med blod og dens imitation af blodets tyktflydende konsistens.

I resten af artiklen bruger jeg en åben tilgang, inspireret af nymaterialismen, hvor jeg lader materialiteten "tale for sig selv." Jeg fokuserer især på animationsbegrebet, som jeg forstår som en tilstand, hvor beskueren opfatter billeder som levende væsener, altså som 'Andenheder' (Lohfert Jørgensen, 2017, p. 261). Jeg definerer en Anden – inspireret af filosofen Emmanuel Levinas' ansigtsteori – som en entitet med sin egen personlighed, der udtrykkes gennem bevægelser og selve materien (Levinas, 1984, p. 195). Min tilgang har ført til fire måder at fortolke på, der åbner op for forskellige perceptioner hos beskueren. Disse perceptioner skal dog ikke opfattes som gensidigt udelukkende. De illustrerer snarere, hvor kompleks et materiale blodet er, og hvor mange betydningslag det symboliserer i den vestlige kulturhistorie.

Perception 1: Vitalitet

Kunstnerne gør allerede brug af visse træk, der animerer selve robotten; den kan eksempelvis bevæge sig. Bevægelserne er ikke neutrale, da Yuan og Yu ikke skaber de mest virkningsfulde bevægelser til at feje blodet. Robotten performer ikke en serie af monotone gentagelser, der blot har til formål at feje blodet hen til robotkroppen. Robotten er programmeret til at gennemgå en serie af 32 forskellige bevægelser, hvor den vender og drejer sig i varierende hastigheder og retninger, der forekommer at være tilfældige og ofte maniske (Guggenheim). I stedet for at være en effektiv maskine, virker robotten lige så irrationel som et sygt dyr eller et menneske, hvilket understreges af dens mekaniske og skingre lyde, der let kan forveksles med skrig. Yderligere er det værd at bemærke, at nogle af bevægelserne er direkte overflødige i forhold til den opgave, som robotten er sat til. Nogle gange vil robotten for eksempel pumpe skovlen op mod luften i en rytmisk

dans, mens den drejer, eller den vil ryste skovlen blidt. Disse animationer minder om de intuitive og ubevidste former for gestik, som mennesket foretager sig til daglig som f.eks. at klø sin næse eller at blinke med øjnene.

Det har tydeligvis været kunstnerens intention at drage paralleller mellem mennesket og robotten, da de har navngivet de enkelte bevægelser med titler såsom “scratch an itch,” “bow and shake” og “ass shake” (Guggenheim). Disse indikerer liv, og selve værktitlen, *Can't Help Myself*, der oversat til dansk ville være “kan ikke gøre for det” eller helt bogstaveligt “kan ikke hjælpe mig selv,” antyder med det engelske pronomen “myself” individualitet. Titlen lyder som et udsagn eller et råb om hjælp, men hvem ytrer det? Robottens maniske bevægelser indikerer, at den er så optaget af sine egne gøremål, at den ikke ænser sine omgivelser. Selvom robotten ikke er antropomorf, så kan måden den bevæger sin skovl sig på ud mod beskueren få det til at ligne, at den stopper op og henvender sig til mennesket, som om den beder om hjælp. Det lader til, at robotten gennem bevægelserne, skrigene og sin titel understreger sin egen bevidsthed.

Rent visuelt skaber blodet noget dramatisk i værket. Ifølge Xiaoyu Weng, der kuraterede installationen, opleves blodet som hypnotiserende (Guggenheim). I konteksten af det hvide rum og glasvinduerne, bliver blodet til en kontrast, hvor den røde farve fanger beskuerens opmærksomhed. Det hvide rum tillader beskueren at se blodet i alle sine nuancer og former: Når det drypper, sprøjter og flyder i varierende hastigheder; når det tynder ud eller bliver til en tyk pøl under robotten; når det størkner og bliver trægt; når det løber ned langs vinduerne og tørrer ind, så beskueren må se robotten gennem et rødt filter. Alle disse faser illustrerer kunsthistorikeren Beate Fricke om, hvordan blodets transformative elementer røber, at blodet har sin helt egen cyklus og dermed sit eget liv (Fricke, 2013, p. 54). Selvom robotten gennem sine animationer indikerer liv, er dens udseende præget af en ikke-antropomorf karakter, hvilket kan afgive en stiv fornemmelse; samtidig er blodet organisk, hvilket skaber en stærk visuel kontrast mellem robottenes hårdhed og blodets flydende substans. Dermed kan blodet gennem sit flydende udseende tilføje liv til robotten. Derudover bliver blodet i sig selv til en aktør, da det er blodets bevægelser, der signalerer til robottenes genkendelsessensorer, at den skal bevæge sig. Således eksisterer et indbyrdes afhængigt forhold mellem ro-

botten og blodet, der tilskynder hinanden til handlinger: blodet får robotten i bevægelse; robotten bevæger blodet. Idéen om to handlende entiteter forstærker fornemmelsen af liv i værket.

Har blodets livagtighed potentiale til at sidestille robotten med mennesket? Filosoffen Julia Kristeva opfattede blodet som noget, der havde en reference til menneskekroppen. Selve kroppen forstod hun som en skrøbelig beholder for menneskets indvolde, der separerede det indre fra den ydre verden. Når blodet flyder gennem såret, skaber det en forstyrrelse i mennesket, som hun kalder for *abjektion*, fordi vi bliver konfronteret med to verdener på samme tid. I blodets tilfælde er det grænsen mellem kroppens indre og ydre, der er på spil; blodet bør være i kroppen (Kristeva, 1980, p. 53). Blodet bliver til et indeksikalt symbol, idet det ser ud til at pege tilbage til noget oprindeligt – i dette tilfælde en krop. Kombinationen af blodet og robotten kan derfor lede beskueren til intuitivt at slutte, at blodet må komme fra et bestemt sted. Måske fra et andet menneske? Eller har robotten et kødeligt indre? Sådanne tanker kan på sin vis sløre distinktionen mellem menneske og maskine, hvilket forstærkes af værkets kontraster: maskinens hårdhed og væskens organiske karakter. Men blod indeholder jern, og robottens stål er en blanding af jern og kulstoffer; således peger både blodet og robotten tilbage til et fælles ophav, der bryder en barriere mellem det højteknologiske og det kødelige og dermed menneskelige.

Perception 2: Lidelse

Weng ytrede om værket: "Maskinen ser ud til at tilegne sig en bevidsthed og forvandler sig til en livsform, der er blevet fanget og holdt indespærret i et aflukket sted" (Guggenheim). Robottens fysiske omgivelser overbeviser beskueren om, at den er fanget. Fornemmelsen af fangenskab tilføres en absurd kvalitet, der trækker på den oldgamle myte om Sisyfos, som Zeus beordrede til at udføre en simpel opgave: at rulle en kampesten op ad en bakke; men hver gang Sisyfos fik stenen op på toppen, ville den falde ned igen, så han var tvunget til at starte forfra i al uendelighed. Forfatteren Albert Camus har sammenlignet denne myte med menneskets uendelige søgen efter mening og sandhed i en absurd verden, der er indifferent over for sandheder (Camus, 1942, pp. 75-78). Det er dermed muligt, at beskueren

kan relatere til robotten og genkende følelsen af fremmedgørelse. Disse følelser af meningsløshed og uendelighed bliver visuelt understreget i værket – ikke blot i form af robotkens kontinuerlige arbejde med at feje blod op; vi kan ligeledes forholde os til cirklen af blod, der efterlades omkring robotten, når den har fejlet blodet til sig (Ill. 1.). Det cirkulære kan i sig selv symbolisere uendelighed, men hvilken betydning får cirklen, når den består af en væske, der ligner blod? En af de mest oplagte associationer for blod må være voldsomme omstændigheder såsom smerte og lidelse. Når robotten er fanget, bevæger sig febrilsk, “skriger” og er omgivet af blod, kan det ligefrem få beskueren til at spørge, om den lider?

Professor i kommunikationsstudier David J. Gunkel foreslår, at man er nødt til at sondre mellem smerte og lidelse. Smerte er det fysiske ubehag, man oplever, når man for eksempel har brækket sit ben. Lidelse er snarere en mental tilstand, der ledsager smerten. Lidelse er dermed subjektiv, og ser ud til at forudsætte en bevidsthed (Gunkel, 2014, p. 4). Men hvad vil det sige at have en bevidsthed? Gunkel argumenterer for, at den vestlige moralfilosofi siden antikken har været agensorienteret. Dvs., at de, der kan inkluderes i fællesskaber og opnå moralske hensyn, skal være entiteter, der tæller som et “hvem” og ikke et “hvad.” Men hvad udgør et “hvem”? I denne forbindelse peger Gunkel på John Lockes citat: “Uden bevidsthed [...] er der ingen person” (Gunkel, 2014, p. 2). Idéen om, at bevidsthed er knyttet til individualitet, er ifølge Gunkel vidt udbredt men også en vag antagelse, da vi ikke har en almen definition af “bevidsthed.” Denne mangel kan lede til *the problem of other minds*, der spørger: “Hvordan kan jeg vide, om andre er bevidste?” (Gunkel, 2014, p. 3)

Uvisheden angående bevidsthed og lidelse får Gunkel til at konkludere, at det sikreste at gøre er at udvide moralske hensyn til maskiner, som vi hidtil har anset for at være et “hvad” (Gunkel, 2014, p. 6). *Can't Help Myself* stiller nogle komplekse spørgsmål om bevidsthed og lidelse, som kan være vanskelige at svare på. Ikke desto mindre kan man i hvert fald slutte, at værket trods alt har ført til en række empatiske responser. Det er et af de samtidskunstværker, der er blevet delt allerfleste gange på de sociale medier. Det er gået viralt på den sociale medieplatform TikTok, hvor brugere har knyttet kommentarer, der emmer af empati (ARTnews). Eksperimentet fra Darling et al. kan være med til at forklare folks empati-

ske reaktioner på installationen. For det første lægger værktitlen op til et personificeret narrativ, der forsyner robotten med noget, der kunne minde om en personlighed. *Can't Help Myself* – hvad er det, robotten ikke kan gøre for eller lade være med? Det lægger op til flere fortolkninger, der får beskueren til at danne historier, hvilket kan animere robotten. Derudover refererer titlen til Sisyfos, idet dens forprogrammerede serie af bevægelser aldrig vil gøre robotten i stand til at bryde løs fra sin situation. For det andet: Selvom vi ikke ser robotten blive direkte mishandlet, kan myten om Sisyfos, indespærringen og selve blodet – med dets konnotationer til lidelse – vække noget i os, der gør, at vi får ondt af robotten. Når vi oplever robotten som et levende væsen, bliver vores empati ligeledes ledsaget af en angst for døden, som værkets massive mængde af blod antyder.

Perception 3: Væmmelse

I indeværende afsnit vil jeg anskue blodets rolle fra en vinkel, der forbinder kropslige væsker med væmmelse. Dette kræver, at vi går et skridt tilbage og atter gør brug af Kristevas teori om det abjekte. Helt overordnet opfatter Kristeva det abjekte som en psykologisk tilstand af væmmelse, der opstår, når vi bliver kastet ind i visse dilemmaer, som vores hjerner ikke kan kapere. F.eks. kan et lig føre til væmmelse, da det er en krop, der befinder sig på et mellemstadium, der ikke respekterer grænsen mellem liv og død; her er en person, der plejede at være i live, nu er han død. Vi væmmes, fordi vi ifølge Kristeva vil associeres med den levendes verden, så vi tager afstand fra det døde (Kristeva, 1980, p. 3). Dermed er det abjekte forbundet med identifikation. Som jeg allerede kort har forklaret, opfatter Kristeva blod som noget, der vækker en abjekt følelse, da det overskrider en grænse mellem kroppens indre og ydre. Da blod utvivlsomt også må konnotere smerte, lidelse og muligvis død, kan det introducere andre slags grænseflader. Biologisk set transporterer blod ilt og andre næringsstoffer til kroppen og opretholder vores livsfunktioner. Blod står dermed for selve livet; men når blodet spildes – især i massive mængder som i *Can't Help Myself* – konnoterer det død. I denne kontekst bliver blodet til et mellemstadium mellem det raske og levende på den ene side og det syge og døden på den anden.

Derudover kan man argumentere for, at robotten alene fører til abjektion, da den på samme vis skaber et komplekst dilemma. Marco Nørskov har beskrevet robotten – sammenlignet med alle andre teknologier – som den, der i allerhøjeste grad kan “få os til at reflektere over i bredt omfang, hvem vi er, og på samme tid udløse et behov for at differentiere os selv kategorisk fra essensen af dets tilfælde” (Nørskov, 2015, p. 151). Den karte-sianske dualisme får mennesket til at distancere sig selv fra den mekaniske Anden, men jo mere avancerede og animerede robotter bliver, desto mere bliver denne dualisme udfordret. Robotter behøver ikke engang at være antropomorfe, hvilket Uncanny Valley-tesen ellers foreslår, for at opnå denne effekt. Dette illustrerer robotten i *Can't Help Myself*. Robotten kan således opleves som abjekt, da den overskrider en barriere mellem det menneskelige og det mekaniske, og når den kobles med en pøl af blod, overskrides ligeledes en grænse mellem det døde og det levende – et mod-sætningspar, der allerede eksisterer i selve robotten, da det mekaniske kan konnotere døde artefakter, mens det menneskelige bliver forbundet med noget livagtigt. Værket bliver således abjekt på flere måder. Ud fra denne fortolkning vil beskueren ikke nødvendigvis få empati for robotten; faktisk kan værket føre til, at mennesket vil afvise installationen for at identificere sig selv med det levende menneske.

Perception 4: Autoritarisme

Ifølge Weng har intentionen bag værket været at kritisere grænseover-vågning (Guggenheim). En sådan værkfortolkning lægger op til, at man overvejer det grænseæstetiske felt, som er en disciplin under æstetikken, der udforsker grænsebegrebet (Rosello & Wolfe, 2017, pp. 1-2). Professor i fransk Mireille Rosello og professor i engelsk Stephen F. Wolfe forstår grænser som liminale zoner, dvs. steder, der eksisterer mellem betydninger (Rosello & Wolfe, 2017, p. 11). På den måde kan man opfatte det abjekte som en grænseæstetisk teori, da Kristeva forholder sig til objekter, der transformeres til mellemstadier mellem forskellige verdener og værender. Dog tager de fleste nutidige grænseæstetiske teorier udgangspunkt i territorielle grænser som f.eks. nationale grænser (Rosello & Wolfe, 2017, p. 4). Weng forbandt f.eks. blodets spor med volden forbundet med autoritative

systemer, der bruger grænseovervågning som en undertrykkende måde at drage grænser på (Guggenheim). Robotten kan i den sammenhæng forstås som et overvågningsværktøj, der skal bevare blodet inden for et bestemt territorium. Filosofen Thomas Nail har beskrevet grænser som en cirkulationsproces, hvor magthavere gennem sociale teknikker såsom udvisning eller indespærring kan fratage folk deres politiske rettigheder. Dog, som Nail bemærker, vil grænser altid lække; de vil mislykkes med at inkludere og ekskludere, da migranter altid vil finde en vej. Derudover er grænser aldrig statiske, da de altid bevæger sig gennem eksempelvis erosion, geomorfologi eller militære konflikter (Nail, 2019, pp. 195-200). I *Can't Help Myself* ligger en del af grænsekritikken i selve referencen til Sisyfos-myten: Grænseovervågning bliver til en uendelig opgave, der aldrig vil få succes, da grænser er foranderlige. Denne kritik bliver især tydelig, når man medtager, at robotten døde i 2019, da den løb tør for væske, og dermed var der ikke længere nogen grænse at opretholde (ARTnews).

Kunstnernes kinesiske oprindelse leder opmærksomheden hen mod Kinas præsident Xi Jinping, hvis styre gør brug af overvågningskameraer med AI-ansigtsgenkendelse i landets offentlige rum (The New York Times). På den måde falder deres værk inden for den kategori, der bruger robotten som en systemkritik. Her vil jeg inddrage filosofen Michel Foucaults forståelse af magt. Han hævdede, at de fleste samfund i dag har en normaliserende magt, der vil forsøge at få mennesker til at opfylde bestemte ønsker uden anvendelsen af voldelig tvang (Foucault, 1976, p. 139). Den anden form for magt eksisterede primært i førmoderne samfund, hvilket Foucault kaldte for den undertrykkende magt. Her bliver subjekter gennem vold og trusler tvunget til at gøre ting, de ikke har lyst til. I disse samfund havde regenten retten over selve livet, da han kunne bestemme, hvem der skulle leve og dø (Foucault, 1976, p. 148). Han opfattede sidstnævnte form for magt som et *blodsamfund*, hvor blodet havde forskellige betydninger. Dette giver mening i relation til Yuan og Yus værk: Blod repræsenterer smerte og død; en hel gruppe af mennesker med det samme blod (i værket, en strøm af migranter eller en national befolkning spærret inden for en grænse); og magt, da ledere udøver deres autoritet gennem blodet (Foucault, 1976, p. 147).

Mens Weng har foreslået, at robotens indespærring kunne antyde en bevidsthed, kan indespærringen lige så vel indgyde hos beskueren en

idé om, at robotten er farlig. Derudover kan dens størrelse og mekaniske karakter vække samme slags frygt, som man finder i science fiction-genren, der ifølge robotforskeren Naho Kitano hidtil har domineret vestens opfattelse af robotten (Kitano, 2006, p. 8). På den anden side kan indespærringen illustrere et komplekst spørgsmål om (af)magt. Mennesket har magten over robotten, men på samme tid gør buret det umuligt for os at hjælpe robotten. Buret skaber en grænse mellem mennesket og robotten: Vi kan hverken kommunikere eller nå hinanden, vi kan kun betragte hinanden og lade os undre. Robotten opfattes som et lidende væsen, der bliver tvunget til at gøre noget, den ikke har lyst til: at feje blodet op fra afdøde mennesker for at bevare grænsekontrollen. Dette underbygger endnu en pointe i Leo Marx' teknologiforståelse: Udover teknologiens reference til det kliniske miljø, er teknologi et voveligt begreb, da det leder til *tingsliggørelse*: Vi fjerner menneskets rolle fra ligningen, selvom det faktisk er mennesket, der bruger teknologi og har hensigter (Marx, 2010, p. 576). Hans påstand kan få beskueren til at indse, at det ikke er robotten, vi skal frygte, men snarere dens skaber. Ligeledes understreger værket menneskets angst for et fremmedgørende og robotagtigt liv, hvor vi skal gøre det samme igen og igen uden at komme nogen vegne.

Konklusion

Formålet med indeværende artikel har været at undersøge, hvordan repræsentationen af blod i Yuan og Yus værk *Can't Help Myself* animerer robotten. Selve robotten som fænomen er karakteriseret af et paradoks; robotten er knyttet til mennesket, men anses alligevel for at være dets modsætning. Dette ledte mig til fire perceptionsmåder. De første tre fortolkninger har fokuseret på blodets materielle kvaliteter samt de medfølgende konnotationer, mens den sidste fortolkning har handlet om blodets metaforiske betydninger. Mens de første tre fortolkninger primært antager, at blodet har en kropslig relation til robotten og således giver en idé om, at denne kan have et indre, tager den fjerde fortolkning udgangspunkt i, at blodet har en anden oprindelse, da det har været kunstnerens intention at repræsentere migrantstrømme gennem blodet. Når blod ligefrem symboliserer migrantstrømme, leder det straks til tanker om blodets morbide effekter,

herunder massedrab og tortur. Blodets oprindelse spiller derfor en stor symbolsk rolle for, hvordan vi oplever robotten. Hvis blodet kommer fra robottens krop, kunne det antyde, at denne var et biologisk væsen og således havde mere tilfælles med mennesket. Kommer blodet ikke fra robotten, er det muligt, at robotten i stedet blev opfattet som en modsætning til det menneskelige.

Denne artikel har dog udelukkende taget udgangspunkt i ét kunstværk, hvilket bl.a. skyldes det faktum, at *Can't Help Myself* er et af de få samtidsværker, der kobler repræsentationen af blod sammen med en robot. Robotten er allerede blevet placeret i en kontekst, der er langt fra at være neutral, idet den befinder sig i fangenskab. Selv med fraværet af blod ville beskuerens opfattelse af robotten sandsynligvis allerede være blevet skubbet hen i en bestemt retning. Derfor er det vanskeligt at lave en generaliserende påstand om, hvordan blodet i dette værk kan animere alle slags robotter. Robottens flertydighed kommer delvist fra, at blodet er en kompleks substans, der har forskellige betydninger, men disse er oftest baseret på forestillinger om blodets vitalitet. For at forstå, hvordan blodet ændrer vores syn på robotten, er det altid nødvendigt at undersøge den faktiske kontekst, robotten befinder sig i. Dog vil jeg påstå – inspireret af Fricke – at blodets materielle egenskaber og transformative elementer afgiver noget så visuelt prangende, at det næsten ikke kan andet end at tilføje fornemmelsen af liv i selv de mest dystopiske scenarier og døde maskiner.

Hanna Gerda Brøndal, ph.d.-studerende ved Institut for Kommunikation og Kultur, Aarhus Universitet.

SUMMARY

Blood in the Machinery

In the West, the prevalent view of robots is dominated by a paradox that couples distance and fear with kinship. How is this view affected when the robot is placed in bloody scenarios? To answer that question, this article examines the simulation of blood in Sun Yuan and Peng Yu's robot installation *Can't Help Myself* (2016-2019), leading to four positions: 1) blood has the power to animate and can thus create notions of life; 2) blood

may connote suffering and thereby enhance the beholder's empathy for the robot; 3) blood can lead to feelings of disgust and therefore a rejection of the robot as a living creature; 4) blood can symbolize the suffering of an entire population, placing the robot as either a vengeful machine or a poor creature confined inside a totalitarian system controlled by the true villain: mankind. In order to understand the role of blood, however, it is crucial that the actual context of the robot be examined. Still, this article concludes that the materiality of blood really has the power to simulate a notion of life in even the least anthropomorphic machines.

LITTERATUR

- Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London, Duke University Press, 2007.
- Bennett, Jane: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010.
- Camus, Albert: *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Justin O'Brien (trans.), London, Penguin Books, 1955 [1945].
- Darling, Kate, Palash Nandy & Cynthia Breazeal: "Empathetic Concern and the Effect of Stories in Human-Robot Interaction" in *IEEE International Workshop on Robot and Human Communication (ROMAN)*, 2015, pp. 1-6.
- Descartes, René: *Meditationer over den første filosofi*, Niels Henningsen (trans.), København, Det lille Forlag, 2002 [1641].
- du Sautoy, Marcus: *The Creativity Code: How AI is Learning to Write, Paint and Think*, London, 4th Estate, 2019.
- Foucault, Michel: *The History of Sexuality, Volume I: An Introduction*, Robert Hurley (trans.), New York, Pantheon Books, 1978 [1976].
- Fricke, Beate: "A Liquid History: Blood and Animation in Late Medieval Art" in *RES: Anthropology and Aesthetics*, nr. 63/64, 2013, pp. 53-69.
- Gunkel, David J.: "A Vindication of the Rights of Machines" in *Philosophy and Technology*, vol. 27, no. 1, 2014, pp. 1-8.
- Jochum, Elizabeth & Ken Goldberg: "Cultivating the Uncanny: *The Telegarden* and Other Oddities" in Damith Herath, Kroos Damith & Stelarc (eds.), *Robots and Art: Exploring an Unlikely Symbiosis*, Perth, Springer, 2016, pp. 149-175.
- Kitano, Naho: "A Comparative Analysis: Social Acceptance of Robots Between the West and Japan" in *EURON Atelier on Roboethics*, 2016, pp. 1-12.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982 [1980].
- Levinas, Emmanuel: "Ethics and Infinity" in *CrossCurrents*, vol. 34, nr. 2, 1984, pp. 191-203.

- Lohfert Jørgensen, Hans Henrik: "Live Matter and Living Images: Towards a Theory of Animation in Material Media" in *Konsthistorisk tidsskrift / Journal of Art History*, 86:3, 2017, pp. 251-270.
- Marx, Leo: "The Emergence of a Hazardous Concept" in *Technology and Culture*, vol. 51, nr. 3, 2021, pp. 567-577.
- Mayor, Adrienne: *Gods and Robots: Myths, Machines, and Ancient Dreams of Technology*, Princeton, Princeton University Press, 2018.
- Meyer, Melissa: *Thicker Than Water: The Origin of Blood As Symbol and Ritual*, Milton, Taylor & Francis Group, 2005.
- Moura, Leonel: "Machines That Make Art" in Damith Herath, Kroos Damith & Stelarc (eds.), *Robots and Art: Exploring an Unlikely Symbiosis*, Perth, Springer, 2016, pp. 255-269.
- Nail, Thomas: *Debating and Defining Borders*, Milton, Routledge, 2019.
- Nye, David E.: *Technology Matters: Questions to Live With*, Cambridge/London, The MIT Press, 2007.
- Nørskov, Marco: "Technological Dangers and the Potential of Human–Robot Interaction: A Philosophical Investigation of Fundamental Epistemological Mechanisms of Discrimination" in Marco Nørskov (ed.), *Social Robots: Boundaries, Potential, Challenges*, Farnham, Ashgate Publishing Group, 2015, pp. 133-156.
- Penny, Simon: "Robotics and Art, Computationalism and Embodiment" in Damith Herath, Kroos Damith & Stelarc (eds.), *Robots and Art: Exploring an Unlikely Symbiosis*, Perth, Springer, 2016, pp. 47-65.
- Reeves, Nicolas & David St-Onge: "Still and Useless: The Ultimate Automaton" in Damith Herath, Kroos Damith & Stelarc (eds.), *Robots and Art: Exploring an Unlikely Symbiosis*, Perth, Springer, 2016, pp. 229-254.
- Rosello, Mireille & Stephen F. Wolfe: *Border Aesthetics: Concepts and Intersections*, New York & Oxford, Berghahn, 2017.
- Stephens, Elizabeth & Tara Heffernan: "We have Always Been Robots: The History of Robots and Art" in Damith Herath, Kroos Damith & Stelarc (eds.), *Robots and Art: Exploring an Unlikely Symbiosis*, Perth, Springer, 2016, pp. 29-45.

