



Altid forandret

Sygdommens materialitet hos Emil Westman Hertz

I bunden af en lav, kistelignede glasvitrine ligger en tyk, gullig plade støbt i bivoks, der minder mig om en tæret skumgummimadrass. Vitriinen er en del af den danske kunstner Emil Westman Hertz' (1978-2016) værk *Sygeleje* fra 2011 [1]. Lejet er for snævert til en voksen krop, men jeg forestiller mig alligevel, hvordan den nu størknede og hårde bivoks langsomt ville blive blød af varmen fra en syg krop og tage aftryk efter den. Ved siden af vitriinen står en række objekter: forskellige skåle med ubestemmelige substanser og en lang opiumspibe i træ. Opium, der både kan fremkalde medicinsk bedøvelse og en tilstand af narkotisk, hallucinerende beruselse, som kan minde om febevildelser. Blandt objekterne står også en sindrig konstruktion: medicinæsker i forskellige størrelser møjsommeligt klistret sammen med malertape, så de synes at vokse på hinanden som et spil Tetris. Ser man nærmere efter, stammer alle æskerne fra medicin udskrevet til Westman Hertz selv.

Blot et år efter Emil Westman Hertz tog afgang fra Det Kgl. Danske Kunstakademi i 2008, fik han konstateret leukæmi, og i 2016 døde han af sygdommen. Det er altså en ganske kort årrække, hvor Emil Westman Hertz havde et kunstnerisk virke som færdiguddannet kunstner, hvilket har betydet, at det også er et forholdsvist ubeskrevet oeuvre, der står tilbage.¹ I de få forskningsbase-rede tekster, der eksisterer, er sygdommens tilstedeværelse i og betydning for

<

[1] Emil Westman Hertz: *Sygeleje*, 2011. Bivoks, vitrine, gips, bambus, medicinæsker, ler, cement, honning, variable mål. Foto: Anders Sune Berg, Courtesy Galleri Susanne Ottesen.

Emil Westman Hertz' værkproduktion ikke blevet behandlet som et særskilt fokus.² Ser man på et bredere receptionsfelt og inkluderer forskellige medier og dagblades omtaler, er der en tendens til at indarbejde et biografisk blik på hans praksis og sammenkoble hans liv og sygdom med hans produktion.³

Fraværet af eksisterende litteratur på feltet rejser naturligvis en række spørgsmål og overvejelser. For hvordan behandler man et værk, der er så gennemsyret af personlige sygdomserfaringer, uden at isolere værket som rent vidnesbyrd? Uden at reducere det til en singulær erfaring? Uden at syntetisere biografi og værk? Det virker umuligt at ignorere sammenhængen mellem biografiske hændelser og den sygdomstilstedeværelse, der løber som en feber igennem Westman Hertz' praksis, blandt andet i værker som *Sygeleje* (2011), *Mediclinjer* (2014), *Medicinskab* (2011) og *Natsygeplejersken* (u.å.). Ligesom medicinæskerne med hans receptetiketter og deres konsekvente optræden i hans værker vidner om en konkret sammenhæng mellem hans praksis og hans levede liv. Jeg vil med denne tekst ikke fokusere på det sparsomt eksisterende receptionsfelt, men i stedet forsøge at finde ind til et sprog for hans praksis og for det materialebårne nærvær, jeg oplever i hans værker. Herfra vil jeg undersøge sygdom som en generel kropslig erfaring og se på, hvordan den konkret er til stede i Westman Hertz' værker – i motiver såvel som i materialer og titler.

Emil Westman Hertz' oeuvre er komplekst og sammensat. Her brydes opfattelser af natur og videnskabelig klassifikationstrang med sygdommens og febervildelsens visioner i nye og forgrenende verdensbilleder. Spekulative fremtids-scenarier og økosystemer vokser frem og forgår som et sprudlende, fabulerende og nysgerrigt blik på verden. Værkernes stærke materielle tilstedeværelse gør det svært udelukkende at undersøge de tematiske tråde i hans værker. Et forsøg på at isolere sygdomstilstedeværelsen i hans værker vil derfor være umuligt. Hans undersøgende og processuelle måde at repræsentere og præsentere værkernes materialiteter på skaber en ned-, sammen- og omsmeltning af de mange berøringsflader og tematikker, der også driver værket. Form bliver indhold og omvendt. Jeg genkender Emil Westman Hertz' værkproduktion i nymaterialismens revurdering af menneskers relation til verden og det teoretiske felts forståelse af materialitet som et levende, vibrerende og aktivt stof, hvor det er muligt at forstå og se sammenhænge på tværs af arter og materialiteter. Her opfattes materialitet som en uafhængig og selvstyrende kraft, der indgår i et komplekst netværk af aktive aktører, som påvirker og påvirkes af hinanden.⁴

