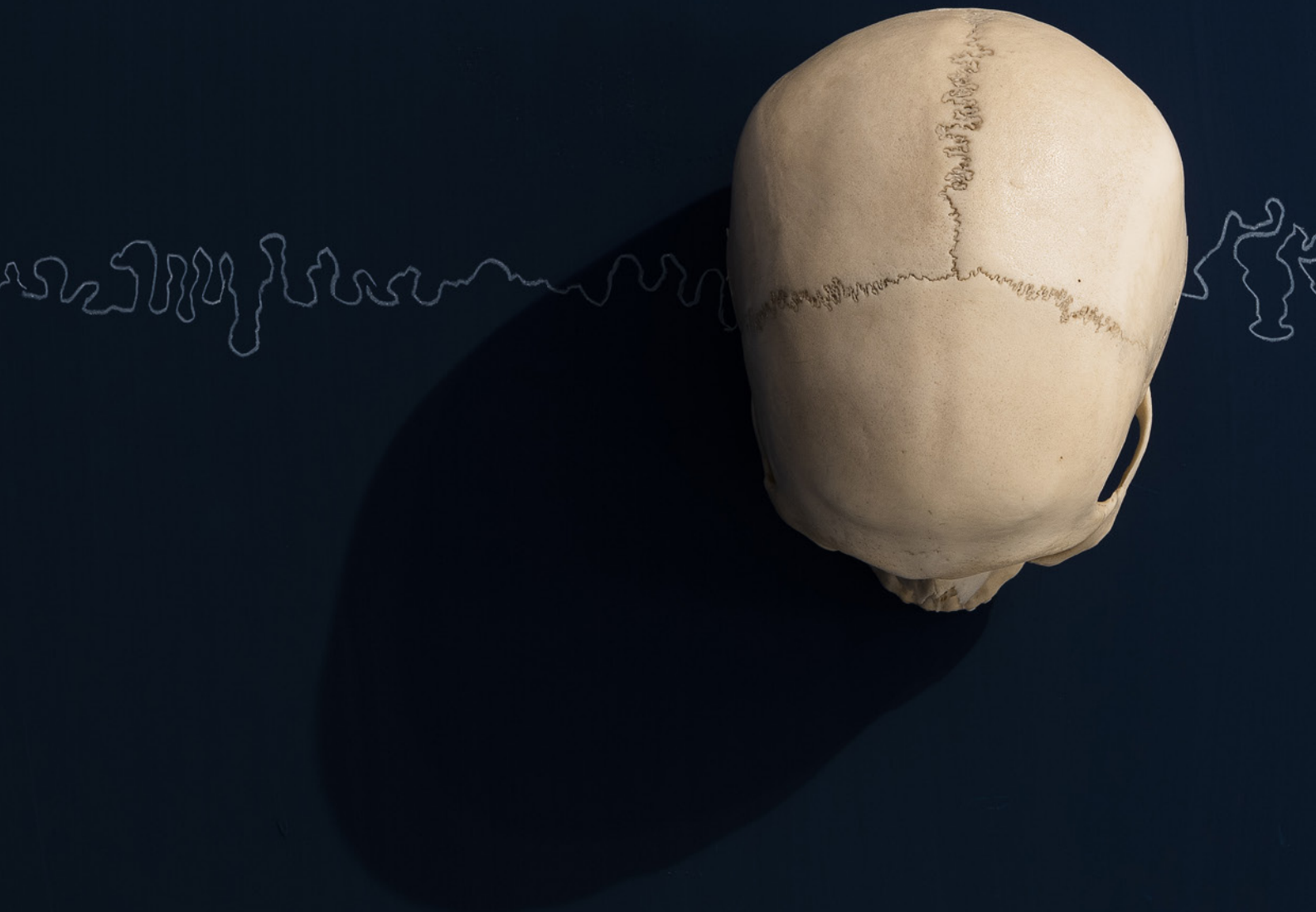


# PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT NR. 26 2021



ORGANISKE BILLEDER



# PERISKOP

NR. 26 2021

ORGANISKE BILLEDER  
KUNST, KROP OG SYGDOM

**Temareaktion:**

Adam Bencard  
Maria Fabricius Hansen  
Signe Havsteen

**Periskop udgives af:**

Foreningen Periskop – Forum for kunsthistorisk debat  
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Kunsthistorie  
Københavns Universitet  
Karen Blixens Vej 1  
2300 København S  
info@periskop-tidsskrift.dk  
periskop-tidsskrift.dk

**Redaktion:**

Karen Benedicte Busk-Jepsen  
Kristian Handberg  
Maria Fabricius Hansen  
Charlotte Hauch  
Signe Havsteen  
Rikke Zinck Jensen  
Anna Vestergaard Jørgensen  
Lise Margrethe Jørgensen  
Michael Kjær  
Janna Lund  
Lejla Mrgan  
Miriam Have Watts

**Abonnement** (to årlige udgivelser) og **løssalg**: Kontakt os på info@periskop-tidsskrift.dk

**Peer review**: Alle bidrag i artikelsektionen har gennemgået en anonymiseret fagfællebedømmelse (double blind peer review).

**Omslag**: Foto: Torben Eskerod. Fra udstillingen *Sproghospitalet*, Sorø Kunstmuseum 2019.

**Korrektur**: Tekstbureauet Cirkumfleks (dansk og engelsk)

**Grafisk tilrettelæggelse**: Charlotte Hauch/ICONO

**Tryk**: Specialtrykkeriet Arco

**Periskop nr. 26 udgives med støtte fra:**

**NY  
CARLSBERG  
FONDET**

**STATENS KUNSTFOND**

NEW CARLSBERG FOUNDATION

# Indhold

## **TEMAINTRODUKTION**

Organiske billeder. Kunst, krop og sygdom SIGNE HAVSTEEN, ADAM BENCARD OG MARIA FABRICIUS HANSEN .....	4
---	---

## **ARTIKLER**

Lortekunst. Om afføring, bakterier og kroppen som stofskifte i ny biokunst ADAM BENCARD .....	14
--	----

Kunsthistoriske øreflipper. Nogle nedslag i voksens kunsthistorie SIGNE HAVSTEEN OG LEJLA MRGAN .....	30
--	----

Psykologi, orgasme, revolution. Vilhelm Bjerke Petersen og reichiansk surrealisme EMIL LETH MEILVANG .....	48
---	----

Den røde strøm. Menstruationsblod som kunstnerisk og aktivistisk materiale RUNE GADE .....	62
---	----

Krop, køn og kulturkamp i Katayama Maris værker GUNHILD RAVN BORGGREEN .....	82
---	----

Altid forandret. Sygdommens materialitet hos Emil Westman Hertz NANNA STJERNHOLM JEPSEN .....	98
--	----

## **ESSAYS**

Under overfladen. Skeletfremstillinger fra antikken og middelalderen til Vesalius i 1500-tallet MARIA FABRICIUS HANSEN .....	116
---	-----

3D-animation i scanninger og kunst. En analyse af billeder af fosterscanninger og Lea Porsagers videoværk <i>Disrupted E(ar)thereal Fantasy (Ova Splash)</i> PHILIP PIHL .....	122
--	-----

Sproghospitalet MORTEN SØNDERGAARD .....	130
---	-----

Epidemi på SMK CECILIE HØGSBRO .....	136
---	-----



# Indhold, fortsat

## **ANMELDELSER**

Daniela Agostinho, Catherine D'Ignazio, Annie Ring,  
Nanna Bonde Thylstrup og Kristin Veel (red.),  
*Uncertain Archives – Critical Keywords for Big Data*

EMIL ELG .....160

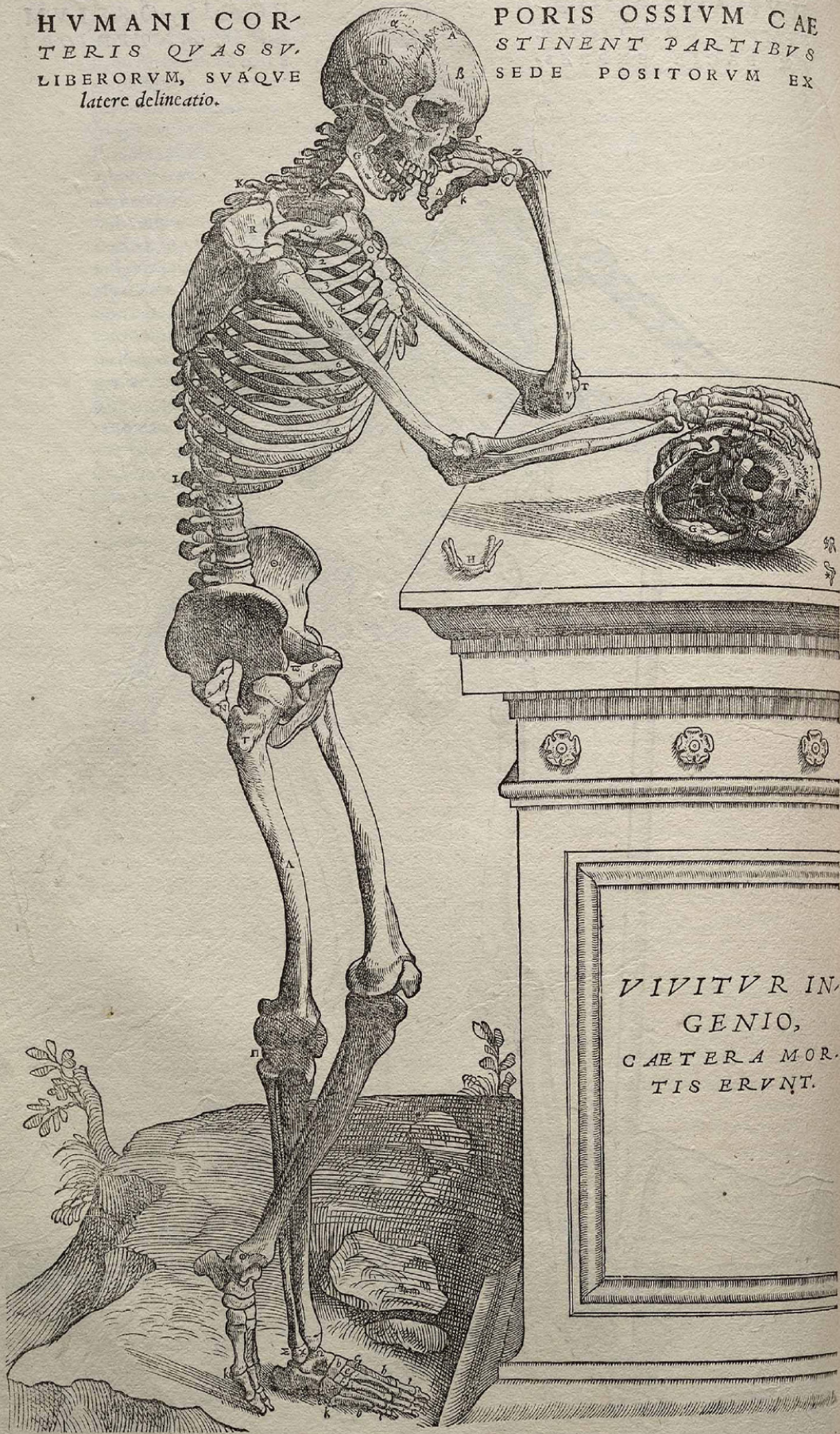
Camilla Rossi-Linnemann og Giulia de Martini (red.),  
*Art in Science Museums: Towards a Post-Disciplinary Approach*

LISBET TARP .....163

**BIDRAGYDERE**.....166

HVMANI COR-  
TERIS QVAS SV-  
LIBERORVM, SVAQVE  
*latere delineatio.*

PORIS OSSIVM CAE-  
STINENT PARTIBVS  
SEDE POSITORVM EX



VIVITVR IN  
GENIO,  
CAETERA MOR-  
TIS ERVNT.