HJEMMESIDER

- ARTnews: <https://www.artnews.com/art-news/news/sun-yuan-peng-yu-cant-help-myself-twitter-tiktok-1234615686/> (tilgæt d. 16. marts 2023).
- Guggenheim: <https://www.guggenheim.org/artwork/34812> (tilgæt d. 16. marts 2023).
- IEEE Spectrum: <https://spectrum.ieee.org/the-uncanny-valley> (tilgæt d. 24. marts 2023).
- The New York Times: <https://www.nytimes.com/2022/06/21/world/asia/china-surveillance-investigation.html> (tilgæt d. 16. marts 2023).

“Stat, du blod”

Om blodets animerende egenskaber i 1600-tallets magi og videnskab

LAURA KATRINE SKINNEBACH

I 1600-tallets Danmark blev blod forbundet med vitale egenskaber og brugt i forbindelse med behandling af en lang række sygdomme. Forestillinger om det helbredende blod fandtes både indenfor helbredende magi og medicin. Forskellige opskrifter foreskrev, hvordan det friske blod kunne smøres direkte på kroppen eller tørres og blandes med urter som del af en helbredende mikstur. Blod kunne også drikkes varmt, direkte fra åren. Artiklen undersøger forskelle og ligheder mellem magisk og medicinsk anvendelse af blod i perioden i lyset af Reformationens kamp mod magi – både den helbredende og den dæmoniske.

Det helbredende blod

Stat, du blod, som det blod flod stoed i den quinde som der aff vaar plaget i 12 aar, ved gud faders magt †, ved guds søns krafft † och ved den helligaands vijsdom †. Jeg for biuder dig at rinde mere, lige som Jordans flod vaar for biuden at flyde, der Israels børn ginge der igiennem (Thott 241, fol. 21; Ohrt, 1917, p. 157).

Sådan lyder en magisk besværgelse mod blodsot fra midten af 1600-tallet. Blodsot, også kendt som blodgang, rødsot eller *profluvio ventris*, var en yderst smitsom og frygtet bakteriel dysenteri. Sygdommen havde sit navn fra det dominerende symptom, nemlig kraftig blodig afføring. I 1600-tallet førte den til flere dødelige epidemier i hele Norden (Christensen, 2003, p. 439; Mansa, 1873). Den lille magiske tekst kunne angiveligt helbrede sygdommen ved en kombination af flere ting: selve teksten påkaldte tre-enheden understreget af en parallel trefoldighed af ord, der kredser om

blod og fluiditet – blod, flod, stod; den indeholdt tre gange korsets tegn; den refererede til to centrale bibelske begivenheder, nemlig de nytestamentlige fortællinger om Jesus, der helbreder en blødende kvinde, da hun rører kanten af hans kjortel (Mark, 5,25-34; Luk, 8,43-48), og den gammeltestamentlige fortælling om, hvordan Jordanfloden trækker sig tilbage, så israelitterne kan gå tørskoede over med pagtens ark (Josvabogen, 3). I struktur og indhold havde den ligheder med andre senmiddelalderlige og tidlig moderne bønner, der kombinerede besværgende elementer og tegn med bibelske referencer (Skinnebach, 2013). Det særlige var således ikke ordene, men den måde besværgelsen skulle bruges på. Ordene skulle ikke siges eller høres, men skrives med den syges eget blod, og derefter bæres rundt om halsen.¹ Valg af blod som materiale havde mange medbetydninger: Blod har uden tvivl altid været én af de mest betydningsladede substanser i kulturhistorien generelt, og det gælder også i kristendommen. Blod var uløseligt forbundet med Guds kødelige søn, Jesus, der blev sat i verden for at ofre sit kød og blod på korset for menneskets frelse. I Biblen kunne man læse at “blodet er livet i alt kød; det er dets liv” [*anima carnis in sanguine est*] (3 Mos 17:14). Professor i historie Caroline Walker Bynum skriver at “As carrier of soul or life, blood was equated, allegorically or symbolically, with spirit” (2007, pp. 161-163). Blodet var sjælels substans og bolig, *sedes anima*. Blodet var liv og gav liv (Meyer, 2005, p. 5-8; Fricke, 2013, p. 54). Blodbesværgelsen byggede dermed på en forestilling om, at det fysiske blod havde en særlig helbredende eller livgivende evne, at ord og tegn skrevet med blod *extra corpus* kunne virke på det syge blod *intra corpus*. Blodbesværgelsen er i øvrigt langt fra den eneste af sin slags. Tilsvarende bønner eller magiske handlinger mod blodsot eller om at ‘stille blod’ kendes i en større europæisk kontekst helt tilbage fra tidlig middelalder og har flere paralleller i det danske kildemateriale fra både vikingetid og middelalder og helt op i 1800-tallet.²

Magiske besværgelser var imidlertid ikke det eneste værn mod blodsot i samtiden. I 1625 udstedte Christian IV (1577-1648) en forordning om *huorledis i Pest, Blodsot, oc saadanne smitsomme Siugers tid, skal forholdis* (Forordning, 1625). Her blev det slået fast, at blodsot, i lighed med pest og andre smitsomme sygdomme, var Guds straf, som først og fremmest skulle behandles med bøn, gudspåkaldelse og pønitense. De fromme

øvelser skulle samtidig kombineres med isolation af den syge og diverse lægemidler, som skulle være tilgængelige på apoteket til en rimelig og fast pris (*Forordning*, 1625). Behandling af blodsot er et eksempel på, hvordan flere diskurser omkring helbredelse var til stede i 1600-tallet. Magiske, religiøse og medicinske domæner kom med bud på sjælens og kroppens helse og var tæt sammenvævede. Magi og videnskab havde en indviklet (og ikke helt uproblematisk) *fælles* historie. I udgangspunktet kredsede de om de samme formål, nemlig at undersøge naturens okkulte potentialer og afdække deres virkning. De naturfilosofiske studier af blodets egenskaber viste, at blod var årsag til liv og vitalitet, som kunne overføres mellem kroppe og have helbredende effekter. Her var der flere ligheder med den kristne forståelse af blodet som sjælens og vitalitetens sæde (Camporesi, 1995; Bildhauer, 2006; Bynum, 2007). Men på grund af angsten for dæmonisk magi, blev der op gennem middelalderen og i 1600-tallet gjort flere forsøg på at skille de to domæner ad og sondre mellem den tilladte naturfilosofi og den forbudte dæmoniske magi.

Nærværende artikel undersøger ligheder og forskelle mellem medicinske og magiske diskurser i 1600-tallets Danmark, med særligt fokus på brugen af blod som helbredende substans. Artiklen indleder med en kort videnskabshistorisk gennemgang af det tætte forhold mellem videnskab, religion og magi. Analysen tager udgangspunkt i magiske blodbesværgelser fra perioden og sammenligner med medicinsk brug af blod og den populære *corpse medicine*. Førstnævnte trækker især på materiale samlet og udgivet i *Danmarks Trylleformularer I-II* fra 1917 og 1921 af den danske folkemindesamler Ferdinand Ohrt, der har lavet nogle af mest systematiske undersøgelser af magiske formularer i Danmark. Artiklen argumenterer for, at både den medicinske og magiske brug af blod er baseret på samme logiske fundament, nemlig at egenskaber kan overføres mellem legemer som følge af sympatiske og kontagiøse principper, sådan som det formuleres hos antropologen James George Frazer (1854-1941), og som jeg vender tilbage til senere (Frazer, 1993, p. 11-37). Artiklen bidrager således til at understrege den tætte relation mellem magi, videnskab og religion, der prægede 1600-tallets Danmark – også på trods af de ihærdige forsøg på at bekæmpe magi som følge af reformationens kamp mod det, der med reformatorernes øjne blev opfattet som papistisk overtro.

Magi – naturlig og dæmonisk

Enhver sammenligning mellem magiske og videnskabelige diskurser må indlede med en udredning af de to begreber og deres indviklede og sammenviklede historie. Magi kan ifølge Richard Kieckhefer beskrives som en slags korsvej, hvor religion, videnskab, lærdom og populærkultur mødes (Kieckhefer, 1989, p. 1). Magibegrebet dækker således over flere ting, men er historisk set blevet inddelt i to overordnede diskurser: naturlig magi og dæmonisk magi. Den naturlige magi, *magia naturalis*, var en praksis karakteriseret af observationer og eksperimentelle studier af naturens okkulte egenskaber. Det okkulte skulle i denne sammenhæng blot forstås som naturens underfulde egenskaber som skyldes 'hemmelige' eller 'skjulte' potentialer, *potentia occulta*, i materien, der ikke kunne ses eller erfares med det blotte øje, men kun forstås gennem systematiske undersøgelser (Skinnebach, 2023, pp. 121-127). Naturfilosofiens systematiske undersøgelser af naturens okkulte potentialer tog for alvor sin begyndelse i 1200-tallet og betragtes ofte som en tidlig forløber for moderne videnskab (Marrone, 2009).

Den dæmoniske magi blev til forskel herfra defineret som direkte påkaldelse af dæmoniske kræfter. Disse kræfter kunne forårsage virkning *uden* naturlig årsag, og altså dermed skabe en arbitrær kobling mellem årsag og virkning (Collins, 2011). Det kunne imidlertid være vanskeligt at skelne mellem de forskellige former for magi, fordi årsagen til virkningen var skjult i begge tilfælde. Når mekanik og andre former for videnskab fik ting til at ske uden synlig årsag, var det som at få frataget synets kraft, som teologen Martin af Laon (ca. 819-875) skrev (Eamon, 1996, p. 180; Truitt, 2015, p. 44). Magi lyver om de egentlige årsager, skrev teologen Hugh af St. Viktor (1096-1141), og kan derfor skade sjælen (Marrone, 2009, p. 163). På grund af frygten for dæmonisk magi og kætteri, blev der både i middelalderen og den tidlige modernitet gjort ihærdige forsøg på at sondre mellem den 'rigtige' videnskabelige form for magi og den dæmoniske magi (Adams, Olsen og Smith, 2013, pp. 2-3; Daston og Park, 2001). Naturfilosofiske og teologiske afhandlinger forsøgte at udgrænse den dæmoniske magi fra naturmagiens virkefelt, og selve begrebet 'magi' var konstant til debat. Blandt andet var den skolastiske teolog Thomas Aquinas (ca. 1225-1274) stærkt kritisk overfor brugen af magibegrebet, men delte samtidig naturmagikernes opfattelse af, at naturen har skjulte okkulte kræfter. Fortalerne

for den naturlige magi forstod imidlertid sig selv som et vigtigt redskab i kampen mod alle former for *maleficia* og diaboliske praksisser, for kun gennem viden, mente de, kunne man opnå en præcis skelnen mellem naturlige undere og den frygtede dæmoniske magi.

Flere centrale middelalderlige naturfilosoffer og -magikere fik betydning for den tidlige moderne videnskabelige tradition. Nævnes skal især Gerbert af Aurillac (c. 945-1003), der var biskop i Rom og senere blev pave under navnet Sylvester II, den tyske teolog Albertus Magnus (c. 1200-1280) og filosof og Franciskanermunk Roger Bacon (c. 1214-1294) og fra den sene middelalder naturligvis den schweiziske alkymist og læge, Paracelsus von Hohenheim (1493-1541). Fælles for dem alle var, at de var inspirerede af hermetisme (efter den antikke Hermes Trismegistos), neo-platonisme og arabisk magi. De mente alle, at mennesket kunne og skulle gøre brug af naturens okkulte egenskaber. Paracelsus argumenterede for, at magikeren skulle bruge sin viden om det okkulte som en kreativ kraft til at skabe store undere, nærmest på linje med en mindre guddom (Newman, 1999, p. 323). Samme tanker finder vi hos den tidlige moderne naturfilosof Giambattista della Porta (1535-1615). I sit indflydelsesrige værk *Magia naturalis* fra 1558 – der blev oversat til flere sprog i 1600-tallet – forsvarede han brugen af magibegrebet og argumenterede for, at magikeren skulle opfattes som en *artifex*, der kunne skabe magiske undere ved at aktivere naturens forunderlige iboende potentialer (Della Porta, 1658; Saito, 2014). Han mente også, at alle, der beskæftiger sig med naturlig magi, straks vil forstå, at det blot er naturen, der ligger bag de underfulde virkninger:

(...) Wherefore, as many of you as come to behold Magick, must be perswaded that the works of Magick are nothing else but the works of Nature, whose dutiful hand-maid Magick is. For if she finds any want in the affinity of Nature, that it is not strong enough, she doth supply such defects at convenient seasons, by the help of vapours, and by observing due measures and proportions; as in Husbandry, it is Nature that brings forth corn and herbs, but it is Art that prepares and makes way for them (...) (della Porta, 1658; Saito, 2014, p. 20).

Della Porta omfavnede således det videns-gab, der fik Martin af Laon og Hugo af St. Viktor til at betragte magi som løgn og sløring af sansernes erkendelse.

Naturmagi i Danmark i 1600-tallet

Tidlig moderne danske naturfilosoffer var inspireret af naturmagien, men der fandt også en forhandling mellem den naturlige og den dæmoniske magi sted. Det alkymistiske søskendepar Tycho Brahe (1546-1601) og Sophie Brahe (1556-1643) og senere Peter Payngk (1588-1648), Christian IV's hofalkymist, samt professor i medicin ved Københavns Universitet Caspar Bartholin den ældre (1585-1629), læste alle en kombination af Paracelsus, Giambattista della Porta og den Paracelsusinspirerede tyske alkymist og professor i medicin Oswald Croll (1563-1609) (Fink-Jensen, 2013, p. 279). Croll skrev traktaten *Basilia Chymica* i 1609, og bogen blev genoptrykt flere gange op gennem 1600-tallet (Ill. 1). Bogens forside er et tryk, der viser nogle grundprincipper i Crolls alkymistiske praksis, og her ser man også hans vigtigste inspirationskilder, blandt andet Hermes Trismegistos, Geber (latiniseret navn for den arabiske kemiker Jābir ibn Hayyān), Roger Bacon og Paracelsus. Crolls naturmagi var således solidt forankret i middelalderens magiforståelse. Men i forbindelse med reformationens omfattende opgør med magi og katolicisme blev der sat spørgsmålstejn ved naturmagiens videnskabelige validitet. Paracelsus' verdensbillede blev anklaget for at være dæmonisk, og iatrokemien (en kemisk tilgang til kroppens balance inspireret af Paracelsus) blev kaldt ren djævletilbedelse (Fink-Jensen, 2013, p. 61). I 1618 præciserede Caspar Bartholin, at hans magiske praksis og undersøgelse af naturens okkulte kvaliteter var helt og aldeles forskellig fra den dæmoniske magi (Fink-Jensen, 2016, p. 233). Ole Borch (1626-1690) – professor ved Københavns Universitet og en dedikeret Lutheraner – forsvarede både Hermetisme og Paracelsianisme, men var samtidig yderst opmærksom på ikke at promovere aspekter af de videnskabelige tanker, som potentielt set kunne tolkes som overtro eller trolddom (Fink-Jensen, 2016, p. 234). Han argumenterede for, at Hermetisme og Paracelsianisme var baseret på eksperimentel videnskab, der kunne reproducere af alle, og derfor ikke kunne anses for at være okkult viden (Fink-Jensen, 2016, p. 185-189). Den tyske fysiker og aristoteliker, Andreas Libavius (1555-1616), som inspirerede flere danske naturfilosoffer, var især stærkt kritisk overfor Paracelsus' forståelse af *panacea*. Panacea var en essentiel balsam som kunne helbrede stort set alle sygdomme, og som ifølge Paracelsus blandt andet kunne udvindes af menneskekroppen.

Det var, mente Libavius, direkte antitetisk i forhold til den traditionelle aristoteliske og galenske naturvidenskab og kristendommens forståelse af kroppens ukrænkelighed (Shackelford, 2016, p. 406-407). Også professor i fysik og medicin Ole Worm (1588-1655) tog afstand fra Paracelsus (Shackelford, 2002, p. 59-60).

Den kritiske tilgang til naturmagien skal ses i sammenhæng med reformationens omfattende kriminalisering af magi. Efter reformationen overtog øvrigheden pligten til at disciplinere befolkningen efter Luthers katekismus (Appel, 2001, pp. 189-213; Koefoed, 2018, p. 215-16), og i 1617 udstedte Kong Christian IV således en "Forordning om Troldfolk og deres Medvidere". Dæmonisk trolddom var traditionelt set blevet straffet efter Jyske Lov skrevet i 1200-tallet. Loven blev indskærpet af Christian II's *bylov* i 1522, og i sidste halvdel af 1500-tallet fandt der sporadiske trolddomsprocesser sted. Begge lovgivninger havde en klar definition af magi: nemlig brugen af skjulte dæmoniske kræfter til at forvolde ondt mod andre. Men med Christian IV's trolddomsforordning blev definitionen udvidet til også at omfatte såkaldte 'hemmelige kunster'. Ifølge forordningen skulle folk, der bedrev 'hemmelige kunstner' således landsforvises, og deres ejendom konfiskeres, mens 'de rette troldfolk' og deres medsammensvorne, som stod i ledtog med djæveln, skulle dømmes til døden (Rørdam, 1989, p. 59-61; Ingesman, 2006, p. 142; Kallestrup, 2020b, p. 246). Den hvide magi – hvorunder også hørte helbredende magi – blev ikke straffet nær som hårdt som den åbenlyst dæmoniske og skadelige magi, men blev straffet alligevel, fordi den blev set som en glidebane, der kunne lokke folk væk fra Gud og et ret kristent liv. Her er der måske et ekko af Hugo af St. Viktor, som mente, at netop magiens skjulte virkning var skadelig for sjælen. Det var også den verdslige øvrighed, dvs. kongens foged og lokale lens- eller adelsmænd, der havde ansvar for at dømme efter forordningen. Lokale præster fungerede primært som karaktervidner, der skulle vurdere, om den anklagede var en god kristen eller ej (Kallestrup, 2020b, p. 256). I den første tid efter forordningens udstedelse, blev der slået hårdt ned på trolddom. 60 % af alle danske trolddomssager fandt sted indenfor de første 5 år efter forordningens udstedelse (Kallestrup, 2020b, p. 248). Det anslås, at omkring 2000 personer blev retsforfulgt for hekseri, og at omkring halvdelen – hovedsageligt kvinder over 50 – blev dømt og

henrettet (Fink-Jensen, 2016, p. 231). Der faldt som regel kun dom i sager, der angiveligt involverede dæmonisk magi til at skade andre (Kallestrup, 2017, p. 234-237). De fleste sager havde deres udspring i bondestanden og handlede om angreb på helbred, dyrehold eller afgrøder, men der findes også eksempler på processer blandt adelige (Kallestrup, 2020a, p. 45-50). Christian IV's forordning introducerede en glidende overgang mellem helbredende og dæmonisk magi baseret på intention, dvs. om troldmanden eller -kvinden havde haft til hensigt at skade. Forordningen fik først og fremmest betydning for den almindelige befolkning, men kastede skygger ind i det videnskabelige miljø. Indenfor helbredende medicin blev der imidlertid, som vi skal se, ved med at være en tæt forbindelse mellem de magiske og de videnskabelige praksisser.

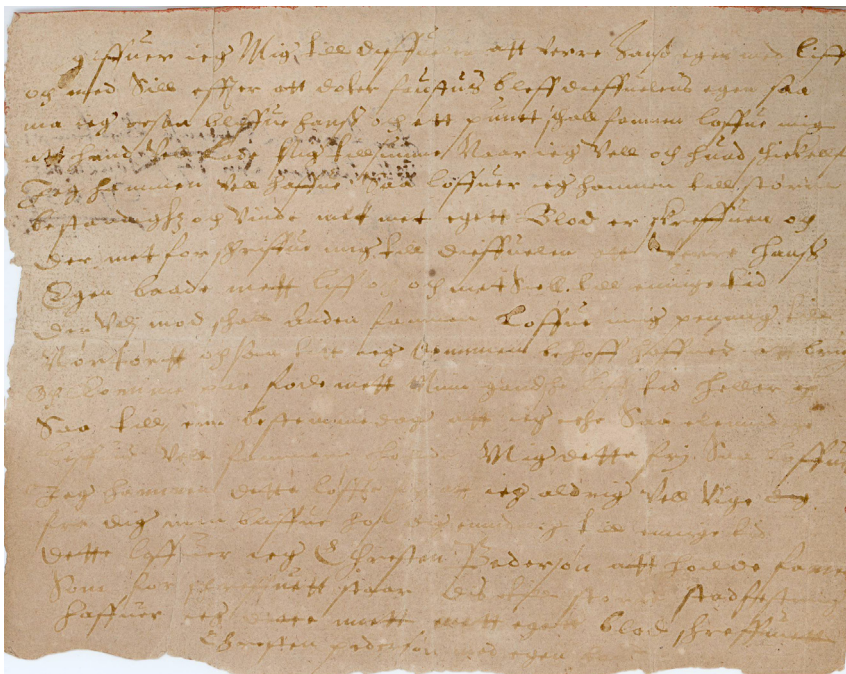
Magiske bøger mellem populærvidenskab og dæmonisk magi

Fra det skandinaviske område findes der adskillige bøger med magisk indhold, som overlevede reformationens trolddomsprocesser og bogbrændinger. 1800-tallets folklorister har i vid udstrækning placeret de folkelige magiske bøger i kategorien for dæmonisk magi, overtro og reminiscenser af katolicisme, men som blandt andet kulturhistoriker Ane Ohrvik har vist, byggede flere af bøgerne faktisk på samtidens naturvidenskabelige logikker (Ohrvik, 2018). Mange bøger kaldte sig 'hemmelige' bøger, *Secreti*, formentlig med inspiration fra ærkemagikeren Roger Bacons *De Secretis operibus artis et naturae, et de nullitate magiae* (Om kunstens og naturens hemmelige funktion, og om magiens uvirksomhed). Andre hed *Cyprianus* efter en martyr fra 300-tallet, der først forsøgte at vinde en kvinde gennem påkaldelse af en dæmon, men omvendte sig til Gud da det slog fejl (Ohrvik, 2018, pp. 112-116). I begge tilfælde skulle titlerne tjene til at vise, at bøgerne tog afstand fra dæmonisk magi. Bøgerne nævner ofte selv, at de gengiver en form for okkult viden, som ikke må falde i de forkerte hænder – derfor er flere tekstdele også skrevet med lønskrift i form af kode eller sære tegn – hvorved de reproducerer et gennemgående tema, som også findes hos Bacon. Bøgerne refererer ofte til videnskab (*scientia*), men ekspliciterer, at deres sigte er at formidle, hvordan denne viden anvendes i praksis (*ars*) af et

bredere publikum. Formmæssigt var bøgerne bygget op som samtidens encyklopædier, men de enkelte bøgers komposition af materiale er ofte unik og tilpasset en bestemt brugskontekst. Det kunne være livet på en gård eller som erhvervsdrivende. Nogle bøger synes at have været brugt af professionelle healere eller 'kloge folk'. Folkebøgerne indeholdt en blanding af opskrifter, råd, formularer og besværgelser, der kunne kurere alt fra tandpine, hovedpine, sår og søvnmangel til kærlighedssorg eller beskytte mod tyveri, barselsdød, onde kræfter og krigsdrab. Her kunne man også finde opskrifter på blæk, mad, medicin og alkymistisk bearbejdning af konkrete substanser. De magiske praksisser er ofte bygget op efter samme indlejrede logikker som religiøse bønner, der kombinerer fysiske artefakter med bevægelser og nøje udvalgte ord (Skinnebach, 2013). De magiske bøger fremstår som en slags populærvidenskab, der formidlede naturvidenskabelig lære for 'almindelige' mennesker.

Indimellem finder man naturligtvis også bøger, der påkalder overnaturlige kræfter og bruger magiske tegn og *signelser*, men de fleste bøger henvender sig i en prolog til kristne folk, der elsker videnskab, og her advares samtidig eksplicit imod at indgå en pagt med djævelen, *pactum cum diabolo*. At dette rent faktisk fandt sted, findes der flere eksempler på fra hele Europa (Bildhauer, 2006; Skemer, 2006, p. 121). Også i Danmark findes der eksempler på, at folk indgik pagter med djævelen. Hanna Eva Nissen oplister i sin afhandling *Forensic Theology and the Evaluation of Blasphemy Offenses* i alt 19 skrevne pagter mellem 1634-1754, dog langt størstedelen efter 1700-tallet (Nissen, 2022, p. 126-138). I den første fra 1634 forskrev en fattig skomager, Christen Pedersen, sig til djævelen i et brev. Pedersen lovede i brevet både liv og sjæl til Djævelen til evig tid og understregede, at han "Des til større stadfæstning har (...) dette med mit egent blod skrevet." (Ill. 2) Brugen af hans eget blod, må vi forstå, skal dermed ses som det ultimative offer: at penetrere kroppens overflade og give lidt af sin flydende *anima* til den mørke hersker, som forlangte troldfolkets blod som tegn på deres loyalitet og betaling for sine diabolske gerninger (Davies og Matteoni, 2017, p. 17).