Inspireret af dette materialitetssyn er det min forhåbning at give plads til det tvetydige og til gråtonerne i Westman Hertz' værker, hvorfra en forståelse for de mange flerstemmige forbindelser kan opstå. Det er et grænseland, jeg betræder

i selskab med blandt andre kultur- og kønsforsker Astrida Neimanis' *hydro-feminisme*, der tilbyder *transartslige* og *transkropslige* forbindelser, og med den amerikanske forfatter og dramatiker Eve Ensler's biografiske betragtninger over sin egen kræftsygdom. Jeg vil også inddrage den japanske digter Hiromi Itō's værk *Vildgræs ved flodlejet*. Itō's opløsning af skellet mellem liv og død samt krop og plante ser jeg som et poetisk spejl for de bevægelser, der finder sted i Westman Hertz' værker. Jeg vil bestræbe mig på ikke at skrive andetheden ved sygdommen ud af fortællingen ved at gøre den til en erfaring, der kun knytter sig til Westman Hertz' krop. Jeg vil i stedet forsøge at gøre den til en fælles fortælling, hvor sygdommen hverken stigmatiseres eller marginaliseres – eller stigmatiserer og marginaliserer – men bliver et erfaringsgrundlag og en udsigelsesposition, hvor grænsen mellem krop og verden opløses.

Feberen spiller en særlig rolle hos Westman Hertz. Den løber som en ild gennem oeuvre og aflejrer sig i titler og materialer. Det er også en metafor, man kan forstå værket igennem. Feberen, der ikke i sig selv er en sygdom, men en af kroppens mange reaktioner på sygdom. Det er en tilstand, der opstår, når grænser overskrides: når fremmede mikroorganismer ønsker at bebo vores kroppe. Febertilstanden har både rod i kroppens normaltilstand og i dens undtagelsestilstand. Den er en fluktuerende bevægelse mellem bevidsthed og hallucination – et porøst, liminalt stadie, hvor forandring er mulig. Gennem feberen åbner værkerne en sprække til en forestillingsverden, hvor spiritualitet, kvantefysik, etnografi og sci-fi ubesværet mødes og skaber nye sammenhænge i materialenære, fortættede værker. Værkernes mangfoldige referencer optræder side om side med tegn på kunstnerens kræftsygdom, og sammen mætter og fortætter de værkerne med utallige mulige betydningslag. Sygdomserfaringen kan derfor aldrig stå alene – den vil altid følges af et *men* eller et *og*.

I evig forandring

En lille krop modelleret i bivoks hviler i en vitrine [2] (*Forever Altered*, 2011; *Forever Altered*, 2012; *Forever Altered*, 2013; *The Prince with Flower*, 2013; *Forever Altered*, 2016). Den ligger blandt sirlige rækker af blomster, skaller og muterede bystrukturer af bivoks, polystyren og bjørneklo (*Prinsens have*, 2014). Den anes i underskoven blandt planter, svampe og andre vækster (*Forever Altered*, 2012). *Forever altered*-motivet optræder både som tegning, grafik og figur i ler, bronze eller bivoks – i enkeltværker eller som del af hans karakteristiske ophobede værkkonstellationer. Motivet er en insisterende undersøgelse af forandring og andethed, der understreges i den næsten febrilt-maniske gentagelse, hvorpå motivet er skabt på ny igen og igen.



[2] Emil Westman Hertz:
Forever Altered, 2012. Bivoks,
pilleæsker, skifferplade, cement,
grene i vitrine, 33 x 70 x 33 cm.
Foto: Galleri Susanne Ottesen.

Figuren indeholder præcis den mængde information, som gør, at man genkender den som en menneskekrop, selvom tegn på køn, etnicitet eller andre karakteristika er udviskede. Fra det smalle bryst skyder en paddehat, der gror fra den liggende skikkelse og breder sig svævende ud over kroppen. Forandringen i figuren fornemmes tydeligt både figurativt og i materialet. Paddehatten, der skyder sig ud af brystet, giver figuren en fremdrift og kroppens statiske tyngde en modvægt i den kraftfulde bevægelse, der ligger i plantens fremkomst fra kroppen. Svampen er ligesom den liggende menneskeskikkelse et gennemgående motiv i oeuvre. Svampen, der med sine hallucinatoriske virkninger kan forårsage en forandring i sindet. Svampen, der kan gro på andre organismer, nedbryde dem, men også være en kilde til føde. I *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (2015) bruger antropolog Anna Tsing netop svampen – nærmere bestemt den japanske matsutake – som en prisme til at beskrive og kortlægge et af klodens mange globale netværk. Svampen er et billede på, at noget nyt kan gro frem. Den faciliterer en fysisk forandring i kraft af sin forbundethed. Som Westman Hertz anvender Tsing svampens flertydighed, og gennem dens mycelium afdækker hun vores altomsluttende forbindelse med verden, både på mikro- og makroniveau. I *Forever Altered* bruges svampen ikke kun til at undersøge kroppens mange forbindelser til verden. Svampen er også et billede på og metafor for forandring, der optræder side om side med den faktiske,