## TEMAINTRODUKTION

# Organiske billeder

## Kunst, krop og sygdom

I en politisk virkelighed, hvor humanistiske og kunstneriske uddannelser og institutioner beskæres og underlægges krav om økonomisk samfundsrelevans og levering af “konkrete” resultater, tegnes linjerne imellem humaniora og naturvidenskab hårdt op. Lægevidenskab og kunst bliver i denne diskurs set som diametrale modsætninger: medicin en nødvendighed, kunst en overflødighed. Alligevel har de seneste årtier budt på en stigende interesse for krydsfeltet mellem human- og naturvidenskaberne. Det er, som om klimakrise og økologiske katastrofer kalder på en sammentænkning af det biologiske/naturlige og den humanistiske tænkning. I dén forstand synes der at finde en bevægelse sted mod et paradigme, der minder om det førmoderne, altså århundrederne før oplysningstidens begrebsliggørelse af videnskaberne og opdeling af dem i isolerede, specialiserede felter. Frem til slutningen af 1700-tallet var de fagligheder, der siden hen blev defineret og kategoriseret i de fakulteter, vi opererer med i dag, indbyrdes forbundne i overensstemmelse med fortidens mere holistiske verdensforståelse. Tilbage i antikken beskrev Plinius den Ældre (*Naturhistorien*, Bog 8) pigmenterne som opstået ud af blod udgydt i kampe mellem forskellige fabeldyr. Denne biologisk-kropsligt funderede opfattelse af pigmenter gjorde sig fortsat gældende igennem middelalderen og i renæssancen, hvor man i kunstteorien associerede mellem kunstnerens materialer og organisk eller biologisk materie (Elkins 1999, 9-39). Både kunstneren og kirurgen havde evnen til at trænge ind i materien og blotlægge umiddelbart usynlige sammenhænge. Der var et grænsefællesskab med alkymien og dens mål: at optimere og transformere sit stof.

<  
Andreas Vesalius: Skeletter.  
Træsnitillustration (udarbejdet af  
ukendt kunstner) fra *De humani  
corporis fabrica libri septem*,  
Basel 1543, side 164.

Sammenvævningen eller krydsbefrugtningen mellem lægevidenskab, biologi og kunst har igennem kunsthistorien ført til mangeartede og forskellige billed-dannelser. Anatomiske modeller og studier har som en selvfølge fulgt billedkun-stens konventioner og teknikker, ligesom også natur- og lægevidenskabelige illustrationer har betjent sig af et billedsprog, der har indskrevet (sygdoms) fænomener i en genkendelig visuel kontekst eller fortolkningsramme. Samtidig har det afvigende, deforme og sygelige givet anledning til fascinerende og gru-opvækkende skildringer i de forskellige perioders visuelle kultur.

Disse tematikker har historisk set været kendte og veldokumenterede, men man har i de senere år – i lyset af økokritikken og en deraf stigende interesse for naturens processer, materialitet og krop – kunnet opleve et skift i tilgangen til dem inden for humanvidenskaberne. Fra en opdeling i os/verden til en betoning af menneskets kropslige indlejring i kloden i det, der betegnes den antropocæne tidsalder, dvs. det vilkår, at kloden er gennemgribende påvirket af mennesket, industrialiseringen, og hvad det i øvrigt har ført med sig. Dette skift kan på tilsvarende vis aflæses i samtidskunstens interesse for vækst, fermentering og natur-lige processer: Værket er også forankret i klodens cyklusser. Nylige ansatser til at forstå kunsten historisk set igennem en medicinsk diskurs har desuden vist sig at skabe et fornyet blik for kunstens interesse for og forbindelse med kroppens og naturens processer i en både motivisk og materiel optagethed af naturens og materialers foranderlighed og livsgenererende egenskaber (Gage 2016; Panzanelli (red.) 2008; Zorach 2005).

Denne humanvidenskabelige vending mod kroppens materielle indlejring i sit miljø spejler sig i de sidste 10 års biomedicinske udforskning af det, som er blevet kaldt “the biology of the in between” (Van de Vijver 2009) – altså et skift i biomedicinen fra et fokus på at forstå kroppens enkelte molekulære struk-turer for sig, med henblik på senere at kunne manipulere dem, til at arbejde med komplekse, overlappende systemer. Fagområder som epigenetik, system-biologi, mikrobiomforskning og kronobiologi udgør et nyt fokus på en biologi, der kun opstår i kontekst, en relationel biologi (Powell og Dupré 2009). At biomedicinen har udviklet sig i den retning har flere årsager, men det er et afgø-rende forhold, at de sygdomme, der kendetegner det postindustrielle samfund, først og fremmest er komplekse og sammenfiltrede. Angst, stress, depression, autoimmune sygdomme, cancer, hjerte-kar-sygdomme, diabetes og kroniske smerter er sygdomme, som er svære at forstå, endsige behandle, isoleret. De hænger sammen med livsstil, sociale forhold, udsathed, økonomi, politik, kost og alt muligt andet. Der er altså i biomedicinen såvel som i kunsten en stigende sensibilitet over for og interesse det, man kunne kalde en grundlæggende

forbundethed. Det er en resonans, der kan aflæses flere steder, for eksempel i den stigende gruppe af både danske og udenlandske kunstnere, der arbejder med den mikrobielle verden. I den danske kunstverden finder man fx Studio Thinking Hand, Baum & Leahy, Nana Francisca Schottländer og Naja Ryde Ankarfelt, og som udenlandske eksempler kunne man nævne Kathy High, Tagny Duff, Paul Vanouse og Anna Dumitriu. Både kunsten og medicinen spejler på den måde en samtid, hvor kroppen ikke længere holdes i en vis afstand til verden, men i stedet bliver set som konstant gennemløbet af den. Mad, luft, vand, mikrober, giftstoffer, mikroplastik, flyder hen over vores porøse grænser og dukker op både i kunsten og i klinikken.

Medicinens og kunstens fagtraditioner er med andre ord tæt sammenvævede. Men hvilke implikationer har det fornyede fokus på vores tilgang til og opfattelse af kunsten – og til de måder, vi bedriver kunsthistorie på? Den seneste tids udvikling i opfattelsen af menneskekroppen og dens indlejring i verden styrker relevansen af at udforske disse temaer og deres betydning for kunsten og den kunsthistoriske forskning. Her tænker vi særligt på den optagethed af materialer og materialitet, der gør sig gældende aktuelt, sideløbende med interessen for identiteter, krop og miljø, og som hænger sammen med nutidens tiltagende bevidsthed om, at forbindelsen mellem individ/krop, værk og verden er åben og porøs. Ligeledes er kunstens stigende anvendelse af biomedicinens arbejdsredskaber et tegn på behovet for at læse på tværs af fagområderne. Kunsten i dag indeholder også bakterier, gensekventering, pipetter, fækaltransplantationer, celler og andre ting hevet ud af laboratorierne og klinikkerne, hvilket nødvendiggør, at kunsthistorien også engagerer sig i disse emner.

Temaet belyses på forskellig vis i dette særnummer af *Periskop* med seks artikler og fire essays. I sin analyse af den østrigske psykoanalytiker og orgasmeideolog Wilhelm Reichs indflydelse på Vilhelm Bjerke Petersens surrealistiske kunstteori i 1930'erne, hvor Reich opholdt sig i Danmark, undersøger Emil Leth Meilvang de danske Reich-inspirerede surrealistes bestræbelser på at tilnærme kunstsfæren til livssfæren og omvendt, og hvordan Reich, der var ideologen bag den orgasmedyrkende Sexpol-bevægelse, påvirkede den danske surrealisme i en anden retning end den samtidige franske, som var inspireret af en freudiansk tankegang. Med afsæt i den patologisering, tabuisering og medfølgende skam, som menstruation har været og til dels stadig er underlagt, analyserer Rune Gade de billedkunstneriske praksisser, der i 1970'erne først forholdt sig til menstruationstemaet, med fokus på Judy Chicago og Carolee Schneemann. De sammenholdes med de seneste 10-15 års menstruationsaktivistiske billedkunstneriske strategier hos en række kunstnere (Shilpa Gulpta, Casey Jenkins,

Jen Lewis, Ingrid Berthon-Maine, Stense Andrea Lind-Valdan). Artiklen tydeliggør dermed kunstens kritiske potentiale til at afdække traditionelle magtstrukturer, ikke mindst i forhold til en lægevidenskab, som langt ind i det tyvende århundrede har været mandsdomineret. Gunhild Ravn Borggreen diskuterer i sit bidrag den japanske samtidskunstner Katayama Maris fotografiske selviscenesættelser i et spændingsfelt mellem identitetspolitiske strategier og traditioner for at afbilde det groteske i japansk kultur. Her undersøger hun udvekslingen imellem køn, fysisk funktionsnedsættelse og det fotografiske medie. Nanna Stjernholm Jepsens læsning af Emil Westman Hertz' værkproduktion undersøger sygdommen som en udtryksform og kropslig erfaring, hvor grænserne mellem krop og verden sløres. Lejla Mrgan og Signe Havsteen tager i deres artikel afsæt i voksmaterialet og bruger en række nedslag i det organiske materiales historie til at undersøge det som forstyrrende "erogene" zoner, der udfordrer den etablerede kunstkategori, mens Adams Bencards bidrag gennem en læsning af værker af Kathy High, Tagny Duff og Art Orienté Objet undersøger lortens fornyede relevans som både helbredende substans og prægnant metafor i en antropocæn tidsalder.

Ud over tidsskriftets peer reviewede artikler rummer dette temanummer fire essays, det vil sige korte, formidlende tekster, der ledsager serier af billeder. I det første lader Maria Fabricius Hansen den måde, man har afbildet skeletter på fra antikken til 1500-tallet, danne afsæt for refleksioner over, hvordan forståelsen af mennesket og omverden har forandret sig gennem tiden. Morten Søndergaards bidrag tager afsæt i et digt fra *Journal 2019*, en digtsamling, som han udgav som et ledsagende værk til udstillingen *Sproghospitalet* på Sorø Kunstmuseum. Digtet og Morten Søndergaards forklaring af idéen i udstillingen, der tematiserede forholdet mellem poesi, kunst og sygdom, følges af en billedserie fra udstillingens ruminstallationer med værker lavet af samtidskunstnere eller hentet fra museets magasiner. Som en reaktion på COVID 19-pandemien deltog Cecilie Høgsbro i 2020 i organiseringen af et tematisk spor om sygdomstemaer i kunsten på SMK. Hendes essay præsenterer idéerne bag denne vinkling af værker i museets samling og ledsages af en række af de tekstplancher og malerier, som indgik i udstillingen på SMK. Philip Due Pihl udfolder sammenfald mellem scanningsbilleders visuelle koder og kunstneren Lea Porsagers visuelle strategier i det animerede videoværk *Disrupted E(ar)thereal Fantasy (Ova Splash)*.