Magisk brug af blod havde konnotationer til diabolsk magi, men grænsen mellem magi og videnskab var samtidig uklar. I samtiden var der for eksempel en livlig debat om, hvad det betød, når en doktor gav



ILL. 2.

Christen Pedersens brev til fanden fra 1634, skrevet med hans eget blod (ifølge teksten selv). I brevet refererer Pedersen til *Doctor Faustus* som inspiration. Rigsarkivet: Fyens Stift, Bispeembedet, Journalsager I, Odense Købstads breve 1616-1785, inv.nr.492.

en patient en indgraveret ædelsten, der kunne påvirke kroppen ved at tiltrække astrale sympatier. Var det videnskab eller magi? (Fink-Jensen, 2016). I praksis var der klare ligheder mellem ædelstenen og det stykke pergament med en inskription, som blev båret omkring halsen for at afværge blødning. I de følgende analyser af konkrete eksempler på blodmagi fra danske magiske bøger er det ikke hensigten at bedømme, hvorvidt de enkelte besværgelser – som eksempelvis den indledende mod blodsot – skal ses som dæmonisk magi eller ej. Min interesse er at se, hvordan blod italesættes og bruges i folkelig praksis, men samtidig have den konkrete kontekst i baghovedet, nemlig at brug af helbredende magi potentielt set kunne straffes med landsforvisning eller døden.

Blodmagi

Den magiske formular citeret i artiklens start er prototypisk for de danske bøgers helbredende blodmagi. Deres formål var generelt at 'stille' eller 'dølge' blod. Der er specifikke besværgelser knyttet til forskellige former for blødning såsom fødsel, hugsår, næseblod, blodstyrtning, stik, bylder og andre sårskader. I flere tilfælde bruges blod som magisk substans.³ I eksemplet øverst skulle den bydende tekst skrives med det syge blod og bæres om halsen. Blodteksten begynder med ordet 'Stat' og markerer dermed en blodig grænse foran den syges krop. Brug af blod som grænsemærke havde et bibelsk fortilfælde i den gammeltestamentlige beretning om, hvordan Gud lod sin vrede ramme ægypterne med dødbringende pest, men lod israelitterne gå fri, hvis de markerede deres dørkarm med blod fra et offerlam, så han kunne kende deres huse. I besværgelsen markerer blodet således det sted, som Gud skal skåne. I besværgelsen påkaldes desuden de bibelske fortællinger om, hvordan Gud på mirakuløs vis standser både blod og vand. Det er ikke usædvanligt at magiske besværgelser sættes ind i en større kosmologi, i dette tilfælde den bibelske, for at styrke deres magiske virkning (Røthe, 2020, p. 99). De bibelske referencer tjener i denne sammenhæng til at *oplade* den syges blod med magisk kraft, så det kan performe en tilsvarende magi, en magi, der *ligner* de bibelske mirakler, både i substans og mirakuløse egenskaber. Men det er samtidig en pointe i sig selv, at det er den syges eget blod, der skal oplades *ex corpore* og helbrede det syge blod *in corpore*, og at blodets helbredende egenskaber kan overføres ved berøring og ved lighed.

I andre eksempler skal blodet påføres direkte på kroppen. Ifølge en besværgelse mod blødninger fra 1510 kunne ordet Beronix eller Beronixa skrives i panden på den syge afhængig af, om vedkommende var mand eller kvinde ("(A)d idem. In fronte scribe *beronix*; si femina est: *beronixa*") (Ohrst vol II, p. 94). Beronix/Beronixa refererer til den bibelske kvinde Veronica, der i den kristne tradition ofte blev associeret med den blødende kvinde. Veronica var også den kvinde, der på underfuld vis fik et visuelt kontaktrelikvie, da hun tørrede Jesus blodige og svedige ansigt med sit hovedlin, mens han bar korset på *Via Dolorosa*, hvorefter han som tak efterlod et mirakuløst aftryk af sit ansigt på klædet (Kesling, 2021, p. 187; Baert, Kusters og Sidgwick, 2012, p. 678). Navnet skrevet i panden med

blod kan ses som en kombination af en påkaldelse og en identifikation: påkaldelse af den beskyttende helgeninde, men også identifikation med hende. Til sidst nævnte knyttede sig et håb om, at Jesus ville udøve sin helbredende magt på den syge. Noget tilsvarende gør sig gældende med en besværgelse fra 1640. For at 'stille blod' skulle man dyppe "en Pen i Blodet og skriv paa hans Pande: Consummatum est". For næseblod skulle man skrive "med den suiges blod i hans pande: Consummatum" (Rostgaard 36 in Ohrt 1917, p. 173). Ordet *consummatum (est)*, "det er fuldbragt" (Joh, 19,30) er en reference til de ord, som Jesus sagde, inden ånden forlod hans krop på korset, og som blev begyndelsen til genopstandelsen. Consummatum er en bydende kommando, som afslutter noget. Skrevet i panden på den syge med det røde blod, bliver Jesus ord på korset gentaget som en slags grænse eller eksorcisme, der uddriver sygdommen, som var det en ond ånd eller djævelsk besættelse. I alle tre eksempler, hvor blodige ord skrives i panden, overføres blodets vitale kræfter til kroppen, men får samtidig øget betydning gennem de bibelske referencer.

Blod blev brugt til at helbrede blod langt op i 1800-tallet. Ifølge en *Cyprianus* fra Kolstrup fra midten af 1800-tallet kunne lønformlen "Ac.m.b.i.l.a.", hvis præcise betydning er ukendt, standse blødning, hvis den blev skrevet i panden eller på brystet af den blødende med en finger dyppet i blod (Kolstrup *Cyprianus*, bl. 14, in Ohrt 1921, 83). Fra samme periode findes besværgelser, der skulle skrives med blod og bæres hemmeligt på kroppen for at yde beskyttelse mod at blive såret i kamp (til eksempel *Kværs Håndskriftet* in Ohrt, 1917, p. 375). Blodmagi trækker på forestillingen om blodets vitale kraft, både i sig selv som sæde for sjælen, men også som bærer af de bibelske fortællingers og hellige personers kraft. De blodige ord og tegn – båret på kroppen eller tegnet direkte på huden – kunne overføre kraften direkte til den syge.

Blodets vitalitet og 1600-tallets *corpse medicine*

Men hvad kendetegnede så den videnskabelige diskurs om blod i 1600-tallet? Først og fremmest var den præget af stor diversitet. Den dominerende behandlingsform mod sygdomme i 1600-tallet var åreladning, baseret på Galens (c. 130-200 e.v.t.) humoralpatologiske lære, der opfattede sygdom

som en ubalance i kroppens væsker. Formålet med åreladning var at bringe kroppen tilbage til den naturlige balance, *physis*, og blev brugt helt op i 1800-tallet (Overbey og Borland, 2018, pp. 146-148). Hvis der var tale om mere alvorlige ubalancer, kunne der suppleres med livsstilsændringer eller medikamenter (Stengaard og Kruse, 2002, p. 98). Opdagelsen af blodets cirkulation førte til eksperimenter med blodtransfusion mellem dyr og mennesker (Berner, 2020), og samtidig florerede forestillinger om iatrokemi og, ikke mindst, menneskekroppens helbredende potentialer. Både i antikken, middelalderen og den tidlige modernitet var det en udbredt opfattelse, at kropslige væsker og substanser – herunder blod – kunne beskytte mod eller helbrede en lang række sygdomme. I dag er brugen af pulveriseret mumie den form for *corpse medicine*, der er bedst kendt. En mumie – en krop balsameret med henblik på at opnå evigt liv – virker oplagt ud fra ideen om sympatisk magi: den balsamerede krops potentialer for evigt liv overføres til den, der indtager miksturen. Men der har også været tradition for at bruge blod, urin, fedt, lever, nyre, hjerne, hjerte, mælk, knogler og ekskrementer fra mennesker (Sugg, 2013, p. 827). Frisk blod blev set som en vigtig medicinsk substans (Camporesi, 1995, p. 17). Allerede Plinius den ældre (ca. 23-79 e.v.t) berettede i *Naturalis Historia* om, hvordan epileptikere drak blodet fra døde gladiatorer. Selv syntes han, synet var afskyvækkende, men mente alligevel, at en epileptiker straks ville komme sig, hvis vedkommende fik ført et par dråber blod ind i munden under et anfald (Plinius, XXVIIIIM; Montesano, 2022, p. 38). I 1490'erne skrev renæssancefilosoffen Marsilio Ficino (1433-1499), at aldrende personer kunne opnå fornyet energi, hvis de drak blodet fra en ung person, som var både ren, lykkelig, velafbalanceret og havde godt blod (Sugg, 2013, p. 833). Ficino skriver også, at da Pave Innocent VIII lå for døden i 1492, blev der tilkaldt tre unge mænd. Mod passende betaling blev de tappet for blod, som blev givet direkte til den døende pave oralt. Han døde dog kort efter, og det samme gjorde de tre unge mænd i øvrigt (Sugg, 2013, p. 834). Også Paracelsus – som i øvrigt var stærkt kritisk overfor den galenske medicin (Davies og Matteoni, 2017, p. 43) – mente, at blod og andre kropslige substanser indeholdt en særlig vitalitet, som kunne udvindes og anvendes til at fremstille medicin. Han foreskrev at bruge kroppe fra nyligt henrettede kriminelle, som havde afsluttet deres liv for tidligt, og

dermed stadig bevarede det vitale princip op til tre dage efter døden var indtruffet. Kroppene skulle afhentes hurtigst muligt, så de kunne bruges til at udvinde *panacea*, som kunne bruges til stort alle former for medicin, fordi det besad det vitale princip i koncentreret form (Shackelford, 2002, p. 50; Sugg, 2013, p. 830). Blodets vitale og animerende egenskaber var også rationalet bag hans eksperimenter med at fremstille en kunstig levende krop, en såkaldt *homunculus*: Først skal sperm bringes til forrådnelse i livmoderen fra en hest. Når den begynder at bevæge sig af sig selv, skal den laves med menneskeblod i ca. 40 uger, og der vokser nu et levende barn frem (Paracelsus *De natura rerum* i Newman, 1999, 328-329). Ifølge Paracelsus kan selve kroppen dannes ved mandens sperm alene, helt uden kvindens mellemkomst, men blodet er i sidste ende den kunstige krops vitale og animerende aspekt. Koblingen mellem religion og videnskab var tydelig hos Paracelsus. Han fremsatte den tanke, at når mennesket indtager Kristi kød og blod i sakramentet, så bliver de sakramentale elementer en del af fordøjelsesprocessen, hvorved det guddommelige legeme vokser (Daniel, 2002, p. 131). Blodet virkede ikke bare på et symbolsk plan, men gik i fysisk forbindelse med kroppen gennem fordøjelse og overførte det sakramentale element til den kristne. Det skal nævnes, at professor i medicin, Casper Bartholin, på det kraftigste afviste Paracelsus' teori om, hvordan man producerer en *homunculus* (Shackelford, 2002, p. 49).

Corpse medicine var ellers udbredt i 1600-tallets Europa. Ifølge historiker Morten Fink-Jensen var også apotekerne i Danmark fuldt leveringsdygtige i Paracelsus' og Oswald Crolls medicinske remedier (Fink-Jensen 2016, p. 12-13). I Danmark blev der i 1619 indført en liste over, hvad apotekerne måtte sælge, og her finder man blandt andet menneskefedt. På en senere (landsdækkende) liste fra 1645 finder vi også menneskekranium, urin, og mumie (*Apothecken Taxt*, 1619 og 1645). At menneskekranium kan have indgået i behandling mod epilepsi, er der flere indicier på. Eksempelvis skriver den engelske victorianske rejsende Horace Marryat (1818-1887) i sin beretning om Danmark fra 1860, *A Residence in Jutland, the Danish Isles, and Copenhagen*, at Christian IV jævnligt indtog et pulver mod epilepsi bestående af "scrunched malefactors' skulls" blandet med "some bygone nostrum". Marryat tilføjer at: "the greater the villain, be he hanged or decapitated, the more efficacious the remedy" (Marryat 1860, vol. 1, p. 266).

Disse såkaldte *King's Drops* blev også brugt af den engelske konge Charles d. II (Sugg, 2013, p. 827).

Det var heller ikke ualmindeligt, at menneskeblod fra kriminelle blev brugt til behandling af epilepsi og andre sygdomme, og der findes eksempler fra hele Europa (Sugg, 2013, p. 826-828). Således skrev den engelske minister Edward Taylor (c. 1658-1702) at "human blood, drunk warm and new is held good in the falling sickness" (Sugg, 2006, p. 225). Da Kong Charles I blev offentligt halshugget for forræderi i 1649, samlede folket hans blod op i lommetørklæder, og mange blev herefter helbredt for skrofulose, en tuberkuløs betændelse i lymfeknuderne på halsen. Sygdommen blev kaldt *King's evil*, fordi den kunne helbredes af kongen ved håndspålæggelse. En ukendt maler udførte i 1653 et maleri af halshugningen, som også viser, hvordan blodet blev samlet op af de omkringstående. Maleriet befinder sig i dag i National Galleries Scotland, Edinburgh. Der findes også flere danske og nordiske beretninger om indtagelse af blod fra kriminelle, dog primært fra 1800-tallet (Davies og Matteoni, 2017, p. 40). H.C. Andersen (1805-1875) skrev i sine erindringer om en henrettelse i Skælskør 1823, hvor han så "en stakkels syg, hvis overtroiske Forældre, for at han kunde helbredes for Slag (epilepsi) lod ham drikke en Skaal af den Henrettedes Blod" (Andersen, 1996, p. 88; Sugg, 2013, p. 828). Hos Marryat findes en tilsvarende beretning om en halshugning i Danmark på Amak (Amager?) eller Møn, hvor "the epileptic stand around the scaffold in crowds, cup in hand, ready to quaff the red blood as it flows from the still quivering body of the malefactor." (Marryat, 1860, vol. 1, p. 267; se også Peacock, 1896, p. 270). Også fra Sverige findes beretninger. Om morgenen d. 18. maj 1876 blev Gustav Adolf Eriksson Hjert henrettet ved halshugning på galgebakken i Vittlånge. Et øjenvidne beskrev, hvordan en tyk strøm af blod flød fra det afhuggede hoved, og hvordan flere af de omkringstående masede sig frem med glas og skeer for at opfange blodet (Berner, 2020, p. 145). I alle tilfælde er den underlæggende logik, at blodets vitale egenskaber kan overføres direkte fra den ene krop til den anden.

Der findes også eksempler på udvortes brug af blod i den medicinske praksis. Paracelsus udviklede en pestamulet, kaldet *zenexton*, som i 1609 blev videreudviklet af Dr Oswald Croll i traktaten *Basilica Chymica*. Amuletten skulle bæres i en lille cylinder om halsen, og logikken bag

dens virkning var baseret på sympatisk magi, dvs. en korrelation mellem sygdommens egenskaber og ingredienserne (Baldwin, 1993, pp. 230-232; Morrall, 2018, p. 25). Amuletten indeholdt menstruationsblod fra unge kvinder blandet med dissekerede og pulveriserede padde, hvid arsenik, orpiment (arsen sulfid), rødde af planten kendt som Moses' brændende busk, perler, koraller og smaragd. Menstruationsblod blev også i tørret form brugt indvortes mod epilepsi og nyresten (Sugg, 2013, p. 828). Desværre er menstruationsblod ikke nævnt direkte i det danske materiale, men Paracelsus'/Crolls' amulet har formentlig været kendt.

Sympatisk og kontagiøs magi

Den magiske brug af blod i 1600-tallets folkemagi og videnskab er ovenfor blevet beskrevet ud fra principperne om sympatisk og kontagiøs magi. I sit hovedværk *The Golden Bough* (1890-1915) definerede skrivebordsantropologen James George Frazer (1854-1941) de to principper. Berøringsmagi eller kontagiøs magi beskrev han som det forhold, at egenskaber eller virkninger kan overføres mellem substanser og entiteter gennem fysisk berøring, men også på lange afstande (Frazer, 1993, p. 11-37). Lighedsmagi eller sympatisk magi beroede på, at kraft eller betydning kunne overføres mellem kroppe, der lignede hinanden i fysisk henseende eller i adfærd. Frazers videnskabelige praksis og evolutionsteoretiske perspektiv på magi er problematisk på flere måder og har også mødt en del kritik. Han mente grundlæggende, at magiske praksisformer kun eksisterede i samfund på et lavere udviklingstrin. Imidlertid er hans magidefinition interessant i denne sammenhæng, fordi Frazer ikke sonderer mellem videnskabelige, naturmagiske og dæmoniske praksisformer. Alt hvad der ikke kan forklares med Frazers forestilling om videnskab, er således magi og tilhøre en mindre udviklet tankegang. Og sammenligner man 1600-tallets blodmagi og blodmedicin, er de to magiformer da også tydeligt til stede. I de magiske blodbesværgelser overføres de bibelske fortællinger til den syge krop gennem lighed (gennem identifikation med person eller begivenhed), samtidig med at blodets animerende vitalitet tegnes og overføres til kroppen gennem det kontagiøse princip. Men principperne er også til stede i de medicinske kure, hvor det især er blodets vitale egenskaber, der

kan overføres fra den ene person til den anden gennem oral indtagelse. I magiske og medicinske praksisser spillede lighedsprincippet *similia similibus curantur* – at ligheder kurerer hinanden – en central rolle og ligger også til grund for den udbredte ‘signaturlære’, dvs. at planter kunne helbrede det, de lignede. Det samme gjorde lighedsprincippet modpol, nemlig *contraria contrariis curantur*, at modsætninger kurerer hinanden, og altså en form for negativ lighedsmagi. Med ondt skal ondt som bekendt fordrives. Sidstnævnte var centralt i humoralpatologien. For eksempel skulle pest, som var en flegmatisk sygdom, der skyldes en overvægt af koldt og vådt, kureres med medikamenter, der havde varme og tørre egenskaber (Stengaard og Kruse, 2002, p. 98). Men det var muligvis også det, der lå til grund for brug af menstruationsblod i magiske formularer og amuletter. Blod var en varm og fugtig substans, mens menstruationsblod samtidig blev opfattet som urent og tabu. Kvindens månedlige ‘sygdom’ blev ifølge medicinske traktater og bibeltekster set som en monstrøsitet. *Menstrua* kommer af ‘monstrous’, skrev den engelske jordemoder Jane Sharp i *A Midwives Book* fra 1671 (Crawford, 1981, p. 57-60 og 70). I det hele taget blev alle kropsvæsker og -sekreter, der strømmede ud ad kroppens åbninger – urin, spyt, mælk, sæd, snot og blod – betragtet som urene, hvis der var tale om ufrivillig udsivning, fordi det blev opfattet som tegn på kroppens sårbarhed og liminalitet (Meyer, 2005, p. 2). De er, som Mary Douglas skriver, “matter out of place”, dvs. materialitet, der er udenfor kroppen og dermed fungerer som letbegribelige metaforer for det, der er udenfor den sociale orden (Douglas, 1966). Det var især kvindens kropsvæsker, der blev forbundet med det urene. Ude af stand til at kontrollere sin egen krop, udsondrer kvinden ubehersket i forbindelse med menstruation, fødsel og amning (McCracken, 2003, særligt pp. 61-76). Kvindens krop er biologisk grænseoverskridende og præget af “modes of seepage” (Grosz i Miller, 2010, pp. 5-6). Menstruationsblod var, som andre kropslige substanser i øvrigt, urent, men kunne derfor også behandle urene sygdomme. Men det kan også forklare, hvorfor Christian IV’s dråber helst skulle komme fra de værste forbrydere: jo værre forbryderen var, desto kraftigere var blodets kraft og evne til at kurere den frygtede epilepsi.

Blodets evne til at overføre kraft og vitalitet mellem mennesker, gjaldt også *inter species* (Frazer, 1993, p. 11-37; Varela, 2015). I de danske magiske

bøger finder man således en del eksempler på brug af dyreblod, blandt andet bukkeblod, hundeblood, ulveblod, flagermusblod og hønseblod (for europæiske paralleller, se Skemer, 2006, pp. 130-131 og 164). Måske skal det ses som en parallel til samtidens interesse for blodtransfusioner, der også gjorde brug af dyreblod, især lammeblood, indtil det blev forbudt i 1660erne (Berner 2020 samt Leth-Espensens artikel i nærværende nummer af *Pas-partout*). Måske blev blod forstået som kompatibelt med menneskeblod, og dermed en erstatning for det, eller måske var der en forestilling om, at dyreblod kunne overføre bestemte egenskaber. Det var i hvert fald, hvad den svenske dronning Kristina (1626-1689) forestillede sig, da hun i et brev til sin franske læge, Pierre Bourdelot (1610-1685), skrev, at hun ikke selv turde give sig i kast med transfusion, fordi hun var bange for, at det ville forvandle hende til at lam. Hvis hun endelig skulle gennemgå en forvandling, ville hun foretrække at blive en hunløve, så ingen kunne fortære hende (Berner, 2020, pp. 17-20).

Afslutning og outro

I en kristen kontekst er blod en af de mest betydningsbærende og symboltunge materier, og blod har spillet en rolle i både religiøse, magiske og medicinske praksisser i 1600-tallet. Med Camporesi kan man konstatere, at “The ideology of blood knew no lines of demarcation between the sacred and the profane” (Camporesi, 1995, p. 29). Både i den videnskabelige diskurs og i de magiske bøger blev denne grænse italesæt, men uden at blive klart markeret. Videnskab og magi var stadig tæt sammenvævede i 1600-tallet, hvilket er tydeligt, når man sammenligner medicinske og magiske diskurser. Forestillingen om *simili similibus* og *contraria contrariis* var til stede begge steder, og brugen af blod, selv i magiske formularer, synes at være baseret på en forståelse af blodets medicinske egenskaber, dvs. at blod havde evnen til at stoppe sygdomme, men også at blod besad en vitalitet, der kunne give liv i situationer, hvor livet var udfordret. Blod var vejen til frelse, helse og evigt liv. At drikke blod, eller på anden måde overføre det til kroppen, kunne overføre blodets livgivende kraft til et andet legeme. Begge steder var det også afgørende, at det er det syge, eller på anden måde urene, blod der havde medicinske egenskaber.

Der var dog også forskelle på helbredende magi og medicin. En vigtig forskel var muligvis, at blod ifølge den medicinske logik virkede bedst, hvis det blev indtaget oralt og dermed virkede indefra, mens det virkede udefra i den magiske diskurs. Der findes naturligvis undtagelser, især indenfor kærlighedsmagi. I den såkaldt *Læge- og Selskabsbog* skrevet af Peder Pedersen i 1642-44 findes en opskrift på en besværgelse, der skal virke indvortes. Vil man fange sin vilje med en pige, skal man nemlig med sit eget blod skrive "Bosolem core vitius" i bunden af en skål og drikke hende til (Ny kgl. Saml. bl. 71, in Ohrt, 1921, p. 95). Den lille latinske remse – som ifølge Ohrt er skrevet af en med begrænsede latinkundskaber, og derfor noget obskur – kan betyde noget i retning af "hjertet i dit bryst er ufuldkomment". Rationalet synes at være, at denne indvortes erkendelse, forårsaget af besværgelsen skrevet med afsenderens vitale blod, vil skabe længsel i modtagerens krop. Længsel efter den udkårne, der skal genoprette hjertets fuldkommenhed. Pedersens bog anbefaler også, at man kan skrive ordene "Gebare Gedace" med flagermusblod og lægge det i et æble, som en udkåren pige skal spise ved sengetid (Ny kgl. Saml. bl. 13, in Ohrt, vol II, p. 103). Kærlighedsmagi var imidlertid én af de magiske former, der blev straffet (Røthe, 2020, p. 58; Rider, 2019), mens den medicinske brug af menneskekroppen var fuldt accepteret (Sugg, 2013, p. 828). Medicinsk indtagelse af blod blev sjældent forbundet med kannibalisme, også selv om lutherske og reformerte teologer var stærkt kritiske overfor den katolske kirkes transsubstantiationslære, som de betragtede som direkte kannibalistisk. Den videnskabelige indtagelse af blod mødte tilsyneladende mere forståelse end folketroens brug af blod i forbindelse med medicinske besværgelser.

1600-tallets forsøg på at adskille blodmedicin og blodmagi kan virke idiosynkratisk og selvmodsigende. Davies og Matteoni afslutter deres analyse af tidlig moderne brug af især kriminelle kroppe i magi og medicin med at slå fast, at "the policies of the modern state could inadvertently promote and enable popular magic and medical practices, as well as hamper and suppress them." (Davies og Matteoni, 2017, p. 47). I Danmark handlede kampen mod magi nok mindre om, hvilke logikker der lå til grund for magi og medicin, og mere om at udrydde folketro, som havde rødder i katolicismen. De senere år har flere også peget på at kønnede aspekter spillede

ind. Det var primært kvinder, der blev anklaget for at praktisere magi og abonnere på et magisk verdensbillede, mens det især var mænd, der udviklede det verdenssyn, der i dag bliver set som det historiske udgangspunkt for den moderne videnskab (Federici, 2014; Rider, 2019). Men uanset om den helbredende brug af blod fandt sted i en magisk eller videnskabelig kontekst, er det interessant at konstatere, at den vestlige medicin bygger på en tradition, hvor menneskekroppen blev betragtet som én af de vigtigste ressourcer for helbredelse.