fysiske forandring, som bivoksen har gennemgået og stadig er underlagt: Bivoksen er blevet formet af et par hænder, hvis aftryk stadig kan anes i figurens overflade, og voksens materialitet bevæges stadig af omgivelsernes temperatur eller af et støvkorn, der hvirvler forbi og måske sætter sig i den let klistrede overflade. Forandringen står og vibrerer mellem genkendelsen af et figurativt motiv og det sanselige møde med bivoksens materialitet. Som feberens flimrende tilstand, der pendulerer mellem vildelse og bevidsthed i overskridelsen af kroppens normaltilstand, er bivoksen også i bevægelse og reagerer som kroppen på udsving i temperatur på blot en enkelt grad.

Følelsen af forandring kan også findes i Eve Enslers erindringer *In the Body of the World* (2013). Her beskriver Ensler, hvordan hendes kræftsygdom forskyder og forrykker hendes måde at erkende forbindelsen til hendes egen krop og til verden på. Forvandlingen fra en rask, funktionsdygtig krop til en krop af kød, blod, muterende celler, sårpuds, slanger og katetre bliver en konkret kropslig erfaring, der giver Ensler et radikalt nyt blik på både hendes krop og hendes omgivelser:

Suddenly the cancer in me was the cancer that is everywhere. The cancer of cruelty, the cancer of greed, the cancer that gets inside people who live downstream from chemical plants, the cancer inside the lungs of coal miners. [...] My body was no longer an abstraction. There were men cutting into it and tubes coming out of it and bags and catheters draining it and needles bruising it and making it bleed. I was blood and poop and pee and puss. I was burning and nauseous and feverish and weak. I was of the body, in the body. I was body. Body. Body. Body. Cancer, a disease of pathologically dividing cells, burned away the walls of my separateness and landed me in my body. (2013, 15)

Sygdommen bliver et net, der udspringer fra hendes krop og spinder nye forbindelser mellem steder, hændelser og handlinger. Den åbner for en affektiv forbindelse til og forståelse af verden, hvor cellerne, der muterer i hendes krop, også har muteret hendes blik på verden. Jeg fornemmer en lignende erfaring i Westman Hertz' værker: De er en porøs membran mellem krop og verden, hvor de ubesværet mødes, morfer og muterer – som paddehatten, der skyder fra menneskefigurens bryst i *Forever Altered*-motivet. *Forever Altered*-figuren er, ligesom den syge krop, et grænsevæsen, der bærer andetheden i sig – paddehatten eller sygdommen, der begge virker fremmede eller uvelkomne i mødet med den menneskelige organisme. Kroppens normaltilstand er ændret til en tilstand, hvor man oplever en ny kropslighed som den, Ensler beskriver, der både

er en fremmedgørende og en påtrængende, intim oplevelse af kroppen som såret og syg. En oplevelse, hvor det kropslige stopper med at være personligt og intimt og forbinder sig til verden.

Overskridelsen fra én form til en anden flyder som en levende bevægelse gennem Emil Westman Hertz' oeuvre og efterlader mig med fornemmelsen af, at skellet mellem krop og verden er blevet porøs. Det er feberens overskridende tilstand. Det er overskridelsen fra den fysiske verden til den magiske forestillingsverden, som figuren *Klabautermanden* – der findes hos Westman Hertz som både motiv og som værktitel – for eksempel rummer.⁵ Det er overskridelsen mellem flere mulige verdener, som kvantefysikken og blandt andet fysiker David R. Finkelstein beskriver, der ligesom klabautermanden, feberen og sygdommen har afledt navne til en række værker i Westman Hertz' produktion. Westman Hertz' titler er på den måde indikatorer for de mange parallelle spor, der strømmer gennem værkerne og, som et mycelium, trækker et forgrenet netværk af sporer efter sig. For både i hans udstillinger, installationer og mindre værk-konstellationer sameksisterer motiverne og insisterer i denne pluralisme på det flertydige, hvor både indhold, form og materialitet gives ligelig plads.