## LITTERATUR

- Elkins, James. 1999. *What Painting Is: How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*. London: Routledge.
- Gage, Frances. 2016. *Painting as Medicine in early modern Rome: Giulio Mancini and the efficacy of Art*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Panzanelli, Roberta (red.). 2008. *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Body*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Plinius den Ældre. 1938-62. *Natural History*. Oversat af H. Rackham. 10 bind, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Zorach, Rebecca. 2005. *Blood, Milk, Ink, Gold: Abundance and Excess in the French Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Van de Vijver, G. 2009. "No genetics without epigenetics? No biology without systems biology?" *Annals of the New York Academy of Sciences* 1178: 305-317.
- Powell, A. og J. Dupré. 2009. "From molecules to systems: The importance of looking both ways". *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 40(1): 54-64.



# ARTIKLER

Just a few  
(10.30.10)  
K H B B B  
2 3 3 3

K H  
3 D + K H

30788703

10.30.10  
K H B B B  
2 3 3 3

3 D  
+ 3  
10.30.10



# Lortekunst

## Om afføring, bakterier og kroppe som stofskifte i ny biokunst

### Prolog: Lort er liv

Lort er liv. Lort markerer vores placering i det store kredsløb, i den flod af organisk liv, der både fordøjer og skaber liv. Som den hollandske fysiolog og materialist Jacob Moleschott skrev i værket *Kreislauf des Lebens* fra 1852:

Menneskets ekskrementer nærer planten. Planten omdanner luften til stof og nærer dyret. Kødædende dyr spiser planteædere, for derefter selv at gå til grunde og sprede nyt spirende liv i planteverdenen. Denne materielle udveksling er blevet kaldt stofskifte. Vi bør med rette benævne dette ord med en vis ærbødighed. For ligesom udveksling er handlens sjæl, er den evige cirkulation af stof selve verdens sjæl. (Citeret fra Schmidt 1971, 87)

Lort, ligesom livet, er *stof*, der er *skiftet*. Lort er transformation, både nedbrydning og genskabelse. Lort er bogstaveligt talt levende, det indeholder trillioner af mikroorganismer, der tilsammen udgør små flerartede økosystemer. Lort er også toksisk og kan sprede sygdomme; i det store kredsløb er den enes lort både potentielt den andens død såvel som brød. Lort er livgivende, men kan også have for meget eller det forkerte liv, hvis det optræder det forkerte sted. Det er intimt, forbudt, hverdagsagtigt, og tabuiseret i højeste potens. Lort bevæger sig på tværs af grænser – liv og død, det private og det offentlige, afsky og fascination, krop og omverden. Det løber, bogstaveligt og metaforisk, som en flod under vores civilisation, allestedsnærværende, men ofte gjort usynligt. Lort er med andre ord *prægnant*, fyldt med liv, død og energi, på tværs af det materielle og det symbolske.

<

**[1]** Fotografi af petriskål, fra Kathy High: *The Landscape of Lost Microbes*, 2017.

© Kathy High og William DePaolo, DePaolo Lab, UW.  
Foto: Kathy High.

Dear David Bowie,

I have a bargain for you... I am writing you with a strange request... I am a life-long fan...

I have been following your career since I was little. I was born in 1954, so not that much younger than you... but enough so that I feel like a younger sister.

I offer these photos to you – re-enacting famous images of your career. I know thousands of fans have done the same – Tilda, probably the best, but I humbly offer mine among the others.

I was hoping these photos might capture your attention for a moment.

I want to exchange these for a throw-away item. Your poo.

I want to conduct a fecal transplantation with your stool – implanting your poop/gut biome into my colon.

This goes against all the "rules" – it should be someone close to me, someone under 60, pre-tested, etc., but I know we will be compatible.

And basically if I could become you...well, say no more...

I know people, who know people, who know people, who can probably get this letter into your hands.

I hope you will look upon this strange request favorably. I have Crohn's disease and you could change my life forever – although you already have!

I eagerly await your response.

Your fan,



Kathy

[2] Kathy High, *Kathy as Bowie*, 2015. Billedet viser det brev, som High ville sende til Bowie sammen med serien af fotografier, hvor hun optræder som Bowie.  
© Kathy High.

## Indledning: Jeg har lavet noget til dig, vil du lave noget til mig?

I 2015 producerede den amerikanske kunstner Kathy High værket *Kathy as Bowie*. Værket består af en række fotografier, hvor Kathy High har iscenesat sig selv som berømte figurer fra David Bowies lange karriere – Aladdin Sane, The Thin White Duke, Pierrot og flere. På overfladen en fans hyldest til sit idol; en fejring af en kunstner, som hun har fulgt gennem et langt liv. En serie billeder, som hun allerede på sin vis har indoptaget, fordøjet og levet med, som vi alle gør det med vores inspirationer og de ting, der bevæger os. Men værket har et lag yderligere. For sammen med fotografierne skrev High et brev til Bowie, der indeholdt "a strange request" – en mærkelig anmodning [2]. Med hyldestbillederne som gestus og døråbner beder High i brevet om en hverdagsting, "a throwaway item", fra Bowies liv: Noget af hans lort.

Lorten vil hun bruge til noget helt bestemt, nemlig en fækaltransplantation. Det er en proces, i hvilken man tager afføring fra en donor og indfører den i tarmen på en patient, med det håb, at de mikroorganismer, der udgør et levende økosystem i lorten, kan bosætte sig og være med til at skabe et sundere

økosystem i tarmen på patienten (Giles, D'Adamo & Forster 2019). Fækaltransplantationer bruges klinisk til behandling af alvorlige infektioner med antibiotikaresistente bakterier, særligt den farlige *Clostridium difficile*, der giver kronisk diarré og slår titusindvis af mennesker ihjel årligt i den vestlige verden (Bouza 2012). Behandlingen har en meget høj succesrate, og der er indført lortebanker i stil med blodbanker, hvor afføring fra raske donorer opbevares. Men ud over denne specifikke behandling er der igennem de sidste 10 år kommet flere og flere forsøg med fækaltransplantationer som behandling mod alt fra tarmlidelser som irriteret tyktarm, *colitis ulcerosa* og Crohns sygdom til overvægt, diabetes, angst og depression (Sunkara et al. 2018). Det mikrobielle økosystem, som alle mennesker bærer i tarmene, er kort sagt kommet i fokus som en potentiel nøgle til at forstå og behandle meget af det, vi i den vestlige verden fejler i dag. Fækaltransplantationer skal derfor ses som forsøg på at skabe en slags økosystemisk revitalisering, en genskabelse af tabt biodiversitet og liv i det indre landskab. Der er stadig meget uafklaret forskning, men det er noget, som store patientgrupper er meget optaget af, og man kan da også finde utallige videoinstruktioner, forløbsbeskrivelser og tips og tricks til, hvordan man udfører dem hjemme på køkkenbordet (Ekekezie et al. 2020).

Det er altså sådan en transplantation, som Kathy High vil bruge Bowies lort til. Hun lider selv af Crohns sygdom og har i flere andre værker arbejdet med mikrober, afføring, og hvordan man både forstår og behandler en økosystemisk krop, hvis tilstand involverer mange forskellige arter. Et eksempel er *The Landscape of Lost Microbes* fra 2017, der består af en række fotografier af petri-skåle [1]. High samarbejdede med en mikrobiolog og podede vækstmedie i petri-skåle med sin egen og sin samarbejdspartners afføring for at visualisere, hvordan hendes sygdom er karakteriseret ved *fraværet* af mikrobielt liv, snarere end ved dets tilstedeværelse. At et sundt økosystem, uanset om det er inde i et menneskes tarm, på dets hud eller omkring det, først og fremmest er karakteriseret ved vitalitet og variation. Den "mærkelige anmodning" i *Kathy as Bowie* har altså en bogstavelig side. High ønsker sig noget af Bowies afføring, fordi hun vil indoptage det i sig selv, i forhåbning om at blive mere som ham gennem hans mikrober; med fækaltransplantationen kan hun bevæge sig fra *Kathy as Bowie* til en anden tilstand, måske *Kathy with Bowie*. En smule af ham i hende, helt kropsligt. *Kathy as Bowie* bevæger sig på tværs af det semiotiske og det materielle og modsætter sig fastholdelse i begge domæner. Det udtrykker en kropslig umiddelbarhed, en fornemmelse for, hvordan både indre og ydre verdener bliver skabt og forandret gennem en konstant række af materielle omdannelsesprocesser. Et blik på verden som *stofskifte* (se også Bencard, Hauser, Grünfeld og Whiteley 2020).

I denne artikel vil *Kathy as Bowie* blive set som emblematiske for en større bevægelse i både kunsten og medicinen i disse år, i hvilket en substans, der før var tabuiseret, giftigt affald, viser sig at rumme evner til at revitalisere andre beskadigede økosystemer. Artiklen er baseret på læsninger af to nyere værker, i hvilke lort bliver et redskab til at åbne for en bredere diskussion om menneskers forhold til andre levende organismer og de materielle kredsløb, vi både skaber og indgår i. Værkerne er Tagny Duffs *Wastelands Project* og Art Orienté Objets *May the Pygmy Live in Me*. Artiklens grundtanke er, at der i disse år aftegner sig konturerne af et andet blik på lort og dets kunstneriske, samfundsmæssige og eksistentielle betydninger, hvor lort viser sig at være “good to think with” i vores antropocæne tidsalder (Garber 2008).

Denne kunst bruger lort som afsæt for en kritik, der træder ud over mere veletablerede anvendelser af lort som redskab og tema igennem kunsten i det 20. århundrede (se Verrips 2017). Hvor lort tidligere oftest har figureret som en provokation mod og opgør med et borgerligt, hygiejnehysterisk samfund, som kritik af forbrugersamfundet og som redskab i en diskussion om kunstens værdi og skabelseskraft, så bliver lort i denne nye kunst set igennem en materiel sammenfiltrering af krop og verden, en konkret manifestation af vores grundlæggende indlejrethed i de miljøer, der omgiver og bevæger sig igennem os. Med andre ord, lort bliver et tegn på og en viderefører af liv; den tegner et opgør med affald og rene kategorier og vidner om en krop, der er gennemløbet af og forbundet med verden i cirkler og rytmer. Det er et skifte, der flugter med en grundlæggende antropocæn erkendelse af, at alt det, vi af forskellige årsager har betragtet som affald, i stigende grad er ved at vende tilbage. Det hjem søger os: Der ikke er noget *udenfor* længere.