Tak til Pernille Leth-Espensen for gode råd og sparring, og særligt for at lede mig på sporet af litteratur om *corpse medicine* og billedet af Charles I's henrettelse.

Laura Katrine Skinnebach er ph.d. og lektor i kunsthistorie ved Aarhus Universitet. Hun forsker i billedteori og animation samt senmiddelalderlig og tidlig moderne fromhedspraksis. Hun har i 2023 udgivet bogen Animation between Magic, Miracles and Mechanics. Principles of Life in Medieval Imagery på Aarhus Universitetsforlag sammen med Hans Henrik Lohfert Jørgensen og Henning Laugerud.

SUMMARY

“Stand Still, Oh Blood”

The animating capacities of blood in 17th century magic and science

In the 17th century, Denmark experienced a variety of discourses concerning cures for the body. Science, magic, and religion all regarded blood – the blood of Christ or the human body – as a curative remedy. Blood was considered the vital seat of the soul and life, and it was generally believed that blood could transfer or mediate life. Science and magic had since the Middle Ages been completely interlaced, but after the Reformation, a reinforced attempt to separate the two and fight demonic magic was launched. It criminalized not only demonic magic but widened the definition of magic to also encompass curative magic. The article investigates the affinities between curative magic and medicine in early modern Denmark. It also discusses how – or if – the fight against magic influenced the fields of science and magic.

NOTER

- 1 Det fremgår ikke, hvad besværgelsen skulle skrives på. I nordisk vikingetid og middelalder findes der eksempler på magiske amuletter med besværgelser skrevet på små træstykker, kobber- eller blystykker, knogler og pergament. Materialet kunne i sig selv have en magisk virkning. I eddadigtene nævnes det blandt andet, at eg havde en virkning mod blodsot (Røthe, 2020, pp. 91-112). Det forstærkede i øvrigt amulettens magiske kraft, hvis den var foldet, syet ind i tøjet, eller båret på en måde som gjorde, at teksten ikke var læselig (Røthe, 2020, p. 105; Skinnebach, 2019). For en undersøgelse af magiske tekstamuletter fra middelalderen, se Skemer, 2006.
- 2 For ældre eksempler, se Kesling, 2021, pp. 184-88. For danske eksempler på besværgelser mod blodsot, se Ohrt, 1917, p. 160, 167, 179 og 1921, pp. 27-28, 83, 93-4, 132.
- 3 Blodmagi blev brugt i både Norge og Danmark helt frem til slutningen af 1800-tallet, se eksempler i Ohrt, 1917, pp. 147-174 og 1921, pp. 22-27. For det norske område, se Bang, 1901-2, pp. 548-561 og 691-699.

BIBLIOGRAFI

- Adams, Tracy, Kerryn Olsen og Michelle A. Smith: "Thinking About Magic in Medieval and Early Modern Europe" in *Parergon*, vol. 30, nr. 2, 2013, pp. 1-10.
- Andersen, H.C.: *Mit Livs Eventyr*, vol. I, København, Gyldendal, 1996 [1855].
- Apothecken Taxt: hvorledis medicamenta, simplicia oc composita, som hoss begge Privilegerede Apotheckere her i Kiøbenhaffn tilkiøbs findes / effter denne tids oc steds lejlighed selges /*, København, Salomone Sartorio, 1619.
- Apothecken Taxt: hvorledis medicamenta, simplicia oc composita, som hoss begge Privilegerede Apotheckere her i Kiøbenhaffn, saa vel som hoss andre Apotheckere herudi Kongerig tilkiøbs findes / effter denne tids oc steds lejlighed selges*, København, Georg Lamprecht, 1645.
- Appel, Charlotte: *Læsning og bogmarked i 1600-tallets Danmark*, vol. I-II, København, Museum Tusulanums Forlag, 2001.
- Baert, Barbara, Liesbet Kusters og Emma Sidgwick: "An Issue of Blood: The Healing of the Woman with the Haemorrhage (Mark 5.24B-34; Luke 8.42B-48; Matthew 9.19-22) in Early Medieval Visual Culture" in *Journal of Religion and Health*, vol. 51, nr. 3, 2012, pp. 663-681.
- Bang, Anton C., *Norske hexeformularer og magiske opskrifter*, Kristiania, i kommission hos Jacob Dybwad, A.W. Brøgers Bogtrykkeri 1901-2.
- Baldwin, Martha R.: "Toads and Plaque: Amulet Therapy in Seventeenth-Century Medicine in *Bulletin of the History of Medicine*, vol. 67, nr. 2, 1993, pp. 227-147.
- Berner, Boel: *Strange Blood. The Rise and Fall of Lamb Blood Transfusions in 19th Century Medicine and Beyond*, Bielefeld, transcript Verlag, 2020.

- Bildhauer, Betina: *Medieval Blood*, Cardiff, University of Wales Press, 2006.
- Bynum, Caroline Walker: *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.
- Camporesi, Piero: *Juice of Life. The Symbolic and Magic Significance of Blood*, New York, Continuum [1988] 1995.
- Christensen, Peter: "“In These Perilous Times”: Plague and Plague Policies in Early Modern Denmark” in *Medical History*, vol. 47, 2003, pp. 413-450.
- Collins, David J.: “Magic in the Middle Ages: History and Historiography” in *History Compass*, vol. 9, 5, 2011, pp. 410-422.
- Crawford, Patricia.: “Attitudes to menstruation in seventeenth-century England” in *Past and present: a journal of historical studies*, vol. 91, 1981, pp. 47-73.
- Daniel, Dane Thor: “Paracelsus on Baptism and the Acquiring of the Eternal Body”, *Paracelsian Moments. Science, Medicine & Astrology in Early Modern Europe*, Gerhild Scholz William og Charles D. Gunnoe Jr. (eds.), Kirksville, Missouri, Truman State University Press 2002, pp. 117-134.
- Daston, Lorraine og Katharine Park: *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, Zone Books, 2001.
- Davies, Owen og Francesca Matteoni, *Executing Magic in the Modern Era. Criminal Bodies and the Gallows in Popular Medicine*, Palgrave, 2017, DOI 10.1007/978-3-319-59519-1.
- Douglas, Mary: *Purity and Danger: An analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London, Routledge, 1966.
- Eamon, William: *Science and Secrets in Nature*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1996.
- Federici, Silvia: *Caliban and the witch. Women, the body and primitive accumulation*, Brooklyn, Autonomedia, 2014.
- Fink-Jensen, “Ole Borch mellem magi og moderne naturvidenskab” in *Historisk Tidsskrift*, vol. 100, nr. 1, 2013, pp. 35-67.
- Fink-Jensen, Morten: “Alchemy”; “Hermeticism”; “Magic in the Early Modern Period in Denmark” in *Western Esotericism in Scandinavia*, Henrik Bogdan og Olav Hammer (eds.), Leiden, Brill, 2016, pp. 11-17; pp. 182-188; pp. 228-235.
- Frazer, Sir James George: *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Hertfordshire, Wordsworth Reference, [1922] 1993.
- Fricke, Beate: “A liquid history: Blood and animation in late medieval art” in *RES*, vol. 63-64, 2013, pp. 53-69.
- Forordning huorledis i Pest, Blodsot, oc saadanne smitsomme Siugers tid, skal forholdis*, København, Københavns Slot, 1625.
- Ingesman, Per: “Fromhed styrker rigerne” in Carsten Bach-Nielsen et al. (eds.): *Danmark og Renæssancen 1500-1650*, Gylling, Gads Forlag, 2006, pp. 130-145.
- Kallestrup, Louise Nyholm og Toivo, Raisa Maria: “Approaches to magic, Heresy and Witchcraft in Time, Space and Faith” in *Contesting Orthodoxy in Medieval*

- and *Early Modern Europe. Heresy, Magic and Witchcraft*, Louise Nyholm Kallestrup and Raisa Maria Toivo (eds.), Cham, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 1-13.
- Kallestrup, Louise Nyholm: "An Ungodly Body: Envy, Fertility, and Witchcraft in Sixteenth-century Denmark / En Ugudelig Krop: Misundelse, frugtbarhed og hekseri i det 16. århundredes Danmark" in *Witch Hunt. A Reader on the Nordic Witchcraft Trials / Heksejagt. En publikation og de nordiske hekseprocesser*, Alison Karasyk og Jeppe Ugelvig (eds.), København, Billedkunstscolernes Forlag, 2020a, pp. 38-51.
- Kallestrup, Louise Nyholm, "“He Promised her so many things”. Witches, sabbats, and devils in early modern Denmark" in *Demonology and Witch-hunting in Early Modern Europe*, Julian Goodare, Rita Voltmer and Liv Helene Wil-lumsen (eds.), Oxon and New York, Routledge 2020b, pp. 243-260.
- Kesling, Emily: "The *Royal Prayerbook’s* blood-staunching charms and early Insular scribal communities" in *Early Medieval Europe*, vol. 29, nr. 2, 2021, pp. 181-200.
- Kieckhefer, Richard: *Magic in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Koefoed, Nina Javette, "Den gode kristne og den gode borger" in *Religion som forklaring? Kirke og Religion I stat og samfund. Festskrift til Per Ingesman*, Nina Javette Koefoed, Bo Kristian Holm og Sasja Emilie Mathiasen Stopa (eds.), Aarhus, Aarhus University Press, 2018, pp. 213-229.
- Mansa, Frederik V.: *Folkesygdømmenes og Sundhedspleiens Historie i Danmark fra de ældste Tider til Begyndelsen af det attende Aarhundrede*, København, Gyldendalske Boghandel, 1873.
- Marrone, Steven P.: "Magic and the Physical World in Thirteenth-Century Scholasticism" in *Early Science and Medicine*, vol. 14, 2009, pp. 158-185.
- Marryat, Horace, *A Residence in Jutland, the Danish Isles, and Copenhagen*, vol. I-II, London, John Murray, 1860.
- McCracken, Peggy: *The Curse of Eve, the Wound of the Hero. Blood, Gender, and Medieval Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003.
- Meyer, Melissa L.: *Thicker than Water: The Origins of Blood and Ritual*, New York og London, Routledge, 2005.
- Miller, Sarah Alison: *Medieval Monstrosity and the Female Body*, New York & London, Routledge, 2010.
- Montesano, Marina: "The Rejuvenating blood: Marsilio Ficino and the witches" in *Folklore, Magic, and Witchcraft. Cultural Exchange from the Twelfth to the Eighteenth Century*, Marina Montesano (ed.), London og New York, Routledge, 2022, pp. 33-45.
- Morrall, Andrew: "The Power of Nature and the Agency of Art. The Unicorn Cup of Jan Vermeuen", in *Agency of Things in Medieval and Early Modern Art. Materials, Power and Manipulation*, Grazyna Jurkowlaniec, Ika Matyjaszkiewicz og Zuzanna Sarneck (eds.), New York og London, Routledge Research in Art History, 2018, pp. 17-32.

- Newman, William: "The Homunculus and His Forebears: Wonders of Art and Nature" in *Natural Particulars: Nature and the Disciplines in Renaissance Europe*, Anthony Grafton (ed.), Cambridge, The MIT Press, 1999, pp. 321-345.
- Nissen, Nanna Eva: *Forensic Theology and the Evaluation of Blasphemy Offenses. The Prosecution of Written Pacts with the Devil in Denmark-Norway between 1634 and 1754*. Upubliceret afhandling, København, Det Teologiske Fakultet, 2022.
- Ohr, Ferdinand: *Danmarks Trylleformularer*, vol I-II, Københavns og Kristiania, Gyldendalske Boghandel, 1917-21.
- Ohrvik, Ane: *Medicine, Magic and Art in Early Modern Norway. Conceptualizing Knowledge*, London, Palgrave Macmillan, 2018.
- Overbey, Karen Eileen og Jennifer Borland: "Diagnostic Performance and Diagrammatic Manipulation in the Physician's Folding Almanacs" in *Agency of Things in Medieval and Early Modern Art. Materials, Power and Manipulation*, Grazyna Jurkowlaniec, Ika Matyjaskiewicz og Zuzanna Sarneck (eds.), New York og London, Routledge Research in Art History, 2018, pp. 144-156.
- Peacock, Mabel: "Executed Criminals and Folk-Medicine" in *Folklore*, vol. 7, nr. 3, 1896, pp. 268-283.
- della Porta, Giambattista: *Natural Magick by John Baptista Porta, A Neapolitane, in Twenty Books [...] Wherein Are Set Forth All the Riches and Delights of the Natural Sciences*, London, Thomas Young & Samuel Speed, 1658.
- Rider, Catherine: "Magic and Gender" in *The Routledge History of Medieval Magic*, Sophie Page og Catherine Rider (eds.), Oxon og New York, Routledge 2019, pp. 343-354.
- Rørdam, Holger Fr.: *Danmarks Kirkelove samt Udvalg af andre Bestemmelser vedrørende Kirken, Skolen og de Fattiges Forsørgelse fra Reformation indtil Christian V's Danske Lov, 1536-1683*, vol. 3, København, Selskaber for Danmarks Kirkehistorie, 1889.
- Røthe, Gunnhild: *Magi og mirakler fra vikingetid til middelalder*, Trondheim, Museumsforlaget, 2020.
- Saito, Fumikazo: "Knowing by doing in sixteenth-century natural magic: Giambattista della Porta and the wonders of nature" in *Circumscribere*, vol. 14, 2014, pp. 17-39.
- Shackelford, Jole: "To Be or Not to Be a Paracelsian. Something Spagyric in the State of Denmark" in *Paracelsian Moments. Science, Medicine, & Astrology in Early Modern Europe*, Gerhild Scholz Williams og Charles D. Gunnoe, Jr. (eds.), Missouri, Truman State University Press, 2002, pp. 35-69.
- Shackelford, Jole: "Paracelsianism in Denmark" in *Wester Esotericism in Scandinavia*, Henrik Bogdan og Olav Hammer (eds.), Leiden, Brill, 2016, pp. 402-409.
- Skemer, Don C: *Binding Words. Textual Amulets in the Middle Ages*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2006.
- Skinnebach, Laura Katrine: *Practices of Perception. Devotion and the Senses in Late Medieval Northern Europe*. Upubliceret ph.d.-afhandling. Bergen, Universitetet i Bergen, 2013.

- Skinnebach, Laura Katrine, "Haptic prayers – devotional books and practices of perception" in *Touching Christ. Devotional practices, touching, and visionary experience in the Late Middle Ages*, David Carrillo-Rangel, Delfi I. Nieto-Isabel og Pablo Acosta-Garcia (eds.), Cham, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 95–122.
- Skinnebach, Laura Katrine: "Moving Matter. The Magical Mechanic of Animation" in Hans Henrik Lohfert Jørgensen, Laura Katrine Skinnebach og Henning Laugerud, *Animation between Magic, Miracles and Mechanics. Principles of Life in Medieval Imagery*, Aarhus, Aarhus University Press, 2023, pp. 107-141.
- Stengaard, Mette og Kruse, Poul R.: "Drug Therapy in the Official Danish Plague Instructions, 1619-1709", in *Pharmacy in History*, vol. 44, nr. 3, 2002, pp. 95-104.
- Sugg, Richard: "'Good Physic but Bad Food': Early Modern Attitudes to Medicinal Cannibalism and its Suppliers" in *Social History of Medicine*, vol. 19, nr. 2, 2006, pp. 225-240.
- Sugg, Richard: "Medicinal Cannibalism in Early Modern Literature and Culture" in *Literature Compass*, vol. 10-11, 2013, pp. 825-835.
- Truitt, Elly Rachel: *Medieval Robots. Mechanism, Magic, Nature, and Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015.
- Varela, Sarah Hillenbrand: "Origins of Misfortune: Sympathetic Magic and the Transference of Animality in Thüringen von Ringoltingen's *Melusine* (1456) in *Neophilologus* 99, 2015, pp. 271-285.

The Iconography of Animal-to-Human Blood Transfusions

PERNILLE LETH-ESPENSEN

This article turns our attention to the surprising fact that the first blood transfusions in the 17th century were performed with animal blood. These animal-to-human blood transfusions were prohibited soon after their introduction but returned in the 19th century. The author analyses various illustrations of these transfusions from both periods and discusses the complex physiological and symbolic conceptions of blood revealed by these illustrations.

Today, blood transfusion is a standard procedure in medicine, and even one of the most common procedures. When did this praxis originate, and how was it understood and portrayed? The first recorded blood transfusions to humans were performed in France in 1667. Surprisingly, the transfused blood was not human, but blood from lambs and calves. Several animal blood transfusions were performed in the late 1660s in France, England, Italy, and Germany, until it was banned in France in 1670, only a few years after its introduction. The praxis was thereafter discontinued in most other countries (Sahlins, 2017, p. 242; Maluf, 1954, p. 65; Berner, 2020, p. 18). Blood transfusion was put on hold for 150 years, until James Blundell (1790-1878) introduced human-to-human transfusion in 1818, which was further developed during the 19th century. Nevertheless, animal-to-human blood transfusion experienced a resurgence from the early 1870s onwards, where hundreds of transfusions were performed (Berner, 2020, pp. 20-30).

In the 17th as well as the 19th century, animal blood transfusions were the subject of great public attention and discussion, and a number of illustrations of the procedure were created in both periods. In one of the most famous depictions of a 17th-century blood transfusion, a man is receiving a transfusion from a lamb (Ill. 1). The revival of animal blood transfusion in

the late 19th century was also debated and illustrated. The most well-known illustration from this period is Jules Adler's painting (1892) of a young woman receiving a blood transfusion from a goat (Ill. 10).

How were blood transfusions presented in these illustrations? What do the representations tell us about the conception of blood – and of the body – which made animal-to-human blood transfusion thinkable? I will argue that, in both periods, the representations are complex and that physiological and symbolical ideas of blood are interweaved. Christian symbolism is very prominent in the 17th-century illustrations, whereas cultural and eroticized conceptions of women play a large role in the 19th-century representations. Furthermore, the 17th-century depictions combine two, seemingly contradictory, physiological conceptions of blood and of the body.

The history of blood transfusion, including animal blood transfusion, is well described in the history of medicine (Zimmermann and Howell, 1932; Maluf, 1954; Pelis, 1997; Roux, Saï, and Deschamps, 2007; Sahlins, 2017; Kibbie, 2019; Berner, 2020), and we furthermore possess a range of primary sources regarding blood transfusion from the operators themselves (e.g., Denis, 1667; King, 1667; Sculteti, 1671; Purmann, 1705; Hasse, 1874; Bernheim 1891). The illustrations of blood transfusions have also received some academic attention (Berner, 2020; Zwijnenberg, 2017; Sahlins, 2017; Lefrère and Danic, 2009; Roux, Saï, and Deschamps, 2007), but deserve a more thorough analysis combining the history of medicine and culture with art historical perspectives. Before delving into the images, I will describe the early history of blood transfusion.

The Iconography of 17th-Century Blood Transfusions

17th-Century Blood Transfusion in France

The first recorded European blood transfusions were performed in the 17th century. In 1628, the British physician William Harvey (1578-1657) had discovered the circulation of blood and published it in his *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus* (*On the Movement of*

the Heart and Blood in Animals), and it was this discovery that made blood transfusions thinkable (Berner, 2020, p. 18; Maluf, 1954, p. 61). The first documented blood transfusions from animals to humans were performed by the French physician Jean-Baptiste Denis (1635-1704) in collaboration with the surgeon Paul Emmerez (16?-1690). Being the physician of King Louis XIV, Denis held a prominent position in French society. During the period between June 1667 and January 1668, Denis performed five transfusions with blood from lambs and calves to humans. Two of the five patients died, but three survived and were considered cured (Sahlins, 2017, p. 242). The first patient was a young man of fifteen or sixteen who was suffering from an obscure fever. His blood had been drawn 20 times, and he was in a state of exhaustion and apathy. After receiving nine ounces of lamb's blood, his condition improved. The second transfusion was performed on a healthy man for the sake of the experiment, and he received a financial compensation (Denis, 1667, pp. 501-504). The third transfusion, this time with calf's blood, was on a moribund man who died shortly after the transfusion. I will return to the fourth transfusion in a moment. The fifth transfusion was on a paralytic woman. She had previously been bled five times, and after receiving 12 ounces of lamb's blood, her paralysis allegedly disappeared (Roux, Saï, and Deschamps, 2007, p. 209). According to professor of history Peter Sahlins (b. 1957), animal blood transfusion was discussed in many spheres of society at the time and was the subject of controversy (Sahlins, 2017, p. 41). The controversy reached its apex when one of the transfused patients died. The fourth patient was Madame de Sévigné's (1626-1626) former valet Antoine de Mauroy (c 1633-1668), who suffered from mental problems. He had received two blood transfusions with calf's blood, which had gone well, according to Denis. When his madness returned a few months later, Mauroy's wife pressured Denis to perform a third transfusion. Mauroy died and his wife quickly buried the body before an autopsy had been performed. She then accused Denis of the death of her husband at the Paris court (Sahlins, 2017, p. 244-245). It was discovered, however, that Mauroy's wife had poisoned him with arsenic, and Denis was exonerated. Although Denis was acquitted of charges, blood transfusions became prohibited in France at the appeal court in 1670 (Sahlins, 2017, p. 245). According to Peter Sahlins, an important component of the controversy around blood

transfusion was academic rivalry between different fractions of scientists in 17th-century France (Sahlins, 2017, pp. 244-245).

17th-Century Blood Transfusion in Britain

In the second half of the 1660s, transfusion was furthermore part of a scientific competition between England and France, and other experiments had been leading up to the transfusion from animals to humans.¹ After Harvey's discovery, blood became a research subject (Sahlins, 2017, p. 245). In 1656, Christopher Wren (1632-1723) – who is probably better known as the architect of Saint Paul's Cathedral in London – had injected wine into the veins of a dog and thereby made it drunk (Maluf, 1954, p. 60). The British physician Richard Lower (1631-1691) had already made a blood transfusion between two dogs in Oxford in 1665, and argued that he was the first to propose a transfusion from animals to humans. Some months after Denis's first animal-to-human transfusion, Lower performed, in collaboration with surgeon and physician Edmund King (1630-1709), a blood transfusion on November 23, 1667. The recipient was a student in theology at Cambridge, Arthur Coga (1645- ?), who was paid 20 shillings as a compensation. Coga suffered from mental problems, as his brain was considered "a little too warm" (Maluf, 1954, p. 65). One of the main reasons for blood transfusion today is blood loss caused by injury, surgery, or childbirth. Other indications are diseases causing problems with the production of blood cells or liver problems that disturb the making of certain blood parts.² Lack of blood was not the main reason for the 17th-century blood transfusions, as the transfusions were often preceded by bloodletting. The transfusions were performed to treat a variety of diseases, including mental problems. In fact, one of the main indications for the transfusion of blood was the presumed potential mental health effects (Zimmermann and Howell, 1932, p. 420). It was believed that the qualities or temperament of a person was determined by their blood (Maluf, 1954, p. 64), and that this could be improved through transfusion. A docile lamb was thus chosen as the donor to Coga to calm his mind.³

Lower proposes experiments with exchanging the blood of opposites: "tis intended that these tryals shall be prosecuted to the utmost variety the

subject will bear: As by exchanging the blood of Old and Young, Sick and Healthy, Hot and Cold, Fierce and Fearful, Tame and Wild Animals, and, that not only of the same but also of differing kinds.” (Maluf, 1954, p. 64). Denis similarly wrote: “Great advantages will follow upon the mixture of different bloods”. (Denis, 1667, p. 492). From a modern perspective, it is surprising that animal-to-human transfusions were performed before human-to-human transfusion. But following Lower’s and Denis’s quotes above, the difference, not the likeness, between donor and recipient was the argument for the effect of the transfusion. Denis furthermore argued that animal blood was more suited than human blood because it was morally less corrupted (Sahlins, 2015, p. 31). He writes:

‘Tis easie enough to judge, That the blood of Animals is less full of impurities, than that of men; because debauchery and irregularity in eating and drinking, are so ordinary to them, as to us. Sadness, Envy, Anger, Melancholy, Disquiet, and generally all the Passions, are as so many causes which trouble the life of man, and corrupt the whole substance of the blood: Whereas the life of Brutes is much more regular, and less subject to all those miseries, which we ought to consider as sad consequences of the prevarication of our first Parents. That if ’tis a rare chance to find ill blood in the Veins of Beasts; ’tis almost impossible not to find some corruption in that of Men, how healthful soever they seem to be. Yea, even in Children yet sucking, it is not wholly unblamable; because, having been nourisht with the blood and milk of their Mothers, they have suckt corruption together with their nourishment. (Denis, 1667, pp. 499-500)

Denis thus believed that the moral habitus of the donor was present in the blood. Even the blood of babies could have been corrupted through the milk they had received from their mothers. Denis presented three further arguments as to why animal-to-human blood transfusion was to be preferred. He argued that arterial blood is better suited than venous blood, but as opening an artery poses a greater risk to the donor than opening a vein, it is too risky to use human donors. He then compares animal-to-human blood transfusion with drinking the milk and eating the flesh of animals. Finally, he argues that with an animal donor, it is possible to affect the blood through the way it is fed (Denis, 1667, p. 500).

Peter Sahlins points out that Denis’s argument for the use of animal blood represented a clash between new and old conceptions of the body.