Dette kom eksempelvis til udtryk i Emil Westman Hertz' soloudstilling *Feber* (Galleri Susanne Ottesen, 2011) [3], hvor han, med feberen som overordnet rammefortælling, undersøgte forestillingen om det fremmede i bredeste forstand. Udstillingen var et virvar af tegninger, tryk, fotografier, indrammede planter og skulpturer i alt fra bronze til beg, bivoks og hvalknogler. Værkerne var præsenteret som tableauer, ophobninger eller i vitriner, der ledte tankerne hen på et wunderkammer eller en klassisk etnografisk sammenstilling af objekter. Denne præsentation fik objekterne til at fremstå fremmedartede, som souvenirs hjembragt fra fjerne folkeslag. Langt de fleste havde dog deres oprindelse på Bornholm, hvormed enhver forestilling om det fremmede som fjernt kollapsede. På samme måde som Westman Hertz' værker eksisterer i det tvetydige, forbliver det uklart, om den feber, som udstillingstitlen refererer til, er tropefeberen, der rammer den ekspeditionsrejsende, eller om udstillingen er reminiscenser fra febevildelsens drømmesyn. Denne uklarhed multiplicerede sig flere steder i udstillingen, blandt andet i en af udstillingens installationer bestående af et interiør, hvis fremstilling umiddelbart vakte minder om Vestens koloniale fortid. Værkets betydning forskød sig gennem det dagligdags ved titlen *Avis-installation* (2011) og i sammenstødene mellem en træstub, hentet ind fra skoven, og tropiske kalabasser. For herved skabte Westman Hertz et kollaps mellem det lokale og globale, og blikket på *den anden* syntes umuligt at fastholde: Er det i virkeligheden mig selv, jeg betragter? Westman Hertz' måde at præsentere os for



[3] Emil Westman Hertz: *Feber*, 2011. Installationsbillede. Foto: Anders Sune Berg. Courtesy Galleri Susanne Ottesen.

det fremmedartede på er med et nysgerrigt blik, der ikke rummer konklusioner og fordomme. Han søger ikke at beherske det fremmede, men søger snarere at undersøge det i sig selv såvel som i vores kulturhistorie og i de materialer, der omgiver os. Til trods for udstillingens titel, *Feber*, samt værker med titler som *Sygeleje* og *Medicinskab* var sygdomstilstedeværelsen tvetydig og fluktuerende. Feberens undtagelsestilstand vævede sig snarere ind og ud mellem fascinationen af det eksotiske i blotlæggelsen af det fremmede – feberen – i os selv og i antydningerne af museale samlinger, der traditionelt har været stedet, hvor det fremmede var til skue.

I værket *Medicinlinjer* **[4]** er tilstedeværelsen af sygdom, som titlen indikerer, heller ikke entydig. Til gengæld vises forandring overalt i værkets sirlige rækker af forskelligartede objekter: i planten, der står side om side med aftrykket af samme plante i gips og af støbningen af aftrykket i bronze. Her er procesen fra præsentation til repræsentation blotlagt – fra forgængeligt, organisk materiale til bronzens mere langsomme tid – samt de forandringer, der sker i oversættelsen mellem materialerne. I *Sygeleje* er tegnene lidt tydeligere at gribe om. Tilstedeværelsen af de tomme medicinæsker, hvis indhold er blevet indtaget af



Westman Hertz, indskriver ham meget kropsligt i værket. Men det er fraværet af en krop, værket emmer af: fraværet af kroppen på sygelejet, fraværet af medicinen i æskerne. Den fraværende krop ledsages af en potentiel forandring eller overskridelse. Det er forandringen, der kan findes i opiumspiben, medicinen og i søvnens og feberens hallucinerende tilstand. Ligesom i *Medicinlinjer* og i *Forever Altered*-motivet er overskridelsen eller forandringen også her noget, der er i gang.