### **Kroppen som økosystem, lort som behandling**

For at forstå, hvorfor lort er blevet både tema og redskab i kunsten i de sidste 5-10 år, er det nødvendigt at kaste blikket på ny lægevidenskabelig forskning om kroppens mikroorganismer. Der har i de sidste ca. 10-15 år været noget nær en lavine af forskning, der beskæftiger sig med alle de trillioner af mikroorganismer, der bor på og i vores kroppe (se Bencard 2015). Historisk set har lægevidenskaben, af gode grunde, i høj grad fokuseret på mikroorganismene som vores usynlige fjender, årsagen til utallige epidemiske sygdomme, til forrådnelse og fordærv. Dette skabte, hvad antropologen Heather Paxson (2008) har kaldt en “mikrobiopolitik”, hvor kontrollen med og magten over mikroberne var en måde at skabe et rent og hygiejnisk samfund på. Dette hygiejniske blik ligger også under det komplicerede og tabuiserede forhold, vestlige samfund har haft til afføring; at

få gjort de daglige udladninger af fordøjede og uhygiejniske bakteriebomber så usynlige og private som muligt blev et redskab i dannelsen af et nyt pasteuriseret samfund (Paxson 2012, Latour 1993).

Men den nye forskning i kroppens mikroorganismer står i kontrast til det hygiejniske ideal, der bygger på tanken om, at jo renere noget er, jo bedre er det. Sagen er nemlig den, at langt de fleste af vores interaktioner med den mikrobielle verden ikke har noget med sygdom at gøre, tværtimod. Fra den dag, vi bliver født, bliver vi koloniseret af mikroorganismer. Der lever trillioner af bakterier og andre mikroorganismer – ud over bakterierne er det mest virusser og svampe – uden på og inden i vores krop: på huden, i munden, på kønsorganerne og især i vores tarmsystem (alene her har man gennemsnitligt 1-2 kg af dem). De udgør et kommensalt, det vil sige et sameksisterende, økosystem, og deres rolle i kroppens sundhed og sygdom er først gradvist ved at blive åbnet i disse år. En fremstående mikrobiomforsker har således i *Science* udtalt, at vi bliver nødt til at integrere mikroberne “into our concept of ‘self’”, og at en sådan integrering “contextualizes our views of human development, our sense of individuality, and our connections to family and environment in new and different ways”; det er et skifte, der byder på “a refreshing and humbling departure from our anthropocentric worldview” (Gordon 2012). I dette perspektiv kommer det mikrobiopolitiske fokus på et “rent” individ, afgrænset ved huden mod omverdenen, til at fremstå som en illusion. I stedet bliver grænserne udvisket, og mange af kroppens funktioner og daglige liv fremstår som et distribueret samarbejde mellem menneskelige og bakterielle dele. Som Donna Haraway har skrevet i *When species meet*: “To be one is always to become with many” (2007, 4), helt bogstaveligt talt. Vi er på denne måde befolket af bakterier i dobbelt forstand: De er på og i os, men vi bliver også til folk, til de mennesker, vi er, i samspil med bakterierne (Pradeu 2011).

Forskningen tegner altså et andet billede af mennesket, der fremstår i en anden form, som små økosystemer, hvis velbefindende og daglige liv er bygget på et komplekst sammenspil mellem menneskelige og mikrobielle dele. Vi skal måske til at se os selv som superorganismer, hvor ændringer i det indre og det ydre bakterielle miljø har stor betydning for vores sygdom og sundhed. Det er forskning, der er både praktisk og filosofisk betydningsfuld. Praktisk, fordi forskningen tyder på, at der er stærke forbindelser mellem de sygdomsproblemer, der kendetegner vores postindustrielle og postepidemiske samfund (som fx forhøjet blodtryk, fedme, diabetes, depression, angst, allergi, kroniske betændelsestilstande, autoimmune sygdomme m.m.), og de bakterielle kulturer, vi både er og er en del af (se Broussard og Devkota 2016). Filosofisk, fordi forskningen

forskyder idéen om det klassiske moderne subjekt, der står på afstand af verden og betragter den med sit rationelle intellekt. I stedet fremstår vi som en uløselig del af en levende verden i og omkring os, hvor de sidste grænser mellem natur og kultur er opløst i en bakteriekultur (O'Malley 2014). Det er forskning, der byder på en ny, postpasteuriansk patologi, et sygdomsbillede baseret mere på balance og systemisk kompleksitet end konstant krig mod den ydre verden, og som i sidste ende peger i retning af en ny mikrobiel subjektforståelse (Sariola 2020, Gilbert 2014). Det er altså blandt andet i denne kontekst, at lorten er kommet i fokus, både i forskningen, i kunsten og i kulturen mere generelt.

### **Lort er energi: Tagny Duffs *Wastelands Project***

Den canadiske kunstner Tagny Duff har i sin kunstpraksis arbejdet meget konkret med mikroorganismer og deres egenskaber. I *Wastelands Project*, et igangværende projekt påbegyndt i 2015, udforsker hun lort som energikilde i en spekulativ fremtid uden fossile brændstoffer. Duff ser 500 år ind i fremtiden til en tid, hvor mennesker via samarbejde med bakterier og virusser bruger deres egen afføring som energikilde i små, bærbare bioreaktorer. *Wastelands Project* udmærker sig ved ikke blot at være et tankeeksperiment, men i stedet at være baseret på Duffs mangeårige erfaring med at arbejde med bioteknologier i sin kunstneriske praksis, med særligt fokus på virusser (se Duff 2020). Duff er således et godt eksempel på en biokunstner, der både er optaget af biomedicin og -teknologi som emne og som redskab (se Radomska 2016). Hun bruger såkaldte *metanogener*, særlige mikroorganismer, der producerer metangas som et biprodukt igennem deres stofskifte, under iltfattige forhold. Med andre ord, så er det organismer, der ved at blive fodret og holdt i live hele tiden skaber en gasart, som kan omsættes til energi – lys, varme, elektricitet. Det er i sig selv ikke nogen ny eller mærkelig tanke: Man kan finde DIY-instruktioner til at fremstille biogasreaktorer baseret på metan mange steder på nettet, og det er en teknologi, der har haft gennemslagskraft i både DIY-miljøer og biotekfirmaer, der beskæftiger sig med grøn energi. Historisk set har metangasser produceret af bakterier, der lever af og i afføring, også været brugt som både varme- og energikilde: I slutningen af 1800-tallet blev den såkaldte *The Webb Patent Sewer Gas Lamp* udbredt i London, som var baseret på et patent tilhørende den engelske opfinder Joseph Webb. Her blev den metangasrige luft fra Londons omfattende kloakker ledt op i gadelamperne. Det løste to problemer på én gang ved både at skabe gadebelysning og fjerne en stor del af den ellers horrible lugt, der steg op fra kloakkerne. At udnytte metangas er også blevet et varmt emne i bioteknologien, fordi det giver mulighed for at få afhjulpet og endda udnyttet de enorme mængder metangas,

som produceres af kødindustrien – drøvtyggers fordøjelsesproces afhænger nemlig af metanogener (Patra et al. 2017). Der er altså noget nær en global guldfeber over arbejdet med at udnytte metangasserne til energiproduktion (Enzman et al. 2018).

Men *Wastelands* er til dels tænkt som et kritisk bidrag til disse forsøg. På overfladen kan kombinationen af den industrielle produktion af kødkvæg og ny biogasteknologi virke hensigtsmæssig, men på både kort og lang sigt efterlader det de dybereliggende spørgsmål om industriel produktion af kød ubesvarede. Forsøgene risikerer at understøtte den utilitaristiske logik, i hvilken levende væsner udnyttes maksimalt i en storstilet og effektiviseret monoproduktion drevet af kapitaltænkning og (over)forbrug. *Wastelands* spørger i stedet: Hvad hvis man baserede anvendelsen af biogasproducerende mikrober på en mindre storindustriel og kapitalorienteret facon? Hvis man i stedet for at skalere op skalerer ned til det personlige niveau? Som kunstneren skriver: “What kind of lifestyles might emerge? How might humans see themselves when depending on their own waste and the interaction with microbes to survive?” (Duff 2018, 33). Hvad ville det betyde, hvis kvaliteten af det lort, der kommer ud af os, kan mærkes direkte, i forhold til hvor meget energi det kan bruges til at producere? Hvad ville det betyde for vores spisevaner? Og videre derfra ud til fødevareproduktion og madkultur? Det åbner i hvert fald for spørgsmål om, hvordan man kan pleje økosystemet indeni på bedste måde – det ville fordre andre tænke- og handlemåder, hvis ens adgang til lys, varme eller elektricitet var betinget af at tage vare på mikroberne. En problematik, der i øvrigt spejler dagligdagen for det stigende antal patienter, der lider af tarmproblemer som irriteret tyktarm, *colitis ulcerosa* og Crohns sygdom. Gennem deres problematisering af bioteknologiens cyklus af håb og hype er Duffs værker beslægtet med den østrigske kunstner Thomas Feuersteins levende skulpturer (se Bencard 2020) og værker som Paul Vanouses *Labour* (2019), Ken Rinaldos *Borderless Bacteria/Colonialist Cash* (2017) og store dele af The Tissue Culture & Art Projects arbejde gennem flere årtier (Melkozernov og Sorensen 2020).

Duff beskriver selv denne åbning som en “impure aesth-ethics”, et begreb, der er delvist lånt fra biokunstpionererne Oron Catts og Ionat Zur, der sammen står bag The Tissue Culture & Art Project og Symbiotica (se Dixon 2009). Binde-stregen i “aesth-ethics” peger på æstetiske handlinger og værker, der indeholder en etisk problematik – Catts og Zur har brugt det i forbindelse med de etiske overvejelser, der rejser sig i forbindelse med udstilling af levende væv i værker som *Worry Dolls* (2000). *Wastelands Project* bruger levende, vådt materiale, der lugter, fermenterer, rådner og fordøjer, og selve processen med at dyrke,

høste og anvende materialet er en del af projektets æstetik. I et foredrag i 2018 i København kaldte Duff det med et glimt i øjet både for en *ass-thetics* (altså en røv-/lorsteæstetik) og en *ass-ethics* (en etisk stillingtagen baseret på mødet med lortens muligheder i en antropocæn kontekst). *Wastelands Project* udfordrer os til ikke bare at gå grønne, men også brune; ikke at forlede os på teknovidenskabelige drømme om industrielle løsninger på globale problemer, men i stedet komme tæt på vores personlige stofskifte som udtryk for og mulighed i de større organiske energisystemer, vi indgår i.

### **Luk det fremmede ind: Art Orienté *Objets May the Pygmy Live in Me***

Kunstnerduoen Art Orienté Objet, bestående af kunstnerne Marion Laval-Jeantet og Benoît Mangin, har siden starten af 1990'erne udviklet en kunstnerisk praksis, der på forskellige måder tematiserer *liv* i en udvidet biologisk og økosystemisk forstand; deres praksis er blevet tilknyttet biokunsten. Med en stærk politisk undertone har de bevæget sig på tværs af biologi, dyreprykologi, økosystemisk tænkning, etnologi og antropologi for derigennem at tematisere og undersøge de biologiske vilkår, mennesker og dyr sameksisterer under. I 1990'erne producerede de en række værker, bl.a. *Rabbits* og *Museum of Mental Horror*, der meget direkte problematiserer brugen af forsøgsdyr i videnskaben, samtidigt med at de påpeger dobbeltheden i forskning, der både redder og tager liv. I starten af 2000'erne udviklede de en række værker, der undersøgte muligheden for at forstå og interagere med dyr. I værkerne *Felinanthropy* (2007) og *Necking* (2007) iførte Marion Laval-Jeantet sig henholdsvis katte- og girafkostumer for at interagere med disse dyr. Værkerne er mere intime og mere fokuserede på at opløse, eller i hvert fald at undersøge, grænserne mellem dyr og mennesker. Det konkrete møde mellem arter bliver fokus for værkerne, i al sin både mulighed og umulighed.