Denis was trained at Montpellier Medical School, which had a medical program strongly inspired by the philosopher René Descartes (1596-1650) and his mechanistic physiology. Harvey had compared the heart to a hydraulic pump (Harvey, 1906 [1628]), and Descartes had taken the machinic metaphor further by comparing the body to a clock (Descartes, 2006 [1637], p. 42). On the one hand, Denis was inspired by Descartes's view of the body as a machine. On the other hand, as is shown in the quote above, Denis was influenced by Christian symbolism and by the idea of *theriophilia*, which entailed that animals were on a moral higher ground than humans. This clashed with Descartes's ideas that animals had no souls and were different from humans (Sahlins, 2017, p. 247).

Iconography of Early Blood Transfusions

These 17th-century blood transfusions were depicted in a few illustrations. The four depictions I have come across are from medical treatises and thus had a scientific and didactic purpose. Ill. 1. is included in the medical treatise *Grosser und gantz neugewundener Lorbeer-Krantz, oder Wund Artzney ... Zum andern Mahl vermehrt heraus gegeben* by the German surgeon Matthäus Gottfried Purmann (1648-1721) from 1705 (1692). Purmann was the first to perform blood transfusions in Germany in collaboration with the surgeon Balthasar Kaufmann, and they performed four transfusions in 1668 (Frölich, 1888). They “healed” a leper, but did not succeed in curing two scorbutic soldiers and a fisherman who had a “devouring” eruption (Zimmerman and Howell, 1932, p. 419).

In the illustration, we see a man positioned in a chair while receiving a direct blood transfusion from a lamb with a doctor standing behind him. The illustration is remarkable for several reasons. Today, we are accustomed to experiments being performed in a clinical environment, whereas this setting looks homely. The table resembles a dinner table covered by a tablecloth with a heart pattern and fringes. The lamb occupies the most prominent part of the composition just left to the center. In the later depictions of animal-to-human blood transfusions, the animal is fixated and often reclining with the head tilted back. But in this illustration, the lamb is sitting on the table and looking directly, and somewhat skeptically, at the viewer



ILL. 1.

Purmann, Matthias Gottfried: *Grosser und gantz neugewundener Lorbeer-Krantz, oder Wund Artzney ... Zum andern Mahl vermehrt heraus gegeben*, 1705. The illustration is positioned between page 272 and 273 in the third part of the book. Frankfort and Leipzig, Widow & heirs of M. Rohrlach, Leignitz. Wellcome Collection. Public Domain.

(Lefrère and Danic, 2009, p. 1010). It is surrounded by tubes and connected to the recipient by a pump, while a stick is protruding beside its neck. Apart from this paraphernalia, it does not seem affected by the process. The man



ILL. 2.

Jan and Hubert van Eyck: *Adoration of the Mystic Lamb*, detail, Ghent Altarpiece, Saint-Bavo's Cathedral, 1432. www.artinflanders.be, photo Dominique Provost, contractual restrictions.

receiving the blood transfusion seems more in pain than the lamb and is looking away in discomfort, and the doctor observes the experiment in a concentrated manner. The lamb is the only figure in the image with eye contact with the viewer. The tablecloth appears to be clean, as no blood is spilled on it, and blood is only visible in the protruding vein of the recipient. In the upper left corner of the illustration, a range of pumps are shown, which underlines the fact that the illustration is part of a medical treatise.

Peter Sahlins has pointed to the similarity between the lamb in this illustration of a blood transfusion and depictions of the Lamb of God, *Agnus Dei*, in Christian imagery, such as the Ghent Altarpiece (1432) by the brothers van Eyck (Sahlins, 2023). In the central panel of this altar, the *Adoration of the Mystic Lamb*, a lamb is positioned on the altar with blood



ILL. 3.

Matthias Grünewald: *Isenheim Altarpiece*, 1512-1516, wings closed, detail of the crucifixion motif of the central panel. Unterlinden Museum, 269 × 307 cm. Oil on panel. Public Domain.

flowing into a chalice (Ill. 2). Sahlins's remark may be further developed. The stick protruding beside the body of the lamb in Purmann's illustration underscores the resemblance to the Lamb of God, which is often depicted carrying a cross or a small flag (Ill. 3). The symbolism of using a lamb as the donor was not lost on one of the first recipients, Arthur Coga. After the blood transfusion, Coga declared in Latin: "*Sanguis ovis symbolicam quandam facultatem habet cum sanguine Christi, quia Christus est Agnus Dei*" (the blood of sheep has symbolic power like the blood of Christ, for Christ is the Lamb of God) (Groom, 2018, p. 18). In a later letter to Richard Lower, Coga complained that the blood transfusion had turned him into another species and signed it *Agnus Coga* (*Coga the Sheep*) (Groom, 2018, p. 19). The comical potential of this experiment was later explored

by the playwright Thomas Shadwell (1642-1692), who, in the 1676 play *The Virtuoso*, satirizes animal-to-human blood transfusion as well as other experiments performed at The Royal Society.⁴ One of the protagonists in *The Virtuoso* thus receives a blood transfusion from a lamb. After the transfusion, he begins to grow wool in great quantities, bleats, and a tail emerges from his anus (Shadwell, 1676, p. 56).

In the illustration, we furthermore notice a small rectangular object, a shallow bowl, and a scarf. What role do these objects play in the transfusion? I will argue that these three objects point to the practice of bloodletting/venesection, which was often performed before a blood transfusion. The bowl resembles a bleeding bowl and the scarf a tourniquet, both used in venesection (Porter, 1999, pp. 189-190). The small rectangular object is the most mysterious. However, on closer inspection it resembles a lancet case, which was a relatively small container with foldable lancets that were used as a surgical tool, and venesection was one of the most common uses (Davis and Appel, 1979, pp. 10-11). It is remarkable that venesection was still performed although it was a practice which formed part of the Roman doctor Galen's (129-c. 216 AD) view of the body, which I will return to in a moment. Another intriguing detail is the heart pattern on the tablecloth. Is it merely a decoration, or does it have a symbolic meaning? It could point to the importance of the heart as the center for the circulation of blood. For us today, this seems trivial. But Galen had argued that blood was produced in the liver, and this was the common belief until Harvey's treatise in 1628. Galen believed that there were two types of blood with different functions: the darker venous blood which originated in the liver and provided nourishment and growth, and the brighter arterial blood which flowed from the liver through the heart and contained spirituous air, which supplied the body with vitality. Galen did not know that blood circulated, instead he thought that both venous and arterial blood were expended by the body (Porter, 1999, p. 211). Until Harvey, Galen's view of the body was dominant. Galen had developed his model inspired by the Greek doctor Hippocrates's (460 BC-370 BC) conception that health consists of a balance between the four bodily humors (blood, black bile, yellow bile, and phlegm), and that disease was the result of an imbalance between these. The four humors were connected to the four elements (fire, earth,



ILL. 4.
Detail from of the panels of the golden chapel of the Church of Saint-Gervais-et-Saint-Protais, Paris, France. Representing the sacred radiant heart of Jesus Christ, 1630. Photo: Châtillon. CC BY-SA 4.0.

air, and water) and correlated to the four primary qualities (hot, dry, cold, and moist). Blood was considered moist and hot, yellow bile hot and dry, black bile dry and cold, and phlegm cold and moist. The four humors were furthermore connected to the four temperaments, the four seasons, and the four ages of man. Imbalance between the humors could be balanced by for instance diet, bloodletting, vomiting, and purging. Galen thus recommended bloodletting for many disorders, even for blood loss (Porter, 1999, pp. 75-77). The depiction of hearts on the tablecloth may thus be a way of emphasizing the primacy of the heart in the circulation of blood that Harvey had established. That they now believed in Harvey's *cardiocentric* (heart-centered) conception of the body, instead of Galen's *hepatocentric* (liver-centered) conception⁵ (Orlandi et al., 2018).

In addition, the heart is also a Christ symbol, as the sacred heart of Jesus is a subject of devotion in Catholicism. This devotion originated in the Middle Ages, but became more prominent in the late 17th century (By-

num, 2007, p. 14; Morgan, 2008, p. 5). The heart pattern on the tablecloth may thus both be a reference to Harvey's conception of blood circulation and a symbol of Christ. Furthermore, the table with tablecloth has altarlike connotations, especially in combination with the other references to Christ and the Eucharist.

The illustration of a blood transfusion in Purmann's dissertation thus refers to both new and old physiological conceptions of the body in combination with clear Christian connotations.

Frontispiece of Pietro da Cortona's *Tabulae Anatomicae*

The connection between blood transfusion and the motif of the heart is also found on the frontispiece of the book *Tabulae Anatomicae* (*Anatomical Tables*) (Ill. 5), which consists of engravings based on anatomical drawings created by the artist Pietro da Cortona (1596-1669). Cortona's drawings were created in 1618, but the *Anatomical Tables* were not printed until 1741. As the first documented blood transfusion was performed almost 50 years after Cortona's drawings, it is thus most likely that the illustration for the frontispiece was created later than the rest of the drawings.⁶ I have not been able to find indications as to the person having created the frontispiece in the research literature on the *Anatomical Tables* (Roberts and Tomlinson, 1992, p. 273; Kemp, 1976; Norman, 1986; Moe, 1995; Măgureanu, 2014), besides that it was probably commissioned by the printer of the tables, Gaetano Petrolì, who as a surgeon might have been interested in transfusion (Moe, 1995, p. 80). On the left side of the frontispiece, a half-naked man is receiving a blood transfusion from a lamb. He is holding it tight in his arms, and the lamb is surrounded by tubes. He is sitting on a pedestal of classical architecture in a position which seems quite uncomfortable. In anatomical atlases from Andreas Vesalius's *Fabrica* (1543) onwards and until the early 19th century, anatomical figures were often placed in a mythological or biblical setting, and were frequently positioned in relation to archaeological fragments, positioned as well-known sculptures, or appearing in vignettes (Wagner, 2017, pp. 3-5). On several frontispieces of anatomical tables from this period, anatomical figures or skeletons are shown with classical architecture as a backdrop,⁷ and this frontispiece thus follows a

T A B U L Æ
A N A T O M I C Æ
A CELEBERRIMO PICTORE
PETRO BERRETTINO CORTONENSI
 Delineatæ, & egregiè æri incisæ
 NUNC PRIMUM PRODEUNT,

E T
A CAJETANO PETRIOLI ROMANO

Doctore, **REGIS SARDINIE** Chirurgo, publico Anatomico,
 & inter Arcades **ERASISTRATO** Coo

Notis illustrata.



Impensis Fausti Amidei Bibliopolæ in via Curfus.

R O M Æ M D C C X L I

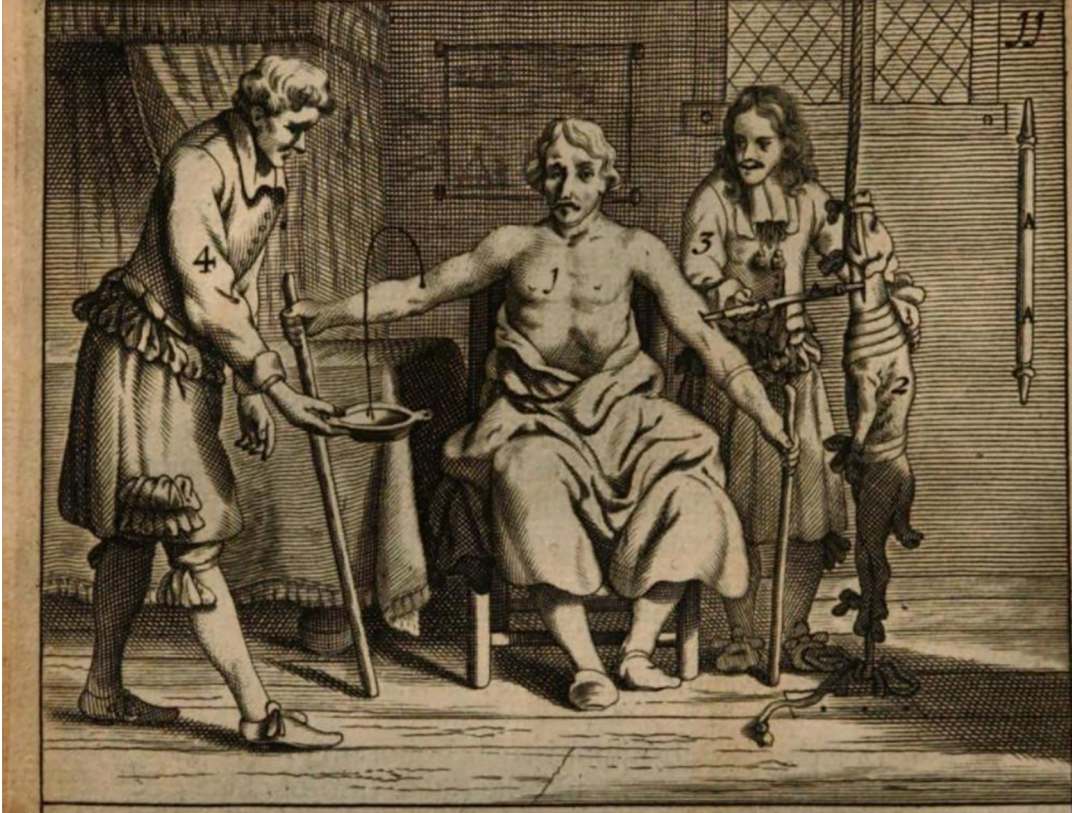
Ex Typographia Antonii de Rubcis apud Pantheon in via Seminarii Romani.
SUPERIORUM PERMISSU.

1741

ILL. 5.

Frontispiece (detail) of *Tabulae Anatomicae*, containing engravings based on drawings by Pietro di Cortona. Published in 1741 by Gaetano Petrioli. Artist behind frontispiece is unknown.

more general trend. Both pose and background of the seated figures seem to draw specifically upon Michelangelo's so-called *Ignudi* on the ceiling in the Sistine Chapel. Below the scene is written *Transfusio*, thereby underlining what we are looking at. On the right side of the frontispiece, we see a woman opening her chest and showing us her heart, and below her is written *Fons Sanguinis* (source of blood). Both Purmann's illustration and this frontispiece thus display a heart motif adjacent to a blood transfusion scene, thus stressing the importance of the heart in the new conception of the body that had been introduced with Harvey's treatise.



ILL. 6.

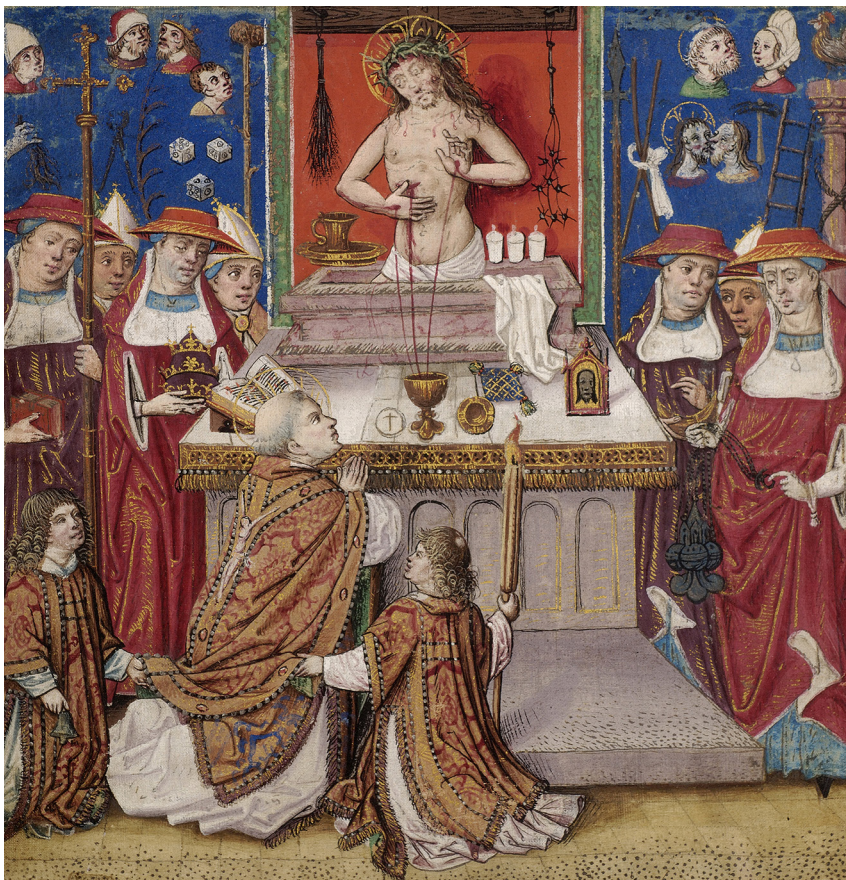
Illustration from, Joannis Sculteti: *Appendix, Armamentarium chirurgicum*, 1671, p. 28.

Anonymous Illustration of a Blood Transfusion

The Christian symbolism is also prominent in the very first illustration of a transfusion from 1667 (Ill. 6). It was anonymous and printed in relation to a copy of Jean Denis's description of a transfusion. The illustration was later reprinted in the 1671 edition of the surgeon Joannis Sculteti's treatise *Armamentarium chirurgicum* (Sahlins, 2017, pp. 258-9; Sculteti, 1671, p. 28). The iconography is significant. The recipient of the transfusion is sitting in the center of the image. He is simultaneously having a venesection and receiving a blood transfusion, while a doctor and a surgeon are supervising each procedure. The blood spurts with a gravity-defying curve into the bleeding bowl, which is held by the surgeon on the left side of the image. Both doctor and surgeon are clad in contemporary clothes. In contrast, the recipient is a half-naked muscular figure only wearing a loincloth and slippers. This depiction resembles a well-known figure in religious art: Christ as *Suffering Redeemer* or *Man of Sorrows* (Ill. 7). The recipient's bleeding



ILL. 7.
Andrea Mantegna: *Christ as the Suffering Redeemer*, 1495-1500, National Gallery of Denmark.
Tempera on panel, 78 × 48 cm. Public domain.



ILL. 8.

The Mass of Saint Gregory, created by an unknown artist in Cologne, late 15th century, The Fitzwilliam Museum. Tempera with gold on linen, point of the brush and black ink, 20,7 × 20,3 cm, (accession number: 4004). Credit: Photograph © The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge.

body further underscores the Christian connotations. Christian imagery became increasingly bloody in early modern Northern Europe, according to professor emerita in medieval history Caroline Walker Bynum (b. 1941). In her book *Wonderful Blood*, she writes: “The so-called *imago pietas* or Man of Sorrows, first represented as an apparently dead figure upright in his tomb peacefully displaying wounded hands and side, became increasingly a bold and living man, spouting cascades of blood.” (Bynum, 2007, p. 3). The illustration bears strong resemblance to the iconography of the legend

of the Mass of St. Gregory, a popular motif in art in the late Middle Ages. According to the legend, Pope Gregory I was reading mass by the altar, when Christ as Man of Sorrows appeared in a revelation, and blood from his five wounds streamed into the chalice (Ill. 8). The blood spurting from the patient's right arm into the bleeding bowl in the transfusion scene, seems to echo the blood spurting from Christ's wound in the right side of his body into the chalice in illustrations of the Mass of St. Gregory (Ill. 6 and 8).⁸

Interestingly, it is not only illustrations of blood transfusions that draw upon Christian imagery, the reverse is also the case. In John Barnes's *The Christian's Pocket Companion* (1764), blood transfusion is used as a metaphor for the connection with Christ. In an interpretation of the passage "One of the Soldiers with a Spear pierced his Side, and forthwith came thereout Blood and Water" from the Gospel of John (29:34), Barnes describes how the blood from Christ's wound is transfused directly into the heart of the faithful:

The Wound in our blessed Saviour's Side ought to be most dear and amiable to us, since it was from this mysterious Opening of his Heart after he was dead, that the Sacraments of Life proceed. It is not sufficient that our blessed Saviour wash us; he must likewise feed and renew us. O wonderful Transfusion of the Blood of God, from the Head into the Members, from his natural into his mystical Body, from the Side of Jesus into the Christian's Heart! (Barnes, 1764, p. 368; Kibbie, 2019, p. 33).

In Barnes's text, transfusion is thus used as a state-of-the-art metaphor to describe the direct bodily connection between Christ and the devoted.

Part conclusion

Let us return to the illustrations.⁹ How is blood represented? These depictions show several conceptions of blood simultaneously. The illustrations build upon the idea of blood circulation, and blood is thus considered a substance that is possible to transfuse. The center of circulation is the heart, not the liver, as Galen has argued. Although Harvey's conception of the body had replaced Galen's, it is interesting that two of the illustrations still show a bloodletting procedure. Galen's recommendations regarding

bloodletting were thus still present in the image and the medical culture at the time, although Galen's physiological model had largely been abandoned. Even Harvey continued to believe that bloodletting was a useful treatment to cure diseases (Bell, 2016, p. 121), and bloodletting continued into the 19th century (Davis and Appel, 1979, p. 15). Denis argued that blood transfusion enables balancing hot blood with cold blood and vice versa (Denis, 1667, p. 492). Lower similarly argued that it was the difference between the blood of donor and recipient which might have curative effects. These ideas are traceable to the humoral theory of curing through balancing opposites. As blood played a fundamental role in both Galen's and Harvey's physiological models, two conceptions of the body are thus present at the same time, even though they for us seem almost incompatible.

Blood was furthermore seen as a substance which contained the qualities, temperament, or moral status of someone, and the aim of the transfusions was to transfer these qualities.

In addition, the Christian symbolism is very prominent in two of the illustrations. Blood had strong religious connotations, and the illustrations might have been influenced by the large number of religious paintings with blood pouring from the body of Christ and blood as a salvation of humankind through the sacrament of the Eucharist. As blood transfusion was made illegal in France in 1670, and later in England, it was also a controversial surgical procedure, which was advocated by some and opposed by others. Could the religious connotations in the illustrations also be a way of legitimizing blood transfusion?

The 19th-Century Revival of Animal Blood Transfusions

The History of the 19th-Century Revival of Lamb Blood Transfusion

The comeback of blood transfusions in the 19th century was mainly the achievement of the doctor James Blundell (1790-1878). After experiencing a woman dying from postpartum hemorrhage, heavy blood loss in relation to giving birth, Blundell prompted the idea of blood transfusion between

humans. He had seen the physician John Henry Leacock transfusing blood between dogs, and after experimenting with animal blood transfusions himself, Blundell performed the first human-to-human blood transfusion in 1818. The patient died, but in the 1820s both he and others conducted a range of successful blood transfusions (Berner, 2020, p. 21). During the next decades, physicians experimented with both direct and indirect blood transfusions using different kinds of apparatuses (Berner, 2020, pp. 21-24). Around 1870, blood transfusion had become a more common procedure (Berner, 2020, p. 25).

Blundell ridiculed blood transfusions between different species, and the scientists Jean Baptist André Dumas (1800-1884) and Jean Louis Prévost (1790-1850) also argued that interspecies transfusion was dangerous, after having performed several transfusion experiments between species (Berner, 2020, p. 27). Nevertheless, animal blood transfusions returned in the 1870s. A couple of patients in the US and Italy had received a blood transfusion with lamb's blood in 1871 and 1872, but it was following the experiments of the German doctor Oscar Hasse (1837-1898) that it gained more widespread use. Hasse had read the doctor Franz Gesellius's (1840-1900) history of blood transfusion, including 17th-century animal blood transfusion. Hasse already had experience with the transfusion of human blood, but in 1873 he decided to transfuse lamb's blood to a young girl suffering from diphtheria and bronchial catarrh – possibly inspired by Gesselius's historical account. He deemed it successful, and by spring 1874 he had transfused 40 patients in total (Berner, 2020, p. 34). The blood was seen as life-giving and oxygen rich (Berner, 2020, pp. 29-30). In 1874, he published the book *Die Lammbhut-Transfusion beim Menschen* (Berner, 2020, p. 33). Hasse's praxis soon spread over most of Europe and the US, and hundreds of transfusions were performed (Berner, 2020, p. 11).

Illustration 9 is the interior frontispiece of Hasse's book. We see a young girl sleeping in bed with her face turned away. Just beside her, on a small table, a lamb is reclining and constricted by cords, and the veins of the lamb and the girl are connected by a tube. The scene looks very peaceful, it almost seems as if the girl is holding the lamb as a pet or a teddy bear. The docile lamb and the innocent looking young girl still have some Christian connotations. It furthermore draws upon the figure of the sick



ILL. 9.

Inside cover page of *Die Lamtblut-Transfusion beim Menschen: erste Reihe: 31 eigene Transfusionen umfassend* / von Oscar Hasse. Source: Wellcome Collection. Public Domain.

girl or young woman, which was a subject of fascination in both paintings and literature in the late 19th century. Several artworks depicting this motif were exhibited at the Salon in Paris and it was also a popular theme among Nordic artists (Jensen, 2021, pp. 11-15). The frontispiece illustration from Hasse's book thus plays into 19th-century gender conventions. I will return to the figure of the sick girl below in the analysis of Adler's painting.

One of the most popular indications for lamb blood transfusion was tuberculosis (Berner, 2020, chap. 4), but some doctors almost considered it a panacea, and it was used as a cure for pellagra, cancer, epilepsy, and mental conditions (Berner, 2020, p. 11). Why was lamb's blood used? The doctors argued that it was possible to use blood from lambs, because the blood cells were smaller. One doctor stated that he did not know how transfused blood could cure a pulmonary disease, but that many remedies in medicine were used even though one did not know why they worked (Berner, 2020, pp. 63-64).