Vi tager verden ind og sender den strømmende ud igen

Med feberens forandrende potentiale placerer Westman Hertz sine værker i det tvetydige mellemrum mellem kategorier. I *Sygeleje*, *Medicinlinjer* og i udstillingen *Feber* sker det blandt andet i kraft af sammenstillingen af febertilstanden og forståelsen af det fremmede og værkernes og udstillingens sammenstilling af objekter. De består både af præsentationer af genstande, fx en tørret bjørneklostængel eller opiumspibe, og af bearbejdede repræsentationer, fx den støbte bjørneklo eller den modellerede vokskrop. Hvad der er fundet objekt, og hvad der er modelleret figur, hvad der er indsamlet organisk materiale eller hjembragte souvenirs, taber betydning i værkkonstellationerne. På samme måde føjer medicinemballagen sig ubesværet sammen med bivoksen og bjørnekloen i hans værker – ligesom medicinen, han har indtaget, blot er én ud af mange bestanddele, der udgjorde hans krop. Objekterne bliver et kor af stemmer, der opløser individet i erkendelsen af en kropslig forbindelse med verden, som Ensler beskriver. Det er erkendelsen af, at vores kroppe snarere eksisterer som et *vi* end et *jeg*. At menneskekroppe deler bakterier og huser mikrober, mikroplast og metaller, ligesom vores kroppe sætter aftryk på og påvirker verden omkring os. Astrida Neimanis skriver netop fra denne position, når hun beskriver denne flertydige og forbundne krop. Hun skriver mellem biologi og kønsstudier, hvorfra hun undersøger både problematikker og muligheder ved at skrive fra den biologiske krop:

Vi må lære at være hjemme i mellemrummets skælvende spænding. Intet andet hjem er tilgængeligt. I-mellem natur og kultur, i-mellem biologi og filosofi, i-mellem mennesket og alt det, vi støder ind i, alt vi desperat afskærmer os selv fra, alt vi kaster os selv ind i, forlist og dumdristigt, iagttagende, forbløffende, idet vores hud bliver tyndere. (2019, 21)

<

[4] Emil Westman Hertz: *Medicinlinjer*, 2014. Installationsbillede. Foto: Galleri Susanne Ottesen.

Neimanis' hydrofeminisme tilbyder en mulig forståelse af den flertydighed, jeg oplever i Westman Hertz' værker, og kan fx beskrive det slægtskab mellem svamp og krop, der findes i værket *Forever Altered*. I Neimanis' essay *Hydrofeminisme: Eller, om at blive kroppe af vand* (2019) fremskriver hun det, hun kalder en *membranlogik*, hvor hun anvender idéen om fluiditet som en måde at forstå forbindelser og sammenhænge på tværs af køn, arter og jordiske fænomener på. Neimanis' membranlogik har til formål at udfordre den udprægede okularcentriske kultur i Vesten, fordi den skaber illusoriske forestillinger om membraner som uigennemtrængelige. Men, siger hun, vi sveder, urinerer, indtager, ejakulerer, menstruerer, lakterer, græder og trækker vejret (2019, 15). Menneskekroppens membraner er ikke uigennemtrængelige, de er elastiske og porøse. For Neimanis (2019, 22-24) opstår der via membranlogikken transartlige og transkropslige kontinuiteter mellem menneskekroppen og genkendelige membraner uden for menneskekroppen:

Vi tager verden ind, selektivt, og sender den strømmende ud igen [...] Selektionen krydser andre mere diskrete membraner – dem der enten er for flygtige eller for monumentale til at blive bemærket af os som sådan, men som koreograferer vores måder at være i forhold på: en tyngdekraftstærskel, en vejrfrent, en væg af sorg, en linje på et kort, jævndøgn, en vinterfrakke, døden. (2019, 15)

Ovenstående citat svarer meget præcist til den grundlæggende forandring, jeg oplever i *Forever Altered*-motivets titel, figuration og materialitet. Set med Neimanis' terminologi gennembyrder Westman Hertz i flere af sine værker membraner og undersøger deres mellemliggende grænseland. Det sker i undersøgelsen af bjørnekloplanten, der forvandles fra organisk liv til bronze. Det sker, når tom medicinemballage bliver beholder for en ny vækst (et lille objekt, som ofte ledsager *Forever Altered*-figuren, når den placeres i en vitrine, men som også findes i blandt andet *Prinsens have* og *Medicinlinjer*). Membranerne mellem krop og verden er ligeledes porøse i installationen *Sømandens grav* (2012-2013). Her omgiver en ophobning af vakkelvorne, konstruerede vækster i bjørnekro og bivoks en menneskekrop i legemsstørrelse, men i stedet for at brystet brydes af en svamp, er bivokskroppen dækket af hvide muslingeskaller. Kroppens hud er erstattet af muslingens skal, der sammen udgør en ny symbiotisk kropslighed. Westman Hertz selv trænger sig også kropsligt på i værkerne, gennem hans krops aftryk i materialerne og gennem den tomme medicinemballage. På den måde bliver hans værker beholdere for flertydige fortællinger, der både rummer

etnografens blik, naturmaterialer og kulturobjekter, fx døde bier og fundne fotografier, hvor membranerne mellem vores vante kategorier bliver porøse.