I 2011 udviklede de en radikal udgave af mødet mellem arter i performancetværket *May the Horse Live in Me*. I værket forsøgte duoen at skabe et biologisk, kropsligt, immunologisk møde mellem Laval-Jeantet og en hest gennem en blodtransfusion fra hest til menneske for på den måde at skabe en hybrid, et møde mellem arter på både makro- og mikroniveau. Værket involverede en flere måneder lang proces med at tilvænne Laval-Jeantets immunforsvar til de fremmede antistoffer, der findes i hesteblood. Selve performancen, der blev afholdt i Kapelica Gallery i Ljubljana, startede med en transfusion fra en særlig trænet hest, der var til stede i galleriet, hvorefter Laval-Jeantet iførte sig lange hestepoteser og bevægede sig sammen med hesten i et kommunikationsritual. Til sidst blev der taget en række blodprøver fra Laval-Jeantet, som blev fryse-

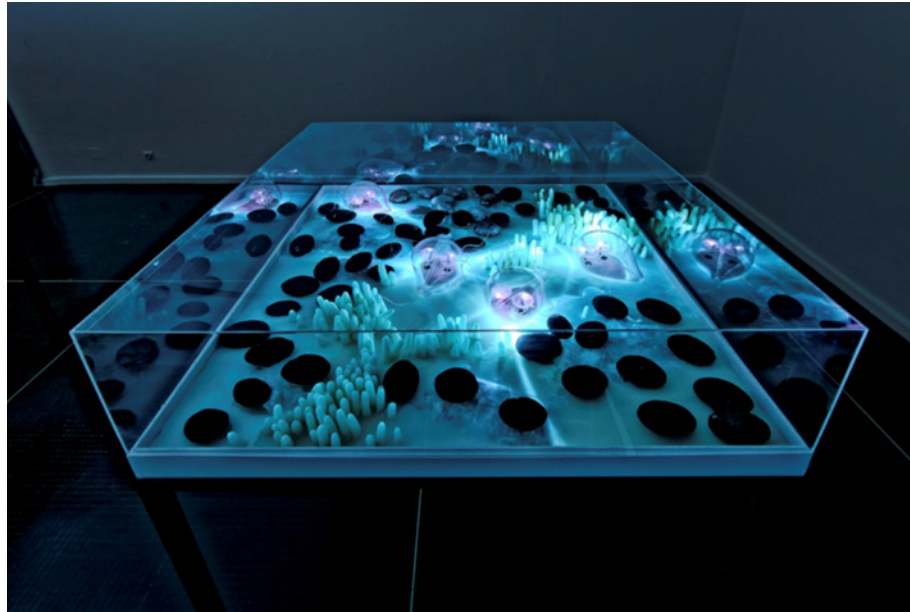


tørret; blodprøver, der altså indeholder spor af et menneskeligt immunforsvar, der anerkender hesten som en del af sig selv, som *self* og ikke *non-self*, som det hedder i immunologien. Som Art Orienté Objet selv beskriver det, så udtrykker *May the Horse Live in Me* det, som kuratoren Jens Hauser har kaldt “mikroperformativitet”, der forklares således:

The concept of microperformativity denotes a current trend in theories of performativity and performative artistic practices to destabilize human scales (both spatial and temporal) as the dominant plane of reference and to emphasize biological and technological microagencies that, beyond the mesoscopic human body, relate the invisibility of the microscopic to the incomprehensibility of the macroscopic. (2020, 1)

Efter det immunologiske møde mellem arter i *May the Horse Live in Me* begyndte Art Orienté Objet at arbejde med mikrobiomforskning og tanken om mikrober som aktører og som et redskab til at forstå økosystemisk anderledeshed. Det skifte førte frem til performanceværket *May the Rain Forest Live in Me (or May the Pygmy Live in Me)* [3-4]. Baggrunden for værket er den stigende mængde litteratur, der peger på oprindelige befolkningers større grad af mikrobiel diversitet, og dermed også potentielt et mere funktionelt immunforsvar – noget, der i forskningen spejles i udmagringen af vestlige tarmmikrobiomer og dermed tilhørende stigning af autoimmune sygdomme. Laval-Jeantet (2020) beskriver selv, hvordan hun stødte på denne litteratur og fik idéen til at transplantere afføring fra et medlem af en afrikansk pygmæstamme ind i sin egen tarm – en slags mikrobiel spejling af tidligere værkers immunologiske blandinger. At skaffe afføringen var lettere, end man skulle tro, da Laval-Jeantet havde forbindelser til pygmæer i Gabon i Afrika, hvor hun tidligere var blevet indført i Bwiti, en shamanistisk pygmæreligion (Laval-Jeantet 2006). I Gabon viste det ellers potentielt mærkelige spørgsmål om at få lov til at få afføring sig at være ganske simpelt, da stammen brugte lort som behandling mod alvorlig diarré, særligt til deres små børn. Laval-Jeantet kunne altså gennemføre transplantationen og overvejede inden, om den endda kunne udgøre en slags supplement til den forståelse af pygmæernes usynlige ånde verden, som hun havde opnået ved at studere deres religion – en slags skovforståelse baseret på et mikrobielt økosystemisk slægtskab. Resultatet var prompte: “It was followed by brutal colic, a violent eviction of this Indigenous world by my European internal ecosystem. But it was not necessarily an absolute ejection... Many microbial families sat in me, and will probably do so forever, enriching, if not aggravating, the complex situation of my inner fauna” (Laval-Jeantet 2020, 159).

**[3]** Art Orienté Objet:  
*Microbiotic Landscapes*, 2016.  
Dette værk er en forløber for  
performanceværket *May the  
Pygmy Live in Me*. Copyright:  
Marion Laval-Jeantet og Art  
Orienté Objet.



Oplevelsen rejste dog en række spørgsmål, der komplicerede den biomedicinske fascination af oprindelige stammers mikrobielle diversitet (se Schnorr et al. 2014) som en nøgle til at modvirke det tab, som vestlig kost og livsstil medfører i vores mikrobiom. Pygmæerne lever ikke længere, og heller ikke nødvendigvis sundere; at dø ung er en del af vilkårene og en del af forholdet til omverdenen i Bwiti. Det er en måde at vende tilbage til skoven på, som udfordrer vores fokus på vort eget livs udstrækning. Lort indeholder altså i denne optik også et sæt af mikroorganismer, der er tilpasset et liv, i hvilket det at dø og vende tilbage til skoven er både et konkret og religiøst livsvilkår. Disse overvejelser om mikrobiel stedslighed og specificitet førte videre til et nyt værk, *The New Artist Shit in the Age of Globalization* (2015). Værket tog udgangspunkt i det mikrobielle kaos, der var i kunstnerens krop efter at have rejst og boet på adskillige kontinenter og efter at have udsat sin krop for ekstrem nærkontakt med mange forskellige arter. Det blev tænkt som en slags antropocænt svar på Piero Manzoni's *Merda d'artista* (Kunstnerlort) fra 1961, måske det mest berømte stykke lortekunst i dag. I et mikrobielt perspektiv er *Merda d'artista* mere end blot de etablerede læsningers fokus på værkets konceptuelle indhold (Verrips 2017), det er også et levende mikrobielt selvportræt. Men hvor Manzoni's lort repræsenterer en tid før globaliseringen af både rejser og kost, så skulle det nye værk – som altså levede inde i Laval-Jeantets tarme – repræsentere den nye, globale virkelighed. Et mikrobielt



**[4]** Marion Laval-Jeantet fotografert om natten med en gruppe af Apinji- og Babongo-pygmæer i skovene ved Lambaréné (Gaon). Copyright: Marion Laval-Jeantet og Art Orienté Objet.

portræt af en måske snarligt overstået tid, i hvilken rejsers relativt lette tilgængelighed har gjort nogle kroppe til globaliserede mikrobekker: “We will have belonged to a time, as fascinating as it is disturbing, when we have been allowed to cross living ecosystems from around the world at our own risk. No doubt this historical moment will have surprising longterm pathological and epigenetic consequences. Whatever the case, we felt that these circumstances had to be made into a microperformative artwork” (Laval-Jeantet 2020, 161). Kunstnerens lort blev derfor frysetørret og placeret i små forseglede glas. Glas, der altså er en slags mikrobiel historie, et vidnesbyrd fra en periode, der på godt og ondt har skabt nye mikrobielle relationer og konstellationer. Tilsammen bruger de to værker lort til at undersøge og eksperimentere med økosystemernes betydning, både det indre og de ydre. Lorten og dens mikrobielle indhold bliver en konkret medspiller i værkerne, som de er det i kroppen og i verden. Lorten fremstår både som et redskab til forandring og som et sted, hvor forandringer kan aflæses, og på den måde peger den på vores kroppe grundlæggende indlejring i verden. Det er en sammenfiltrering, der bør give pause i forhold til, hvordan vi agerer i verden. Som sociologen Myra Hird, der har skrevet flere værker om vores forhold til den mikrobielle verden, skriver, så peger det i retning af en etik, der tager udgangspunkt i “entangled relationality, radical asymmetry, and the inherent violence of indissoluble openness” (2012, 70).

## Afslutning: Antropocænt lort

Det er måske for tidligt at pege i retning af et “Shitty Turn” i kunsten og humanvidenskaberne (McGlotten og Webel 2016), men som denne artikel har prøvet at vise gennem sine læsninger, så er der muligheder i lort. Lort synes at have en særlig rolle at spille i vores antropocæne tidsalder. I *Kritik af den kyniske fornuft* (1983) skriver Peter Sloterdijk, at vi i den vestlige verden er “børn af en anal kultur” og har et grundlæggende forstyrret forhold til vores lort. Det skyldes blandt andet, at lort spiller en afgørende rolle i den måde, vi bliver subjekter på: At gøre os bevidste om og få os adskilt fra vores afføring er en af de første og mest grundlæggende ordensmekanismer, en opdeling mellem toksisk affald på den ene side og civilisation på den anden. Det forhold til lort, vi bliver socialiseret ind i, bliver model for vores forhold til alt muligt andet affald i vores liv: Vi har, som samfund, indtil videre systematisk ignoreret affald. Men i takt med at den økosystemiske, planetære krise er rykket tættere og tættere ind på vores liv, fremstår lort i nye former. Sagt på en anden måde: Alt det affald, vi har produceret og straks ignoreret gennem generationer, er nu begyndt at skylle op på vores strandbredder, både de konkrete og bevidsthedens. Vores lort er kommet tilbage og kan ikke længere ignoreres. Der er opstået en ny kritik af mennesket som et hyperproduktivt, affaldsgenererende industridyr. Dem, der ikke anerkender, at de producerer affald, og at de ikke kan vælge andre måder at være på, risikerer en dag at blive kvalt i deres eget lort. Affald og lort, skriver Sloterdijk, må derfor gøres til et grundlæggende tema i filosofi, etik og politik og ændres fra et belastende sekundært fænomen til et grundlæggende princip. Han slutter med en opfordring, måske endda en opsang: “Lort bliver nødt til at blive mødt på nye måder. Det er nu nødvendigt at gentænke det ubrugeliges brugbarhed, det uproduktives produktivitet, i filosofisk øjemed: For at åbne op for det positive i det udstødte og anerkende vores ansvar også for det, vi ikke har intenderet” (1983, 147). Eller som antropologen Nicholas C. Kawa skriver, lidt mere direkte: “The Anthropocene will offer many lessons for humanity, but one of its most jarring is that we simply can’t hide from our shit anymore” (2016, 1).