Many transfusions with lamb's blood were performed in the early 1870s, but it was controversial. One of its most passionate opponents was the Danish physiologist Peter Ludvig Panum (1820-1885), who argued against it and ridiculed the practice (Berner, 2020, p. 109). By the end of 1875, the evidence was not favorable. Furthermore, the doctors became affected by the public critique of lamb's blood transfusions, and by 1876 it was generally discontinued. After several hundred transfusions had been performed, it went out of fashion relatively quickly (Berner, 2020, pp. 140, 146).

Jules Adler's Transfusion de sang du chèvre

Fifteen years later, however, another doctor took up animal-to-human blood transfusion, but with a different reasoning. The doctor Samuel Bernheim (1855-1915), a specialist in tuberculosis, made blood transfusions with the blood of goats (Bernheim, 1891). As a result of German physician and bacteriologist Robert Koch's (1843-1910) discovery of the tubercle bacillus and Louis Pasteur's (1822-1895) research in immunology, the conception of blood had changed once more. Bernheim's idea was to transmit the animals' immunity to the disease as a sort of vaccine and thereby cure the patients. He treated more than 90 patients. In order to communicate his achievements, he commissioned the young French realist artist Jules Adler (1865-1952) to paint it, and the painting *Transfusion de sang du chèvre* was shown at the Paris Salon in 1892 (Ill. 10), where it received great acclaim and won an award (Berner, 2020, pp. 159-161). The previous images I have discussed are book illustrations, while this is a large oil painting; the medium and the context of reception are thus quite different.

In Adler's painting, a young woman is reclining in the foreground while receiving a blood transfusion from a goat. She is positioned on a hospital bed with white sheets and pillows and wearing a white dress. She is almost as pale as the linen surrounding her. Around her we see five male doctors and surgeons. The doctor in the black suit in the middle rising above the rest is Bernheim himself. In the background, at the window, we note the only other woman in the scene, probably a nurse.

To a modern viewer, the setting looks like an intermediate between a laboratory, a hospital, and a slaughterhouse. Different types of glassware

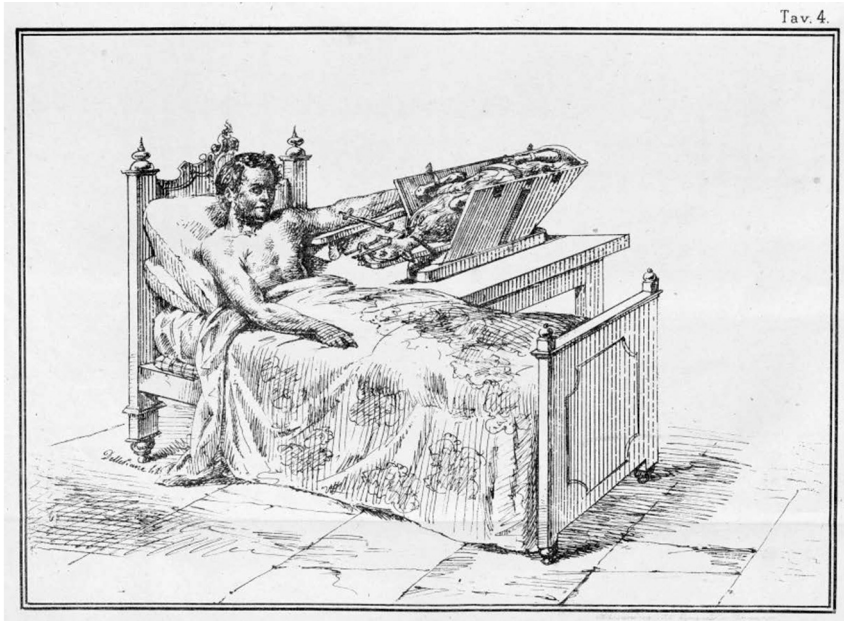


ILL. 10.

Jules Adler: *Transfusion de sang du chèvre*, 1892. Musée d'Histoire de la Médecine, Paris.
129, 5 × 195,6 cm. Oil on canvas. ©Musée d'histoire de la médecine | Université Paris Cité.

such as test tubes and laboratory paraphernalia are positioned on tables and shelves. The goat is placed on a slaughter bench diagonally to the image plane, and its blood is dripping on the table and on the woman's arm and the sheets. None of the figures in the painting are returning the viewer's gaze. The doctors and surgeons are all focused on the experiment: some look at the woman, while others look at the goat or at a pocket watch. The patient looks very weak, she is clasping the bed with her hand, her eyes are almost closed, and her lips slightly parted. The axes of the bed, the slaughter bench, and the tables form a lozenge composition into the image space, which underlines the dynamism and drama of the scene.

The illustrations of blood transfusions we have encountered in the 17th century all depicted men having a transfusion. Most recipients in the 17th century were men, but at least one woman received a transfusion (Roux



ILL. 11.

Alessandria asylum. Illustration from: G. L. Ponza: “La trasfusione del sangue negli alienate” in *Archivio Italiano per le Malattie nervose e particolarmente per le Alienazioni mentali* vol. 12, 1875.

et al., 2007, p. 209). In contrast, most of the 19th-century illustrations depict female recipients. In the 17th-century illustrations, the male recipients are awake and sitting or standing, while most of the female recipients in the 19th-century depictions are reclining and unconscious or sleeping. I have found one 19th-century illustration with a male recipient of a transfusion with animal blood (Ill. 11). The way he is represented is very different from the representations of female recipients. There are no doctors in the room, he is awake, sitting rather than reclining, and observing the experiment (Berner, 2020, p. 93).¹⁰

The pose of the young woman in Bernheim’s painting seems familiar, as it draws upon a familiar figure from the history of art: the reclining Venus (e.g., Titian’s *Venus of Urbino*, Giorgione’s *Sleeping Venus*, or Manet’s *Olympia*). Like the Venuses, she is reclining on white sheets. The work thus

inserts itself in the tradition of depicting reclining women as an erotic figure. She is positioned very close to the observer in the image space, which is enhanced by the surrounding doctors, who visually push her to the foreground and almost offer her to our gaze.

As described above, the sick girl was a familiar motif in the late 19th century. Especially in the 1880s, many paintings with sick girls and women were presented at the Salon, and a large part of these paintings depicted girls suffering from tuberculosis (Jensen, 2021, pp. 11-15). In both paintings and literature tuberculosis was romanticized and also eroticized (Latimer, 1990, pp. 1021-1022). Some doctors even argued that women and men suffering from pulmonary tuberculosis had an increased sexual drive (Benedek, 1971, pp. 328-336). Not only the sick girl/young woman was subject to fascination, this also extended to the dead and dying young woman, as professor in literature Elisabeth Bronfen (b. 1958) has argued in her book *Over her Dead Body* (Bronfen, 1992, p. 3). Adler's painting is thus part of the 19th-century fascination and romanticization of the figure of the sick and tuberculous girl. The erotic aspects of the young woman in Adler's painting are further enhanced by her naked arms and neck, by her pose, which Zwijnenberg (2017, p. 130) compares to Bernini's sculpture of the ecstasy of Saint Theresa, by her pelvis which is turned towards the viewer, and by the dripping animal blood.

Connotations of Blood Transfusion in the 19th Century

How might a 19th-century viewer have looked at this scene? In order to understand the cultural context the painting was received in, I will touch upon how blood transfusion (mainly human-to-human) was presented in 19th-century literature. In contrast to today, blood transfusions were typically performed as a direct transfusion from donor to recipient, which also affected the way in which it was understood. The main indication for a blood transfusion was postpartum hemorrhage, and it was in many cases the husband, a relative, a servant, or the doctor himself who became blood donor. Being a recently developed and cutting-edge procedure, blood transfusion was the subject of great interest in medical news, in the periodical press, and in literature. Professor of English Ann Louise Kibbie has

shown how blood transfusion thus played a key part in the plot in several 19th-century novels and short stories by creating a connection between or transferring qualities from donor to receiver (Kibbie, 2019, p. 92). In William Delisle Hay's novel *Blood: A Tragic Tale* (1888) the entire personhood of the male donor, including gender, is transfused to the female receiver. Most of these stories focus on human-to-human blood transfusion, but in the short story "Blood: A Tale" (1886) by Edith Nesbit (1858-1924) and Hubert Bland (1855-1914), a woman receives a transfusion with cat's blood, which gradually turns her into a cat (Kibbie, 2019, pp. 114-117). In several short stories and novels, blood transfusion from husband to wife was furthermore presented as a sort of consummation of the marriage, as sexual intercourse, e.g., in Bram Stoker's *Dracula* (1897) (Kibbie, 2019, pp. 198-199). The multiple blood transfusions Lucy Westenra receives in *Dracula* are thus jokingly described as a sort of polyandry by one of the protagonists (Stoker, 2013 [1897]), p. 179; Kibbie, 2019, p. 200). In the 19th century, blood transfusion could thus have sexual connotations. A painting of a young woman having a blood transfusion from a goat must have appeared transgressive at the time, considering the sexual connotations of transfusion and the cultural idea that transfusion might transfer qualities from one organism to another.¹¹

As most doctors were male in the 19th century, the figure of the male doctor treating a female patient was a common scenario (Berner, 2020, p. 108) with its own power dynamic. Kibbie writes about the dynamics of this relation in *Dracula* "This equation, which emphasizes the male characters' penetration of the passive body of the woman, accords with a feminist reading of the gender dynamics embedded in Victorian medical treatment of women, in which the practitioner uses his professional expertise to underwrite what is essentially a violent (and often eroticized) assault on the helpless female body." (Kibbie, 2019, p. 198). Blood transfusion is a prominent example of the asymmetrical gender dynamics of Victorian medicine, as fluid from a male donor flows into the female recipient. Adler's painting of five male doctors collaborating on penetrating the veins of a young woman with a needle to allow goat's blood to flow through her veins, underlines the asymmetrical and eroticized relation between the female patient and the male doctor(s) in the period. The blood dripping on her

arm and sheets could be interpreted as a symbolic deflowering. Whereas the lamb is a symbol of Christ, the symbolism of the goat is more ambiguous. In Ancient Greek and Rome, it was a symbol of fertility and lust through its connection to the lustful Greek god Pan, who is half human, half goat (Stefánsson, 2009; Comte, 1994, pp. 156-157). In early modern Europe, the Inquisition believed that the goat was one of the common guises of the devil, and witches were often depicted as flying naked on goats, facing backwards, in engravings of witches Sabbath's, e.g., in works by Hans Baldung Grien (c.1484-1545) and Albrecht Dürer (1471-1528) (Schuyler, 1987, p. 23-24; Machielsen, 2020, p. 2). A woman receiving a blood transfusion from a goat may thus evoke some of these cultural connotations.

Blood transfusions furthermore entered into the 19th-century Victorian fascination with the figure of the vampire (Cameron and Karpenko, 2022, p. 1). Transfusions play a central role in several vampire novels, such as *Dracula* and Mary Braddon's "Good Lady Ducaÿne" (1896) (Kibbie, 2019, chap. 6; Cameron, 2022; Stephanou, 2013). For a 19th-century viewer, Adler's painting might evoke connotations to the figure of the vampire.

Both Hasse's and Bernheim's illustrations draw upon the figure of the sick girl and both show a reclining and passive woman. But the presentations are quite different. While Hasse's picture illustrated a medical book, Adler's painting was shown at the Paris Salon and to a much broader audience. While Hasse's illustration underlines a peaceful flow of blood from one organism to another, the scene in Adler's painting is much more dramatized and explicitly erotic. The Christian connotations have almost disappeared in Adler's painting and much more gendered connotations are presented instead.

In the 19th-century representations, bloodletting is no longer shown in the illustrations of blood transfusion. It had gone out of favor in the second part of the 19th century.¹²

In the medical community, it was no longer believed that blood could transfer characteristics from one person to another, although this idea was common in literature at the time, as we have seen above. However, according to sociologist Boel Berner (b. 1945), the medical community still believed that blood had life giving potential and could transfer vitality from one body to another (Berner, 2020, p. 149).

Concluding remarks

Blood transfusions from animals to humans have thus been performed in more than one historical period, with blood from different animals, with different scientific reasoning, and as a cure for a variety of conditions, e.g., mental illnesses, tuberculosis, pellagra, cancer, and epilepsy.

The illustrations all show that blood is both a physiological and a symbolic substance. The illustrations of blood transfusions from animals to humans in both the 17th and the 19th centuries demonstrate how the physiological understanding of blood is weaved together with its symbolic connotations. They reveal how cultural conceptions regarding religion and gender permeate scientific illustrations and science. Whereas blood transfusion had strong Christian overtones in the 17th century, the gendered and sexualized connotations became more prominent in the 19th century and played into a fascination with the figure of the sick girl or woman.

The illustrations from the 17th century furthermore show that different, and even contradicting, conceptions of blood were in play at the same time. As blood played a key role in both Galen's and Harvey's physiology, the representation of blood reveals the underlying physiological model. The fact that references to both are present in the same image(s) shows that the development from one physiological paradigm to another is complex and does not happen overnight.

One of the turning points in the history of blood transfusion was the discovery of blood types in 1901 by doctor and immunologist Karl Landsteiner (1868-1943), which won him the Nobel Prize in 1930. When looking into failed blood transfusions Landsteiner discovered that mixing blood of some individuals caused clumps in the blood. Another important development was the finding of the anticoagulant properties of citric acid in 1914-1915, which prevented blood clotting in relation to transfusion and laid the ground for the development of blood banks. Blood transfusion became a common procedure in hospitals with the creation of blood banks shortly before World War II (Porter, 1999, pp. 590-591).

This history of blood transfusion prompts a reflection on our view upon this procedure today. Is blood only a biological substance or is it affected by the personality or even moral habitus of the donor? Considering the history of blood and its symbolism, the degree to which blood has

become a neutral product in medicine today is remarkable. This might be due to the fact that transfusion is rarely performed directly from one individual to another, but instead with anonymous blood from a blood bank. The focus is on blood groups and screening the blood from diseases such as HIV or hepatitis.

However, the 17th- and 19th-century idea that moving living material from one body to another might transfer qualities and temperament from donor to receiver is still to be found today, albeit in a new form. It is not uncommon among patients who have received an organ donation to feel that it affects them psychologically and to feel a connection to the donor (Shildrick, 2008). We are thus still negotiating a more machinic understanding of blood and organs as spare parts with an idea of the body as an integral part of our personhood.¹³

Pernille Leth-Espensen, Ph.D., researcher, Aesthetics & Culture, Aarhus University. Her field of research is the relation between art, science, and technology, which she has addressed from different perspectives and periods. She has written on bio art, art addressing the history of clocks, the doll as animated image, the relationship between art and nature, and the iconography of banknotes. Currently, she is working on the relation between plants and colonialism in Danish paintings from the 19th century. Some related publications: "I grænsezone mellem liv og død" in Teknokroppen, Fuglsang Kunstmuseum, 2023; "Udforskninger af den åbne krop – Det posthumane i biokunsten" in Turbulens, 2022; "Posthuman Temporalities in Science and Bioart" in The Bloomsbury Handbook to Posthumanism, Bloomsbury, 2020; "Celler til salg. Kunstneriske fortolkninger af vævsøkonomier" in Kultur og Klasse 124: Handel, 2017.

SUMMARY

The Iconography of Animal-to-Human Blood Transfusions

The first blood transfusions to humans were performed in the 17th century. Surprisingly, these transfusions were performed with animal blood. This article addresses illustrations of animal-to-human blood transfusions from the 17th as well as the 19th century and discusses the complex conceptions of blood that they reveal. The author argues that in both periods the illustrations are multilayered and combine physiological conceptions of blood with distinctive symbolic overtones. The 17th-century illustrations have strong religious connotations, whereas the 19th-century depictions reveal a

gendered and erotized idea of the female body. In addition, it is argued that a couple of the 17th-century illustrations draw upon apparently contradictory physiological conceptions of blood by making references to both the then new idea of blood circulation and to the humoral theory of Antiquity.

NOTER

- 1 The physician to the Pope, Guglielmo Riva (1627-1677), also conducted several blood transfusions from 1667 onwards (Berner, 2020, p. 18).
- 2 University of Rochester Medical Center: <https://www.urmc.rochester.edu/encyclopedia/content.aspx?contenttypeid=135&contentid=315> (accessed January 25, 2023).
- 3 In Britain, Richard Lower performed the second blood transfusion at The Royal Society, which had been formed a few years earlier in 1660. He published the transfusion in the newly founded journal *Philosophical Transactions*, the first journal devoted entirely to science. Animal-to-human blood transfusions were thus not a fringe phenomenon, they took place in the very heart of the new scientific development. Lower furthermore played an important role in the history of medicine, as he was the first to discover that blood changed color when it left the lungs and that the lungs supplied the blood with something that changed it (Larner, 1987, p. 207). However, oxygen was not discovered until the 1770s (Maluf, 1954, p. 64; Porter, 1999).
- 4 The term *virtuoso* in the 17th century denoted a group of gentlemen scientists or art connoisseurs; members of The Royal Society were thus called virtuosi. For the complex meaning of the term in 17th-century Britain, see Houghton, 1942.
- 5 The heart was also connected to blood in Galen's conception of the body, but the liver played a more central role, as Galen believed that it produced the blood (Porter, 1999, p. 76).
- 6 Is it possible that Pietro da Cortona created the frontispiece of the book already in 1618 with the rest of the drawings, and is it thus an evidence of the introduction of blood transfusion at an earlier point in time? It cannot be ruled out, but it is not very likely. There had been accounts of drinking blood from Antiquity onwards, but no evidence that it was administered parentally. Already in the early decades of the 17th century, there were suggestions to do a blood transfusion, but no proof that it was conducted (Maluf, 1954, pp. 59-60). The female figure showing her heart, and the inscription *Fons sanguinis* below, furthermore point to a creation after the discovery of the circulation of blood. Harvey began to introduce the idea of blood circulation in lectures in 1616, but his book was first published in 1628 (Zimmerman and Howell, 1932, p. 417). Another possibility is that Pietro da Cortona created the illustrations for the frontispiece after the first blood transfusions in 1667 and

- before his death in 1669. This cannot be ruled out either, but despite many hours of investigation into the question who created this frontispiece, I have not found any conclusive evidence. Furthermore, it is believed that only the plates 1-19 and 27 inside the *Tabulae Anatomicae* are based on drawings made by Cortona, while plate 20-26 are not (See Măgureanu, 2013-2014, p. 253).
- 7 For other examples, see Moe, 1995.
- 8 A dog is depicted as the donor even though dogs were not used as donors to humans. A rope is tied around its jaws, and it is tied to both the ceiling and the floor. It is depicted in a manner which is probably more realistic than the lamb in Purmann's illustration, but it seems very cruel and painful. How come the illustrator has depicted a dog? Stray dogs were used as guinea pigs in several scientific experiments. As described previously, Lower had transfused blood between different species of dogs, and Christopher Wren had injected wine into a dog's bloodstream (Maluf, 1954, pp. 62-64). A possible explanation might thus be that the illustrator by mistake had intermixed descriptions of Lower's experiments with blood transfusions between dogs with descriptions of animal-to-human blood transfusion.
- 9 An additional illustration of animal-to-human blood transfusion can be found on the frontispiece of the French doctor and naturalist Georges Abraham Mercklin's (c. 1644-1702) *Tractatio Medico Curiosa De Ortu Et Occasu Transfusionis Sanguinis*, 1679. In this illustration we see a man receiving a blood transfusion from an animal, probably a calf. He is standing and the animal is lying on a table. Below are shown two blood transfusions between humans, even though it had not been practiced at the time (Mercklin, 1679).
- 10 I have come across two additional illustrations. The French journal *La Science Illustrée* also published an illustration of a woman receiving a blood transfusion from a goat in 1891 (Figuier, 1891, pp. 296-297). The French chocolate company Carpentier created a range of illustrations in order to disseminate medical knowledge. One of these illustrations shows a woman receiving a transfusion from a goat: <https://www.lookandlearn.com/history-images/M250576/A-woman-receiving-a-blood-transfusion-from-a-goat>.
- 11 Illustrations were also made of blood transfusions between humans, most of which show a male donor and a female recipient (Lefrère and Danic, 2009, pp. 1011-1016; Kibbie, 2019, pp. 18-19).
- 12 Bloodletting is still used today, but for a very limited number of conditions (Davis and Appel, 1979, p. 1).
- 13 Animal-to-human blood transfusions were also taken up in the performance artwork *Que le cheval vive en moi (May the Horse Live in Me)*, 2011, by artist duo Art Orienté Objet, where the artist Marion Laval-Jeantet (b. 1964) received a blood transfusion from a horse. To be able to go through with the transfusion she prepared her body in the months beforehand by regularly receiving horse immunoglobulins (antibodies). Afterwards she did a commu-

nication ritual with the horse. Laval-Jeantet expressed that during and after the performance she was both physiologically and mentally affected by the horse blood: “I had the feeling of being extra-human [...] I was hyper-powerful, hyper-sensitive, hyper-nervous and very diffident. The emotionalism of an herbivore. I could not sleep. I probably felt a bit like a horse.” (Debatty, 2011). Interestingly, the description resembles some of the 17th-century accounts of being mentally affected by the animal blood. In contrast to the 17th- and 19th-century examples I have discussed above, Laval-Jeantet did not inject the horse blood for medical purposes; instead, it was a way to relate to the horse. See also Zwijnenberg, 2017.

BIBLIOGRAPHY

- Barnes, John: *The Christian's Pocket Companion*, Carmarthen, 1764.
- Bell, Timothy M.: “A Brief History of Bloodletting” in *The Journal of Lancaster General Hospital*, Winter 2016, vol. 11, no. 4, pp. 119-123.
- Benedek, Thomas G.: “Disease as Aphrodisiac” in *Bulletin of the History of Medicine*, vol. 45, no. 4 (July-August 1971), pp. 322-340.
- Berner, Boel: *Strange Blood: The Rise and Fall of Lamb Blood Transfusion in 19th Century Medicine and Beyond*, Bielefeld, transcript Verlag, 2020.
- Bernheim, Samuel: “Transfusion du Sang de Chèvre et Turberculose” in *Moniteur Médical: Journal des Étudiants de Médecine et de Praticiens*, 21 Mars 1891, pp. 187-195.
- Bronfen, Elisabeth: *Over Her Dead Body*, Manchester, Manchester University Press, 1992.
- Bynum, Caroline Walker: *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.
- Cameron, Brooke and Lara Karpenko: “Introduction” in *The Vampire in Nineteenth-Century Literature: A Feast of Blood*, Brooke Cameron and Lara Karpenko (eds.), New York and London, Routledge, 2022.
- Comte, Fernand: “Pan” in *The Wordsworth Dictionary of Mythology*, Wordsworth Editions, Ware, Hertfordshire, 1994.
- Davis, Audrey and Toby Appel: *Bloodletting Instruments in the National Museum of History and Technology*, Smithsonian Studies in History and Technology/ number 41, City of Washington, Smithsonian Institution Press, 1979.
- Denis, Jean-Baptiste: “A letter concerning a new way of curing sundry diseases by transfusion of blood, written to Monsieur de Montmor, Councillor to the French King, and Master of Requests” in *Philosophical Transactions*, vol. 2, issue 27, 23 September 1667.
- Descartes, René: *A Discourse on the Method of Correctly Conducting One's Reason and Seeking Truth in the Sciences*, Ian Maclean (trans.), Oxford and New York, Oxford University Press, 2006.

- Easton, Patricia: "Robert Desgabets on the Physics and Metaphysics of Blood Transfusion" in *Cartesian Empiricisms. Studies in History and Philosophy of Science*, Mihnea Dobre and Tammy Nyden (eds.), 2013, vol. 31, Springer, Dordrecht. https://doi.org/10.1007/978-94-007-7690-6_8.
- Figuier, Louis (ed.): *La Science Illustrée: Journal Hebdomaire*. Année 1891, Tome Septième, Premier Semestre, pp. 296-297.
- Frölich, Hermann: "Purmann, Matthias Gottfried" in *Allgemeine Deutsche Biographie* 26, 1888, pp. 731-732 [online version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd124546420.html#adbcontent>.
- Groom, Nick: *The Vampire: A New History*, New Haven and London, Yale University Press, 2018.
- Harvey, William: *An anatomical disquisition on the motion of the heart & blood in animals*, Robert Willis (trans.), London, J. M. Dent & Co., Ltd, 1906 [1628]. <https://doi.org/10.5962/bhl.title.1203>.
- Hasse, Oscar: *Die Lammblood-Transfusion beim Menschen: erste Reihe: 31 eigene Transfusionen umfassend*, St. Petersburg, Eduard Hoppe and Leipzig, Franz Wagner, 1874.
- Houghton, Walter E: "The English Virtuoso in the Seventeenth Century: Part I" in *Journal of the History of Ideas*, vol. 3, no. 1, 1942, pp. 51-73. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/2707461>.
- Jensen, Mette Bøgh: "Sygdom, sentimentalitet og sympati – Syge piger i nordisk kunst 1850-1900" in *Englens Kys. Syge piger i nordisk kunst*, Camilla Klitgaard Laursen and Mette Bøgh Jensen (eds.), Skagens Kunstmuseer and Den Hirschsprungske Samling, 2021.
- Kemp, Martin: "Dr William Hunter on the Windsor Leonardos and His Volume of Drawings Attributed to Pietro da Cortona" in *The Burlington Magazine*, vol. 118, no. 876, Mar., 1976, pp. 144 and 146-148.
- Kibbie, Ann Louise: *Transfusion: Blood and Sympathy in the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Charlottesville and London, University of Virginia Press, 2019.
- King, Edmund: "An account of the experiment of transfusion, practised upon a man in London" in *Philosophical Transactions*, The Royal Society, vol. 2, Issue 30, 9 December 1667, pp. 557-559.
- Larner, Andrew J.: "A Portrait of Richard Lower" in *Endeavour, New Series*, vol. 11, no. 4, 1987, pp. 205-208.
- Latimer, Dan: "Erotic Susceptibility and Tuberculosis: Literary Images of a Pathology" in *MLN*, vol. 105, no. 5, Comparative Literature, Dec., 1990, pp. 1016-1031.
- Lefrère, Jean-Jacques and Bruno Danic: "Pictorial representation of transfusion over the years" in *Transfusion*, vol. 49, May 2009, pp. 1007-1017.
- Machielsen, Johannes: "Introduction: The science of demons" in *The science of demons: early modern authors facing witchcraft and the devil*, London and New York, Routledge, 2020, pp. 1-15.