Membranlogikken åbner både vores kroppe og vores øjne for de synlige – og måske mest afgørende også de usynlige – forbindelser, vi indgår i. Ifølge Neimanis' membranlogik er det ikke kun vandige væsker, der passerer gennem vores kroppe, det er også sygdom og forurening. Det er de giftige kemikalier, man kan måle ophobe sig i modermælk, og de følgesygdomme, man kan få efter bestråling eller efter at have levet i et hus med asbest. Vores kroppe må altså forstås som flydende og som noget, der rækker ud over grænserne for vores hud.

Det materiale, jeg knuger mod min hud

Et tilbagevendende materiale hos Emil Westman Hertz er bivoks, hvis metamorfiske kvaliteter særligt bliver nærværende i *Forever Altered*-motivet samt i et andet gennemgående motiv, *Face of Another* [5]. Værket bliver til i bistader, hvor ansigtsløse hovedformer er indsat, for at bierne derefter bygger dem op som vokstavler. I begge motiver er det tydeligt, at Westman Hertz bruger voksens materielle egenskaber i form af dens organiske forvandling aktivt. En forvandling, som snor sig tæt sammen med feberens forandrende tilstand, der spejler

[5] Emil Westman Hertz: *Face of Another 4*, 2013. Bivoks, træ, medicinemballage, polystyren, pollen og grene i vitrine, 70 x 40 x 40 cm. Foto: Jussi Tiainen. Courtesy Galerie Anhava.



sig i bivoksens lette påvirkning fra sine omgivers temperatur. Måden, han arbejder med voksens materialemæssige kvaliteter på, svarer til kunsthistoriker Georges Didi-Hubermans beskrivelser i teksten "Wax Flesh, Vicious Circles" (1999). Her fremskriver Didi-Huberman (1999, 87-89) de metamorfe kvaliteter ved materialet, hvordan det nærmest biologisk *bevæger* sig fra en form til en anden og overskrider materielle definitioner. Varmen fra den feberhede hånd smelter voksen og muliggør, at menneskekroppen kan gå i forbindelse med voksens materialitet. Dens måde at klumpe sig på, dens evne til at tage aftryk, dens formbarhed og lette smelteevne er yderst tilstedeværende i både *Face of Another*- og *Forever Altered*-motiverne. Westman Hertz har æltet og til en vis grad formgivet voksen, og hans kropslige aftryk ses i fingeraftryk fra modelleringerne i flere af værkerne. Materialet ændrer skikkelse. Det er disse aftryk fra Westman Hertz' egen krop, der stadig eksisterer i værkernes overflader som svage antydninger af en handling. Det materiale, som jeg knuger mod min hud, bliver *som* hud, skriver Didi-Huberman (1999, 87-89). I Westman Hertz' værker optræder bivoksen altid i følgeskab med materialer, der ikke på samme måde giver efter for en krop: bronze, bjørneklostængler, medicinemballage. Sammenstødet mellem de forskellige materialer understreger netop deres respektive kvaliteter. Det er et greb, hvor materialerne får plads og agens, og som er med til at etablere det flerstemmige og ahierarkiske system, der eksisterer indbyrdes i de enkelte værker. De mange materialiteter gives samme vægtighed som de teoretiske, litterære eller personlige referencer, de bærer i deres titler, eller som den figur, de har lagt krop til.

Face of Another er et motiv, der går igen i en lang række af Westman Hertz' værker, og som han ofte betegner med variationer over titlen *Face of Another*, fx *Den andens ansigt*, *New future* eller *Det nye ansigt*. Titlen refererer konkret til den japanske forfatter Kōbō Abes roman *Tanin no kao* (eng.: *The Face of Another*) fra 1964 (Christoffersen 2016, 30). Romanens hovedperson, en videnskabsmand, mister sit ansigt i en laboratorieulykke. Hans bogstavelige ansigtstab fører ham gennem en lang proces, hvor han forsøger at genskabe både sit ansigt og sin identitet i form af en maske, som skal påsættes hans ødelagte ansigt. Arbejdet med masken åbner for overvejelser hos hovedpersonen om flydende identiteter og køn og om objekters mulighed for at blive en del af kroppen. Mand og maske flyder sammen til en ny krop, der forskyder hovedpersonens måde at se og være i verden på.