Lort åbner derfor på sin egen måde for et opgør med en historisk forståelse af mennesket som et grundlæggende fritstillet og autonomt væsen, der står i en vis afstand til den omgivende verden og de miljøer, det befinder sig i – miljøer, der på grund af denne afstand hovedsageligt kommer til at fremstå som redskaber og råstoffer, som noget, der skal mestres og udnyttes. I modsætning til denne forståelse fremstår denne nye lortekunst som en del af en generel antropocæn omplacering af mennesket som gennemløbet og betinget af denne omverden. Som litteraturhistorikeren Harold Fromm har skrevet om denne forståelse af

miljøet: “The ‘environment,’ as we now apprehend it, runs right through us in endless waves, and if we were to watch ourselves via some ideal microscopic time-lapse video, we would see water, air, food, microbes, toxins entering our bodies as we shed, excrete, and exhale our processed materials back out” (1997). Artiklen har undersøgt både dette civilisationskritiske perspektiv i ny kunst om og med lort og den underspillede håbefuldhed, den også indeholder – et håb om, at lort kan lære os at tænke anderledes om vores verden.

---

## ABSTRACT

This paper examines a movement in contemporary art in which fecal matter – shit – is being reconfigured from cultural taboo and toxic waste to a lively, active matter with the capacity to reinvigorate microbial ecosystems. This movement builds on the last decade’s surging interest in the human microbiome and its effects on health and disease. One of the surprising research discoveries that has emerged from this new research field is that fecal matter can be transplanted from healthy donors to patients with great potential effects. This discovery is used clinically for treating infections with antibiotic resistant *C. Diff.* bacteria, but is also being studied for other diseases, including Crohn’s Disease, IBS, anxiety, depression, diabetes and more. Thus, feces is now seen as a potential source of microbial diversity and liveliness. The article explores three contemporary art works that in different ways are taking up the insights and potential that this new research is bringing, exploring their cultural, existential, scientific and critical potential. The article focuses Kathy High’s *Kathy as Bowie*, Tagny Duff’s *Wastelands Project* and Art Orienté Objet’s *May the Pygmy Live in Me*. In examining these works, the article suggests that feces is turning out to be “good to think with”, and that it holds a particular resonance in our Anthropocene moment. In contrast to previous uses of feces in art as a vehicle for provocation and critique of the norms of bourgeois society and its attendant hyper-hygienic and consumerist structures, the examined works view feces as a site from which to trace the material interconnectedness of bodies and their environments. As the anthropologist Nicholas Kawa has remarked: “The Anthropocene will offer many lessons for humanity, but one of its most jarring is that we simply can’t hide from our shit anymore.” By reading the abovementioned artworks, this article shows how contemporary artists are playing a part in this reconfiguration of and reckoning with what it means to think of humans as fundamentally *metabolic* creatures, embedded within and affecting material structures on a global scale.

---

## LITTERATUR

- Bencard, Adam. 2015. “Det er bakteriernes planet, vi andre bor her bare”. *Kulturo* 40: 17-26.
- Bencard, Adam, Jens Hauser, Martin Grünfeld, Louise Whiteley (red.). 2020. *STOF(r)IFTER/ Metabolic Machines*. Medicinsk Museion.
- Bouza, E. 2012. “Consequences of Clostridium Difficile Infection: Understanding the Healthcare Burden”. *Clinical microbiology and infection* 18: 5-12.

- Broussard, J. og S. Devkota. 2016. "The Changing Microbial Landscape of Western Society: Diet, Dwellings and Discordance". *Molecular metabolism* (Germany) 5, nr. 9: 737-742.
- Dixon, Deborah P. 2009. "Creating the Semi-Living: On Politics, Aesthetics and the More-Than-Human". *Transactions - Institute of British Geographers* 34, nr. 4: 411-425.
- Duff, Tagny. 2018. "WASTELANDS: TOWARDS A DIRTY FUTURE". *CSPA Quarterly* nr. 21: 30-34.
- Duff, Tagny. 2020. "Speaking with Viruses". *Performance research* 25, nr. 3: 164-166.
- Ekekezie, Chiazotam et al. 2020. "Understanding the Scope of Do-It-Yourself Fecal Microbiota Transplant". *The American journal of gastroenterology* 115, nr. 4: 603-607.
- Enzmann, Franziska, Florian Mayer, Michael Rother og Dirk Holtmann. 2018. "Methanogens: Biochemical Background and Biotechnological Applications". *AMB Express* 8, nr. 1: 1-22.
- Fromm, Harold. 1997. "The 'Environment' Is Us". *Electronic Book Review*, January 1.
- Garber, Marjorie. 2008. "Good to Think With". *Profession* 2008, nr. 1: 11-20.
- Gilbert, Scott F. 2014. "Symbiosis as the Way of Eukaryotic Life: The Dependent Co-Origination of the Body". *Journal of biosciences* 39, nr. 2: 201-209.
- Giles, Edward M., Gemma L. D'Adamo og Samuel C. Forster. 2019. "The Future of Faecal Transplants". *Nature reviews. Microbiology* 17, nr. 12: 719-719.
- Gordon, Jeffrey I. 2012. "Honor Thy Gut Symbionts Redux". *Science (American Association for the Advancement of Science)* 336, nr. 6086: 1251-1253.
- Haraway, Donna J. 2007. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hauser, Jens. 2020. "Microperformativity and Biomediality". *Performance research* 25, nr. 3: 12-24.
- Hird, Myra J. 2012. "Knowing Waste: Towards an Inhuman Epistemology". *Social epistemology* 26, nr. 3-4: 453-469.
- Hird, Myra J. 2009. *The Origins of Sociable Life: Evolution after Science Studies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kawa, Nicholas C. 2016. "Shit." Theorizing the Contemporary, *Fieldsights*. <https://culanth.org/fieldsights/shit>
- Latour, Bruno. 1993. *The Pasteurization of France*. Paperbackudgave. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Laval-Jeantet, Marion. 2020. "Art and the Microbiome: New Places for Microperformativity in the Work of Art Orienté Objet". *Performance research* 25, nr. 3: 158-163.
- Laval-Jeantet, Marion. 2006. *Iboga, invisible et guérison: une approche ethnopsychiatrique*. [Montreuil]: CQFD.
- McGlotten, Shaka og Scott Webel. 2016. "Poop Worlds: Material Culture and Copropower (or, Toward a Shitty Turn)". *Traversing Technologies* 13, nr. 1: 1-13.
- Melkozernov, Alexander N. og Vibeke Sorensen. 2020. "What Drives Bio-Art in the Twenty-First Century? Sources of Innovations and Cultural Implications in Bio-Art/biodesign and Biotechnology". *AI & society*.
- Moleschott, Jacob. 1852. *Der Kreislauf des Lebens: physiologische Antworten auf Liebig's Chemische Briefe*. Mainz: Verlag von Victor v. Zabern.
- O'Malley, Maureen. 2014. *Philosophy of Microbiology*. West Nyack: Cambridge University Press.
- Patra, Amlan, Tansol Park, Minseok Kim og Zhongtang Yu. 2017. "Rumen Methanogens and Mitigation of Methane Emission by Anti-Methanogenic Compounds and Substances". *Journal of animal science and biotechnology* 8, nr. 2: 271-288.
- Paxson, Heather. 2008. "Post-Pasteurian Cultures: The Microbiopolitics of Raw-Milk Cheese in the United States". *Cultural anthropology* 23, nr. 1: 15-47.
- Paxson, Heather. 2012. *The Life of Cheese: Crafting Food and Value in America*. 1st ed. Vol. 41. Berkeley: University of California Press.

- Pradeu, Thomas. 2011. "A Mixed Self: The Role of Symbiosis in Development". *Biological theory* 6, nr. 1: 80-88.
- Radomska, Marietta. 2016. *Uncontainable Life: A Biophilosophy of Bioart*. Linköping University Electronic Press.
- Sariola, Salla og Scott F. Gilbert. 2020. "Toward a Symbiotic Perspective on Public Health: Recognizing the Ambivalence of Microbes in the Anthropocene". *Microorganisms* (Basel) 8, nr. 5: 746-.
- Schmidt, Alfred. 1971. *The Concept of Nature in Marx*. London: New Left Books.
- Schnorr, Stephanie L., Marco Candela, Simone Rampelli, Manuela Centanni, Clarissa Consolandi, Giulia Basaglia, Silvia Turroni et al. 2014. "Gut Microbiome of the Hadza Hunter-Gatherers". *Nature communications* 5, nr. 1: 3654-3654.
- Sloterdijk, Peter. 1987. *Critique of Cynical Reason*. Overs. af Michael Eldred, forord af Andreas Huysen. 9. printing. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sunkara, Tagore, Prashanth Rawla, Andrew Oforu og Vinaya Gaduputi. 2018. "Fecal Microbiota Transplant – a New Frontier in Inflammatory Bowel Disease". *Journal of inflammation research* 11: 321-328.
- Verrips, Jojada. 2017. "Excremental Art: Small Wonder in a World Full of Shit". *Journal of Extreme Anthropology* 1, nr. 1: 19-46.





# Kunsthistoriske øreflipper

## Nogle nedslag i voksens kunsthistorie

Voksens overensstemmelse med naturen, dens ekstreme realisme er, ifølge den østrigske kunsthistoriker Julius von Schlosser (1866-1938), materialets stærkeste særkende. Schlossers *Geschichte der Porträtbildneri in Wachs* fra 1911 er et af de tidligste forsøg på at indskrive voksmaterialet i den vestlige kunsthistorie. Denne tendens til realisme lader ifølge Schlosser (1993, 173; 299) materialet komme til sin ret inden for portrætgenren, der som en form for “virkelighedens spejl” i særlig grad stræber efter den (natur)lighed, som voksen bibringer billedet. Denne naturlighed eller kropslige lighed har også gjort materialet særligt yndet inden for lægevidenskaben, både til bearbejdning af døde kroppe med henblik på formidling af anatomi og sygdomsfænomener og til undervisning i form af såkaldte *moulages*, det vil sige voksmodeller af kropsdele og forskellige sygdomstilstande (Schnalke 1995). Voksmaterialet lever med andre ord i et nært forhold til kroppen og placerer sig dermed også i et felt imellem natur og repræsentation. Voksen *ligner* nemlig ikke kun naturen. Den er i sig selv organisk og skabt af naturen på en anden måde end fx marmor. Den er tilberedt af bierne, små summende, organiske aktører, og ikke af klodens langsomme, tektoniske kræfter.