- Măgureanu, Ioana: "Questions of Authorship and Authority in Some Early Modern Anatomical Images, The Tabulae Anatomicae of Pietro Da Cortona" in *New Europe College Ștefan Odobleja Program Yearbook 2013-2014*, Irina Vainovski-Mihai (ed.), pp. 251-192.
- Maluf, N. S. R.: "History of Blood Transfusion" in *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, vol. 9, no. 1, January 1954, pp. 59-107. Published by Oxford University Press.
- Mercklin, Georges Abraham: *Tractatio Medico Curiosa De Ortu Et Occasu Transfusionis Sanguinis, Norimbergae, Sumptibus Johannis Ziegeri, Typis Christophori Gerhardi, 1679*. [Engravings by Cornelius Nicolaus Sehurk].
- Moe, Harald: *The Art of Anatomical Illustration in The Renaissance and Baroque Periods*, Copenhagen, Rhodos, 1995.
- Morgan, David: *The Sacred Heart of Jesus - The Visual Evolution of a Devotion*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008.
- Norman, Jeremy M.: *The Anatomical Plates of Pietro da Cortona. 27 Baroque Masterpieces*, New York, Dover Publications, 1986.
- Orlandi, Riccardo, Nicole Cianci, Pietro Invernizzi, Giancarlo Cesana, and Michele Augusto Riva: "I Miss My Liver: Nonmedical Sources in the History of Hepatocentrism" in *Hepatology Communications*, vol. 2, no. 8, 2018, pp. 982-989.
- Pelis, Kim: "Blood clots: the nineteenth-century debate over the substance and means of transfusion in Britain" in *Annals of Science*, vol. 54, no. 4, 1997, pp. 331-360. DOI: 10.1080/00033799700200271.
- Ponza, G. L.: "La trasfusione del sangue negli alienate" in *Archivio Italiano per le Malattie nervose e particolarmente per le Alienazioni mentali* vol. 12, Milano, Stabilimento dei Fratelli Rechiedei, 1875, pp. 26-56.
- Porter, Roy: *The Greatest Benefit to Mankind. A Medical History of Humanity from Antiquity to the Present*, London, Fontana Press, 1999.
- Purmann, Matthias Gottfried: *Grosser und gantz neugewundener Lorbeer-Krantz, oder Wund Artzney ... Zum andern Mahl vermehrt heraus gegeben*, Frankfurt and Leipzig, Widow & heirs of M. Rohrlach, Leignitz, 1705. <https://wellcome-collection.org/works/e6ds4hp5/items>.
- Roberts, K. B. and J. D. W. Tomlinson: *The Fabric of the Body: European Traditions of Anatomical Illustration*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Roux, Françoise A., Pierre Sai, and Jack-Yves Deschamps: "Xenotransfusions, past and present" in *Xenotransplantation* 2007, Blackwell Munksgaard, 14, pp. 208-216.
- Sahlins, Peter: "The Beast in the Blood: The First Xenotransfusion Experiments in France (1667-1668)" in *1668: The Year of the Animal in France*, New York, Zone Books, 2017, pp. 241-276.
- Sahlins, Peter: "Beast in the Blood: Jean Denis and the 'Transfusion Affair'" in *The Public Domain Review*, March 22, 2023. <https://publicdomainreview.org/essay/beast-in-the-blood-jean-denis-and-the-transfusion-affair/>.

- Schuyler, Jane: "The 'Malleus Maleficarum' and Baldung's 'Witches' Sabbath'" in *Notes on the History of Art*, Spring 1987, vol. 6, no. 3, pp. 20-26.
- Sculteti, Joannis: *Appendix, ad Armamenturium chirurgicum*, Opera et studio Joannis Baptistæ à Lamzweerde, Amsterdam, 1671.
- Shadwell, Thomas: *The Virtuoso. A Comedy, Acted at the Duke's Theatre*, London, 1676. <https://www.proquest.com/books/virtuoso-1676/docview/2138579002/se-2>.
- Shildrick, Margrit: "Contesting Normative Embodiment: Some Reflections on the Psycho-social Significance of Heart Transplant Surgery" in *Perspectives: International Postgraduate Journal of Philosophy*, vol. 1, 2008, pp. 12-22.
- Stefánsson, Finn: *ged i Symbolleksikon* på lex.dk, 2009. Hentet 1. juni 2023 fra <https://symbolleksikon.lex.dk/ged>.
- Stephanou, Aspasia: "A 'Ghastly Operation': Transfusing Blood, Science and the Supernatural in Vampire Texts" in *Gothic Studies*, vol. 15, no. 2, Nov. 2013. Published by Manchester University Press.
- Stoker, Bram: *Dracula*, New York, Cambridge University Press, 2013 [1897].
- Wagner, Corinna: "Replicating Venus: Art, Anatomy, Wax Models, and Automata" in *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 24, 2017.
- Zimmermann, Leo M. and Katharine M. Howell: "History of Blood Transfusion" in *Annals of Medical History*, Sept. 1932, no. 5, pp. 415-433.
- Zwijnenberg, Robert: "Stranger Connections: On Xenotransfusions and Art" in *Institutional Critique to Hospitality: Bio Art Practice Now. A critical anthology*, Assimina Kaniari (ed.), Athens, Grigori Publications, 2017, pp. 129-138.

WEBPAGE

- Debatty, Regine: "Que le cheval vive en moi (May the Horse Live in Me)" in *We Make Money Not Art*, August 8, 2011. https://we-make-money-not-art.com/que_le_cheval_vive_en_moi_may/ (accessed March 8, 2024).
- University of Rochester Medical Center: <https://www.urmc.rochester.edu/encyclopedia/content.aspx?contenttypeid=135&contentid=315> (accessed January 25, 2023).

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 KM2/205

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 taktile 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-taktile:

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. Turners '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)

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

hvori 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 Ekskole, 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 eksistentiale 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 eksistentialem 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 reduktive bevægelse og naturaliseringsproces, som Wiig Hansens og Nørugaards 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*. Hesteslagtingen 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 Nørugaards 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 Nørugaards slagting 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 hesteslagtingen 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 hesteslagtingen blev således ændret i forhold til de oprindelige planer, selvom slagtingen 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 slagtingen 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 ikklædt 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 genfødelse 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 vinen 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 dyreslagtninger 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 dyrevelfærds-ideologier 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 Skærbækens 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 okseblodsbillederne 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 Nørugaards 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 Nørugaard'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.

Blood, Paint, and a Killer Commission

Enshrining San Gennaro, Naples' Protector Saint

EDWARD PAYNE

Blood operates as matter, miracle, and metaphor in the Treasury Chapel of Naples Cathedral. The city's most prestigious artistic commission, the chapel houses the holy relics of San Gennaro, Naples' protector saint: his bones and blood, which miraculously liquifies on feast days and special occasions. Gennaro is believed to have saved Naples, nicknamed "city of blood," from such catastrophes as the eruption of Mount Vesuvius. Deeming that artistic talent was lacking in early modern Naples, the deputies of the Treasury Chapel turned north to Rome to contract an artist to fulfill the commission. Painting was artists' lifeblood. The potential threat that outsiders posed to the livelihoods of local artists prompted various forms of protectionism that could lead to bloodshed, but which, nevertheless, did not amount to cruelty for its own sake. Enshrining Naples' most revered relics, the Treasury Chapel heightens the tensions between urban solidarity and competition, inclusion and exclusion, piety and violence. Weaving together the themes of the body, the everyday, and the miraculous, this essay unravels the artistic, social, and religious complexities of blood in seventeenth-century Naples.

Introduction

Blood pulsates throughout the Treasury Chapel of Naples Cathedral (Ill. 1). Materially, it takes the form of the blood relic of San Gennaro (Saint Januarius), the third-century bishop of Benevento and protector saint of the city of Naples. Filling two sacred ampoules, the saint's blood is transformational: miraculously, the hardened blood relic liquefies on feast days and special occasions. Metaphorically, blood binds and divides the artists behind the



ILL. 1.
Treasury Chapel of San Gennaro, Naples Cathedral. Interior view (liturgical south-west).
Photo: Scala, Florence.

artworks that adorn the chapel. The city's most esteemed decorative commission, the Treasury Chapel visually and materially stages the encounter between the "good," miraculous blood of the saint, and the "bad," rivalrous blood between artists, both outsiders and insiders. The liquidity of oil paint, brushed on precious copper supports, simulates the viscosity of blood. Artistically, the figures in the paintings – made of oil on copper, contrasting with the bones and blood relics nearby – are seemingly animated by the blood running beneath their skins. Anatomically, blood flows through the veins of all those worshippers and witnesses to the chapel. When entering the sacred space today, its holy Treasury is transformed into a modern

museum. One encounters a sign that reads: “*Dove si trova il sangue? Non è visibile! Chiuso in cassaforte dietro l’altare della cappella.*” (“Where is the blood? You can’t see the blood. It is closed in a safe behind the altar.”) This sign points to a host of problems raised by blood in the Treasury Chapel: its visibility and invisibility; its transformational potentiality from solid to liquid and back again; its miraculous and holy qualities; and its metaphorical implications in the chapel’s construction, decoration, and reception. Blood is simultaneously subject and object; revered and contested; material and miraculous; holy and imaginary.

Competing for our attention are the various cast members, dramatically staged in this spectacular setting: the architecture, the saint, the relics, the reliquaries, the miracle, and the paintings and sculptures on view. A votive chapel the size of a small church, the Treasury Chapel was built to fulfill a vow made to encourage Gennaro’s intercession during the crippling plague of 1526-27. Construction took place from 1608 to 1612, although decoration continued into the 1770s. Despite the chapel’s grandeur, San Gennaro is a rather obscure figure. Born around 270, he became bishop of Benevento (near Naples), and he resisted persecution during the reign of Emperor Diocletian. Gennaro was beheaded in 305 as a Christian in Pozzuoli, yet before his eventual martyrdom, he suffered the triple punishment of being thrown to wolves, hurled into a raging furnace, and imprisoned, all of which he miraculously survived. Scenes from Gennaro’s life and death populate the paintings that adorn the chapel. Notable episodes include a fresco by Domenichino depicting the saint’s miraculous restoration of sight to one of his persecutors, and the famous altarpiece by Ribera of San Gennaro emerging unscathed from a furnace (Ill. 2). Both artists emerge as bitter rivals in the early modern biographical sources, which provide a colorful, if somewhat embellished account of the volatile relations between the painters vying for this prestigious commission.

The miracle of Gennaro’s blood was not unique in Naples.¹ On his visit to the city in 1632, the Parisian abbot Jean-Jacques Bouchard coined the phrase *urbs sanguinum*, or “city of blood,” to describe Naples with its numerous liquefying blood relics (Bouchard, 1977, p. 282). In 1607-08, the municipal secretary Giulio Cesare Capaccio referred to the liquefying blood relics of Gennaro, John the Baptist, Nicholas of Tolentino, Patricia,



Pantaleon, and Stephen (Capaccio, 1882, pp. 25-26).² By the late sixteenth century, Naples had procured seven patron saints, with an additional 21 recognized between 1631 and 1710. The city now boasts over 50 patron saints, but Gennaro is its principal protector.

Much ink has been spilled over the Treasury Chapel of Naples Cathedral and the blood miracle of San Gennaro.³ The most extensive critical study has recently been undertaken by art historian Helen Hills. Hers is not a historical narrative of the chapel's building and decoration; rather, she interrogates a range of issues concerning "miracle and temporality, materials and materiality, local topographies and telluric philosophy, form and affect, niche and mobility, sanctity and transformation" (Hills, 2016, p. 4). This essay draws on Hills' scholarship and endeavors to extend the discussion of Gennaro's blood miracle by stretching the blood metaphor to include professional rivalry in the decoration of the chapel, a microcosm of the tensions between foreigners and locals, outsiders and insiders, that ripped through the city. Turning to primary sources, notably the early modern biographical accounts, the essay casts a critical eye on the rhetorical construction of rivalry within the chapel's cultural imaginary. How do the various conceptions and manifestations of blood – physical, artistic, holy, and miraculous – intersect in the chapel? What were the shifting attitudes towards blood in early modern Naples? The essay argues that the different stages of the blood miracle are echoed in the story of the chapel's artistic commission: suspense, disappointment, rage, miraculous event – all unfold in the drama of the decoration. Progressing from the concrete to the abstract – from the defining characteristics of the relic and its reliquary; to the material properties of blood; to its miraculous transformations; to its metaphorical implications in the fierce competition underpinning the chapel's painterly decoration – this essay sheds further light on the complex and contradictory nature of blood in the Treasury Chapel of San Gennaro,

ILL. 2. (OPPOSITE)

Jusepe de Ribera: *San Gennaro Emerging Unharméd from the Furnace*, 1646, oil on copper, 355 × 220 cm. Onofrio D'Alessio: Frame set with gilt bronze and lapis lazuli. Treasury Chapel of San Gennaro, Naples Cathedral. Photo: Scala, Florence.

tracing points of commonality and disparity, friction and fluidity, affinity and animosity, faith and doubt.

Blood Relic and Reliquary

The blood relic of San Gennaro is stored in two glass ampoules of unequal size, both of which are enclosed in a circular reliquary measuring 12 centimeters in diameter (Ill. 3). The blood in the larger, elliptical vial performs the miraculous liquefaction, which occurs (or fails to do so) on three types of occasions (Hills, 2016, p. 107, n. 150). First, on the three feast days of the saint: his birthday on September 19; the translation of his relics on the Saturday before the first Sunday in May; and – after the eruption of Mount Vesuvius in 1631 – on December 16. Second, the blood liquefies on the occasion of special visits to the Treasury Chapel by popes, dignitaries, and other senior officials. Third, the blood liquefies prematurely, promptly, or resists liquefaction during times of peril in the city of Naples, notably revolt and plague. The first record of the miracle occurring in Naples Cathedral was in 1389. When the blood relic does liquefy, the time required for its liquefaction could vary from minutes to hours or even days (Hills, 2016, pp. 69, 77, 80-81). Ultimately, San Gennaro's miracle was regular but not reliable.⁴

The miraculous liquefaction of the blood relic carried with it a multiplicity of meanings, which affirmed San Gennaro's intercession with God in heaven on behalf of Naples. Etymologically, a relic refers to that which remains; in a Christian context, it connotes sacred remains that bear witness to an individual's self-sacrifice and signify the non-putrefaction of the holy body. For medievalist Cynthia Hahn, "a relic is a physical object that is understood to carry the *virtus* of a saint or Christ [...] It could be a bone or bones, some other portion of the body, or merely some object that has been sanctified by coming into contact with a sacred person." She reminds us that "without some form of recognition, a relic is merely bone, dust, or scraps of cloth" (Hahn, 2010, pp. 290-91). Therefore, not only is an audience essential to authenticate a relic, but also relics specifically emerge as such through their staging in a reliquary (Hills, 2016, p. 40). For Hahn, reliquaries are "a mediation between relics and audiences [...]. In



ILL. 3.
Pope Francis kisses the reliquary with the blood of San Gennaro in Naples Cathedral, 2015. Photo: Paul Haring.

the modern sense they are not art works and surely not ‘art for art’s sake.’ They are intended to elicit veneration and to honor the relic – but beauty is decidedly subservient to these primary needs” (Hahn, 2010, p. 291). Indeed, the Treasury Chapel itself may be read as an architectural reliquary, given the analogous manner in which it defines, enhances, and enshrines the blood relic (Hahn and Klein, 2015, pp. 6-7).

Central to the miracle of San Gennaro are the intersecting problems of sight, visibility, and change (Hills, 2013, p. 39; Hills, 2016, p. 81). Visually and conceptually framed by frescoes and altarpieces narrating episodes from Gennaro’s biography, the miracle is prompted by sight through the visual encounter of the saint’s blood and head relics in the presence of the faithful. Miracles produce witnesses, and witnesses produce miracles. Alongside the blood relic, the silver reliquary bust containing Gennaro’s skull was ritually adorned during feasts and at times of crisis in the city (Ill. 4). Highly significant is the life-size bust form of the head reliquary, which indicates that

it occupies simultaneously the terrestrial and celestial spheres, functioning both as reliquary bust and living saint, adorned on earth and celebrated in heaven (Hills, 2013, pp. 48, 51, 54).⁵ Reliquaries served to reveal relics, yet they also concealed them: Gennaro's blood is thus veiled and unveiled in the sacred ampoule, which is kissed by devout worshippers (Ill. 3). What may be discerned is the physical change, or lack thereof, in the color, texture, viscosity, temperature, and volume of the blood relic. Obscurity is necessary for revelation, while ambiguity, complexity, and – ultimately – suspense characterize the miracle (Hills, 2013, p. 59; Hills, 2016, p. 66). Even when it resists change, the blood relic still carries its miraculous potentiality: the miracle of liquefaction is held in suspense in the holy blood.

Blood Matter

At the core of the Treasury Chapel is the matter of blood, its substance and significance, its instability and unpredictability. The changeable nature of Gennaro's blood relic encompasses a shift in appearance and materiality from dust to fluid, brown to crimson, congealed to liquid, fixed to animate, cool to boiling. This metamorphosis involves not only the liquefaction of blood in the reliquary ampoule, but also the transformation of the chapel's visitor into a worshipper, and the worshipper into a witness (Hills, 2016, p. 30). For Hills, "Crucial to the power of Gennaro's miracle was blood's remarkable capacity to traverse from matter to life, to make matter life, and life matter. Blood could be matter without form, and it was capable of being informed life" (Hills, 2016, pp. 92-93).

Color was a central concern. Gennaro's blood, brown and dry like the earth, was distinct from that of Christ, which was consistently fresh, glistening, and red. The miraculous blood of San Gennaro recalls and repositions the divine blood of Christ, shed in sacrifice for humankind (Hills, 2016, pp. 107, 96). Indeed, the miracle of liquefaction invokes the miracle of transubstantiation in the Mass through the handling and raising of Gennaro's blood in the glass ampoules. However, the liquefaction differs from the sacrament precisely in its changeability and visible metamorphosis. Gennaro's blood is mercurial and mysterious, perpetually suspended "in between" two states (Hills, 2016, p. 98). In its transformation from dull



ILL. 4.

Étienne Godefroy, Guillaume de Verdelay, and Milet d'Auxerre: *Reliquary Bust of San Gennaro, with Miter and Cope*, 1304-05, gilt silver, enamel, precious and semi-precious stones. Treasury Chapel of San Gennaro, Naples Cathedral. Photo: Wikimedia Commons.

dust to bright liquid, Gennaro's blood transformed from dead to alive. Blood thus collapses temporalities: past, present, and future; birth, life, and death are all conflated in the substance, which tantalizingly oscillates – like melting wax – from brown dust to crimson liquid and back again (Hills, 2016, pp. 108-09).

Gennaro's blood is extraordinary. It apparently defies science and natural laws.⁶ It is the blood of sacrifice, or *cruor* (shed blood), as opposed to *sanguis* (living blood) (Hills, 2016, p. 107). Indeed, as discussed below, bloodshed and lifeblood find a parallel in the story of artistic rivalry in the chapel. Distinct from other corporeal relics whose locations in the body were fixed, blood relics are more ambiguous in their relation to the body, which must be wounded to secrete blood. Specifically, Gennaro's is the blood of martyrdom: arterial blood, spilled at the moment of his decapitation (Carroll, 1989, p. 63). But in its miraculous liquefaction, Gennaro's blood becomes simultaneously *cruor* and *sanguis*, shed and living, within and outside the body (Hills, 2016, pp. 116-17). For historian Caroline Walker Bynum, "the basic dichotomy is not inside versus outside blood but living (which includes inside and outside) blood versus blood that is sick or dead – that is decaying or decayed." Blood, for Bynum, is "not only a symbol of triumph over death and decay; it is also a sign that the immutable changes, the whole divides, and that exactly that change is necessary for salvation." Blood is the sap of sacrifice, which is paradoxical in nature: "life lies in killing, redemption in the shedding of blood" (Bynum, 2007, pp. 168, 152, 192). Gennaro's blood is prophetic and equally paradoxical, alive at the moment of the saint's death, a moment of extreme violence and ultimate redemption (Hills, 2016, pp. 101-02).

Moreover, Gennaro's blood is intimately bound to the lava of Mount Vesuvius. Like the volcano, blood was believed to contain the cosmic elements of earth, air, fire, and water. Solidity *and* fluidity characterize both blood and volcano; the liquefaction of the blood signified Gennaro's intercession and ensured the non-liquefaction of the earth (Hills, 2016, pp. 152-53). But beyond signaling Gennaro's activity in heaven, the fluidity of blood indicated its *animation*: blood was alive, feeling, and active.⁷ Gennaro's blood changed in color and consistency – from dark and cloudy to light and clear – thus simulating the sky during and after eruptions. Change also

involved heat and fire. Gennaro's blood liquified by divine heat. Connected to volcanic activity through his martyrdom at the Solfatara, Gennaro was closely associated with elemental fire. He afforded special protection from Vesuvius, notably after its catastrophic explosion in 1631. The miraculous liquefaction of the saint's blood can be interpreted as material analogy for the volcanic eruption (Hills, 2016, pp. 154, 137). Wonder, stupefaction, marveling, and fear were shared responses to Gennaro's miracle and Vesuvius' fire, the latter variously interpreted as divine intervention, just punishment, or infernal flames. Indeed, anxiety regarding attempts to explain the volcanic and the miraculous further united lava and blood. The metamorphic powers of Vesuvius, which reduced solid rock to molten lava, paralleled the transformational potentiality of Gennaro's blood relic (Hills, 2016, pp. 141, 144). Change thus occurred on multiple levels: the blood morphed from dust to liquid; the volcano transformed from dormant to explosive; the saint evolved from martyr to protector; the city shifted from suffering to saved; and the chapel's visitor converted from worshipper to witness.

Blood Miracle

The problem of seeing, or witnessing, lies at the heart of the miracle of San Gennaro. Etymologically, a "miracle" is an event that produces wonder or marveling, while a "martyr" is a "witness." The miraculous transformation of Gennaro's blood relates to the immutability of the divine versus the changeability of physical matter. Moreover, the making of miracles calls for the unmaking of nature (Hills, 2016, pp. 36, 67-69). The temporality and spatiality of the bloody liquefaction may be set against the daily miracle of the Mass and the apparently miraculous construction and decoration of the Treasury Chapel. Gennaro's miracle differed from miraculous images in Renaissance and Baroque Italy precisely because his blood was not an image, and the miracle occurred with greater regularity than most miracle-working images (Hills, 2016, p. 110).⁸

Beyond its regenerative power, Gennaro's blood revived the city of Naples. The paradoxical nature of blood – living within and separated from the body – was made manifest by the miracle. However, the saint's real miracle was the city's salvation (Hills, 2016, pp. 97, 110). San Gennaro is

central to Naples, and Naples is central to Gennaro. Although temporarily demoted by the Second Vatican Council, which removed his name from the universal calendar of saints in 1964, Gennaro stimulated and strengthened Neapolitan devotion (Lancaster, 2009, p. 7). Supreme of all Neapolitan bloods, Gennaro's is housed by the city of Naples, and his miracle sanctified the city. Naples staged the miracle and thus made Gennaro – bishop of Benevento – Neapolitan; in return, he offered protection and intercession prophetically in the miracle. Gennaro's miracle was unique because it was distinctly Neapolitan and indivisible from Naples (Hills, 2016, pp. 65, 71).

As mentioned above, the miracle of liquefaction occurred when the head and blood relics of San Gennaro were brought into close proximity and in view of each other. Significantly, it was the *sight* of blood by the head, and vice versa, that produced the miracle, which then confirmed the authenticity of the relics. Premature liquefaction was not a promising sign, an admonition of looming disaster. But it also indicated the saint's willingness to shed his blood again. Liquefaction was never guaranteed; it was unpredictable, beyond the control of its witnesses. As much as it stirred emotion and raised anxiety, the blood miracle reassured by liquefying and called for a change of heart or display of contrition in its non-liquefaction (Hills, 2016, pp. 80-83, 89, 108).

The miracle took place in the presence of high and low audiences: the great and the good, as well as the ordinary and the everyday. Indeed, the public staging of the miraculous liquefaction required a wide audience, and the act of witnessing itself called for witnesses (Hills, 2016, p. 190). Miraculous in its non-putrefaction, Gennaro's blood united and divided (Hills, 2013, p. 33). It forged community and above all, it discriminated. Its refusal to liquefy – like drawing blood from a stone – was manifest notably in the face of Muslims, Protestants, foreigners, and heretics. This was hardly casual given the considerable anxiety in seventeenth-century Spain regarding *limpieza de sangre*, or purity of blood (Kamen, 2008, pp. 143-47). This discourse, which emerged in the fifteenth century, concerned the Spanish monarchy's emphasis on purity of blood as especially desirable and devout (Hills, 2016, p. 203). A Spanish colony and the seat of the miracle, Naples was deeply informed by this notion, and Gennaro's blood was ultimately intolerant of outsiders and difference.