I Westman Hertz' forsøg på at skabe et nyt ansigt sker det ikke i menneskehud, men i bivoks. Hovederne befinder sig i en tilstand, der hverken er opløsning eller konstruktion; de er i en fortsat forhandling mellem menneskets og biernes

bearbejdning af materialet. De befinder sig i febermetaforikkens overskridende og bevægelige tilstand. En hybrid af sameksisterende perspektiver, der agerer transkropsligt og transartsligt, for at blive i Neimanis' terminologi. Værkerne er "i-mellem" kultur og natur, eller de er *natur-kultur*, som Haraway beskriver det i sit værk *The Companion Species Manifesto – Dog, People and Significant Otherness*, 2016. Westman Hertz etablerer på den måde et opgør med den kantianske dikotomi, der skiller natur og kultur samt krop og verden fra hinanden. Ved at placere sig i feberens liminale rum kan grænsen mellem krop og verden krydses. Feberen bliver et billede på membranens porøsitet og på de nye perspektiver og sammenhænge, der kan vokse herfra.

Mor tog sig af liget, som hun tog sig af vinen, ligesom med vinplanterne, der snoede sig om hinanden, blev fars lig viklet ind i mor, mor blev viklet sammen med fars lig, mor satte nye skud, og vinen skød på ny, hun brugte en bomulds-svaber til at skrabe alle de hvide lus sammen og slå dem ihjel, far vænnede sig efterhånden til at være et lig, han genvandt sin faderlighed. (Itō 2018, 18)

I den japanske digter Hiromi Itōs *Vildgræs ved flodlejjet* (2005, da. 2018) er mennesket viklet ind i en diversitet af sivplanter og vildgræs. Hvor sammenfiltringerne hos Emil Westman Hertz eksisterer som aftryk og repræsentation, findes de mange niveauer af betydning hos Itō i sprogets flertydighed i de beskrevne billeder. Fx er det japanske ideogram for vildgræs, Aleksa, også navnet på en af fortællerens søskende. Det er et greb, der kan genfindes i Emil Westman Hertz' værker, hvor betydningslagene til tider bliver svære at skelne fra hinanden, idet der konstant finder en flydende udveksling sted mellem motiv og materialitet. Itōs sammenfiltringer af levende og døde kroppe, vinplanter og vildgræs er et litterært eksempel på, hvordan man kan nærme sig Westman Hertz' vildtvoksende oeuvre.

Man kan med fordel også benytte den engelske filosof Timothy Mortons (2010, 28-29) begreb *the mesh* til at forstå den sammenvævning af krop og materialiteter, der findes hos både Itō og Westman Hertz. Det er en nymaterialistisk assemblagetænkning, der betegner det ujævne, rhizomatiske netværk, som en række teoretikere inden for den nymaterialistiske tænkning forklarer verden igennem, hvor humane såvel som non-humane aktører er forbundet på kryds og tværs. Såvel i Itōs tekst som i Westman Hertz' værker er det umuligt at sige, hvor *the mesh* starter og slutter, ligesom det er umuligt at erkende det i sin helhed (Morton 2010, 33). Dette blik på verden er interessant at se på i forhold til Westman Hertz' indlejring af sin krop og sin sygdomserfaring i værkernes titler,

udformninger og materialiteter. For ud fra Mortons mørke økologi er mennesket i en intim relation med verden, der ikke kan erkendes eller forklares til fulde. Ifølge Morton (2010, 30-38) befinder andetheden sig ikke tilbagetrukket fra mennesket – i vores blik på naturen, andre kulturer eller andre kroppe – andetheden er overalt. Den er det symbiotiske forhold med bakteriekulturerne i vores krop eller den lav- og svampekultur, der lever på træer. Andetheden er sygdommens og dødens insisterende tilstedeværelse i Westman Hertz' brug af sine egne tomme medicinæsker og i hans titler på en række værker. Det er feberen, der løber som en ild gennem værkernes motiver, titler og materialiteter. Men sygdommen bliver ikke udgrænset. Sygdomserfaringen gemmer sig snarere i skyggerne af de overskridende og forandrende bevægelser, der flyder som en konstant strøm gennem oeuvre. Medicinæsker, døde bier, bivoks, aftrykene fra Westman Hertz' egen krop og plantedele væves sammen og bliver til dele af samme vildtvoksende og sammenfiltrede hele. En krop i kød og blod, der kan blive syg, og hvor feber på kort tid kan forskubbe kroppens normaltilstand. En krop, hvis membraner er gennemtrængelige for verden.

Emil Westman Hertz benytter feberen som en prismatisk strategi, der visuelt og materielt forskyder og destabiliserer dikotomier, strukturer og forestillinger om verdens sammenhænge. Han forskyder forestillingen om det andet til at være i alt og dermed også i os selv. Som Hiromi Itō skriver: "Det vilde græs var mig, / Jeg var Aleksa, / Jeg var det vilde græs" (2018, 73).