For at noget kan kaldes organisk, skal det have kulstof som hovedbestanddel. Liv er organisk materiale, som kan formere sig, dvs. det er selvopretholdende. Voks består af kulstofbaserede molekyler, men det er ikke et levende, selvopretholdende materiale. Det kan sammenlignes med øreflippens brusk, fedt og hud, eller ørevoksen, der produceres inde i øregangen. Øreflippen består fx af celler, som kan formere sig, men hvis man skærer den af, er der “kun” tale om

<  
Nicolai Urban Møller:  
*Bertel Thorvaldsen*, 1847  
(detalje). Voks, hår, glasøje,  
tekstiler, guldbronceret  
papmaché. 35 x 28 cm.  
Thorvaldsens Museum.

organisk materiale, som ikke længere er i stand til at opretholde sig selv.<sup>1</sup> Selvom eksemplet med øreflippen er tilfældigt, og der kunne være tale om enhver anden kropsdel, kan det fungere som en udmærket metafor for denne artikels ærinde. En øreflip er evolutionært set helt overflødig. Engang havde vi efter sigende en muskel i den, som gjorde, at vi kunne bevæge den og dermed styre, hvordan lyd kom ind i øregangen. Nogle mener, at den fungerer som en slags varmegude til øret – eller en erogen zone, en lille flap “med nerve”. Ligesom øreflippen er en lille, perifer flap, de færreste tænker over eller bruger i dagligdagen, således har også voksmaterialet været forvist til en lille flig af de kunsthistoriske publikationer.

I det følgende skal det handle om nogle eksempler på “kunsthistoriske øreflipper”. Denne artikel sætter fokus på fire voksværker, som grundet deres organiske aner enten har befundet sig i kunsthistoriens periferi eller ganske enkelt ikke har været behandlet før, fordi de ikke harmonerer med fremherskende forestillinger om, hvordan kunst bliver til og opleves. De fire voksværker, vi har valgt at lave nedslag i, betragter vi som en slags kunsthistoriske erogene zoner, der vækker og stimulerer sanserne til både lyst og ulyst. For på trods af en stigende interesse for voksmaterialet siden 1990’erne og især 2000’erne spørger fortidens skarpe institutionelle skelnen mellem denne foranderlige, halvt levende, halvt døde substans og dens modsætning, den klassiske marmorskulptur, stadig i kritikken af denne type værker og de udstillinger, der forsøger at inkludere dem i kunstmuseet.<sup>2</sup>

### **Nedslag 1: Marmor versus voks**

Den klassiske skulptur skyr det forgængelige, foranderlige og tidslige. Dens form er enhedspræget og mineralisk, krystalklar. Bearbejdningen af stenen får den til at fremstå uigennemtrængelig og porefri. Materialet har umiddelbart ingen åbninger, sprækker, intet “indre”, der potentielt kan skæres op og blottes. Små pletter i stenen, urenheder fanget i marmorens krystaller, er uønskede, for de minder om stenens tilblivelse og kompositte karakter – og begge de ting er tidsligt forankrede. Skulptur i klassisk forstand – som fx Thorvaldsens – fortrænger alt det, som Julia Kristeva i sin *Powers of Horror* (1982) beskriver som “det objekt”. Det er de ting, der minder os om kroppens forgængelighed og gør døden nærværende: det åbne sår, afklippede negle, blod, hårtotter, afføring, og liget som det ultimativt objekt. Det objekt opererer ikke på et repræsentations- eller tegn-niveau, men på et materielt, væskende og klæbrigt niveau. Kristeva formulerer det som “alt det, jeg må skubbe til side, for at leve” (1982, 3). Alt det, som før hørte til vores egen krop, er nu sat ud i verden og løsrevet fra kroppen. Dermed

nedbrydes al klar subjekt-objekt-opdeling. Georges Didi-Huberman (2008, 155) knytter netop voksens materielle kvaliteter til Freuds idé om “das Unheimliche”, som Kristevas idé om det abjekte lægger sig op ad. Det “Unheimliche”/ “uhyggelige”/ “u-hjemlige” er noget, der føles bekendt og trygt, men som samtidig invaderes af et ubehageligt og fremmedgørende islæt – fx en meget livagtig robot. Kristevas abjekte, til gengæld, er noget bekendt (fx menneskekroppen), som pludselig virker fremmed, og som vi føler os fremmedgjorte fra (fx liget).

Voksens metamorfe kvaliteter bidrager yderligere til disse associationer. Materialet rummer en sær viskositet – det kan bearbejdes meget let, som Ovid beskriver det i myten om Pygmalions elskede elfenbenspige, der skænkes liv af kærlighedsgudinden:

Under hans kærtegn svinder det hårde i benet og blødner,  
synker under hans finger og gir sig, som voks fra Hymettus  
gør det i varmen fra solen og kan modelleres i hånden  
og få forskellige former og følger sig ved at håndteres (2012, 291).

Det er med andre ord et materiale, der rummer potentialet for konstant forvandling. Det kan varmes op og gøres let formbart, smeltes helt ned og hærde igen – i det uendelige (Didi-Huberman 2008, 55). Dette er voksens ontologiske særegenhed, og på den måde er voks et udpræget umodernistisk materiale – har den overhovedet nogen iboende mediespecificitet, man kan fremhæve, som man ser det hos en bronzedyrkende modernist som Henry Moore? Materialet yder ikke kunstneren modstand, men lader sig derimod forme frit. Og her kommer vi til endnu en abjekt kvalitet, nemlig den måde, hvorpå voksen historisk set er blevet brugt og opfattet som materiale i flere kunstarters tjeneste til at skabe hyperrealistiske gengivelser af menneskets krop og kød, herunder portrætter, groteske tableauer og anatomiske figurer.

#### *Marquis de Sades besøg i Uffizi-galleriet 1775*

En effektiv beskrivelse af voksens særlige virkemodus finder man i den franske adelsmand Marquis de Sades rejsebeskrivelse fra Italien i 1775. Han er i Uffizi-galleriet i Firenze og beskriver sit møde med et skulpturelt tableau udført af den italienske skulptør Gaetano Zumbo (1656-1701) og udstillet i et dertil indrettet lille skab. Motivet skildrer pestsygens forskellige udviklingsstadier [1]:

[1] Gaetano Zumbo: *Pesten*, 1691-94. Voks. La Specola, Museo di Storia Naturale dell' Università di Firenze.



I et af disse skabe ser man en grav fyldt med et utal af kadavere, hvori man kan observere forskellige stadier af kropsligt fordærv, fra den nyligt afdøde til den, som ormene helt har fortæret. Dette besynderlige påfund er en sicilianers værk, ved navn Zumbo. Alt er udført i voks og farvelagt i overensstemmelse med naturen. Indtrykket er så stærkt, at sanserne advarer hinanden. Man holder sig uvilkårligt for næsen, så snart man bliver opmærksom på denne grufulde detalje. [...] Tæt på dette skab står et af samme slags, som viser en presbyterianergrav, hvor nogenlunde de samme grader af kropsligt fordærv kan observeres. [...] denne gruppe er gengivet med skræmmende sandhed.

Herfra bevæger han sig ind til *Venus Medici* [2]:

Derfra går man ind i det sjette rum kaldet Tribunaen. Det første, der slår én, når man kommer ind, er den berømte Venus. Hun står bagerst i rummet og har ved siden af sig en Apollon, som ikke er mindre smuk. [...] Man gennemtrænges af en sød og hellig følelse, mens man beundrer den; [...] denne statues sublime proportioner, figurens yndefuldhed, de enkelte lemmers guddommelige former, halsens og ballernes graciøse rundinger er mesterværker, som kan konkurrere med naturen. (de Sade 1966-67, 152. Kursiveringer og oversættelse er vores)



[2] *Venus Medici*, 2. til 1. årh. f.Kr. Romersk kopi efter græsk original. Marmor. 153 cm. Gallerie degli Uffizi, Firenze.

*Venus Medici* og Gaetano Zumbos værker var udstillet side om side på Uffizierne. Den "skræmmende sandhed", som ifølge de Sade karakteriserer voksens virkemåde, var særligt egnet til at skildre sygdomme og naturvidenskabelige fænomener, hvorimod marmoren som et materiale, der kun kunne "konkurrere med naturen", vidner om, hvordan man opfattede voksen (sansevækkende – dermed rummer det, som han formulerer det, også en sandhedsværdi) i forhold til marmoren (et materiale, der inviterer til køligt distanceret kontemplation). Voksens måde at kommunikere til menneskets sanseapparat på beskrives med særlig potens af de Sade, når han formulerer materialets virkning i et modus, hvor "sanserne advarer hinanden". Voksen invaderer med andre ord vores sanseorganer og åbner for en kommunikation sanserne imellem. Det er ikke en rolig, kontemplativ tilstand, men en advarende og foruroligende. Der er noget potentielt farligt på færde, som om man kan miste kontrollen, blive overmandet af sanserne, der kommunikerer på deres eget niveau – uden om tanken eller det rationelle.

De Sades rejseberetning blev til i en periode, hvor man i stigende grad søgte at definere forskellige vidensgrene, og Zumbos barokke sygdomsskildringer blev

kort tid efter overført til det nyligt åbnede La Specola, et museum for naturhistorie grundlagt 1771 af storhertug af Toscana Peter Leopold.

Denne udskillellesproces ligger i forlængelse af blandt andet Johann Joachim Winckelmanns idealer for kunsten, som han beskrev i *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1756). Voksens realistiske egenskaber var med andre ord malplacerede inden for rammerne af kunstmuseet. Som Immanuel Kant formulerede det i *Kritik der Urteilskraft* (1790), så var den illusionistiske kunst problematisk at have med at gøre, fordi demaskeringen af illusionen til enhver tid ville ødelægge glæden ved et givent fænomen. Som et eksempel fremhæver han den skuffelse, som man oplever, når man erfarer, at en veldyende nattergalesang i virkeligheden er menneskelig efterligning. Ligeså stiller han sig kritisk an over for anvendelsen af farve i de skønne kunster. Farven kan medvirke til at give liv til kunstens frembringelser, men det er formen eller tegningen, der er det essentielle. Den skønne kunst skal med andre ord ligne naturen, men kan kun kaldes skøn, så længe beskueren er bevidst om, at det er kunst og ikke virkelighed, der betragtes. Inden for dette system bliver voksskulpturens alt for virkelighedsnære fremtræden suspect (Kant 2006, §42 og 45).