Blood Metaphor

Beyond its shifting material properties and miraculous potentialities, blood served as a multivalent metaphor in the Treasury Chapel. For Hills, San Gennaro's miracle "worked on principles similar to a metaphor and was as powerful as one [...] Metaphor and miracle share something paradoxical and uncanny. Their own curious logic is characteristically a form of transgression, of movement, and of slippage" (Hills, 2016, p. 120). Blood was spilled – literally, metaphorically, and anecdotally – over the execution of paintings that adorn the chapel walls. Indeed, one of the greatest controversies of the commission, which played out in fits and starts over many years, revolved around whom the deputies of the chapel should select to design and decorate it: foreigners or locals, outsiders or insiders (Hills, 2016, pp. 12-14; Spear, 1982, pp. 286-90).

Early modern biographical sources set up an intriguing juxtaposition between the execution of bloody subjects by the Spaniard Ribera, and the story of his rivalry with the Bolognese painter Domenichino. These writings point to a curious slippage between the violence within and the violence outside a work of art, complicating the question of where the "authorship" of violence lies, or to whom it may be attributed. As mentioned above, the incident in question concerns the painted decoration of the Treasury Chapel, which comprised frescoes in the dome (Ill. 5), pendentives, and lunettes, and six large altarpieces, painted on copper. Given the supposed "lack" of painterly skill in Naples, the deputies turned elsewhere to contract an artist to fulfill this commission. After having failed to secure the work from the Cavaliere d'Arpino – apparently due to an assault he received from local artists – the deputies appointed Guido Reni in 1620, but he was promptly driven out of town when his servant was wounded by a henchman of the local painter Belisario Corenzio. Consequently, the infuriated deputies decided that no Neapolitan painter or foreign artist then residing in Naples would be allowed to decorate the chapel. Although this ban was soon lifted, Neapolitan resentment towards outside painters persisted, reaching its height when Domenichino was awarded the commission in 1630. The target of both verbal and physical threats, Domenichino fled the hostile atmosphere of Naples in 1634. He returned the following year to continue work on the chapel, however, he died prematurely in



ILL. 5.
Giovanni Lanfranco: *Paradise* (cupola), 1643, fresco; Domenichino: *Scenes from the Life of San Gennaro* (pendentives), 1631-41, fresco. Treasury Chapel of San Gennaro, Naples Cathedral. Photo: Wikimedia Commons.

1641, rumored by poison, and ultimately left the decoration incomplete (Wittkower and Wittkower, 1963, pp. 251-52).

Enter Ribera, who, according to his biographers, was allegedly involved in Domenichino's murder. He was commissioned to paint one of the remaining altarpieces, *San Gennaro Emerging Unharmed from the Furnace*, which he signed "hispanus" and dated in 1646 (Ill. 2). On a monumental sheet of copper, Ribera created a pictorial *tour de force*: a mass of

interlocking limbs and figures flung forward, framed by twisting, dancing putti and splashed against a lapis lazuli sky (Ill. 6). San Gennaro emerges – flame-like in appearance – a figure of quiet composure amid the engulfing noise. This explosion of color does not resemble Ribera’s typically somber works. Like the liquefaction of the blood relic, Ribera’s style miraculously metamorphoses. While sight is required to activate the miracle, the blood relic is invisible upon entering the chapel. Similarly, Ribera’s painting is bloodless: no painted blood is required to rival the real blood in this chapel-as-reliquary.

The relationship between Ribera’s art and life, his overtly violent works and his rather obscure personality, has troubled scholars. As art historian James Clifton observes, “The hostility that Domenichino encountered in Naples, especially from Ribera, is noted by no fewer than five biographers: Giovanni Battista Passeri, Gian Pietro Bellori, Carlo Cesare Malvasia, Antonio Palomino, and Bernardo De Dominici” (Clifton, 1995, p. 117).⁹ To this list may be added a further five: André Félibien, Filippo Baldinucci, Pellegrino Antonio Orlandi, Antoine-Joseph Dezallier d’Argenville, and William Stirling.¹⁰ “Needless to say,” Clifton continues, “these sources repeatedly borrow from each other and distort or embellish the stories, and considerable care must be exercised in using them. Nonetheless, the essence of their anecdotes remains remarkably consistent and may be accepted as accurate” (Clifton, 1995, p. 117). The Ribera specialist Gabriele Finaldi concurs that the artist’s supposed sadism can be traced in the early biographies, “particularly in [his] cruel treatment of Domenichino whom he subjected to constant humiliation” (Finaldi, 1995, pp. 267-68, n. 133; Finaldi, 2005, p. 43, n. 24; Finaldi, 2010, p. 80, n. 21). Given the frequent imprecision of biographical material, it is curious that Clifton and Finaldi consider these sources to be an “accurate” form of evidence, taking them more at face value than treating them as critical constructions.¹¹ Although the biographies are consistent in recounting Ribera’s hostility towards Domenichino, this is more because they draw on each other – word for word in the case of Bellori and Baldinucci – and thus should be read with a critical eye. Indeed, the biographical genre played a slippery role in fashioning an image of Ribera as a violent “executioner.”¹² Finaldi connects the invention of Ribera’s violent character with the proliferation of gruesome



ILL. 6.
Jusepe de Ribera: *San Gennaro Emerging Unharmless from the Furnace* (detail), 1646, oil on copper, 355 × 220 cm. Treasury Chapel of San Gennaro, Naples Cathedral. Photo: Scala, Florence.

imagery in his oeuvre. However, as argued elsewhere in this volume, there is an intimate relationship between pain and salvation in Christianity. Violent imagery is fitting within a Christian devotional context, one which is somewhat overlooked in the biographical accounts. In fact, a different face of Ribera is revealed by the Carthusian monks of the Certosa di San Martino, who describe the artist as “a pious person, friendly with the religious, who always behaved with love and generosity toward the Church” (Pérez Sánchez and Spinosa, 1992, p. 5).¹³

One of the earliest critical evaluations of the relationship between Ribera's art and life can be found in the opening pages of a monograph on the artist by the Hispanist Elizabeth du Gué Trapier:

Regarded by past generations as a Spanish Cellini who led a gang of Neapolitan artists famed for threatening their rivals with death or their pictures with ruin, Ribera emerges in the light of recent evidence as a much maligned, if less dramatic person [...] The accusation that he, as a Spaniard, introduced a peculiar ferocity into Italian art has been made often enough; a comparison of his work with that of his French, Flemish, and Italian contemporaries will prove, however, that it is without foundation [...] If such subjects as the flaying of Bartholomew and the crucifixion of Andrew became increasingly popular, the blame must be laid upon the aftereffects of the edict of the Council of Trent rather than upon the temperament of a single Spanish artist. (Trapier, 1952, pp. 3-4)

Here, Trapier underscores the problem of blood, not only in the violent subjects that Ribera depicts, but also in the construction of his nationality as the "blood-thirsty Spaniard."

There is a slippage in the modern historiography between bloody subjects and hot-blooded artists. Clifton is right to point out that the rivalry between Ribera and Domenichino was of a professional nature, rooted in a stylistic and theoretical debate (Clifton, 1995, pp. 113-20). The "Domenichino affair" invites further interpretation: rather than a fantastical tale of bloodshed (*cruor*), the painters were driven by a devotion to art running through their veins (*sanguis*). Indeed, the rift between the two artists may be related to the problem of representing the *affetti*, or the passions. A central preoccupation of seventeenth-century artists was the study of the passions of the soul and their visual expression (McTighe, 2008, p. 239). The classicizing mode articulated by Domenichino privileged idealization, rationality, and decorum, while the realist mode embodied by Ribera, Domenichino's *bête-noire*, channeled bodily experience through the direct observation of nature. Inverting this paradigm, however, Domenichino's harmonious compositions were produced under torturous circumstances for the painter, and Ribera's *San Gennaro* altarpiece does not follow the Caravaggesque tenebrism, or dark manner, of his earlier years, but rather adopts a more luminous palette. In this classicizing work, Ribera took his

cue from the paintings by Giovanni Lanfranco, another rival of Domenichino's, that were already *in situ* in the chapel. Although he endeavored to upstage him, Ribera's classicizing language nevertheless reveals more of an affinity with Domenichino than a disparity, thus complicating Ribera's identity as a realist painter. Resisting a straightforward biographical interpretation, then, the artist's work should be read against the grain of his life, rather than through the lens of biography (Payne, 2018, pp. 15-22). In the context of the Treasury Chapel, such a reading offers a parallel sanctification of Ribera – not Domenichino – as the suffering artist: maligned by posterity and undermined by outsiders.

Furthermore, while the allegedly violent actions of Ribera towards his Bolognese rival might initially appear to confirm the former's "sadistic" nature, Ribera may be regarded as more of a "victim" if he is considered within his contemporary social context. Foreign artists, particularly during the mid-seventeenth century, were extremely mobile and frequently migrated into such urban environments as Naples and Rome. In the early modern world, artists were united in guilds which were designed to keep out foreign competition. Painting was artists' lifeblood (*sanguis*). The potential threat that outsiders posed to the livelihoods of local artists provoked various forms of protectionism, or "anti-foreign labour agitation," which could lead to bloodshed but, nevertheless, did not amount to cruelty for its own sake (Marshall, 2016, pp. 34-39). Ribera became the victim of his own success during his brief residence in Parma, where local artists felt threatened by his noted painterly skills and promptly expelled him from the city (Finaldi, 1995, pp. 45-46; Finaldi, 2011, pp. 18-19).¹⁴ After having established himself in Naples, it may have seemed only natural for Ribera to practice the same method of defense on Domenichino that was performed on him in Parma. Despite his ambivalent role as an outsider/insider, Ribera was one of the leading painters in Naples, and the favoritism he received there was one of the reasons why he never returned to his homeland. In a celebrated conversation in 1625 with the Aragonese painter and theoretician Jusepe Martínez, Ribera was asked why he decided to remain in Naples rather than return to Spain. The artist replied that "Spain is a merciful mother to foreigners but a most cruel stepmother to her own" (Martínez, 1866, p. 34; Pérez Sánchez and Spinosa, 1992, p. 35).¹⁵ Blood is doubly implied in this

familial metaphor, which refers to the criticism that noble Spanish patrons preferred foreigners to native artists. This dynamic of foreignness is further complicated by the activities of the “Cabal of Naples,” which sought to drive away outside competition to protect their lifeblood (Clifton, 1995, p. 128, n. 33). The identity of the “Cabal” itself comprised both foreigners and locals: the Spaniard Ribera, the Greek Corenzio, and the Neapolitan Battistello Caracciolo.

In his 1634 guidebook to Naples, *Il forastiero* (The Foreigner), the municipal secretary Capaccio describes the many foreign inhabitants of the city: Catalans, French, English, Florentines, Venetians, Lombards, Germans, Greeks, Genoese, Spaniards, etc. The presence of such foreigners gave splendor to Naples, yet they were seen as simultaneously enriching and threatening: Vandals, Saxons, Franks, Longobards and other ancient migrant peoples had “blighted every beauty of such a renowned city” (Capaccio, 1634, p. 669).¹⁶ The Treasury Chapel operated as a microcosm of Naples, celebrating foreign artists (by showcasing their work) while endeavoring to keep them out (by staging artistic rivalries). Attitudes towards foreignness and locality were distinct at the time. For Capaccio, the Spanish themselves were “foreign,” although Ribera could inhabit both categories at once. Italy was not yet a unified country, while Spain extended beyond the Iberian Peninsula. Thus, Ribera could become more easily integrated in the local community, whereas for others like Domenichino, it was a matter of life and death. Like the blood of San Gennaro, identity in the Treasury Chapel was at times solid, at times changeable and fluid, complicating notions of blood purity that held sway in the Spanish empire.

Conclusion

Blood animates, thematizes, and problematizes the Treasury Chapel of San Gennaro. Its combined metamorphic materiality, miraculous potentiality, and metaphorical implications resist rational explanation. Held in suspense, Gennaro’s ambiguous blood relic rivals and upstages the paintings and sculptures on view in the sumptuously decorated chapel. Although Lord Byron writes of Ribera that “Spagnoletto tainted his brush with all the blood of all the sainted” (Byron, 1823, xiii, 71), blood is notably absent

from his painting of San Gennaro.¹⁷ This absence of painterly blood points to the paradoxical nature of blood in the chapel context: simultaneously absent and present, veiled and unveiled through the body's porous skin and the reliquary's glass ampoules. The bloodless painting may, in fact, be regarded as part of the architectural reliquary, operating as a visualization of the miraculously present saint. Moreover, the flux and fixity of blood complicate the notion of blood purity, which necessitates immutability. However, transformation lies at the heart of Gennaro's blood miracle. While liquid substances solidify or evaporate, the opposite occurs in the miracle, which involves a continuous metamorphosis, both change and return to a previous state. Ultimately, the blood relic of San Gennaro came to embody the city of Naples as a whole, a universal miracle as divisive as it was reassuring, transcending specific religious orders and factions to protect the city and its inhabitants.

This essay has argued that the various elements of the blood miracle find their counterpart in the decoration of the Treasury Chapel. The suspense in waiting for the miraculous event parallels the long, protracted process of commissioning the chapel's painterly decoration. The disappointment when the blood relic resists liquefaction is echoed in the chagrin of the deputies at the dearth of artistic talent in Naples and the violent conduct of local artists. The bubbling, boiling blood of San Gennaro resonates with the fiery rage of the rivalrous artists. Finally, the miraculous liquefaction of the blood relic is mirrored in the miraculous skill required to execute the paintings that adorn the Treasury Chapel, as well as the awe, stupefaction, and wonder of the visitor-worshipper-witness at their marvelous rendering.

Edward Payne is an Associate Professor of Early Modern Art History at Aarhus University. His research engages with such themes as violence and suffering, bodily and pictorial surfaces, word-image problems, and artistic geographies. A specialist of the Mediterranean Baroque, he is writing a monograph entitled Jusepe de Ribera: The Rawness of Nature, under contract with Reaktion Books. Edward has organized several exhibitions in the US and UK, and he has held research fellowships at the British School at Rome (2009) and the Clark Art Institute (2021).

NOTES

- 1 For a list of regularly liquefying blood relics in Naples, see Carroll, 1989, p. 65, Table 6. For a list of relics in the Treasury Chapel in 1703, see Alfano and Amitrano, 1951, pp. 393-99.
- 2 The blood relics of John the Baptist are split between Santa Maria Donnaromita, San Gregorio Armeno, and San Giovanni Carbonara; Nicholas of Tolentino's are housed at Sant'Agostino; Patricia's are stored at Santa Patrizia; Pantaleon's are located in the "Scodes" reliquary; and Stephen's are conserved at San Gaudio.
- 3 On the relationship between the natural and the supernatural in the blood miracle of San Gennaro, see De Ceglia, 2014, pp. 133-73; on the double role of the viceroys as spiritual/political intermediaries and shrewd administrators in the struggle to possess Gennaro's relics, see Dauverd, 2020, pp. 103-46; on the wider context concerning the eruption of Vesuvius, namely issues of religious orthodoxy, Counter-Reformation piety, and scientific enquiry, see Everson, 2012, pp. 691-727.
- 4 For a summary of the liquefactions of San Gennaro's blood relic from 1632 to 1860, see Carroll, 1989, p. 60, Table 4.
- 5 See also Hahn, 1997, pp. 20-31.
- 6 For a scientific explanation of the miracle, see Garlaschelli, Ramaccini, and Delia Sala, 1991, p. 507.
- 7 For a recent study of animation focusing on an earlier period, see Jørgensen, Skinnebach, and Laugerud, 2023, esp. pp. 31, 94-95, 107-08, 120, 143, 160-66, 187, 220, 239-41. See also Fricke, 2013, pp. 53-69.
- 8 On miracle-working images, see Garnett and Rosser, 2013. On the relationship between miracles and animation in the medieval period, see Jørgensen, Skinnebach, and Laugerud, 2023, pp. 173-234.
- 9 See Passeri, 1772, p. 38; Bellori, 1672, pp. 216, 340-45; Malvasia, 1678, pp. 333-35; Palomino, 1724, p. 311; and De Dominici, 1743, pp. 7-8, 21.
- 10 See Félibien, 1679, pp. 303-04; Baldinucci, 1702, pp. 350-52; Orlandi, 1719, p. 237; Dezallier d'Argenville, 1762, pp. 232-34; and Stirling, 1848, pp. 744-48.
- 11 On the problematic nature of biographical "evidence," see Perini, 1990, pp. 151-52.
- 12 On the slipperiness of biographies, see McTighe, 2009, p. 145. On the notion of "artist-as-executioner" in relation to Caravaggio, see Stone, 2012, pp. 583-86.
- 13 Pérez Sánchez and Spinosa, 1992, p. 254: "Giuseppe essendo stata persona pia et amica de religiosi et con Chiese procedeva con molta amorevolezza e senza tiratura etanto più che quello per essere Valent' homo lavorava con molta facilità et in pochissimo tempo perfettionava la pittura."
- 14 For the primary sources, see Mancini, 1956, p. 249; Scaramuccia, 1674, p. 174; Malvasia, 1678, p. 333.

- 15 “España es madre piadosa de forasteros y cruelísima madrastra de los
 propios naturales. Yo me hallo en esta ciudad y reino muy admitido y estima-
 do, y pagadas mis obras á toda satisfaccion mia.”
- 16 “[...] queste nationi forastiere, han deturpato ogni bellezza di così illustre città.”
- 17 This line comes from the thirteenth canto, in which Byron describes a pic-
 ture gallery at Norman Abbey: “But ever and anon to soothe your vision, /
 Fatigued with these hereditary glories, / There rose a Carlo Dolce or a Titian
 / Or wilder group of savage Salvatorè’s. / Here danced Albano’s boys, and here
 the sea shone / In Vernet’s ocean lights, and there the stories / Of martyrs
 awed, as Spagnoletto tainted / His brush with all the blood of all the sainted.”

BIBLIOGRAPHY

- Alfano, Giovanni Battista and Antonio Amitrano: *Notizie storiche ed osservazioni sulle reliquie di sangue conservate in Italia e particolarmente in Napoli*, Naples, Arti Grafiche Adriana, 1951.
- Baldinucci, Filippo: *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in quà*, V, Florence, Giuseppe Manni, 1702 [1681].
- Bellori, Giovanni Pietro: *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, Rome, Per il Success. al Mascardi, 1672.
- Bouchard, Jean-Jacques: *Journal II. Voyage dans le royaume de Naples. Voyage dans la campagne de Rome*, Emanuele Kanceff (ed.), Turin, G. Giappichelli, 1977 [1632].
- Bynum, Caroline Walker: *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.
- Byron, Lord: *Don Juan*, London, Penguin Books, 2004 [1823].
- Capaccio, Giulio Cesare: *Il forastiero*, Naples, Gio. Domenico Roncagliolo, 1634.
- Capaccio, Giulio Cesare: *Descrizione di Napoli ne’ Principii del secolo XVII Società napoletana di storia patria*, Naples, F. Giannini, 1882.
- Carroll, Michael P.: *Catholic Cults and Devotions: A Psychological Inquiry*, Kingston, Montreal, and London, McGill-Queen’s University Press, 1989.
- Clifton, James: “*Ad vivum mire depinxit*: Toward a Reconstruction of Ribera’s Art Theory” in *Storia dell’arte*, no. 83, 1995, pp. 111-32.
- Dauverd, Céline: “The Miracle of San Gennaro” in *Church and State in Spanish Italy: Rituals and Legitimacy in the Kingdom of Naples*, New York, Cambridge University Press, 2020, pp. 103-46.
- De Ceglia, Francesco Paolo: “Thinking with the Saint: The Miracle of Saint Januarius of Naples and Science in Early Modern Europe” in *Early Modern Science and Medicine*, vol. 19, no. 2, 2014, pp. 133-73.
- De Dominici, Bernardo: *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani*, vol. 3, Naples, Francesco and Cristoforo Ricciardi, 1743.
- Dezallier d’Argenville, Antoine-Joseph: *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, Chez de Bure l’aîné, 1762.

- Everson, Jane E.: "The Melting Pot of Science and Belief: Studying Vesuvius in Seventeenth-Century Naples" in *Renaissance Studies*, vol. 26, no. 5, 2012, pp. 691-727.
- Félibien, André: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, III, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1679.
- Finaldi, Gabriele: *Aspects of the Life and Work of Jusepe de Ribera, 1591-1652*, London, The Courtauld Institute of Art, 1995.
- Finaldi, Gabriele: "Dibujos inéditos y otros poco conocidos de Jusepe de Ribera" in *Boletín del Museo del Prado*, vol. 23, no. 41, 2005, pp. 24-44.
- Finaldi, Gabriele: "Jusepe de Ribera: The Iconography of Pain in his Drawings" in Francesco Solinas and Sebastian Schütze (eds.), *Le Dessin napolitain*, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2010, pp. 75-80.
- Finaldi, Gabriele: "Se è quello che dipinse un S. Martino in Parma...": Más sobre la actividad del joven Ribera en Parma" in José Milicua and Javier Portús (eds.), *El joven Ribera*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011, pp. 17-29.
- Fricke, Beate: "A Liquid History: Blood and Animation in Late Medieval Art" in *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 63/64, 2013, pp. 53-69.
- Garlaschelli, Luigi, Franco Ramaccini, and Sergio Delia Sala: "Working Bloody Miracles" in *Nature*, vol. 353, 1991, p. 507.
- Garnett, Jane and Gervase Rosser: *Spectacular Miracles: Transforming Images in Italy from the Renaissance to the Present*, London, Reaktion Books, 2013.
- Hahn, Cynthia: "The Voices of the Saints: Speaking Reliquaries" in *Gesta*, vol. 36, no. 1, 1997, pp. 20-31.
- Hahn, Cynthia: "What Do Reliquaries Do for Relics?" in *Numen*, vol. 57, no. 3/4, 2010, pp. 284-316.
- Hahn, Cynthia and Holger A. Klein (eds.): *Saints and Sacred Matter: The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2015.
- Hills, Helen: "Through a Glass Darkly: Material Holiness and the Treasury Chapel of San Gennaro in Naples" in Melissa Calaresu and Helen Hills (eds.), *New Approaches to Naples c.1500-c.1800*, Farnham and Burlington, VT, Ashgate, 2013, pp. 31-62.
- Hills, Helen: *The Matter of Miracles: Neapolitan Baroque Architecture and Sanctity*, Manchester, Manchester University Press, 2016.
- Jørgensen, Hans Henrik Lohfert, Laura Katrine Skinnebach, and Henning Laugerud: *Animation between Magic, Miracles and Mechanics: Principles of Life in Medieval Imagery*, Aarhus, Aarhus University Press, 2023.
- Kamen, Henry: *Imagining Spain: Historical Myth and National Identity*, New Haven and London, Yale University Press, 2008.
- Lancaster, Jordan: *In the Shadow of Vesuvius: A Cultural History of Naples*, London, Tauris Parke, 2009.
- Malvasia, Carlo Cesare: *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi*, II, Bologna, Errede di Domenico Barbieri, 1678.

- Mancini, Giulio: *Considerazione sulla pittura*, I, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956 [1614-21].
- Marshall, Christopher R.: *Baroque Naples and the Industry of Painting: The World in the Workbench*, New Haven and London, Yale University Press, 2016.
- Martínez, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1866 [c. 1675].
- McTighe, Sheila: "The Old Woman as Art Critic: Speech and Silence in Response to the Passions, from Annibale Carracci to Denis Diderot" in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 71, 2008, pp. 239-60.
- McTighe, Sheila: "Lives Under the Microscope: Eccentric Individuals and Traditional Communities" in *Oxford Art Journal*, vol. 32, no. 1, 2009, pp. 145-48.
- Orlandi, Pellegrino Antonio: *Abecedario pittorico*, Bologna, Costantino Pisarri, 1719.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio: *El Museo pictórico y escala óptica*, III, *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1724.
- Passeri, Giovanni Battista: *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dall'anno 1641 fino al 1673*, Rome, Presso Gregorio Settari, 1772.
- Payne, Edward (ed.): *Ribera: Art of Violence*, London, Dulwich Picture Gallery, 2018.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. and Nicola Spinosa (eds.): *Jusepe de Ribera, 1591-1652*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992.
- Perini, Giovanna: "Biographical Anecdotes and Historical Truth: An Example from Malvasia's 'Life of Guido Reni'" in *Studi secenteschi*, vol. 31, 1990, pp. 149-60.
- Scaramuccia, Luigi: *Le finzze de' pennelli italiani ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino*, Pavia, Giovanni Andrea Magri, 1674.
- Spear, Richard E.: *Domenichino*, New Haven and London, Yale University Press, 1982.
- Stirling, William: *Annals of the Artists of Spain*, II, London, John Ollivier, 1848.
- Stone, David M.: "Signature Killer: Caravaggio and the Poetics of Blood" in *The Art Bulletin*, vol. 94, no. 4, December 2012, pp. 572-93.
- Trapier, Elizabeth du Gué: *Ribera*, New York, The Hispanic Society of America, 1952.
- Wittkower, Rudolf and Margot Wittkower: *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York, Norton Library, 1963.