ABSTRACT

This article seeks to investigate how disease as a corporeal experience is manifested in the motifs and materials in the works of Danish artist Emil Westman Hertz (1978-2016). Inspired by the curious, accumulative polyphony that is present in his work, the analytic approach attempts to stay within the grey areas of ambivalence and doubt in identifying how the notion of disease is at play. Through Astrida Neimani's notion of hydrofeminism, which offers trans-species and trans-corporeal interconnections, and Eve Ensler's biographical thoughts on cancer, this article approaches the otherness of disease as a communal story. In this way, instead of isolating disease as something purely personally connected to Westman Hertz, it can be viewed as a mode of expression and basis for experiencing the world, where the boundaries between body and world become transgressible.

NOTER

- 1 For en komplet indføring i receptionsfeltet omkring Emil Westman Hertz, se Jepsen 2018, 32-39.
- 2 Sygdommens betydning for Emil Westman Hertz' værkproduktion omtales af Nicoletta Isar. Isar (2013, 23) tillægger Westman Hertz en shamanistisk evne, der gør ham i stand til at vise

- samhørigheden mellem ånd og materie i sine værker. Denne evne fremkommer i hallucinerende stadier frembragt af eksempelvis sygdom, hvor sygdommen konverteres til kreativitet.
- 3 En mere udførlig gennemgang af dagblades og kunstmediers omtale af Westman Hertz kan findes i førnævnte kandidatspeciale. Følgende artikler kan fremhæves: Andersen 2012; Sangild 2011; Jacobsen 2013; Ross 2013.
 - 4 Den orientering og materialitetsanskuelse, som fremkommer i denne tekst, bygger i særdeleshed på Jane Bennetts (2010) begreb om "human-nonhuman assemblages". Samt følgende: Jones 2015; Haraway 1988; Barad 2007.
 - 5 Klabautermanden er en hjælpeånd, der huserer på skibe og optræder i vandrehistorier og fortællinger fortalt af søfolk. Hos Emil Westman Hertz optræder figuren ofte som et delelement i større værkkonstellationer, fx *Medicinlinjer* og *Prinsens have*.

LITTERATUR

- Abe, Kobo. 2003. *Face of Another*. New York: Vintage Books.
- Andersen, Marianne Krogh. 2012. "Kunst i blodet". *Weekendavisen*, 29. juni 2012.
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Half Way: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press Durham & London.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press Durham & London.
- Christoffersen, Helga. 2016. "Emil Westman Hertz". I *Under Bjerget*, 27-30. Bornholm: Bornholms Kunstmuseum.
- Didi-Huberman, Georges. 1999. "Wax Flesh, Vicious Circles". I *Encyclopedia Anatomica: A Complete Collection of Anatomical Waxes*, 64-102. New York: Taschen.
- Enslar, Eve. 2013. *In the Body of the World*. Toronto: Random House Canada.
- Haraway, Donna. 2016. "The Companion Species Manifesto – Dog, People and Significant Otherness". I *Manifestly Haraway*, 91-199. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* 14 (3): 575-599.
- Isar, Nicoletta. 2013. "Om ambrosia og tårer, om livet, døden og shamanismen i kunsten – En rejse ind i Emil Westman Hertz' imaginære verden". I *De smukke drømmes lagune*, 13-28. Holstebro: Holstebro Kunstmuseum.
- Itō, Hiromi. 2018. *Vildgræs ved Flodlejet*. Oversat af Annette Thorsen Vilslev. København: Arena.
- Jacobsen, Knud. 2013. "Smuk lagune med uhyggelig understrøm". *Kristeligt Dagblad*, 29. oktober 2013.
- Jepsen, Nanna Stjernholm. 2018. *Prinsens Have – en nymaterialistisk undersøgelse af Emil Westman Hertz' praksis*. Kandidatspeciale i kunsthistorie ved Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.
- Jones, Amelia. 2015. "Material Traces – Performativity, Artistic "Work", and New Concepts of Agency". *TDR: The Dramatic Review* 59 (4): 18-35.
- Morton, Timothy. 2010. *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard University Press.
- Neimanis, Astrida. 2019 [2012]. *Hydrofeminisme: eller, om at blive en krop af vand*. Oversat af Elena Lundqvist Ortíz & Miriam Helena Wistreich. København: Laboratoriet for Æstetik og Økologi.
- Ross, Trine. 2013. "Kunstneren og kisten". *Politiken*, 30. august 2013.
- Sangild, Torben. 2011. "Måske er den danske livgarde en udstilling værd?". *Politiken*, 19. marts 2011.
- Tsing, Anna. 2015. *The Mushroom at the End of the World*. Princeton: Princeton University Press.