## Nedslag 2: Nicolai Urban Møllers uklassiske Thorvaldsen

På trods af disse institutionelle skel finder man løbende sprækker i museernes værn mod det sansealarmerende. På Thorvaldsens Museum er der en såkaldt "Thorvaldseniana"-inventargruppe, der består af alskens genstande knyttet hverdagsligt eller kropsligt til Thorvaldsen: hans arbejdskjortel, hatte, hans berømte slangering, briller, snustobaksdåse, lokker af hans hår plus alt det løse. Via denne inventargruppes nådige bredde sneg et voksportræt sig i 1955 ind på Thorvaldsens Museum [3]. Det er et portræt af Thorvaldsen signeret af den i dag helt og aldeles ukendte mekanikus og voksmuseumsejer Nicolai Urban Møller (1810-78). Det er udført i voks indfarvet i en lys (og efterhånden orangepatineret) hudnuance og skildrer Thorvaldsen i profil med laurbærkrans på hovedet, dobbelthage, uskarpt kæbeparti, karakteristiske smalle læber, poser under øjnene, rynker, indlagte glasøjne og ægte hår på hovedet og øjenbrynene. Ifølge den tidligere ejer er håret Thorvaldsens eget, skænket Møller af Thorvaldsens kammertjener C.F. Wilckens, der samlede på Thorvaldsens hår (Bencard 2007; Wilckens 1874, 18). Portrættet er monteret på en blå baggrund med buer af guldstjerner, en tydelig reference til Thorvaldsens Museums karakteristiske blå korridorlofter.<sup>3</sup>



[3] Nicolai Urban Møller: *Bertel Thorvaldsen*, 1847. Voks, hår, glasøje, tekstiler, guldbronceret papmaché. 35 x 28 cm. Thorvaldsens Museum.

At museet i 1950'erne har inventariseret det under "Thorvaldseniana" – og ladet det forblive der – siger ikke så lidt om synet på det lille voksportræt. På museet findes nemlig også inventargruppen "Andre kunstneres skulpturer", hvorunder fx Giovanni Antonio Santarellis lyserøde og monokromt klassicerende voksportræt af Thorvaldsen er inventariseret, side om side med skulpturer i marmor og gips [4]. Tilsyneladende havde Møllers portræt mere tilfælles med hårlokkerne i "Thorvaldseniana" end med de "rigtige" kunstværker i "Andre kunstneres skulpturer". Ligesom hårlokkerne syntes voksportrættet tættere forbundet med Thorvaldsens krop, end det var tilladt for et kunstværk at være.



[4] Giovanni Antonio Santarelli:  
*Portræt af Thorvaldsen*, 1813.  
Voks på skifer. 7 cm. Thorvaldsens Museum.

Nicolai Urban Møller var da efter sin samtids standarder heller ikke kunstner.<sup>4</sup> Han fik borgerbrev som mekaniker, en håndværker med speciale i at fremstille og vedligeholde instrumenter af forskellige slags – astronomiske, kirurgiske, musikalske, ure osv. – og opfinde små mekaniske anordninger og automata, det vil sige bevægelige figurer på tandhjul og fjedre, som den mekaniske nattegal i H.C. Andersens fortælling. Møller var skræddersøn fra Aalborg og i sin ungdom en omrejsende artist. Han optrådte rundt omkring i Europa sammen med det "Priceske Selskab", stiftet af mimikeren Adolph Price, som sammen med sin bror James Price i folkemunde kaldtes for "Brødrene Price" (som de nulevende Brødrene Price nedstammer fra). Møller optrådte blandt andet dansende med sine automata:

Ved den sidste af de offentlige Maskerader, som i Stockholm gaves i Fastelavnstiden, tildrog kun een Maske sig Opmærksomhed; det var en Danseuse – en udmærket smuk Voxmaske, som deltog i Anglaisen og dandsede paa Fjedre, nemlig en af Hr. Møllers stumme Damer i hans Voxcabinet; Hr. Møller var selv hendes Cavaleer; hun var meget venlig og nikkede til hele Selskabet, men vilde ikke modtage Refraichissements. Til Slutningen lod hun sig bære ud i et Slags Palankin, lig en indisk Prindsesse (Kjøbenhavnsposten, 11te Aargang, Nr. 59, 28.2.1837).

Møller giftede sig i 1834 med Mathilde Juliane Antonetti (1813-74), datter af den italienske hofgipsner Carlo Antonetti, hvis gipseri senere blev drevet af dennes enke, Johanne Juliane, under navnet Antonettis Enke. Gipsriet var det første,

der fik tilladelse til at støbe og sælge gipskopier af Thorvaldsens værker (Schultz 1948, 86). Møller havde adgang til Antonetti-familiens gipsværksted og værkafstøbninger (Haugsted 2016, 59). Her har Møller sandsynligvis stået og lavet sit polykrome voksportræt af Thorvaldsen side om side med gipsere, der støbte idealiseret, hvid skulptur af Bertel Thorvaldsen. Man kan betragte Møller som en slags liminal figur, der stod mellem på den ene side byens borgerskab og dertilhørende idealer for æstetisk dannelse og kunst og på den anden side et nomadisk, folkeligt forlystelsesliv, hvor kategorierne i langt højere grad flød sammen.

### “Kunst- og Automat-Museum” på Frederiksberg Allé 1

I 1845-70 drev Nicolai Urban Møller en permanent voksudstilling på hjørnet af Frederiksberg Allé og Værnedamsvej, et folkeligt forlystelsesområde, hvor Tivoli-konkurrenten Alhambra åbnede kortlivet tolv år senere. Her lod han opføre en toetagers pavillon med en gipsafstøbning af Thorvaldsens relief *Alexander den Stores indtog i Babylon* på facaden – utvivlsomt fra svigermor Antonettis gipseri. At lade sit voksmuseum pryde med Thorvaldsens berømte billedfrise røber lidt om Møllers ambitioner og selvbillede, og hvilket publikum han ønskede at appellere til. Museet bestod af forskellige afdelinger, men samlingens væsentligste del bestod af voksportrætter af berømte mænd i to sektioner: Et galleri af voksportrætter i kropsstørrelse og et galleri, han kaldte for et “Grav-Kapel”, med portrætter af formodentlig samme type som Møllers Thorvaldsen-portræt, nemlig profilportrætter i ramme. Møller skriver selv, at de “alle [er] udarbejdede med største Flid og Nøiagtighed af undertegnede efter Gibsmasker, der ere tagne over de Afdøde, og derfor gjengiver ethvert af disses træk på den meest skuffende måde, som overgaar enhver Aftegning” (udateret A og B).<sup>5</sup> (Ordet skuffende skal her forstås i en gammel betydning som øjenbedragende eller illusionistisk.) Gipsmasker har han kunnet få rig adgang til på Østergade 13, hvor i al fald Thorvaldsens dødsmaske blev lavet, da Venanzio Orlandi, der aftog den, boede på samme adresse. Voksportrættet deler da også nogle karakteristiske træk med dødsmasken, der viser en aldrende og kraftig Thorvaldsen med indsunkne læber, buet overlæbe måske pga. tandløshed, let indfaldet underkæbe, fed hals og laurbærkrans på hovedet [5].

I sit udstillingskatalog insisterer Møller på at kalde sin udstilling for et “Kunst- og Automat-Museum”. Det fremgår tydeligt af hans selvbiografiske *Livs-Billeder og Reiseskizzer* fra 1848, at han har haft kunstneriske ambitioner,

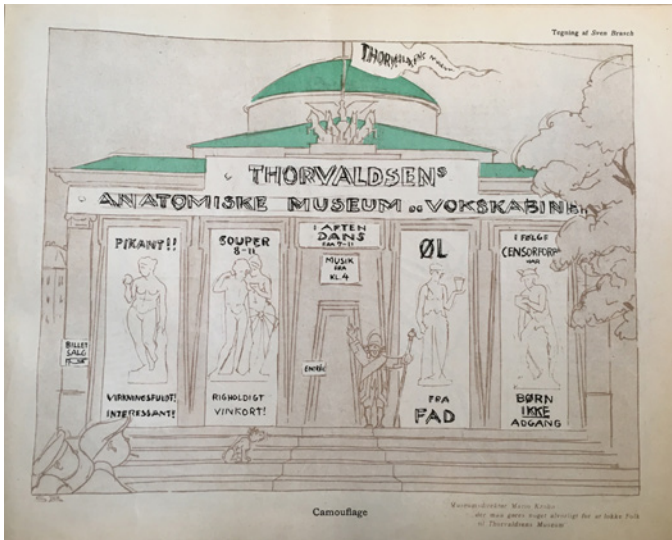


[5] Venanzio Orlandi: Thorvaldsen, dødsmaske med laurbærkrans, 1844. Afstøbning. Gips og hår. 33,4 x 22,6 cm. Thorvaldsens Museum.

for han beskriver her sin metier som “en Art af Billedhuggerkunsten, forenet med Mechanik” og forsøger at tilbagevise fordommen om “At lave Voxdukker er ikke Kunst” (1848, 3).

### *Thorvaldsens Museum som forlystelsespark*

I en lille satirisk tegning, der blev bragt i *Svømmøllen* i 1918, ser man Thorvaldsens Museum iscenesat som en slags forlystelsespark omdøbt til “Thorvaldsens anatomiske museum og vokskabinet” [6]. Der kan købes øl, mad og vin. Skiltene frister med “Pikant!”, “Interessant!”, og skulpturerne er tegnet ekstra svungne og labre. For



[6] Sven Brasch: *Thorvaldsens anatomiske museum og vokskabinet*, *Svømmøllen* 1918.

en samtidig betragter har tegningen muligvis vakt associationer til etableringer som Nicolai Urban Møllers voksmuseum, og tegningen kan derfor betragtes som en tivoliseringskritik anno 1918.

Mange af de portrætterede i Møllers udstilling er sammenfaldende med portrætter på Thorvaldsens Museum.<sup>6</sup> Dette kunne slet og ret skyldes, at Møller havde adgang til kopier af nogle af Thorvaldsens portrætter gennem Antonettis gipsværksted.<sup>7</sup> Eller også skabte Møller med sit voksmuseum et slags folkeligt spejlbillede af Thorvaldsens Museum – en vokspendant

til marmormuseet. Møllers museum og værker smeltede og brændte ned i 1870 sammen med hele hans eftermæle. Måske er voksportrættet af Thorvaldsen det eneste overlevende.<sup>8</sup> I aviserne lød det:

Det hele Møllerske Cabinet  
i Vejret gik som en Raket-  
Og alle Figureerne, Hver og En,  
græd Taare af Vox som Pattebørn.  
I Preusserkongen Ild var tændt  
hans røde Næse dog først er brændt,  
og af Bismarck blot man saa  
tre Pandehaar, der reddet laa.  
(*Berlingske Tidende* nr. 123, 31.5.1870)





[7] Antoine Benoist: *Prins Jørgen*, ca. 1668.  
Rosenborg, Kongernes Samling.



[8] Antoine Benoist: *Sophie Amalie*, ca. 1670.  
Rosenborg, Kongernes Samling.

### Nedslag 3: Solkongen i voks

Direktør for Frilandsmuseet og Dansk Folkemuseum Bernhard Olsen (1836-1922) publicerede i 1896 et lille forsvarsskrift for voks materialet, "Notitser om Voksplastiken". Heri kritiserede han den stedmoderlige behandling, som voksplastikken var genstand for i hans samtid. Den relativt korte tekst kommer omkring en række objekter, som heller ikke tiltrak sig stor interesse dengang, og ligesom hos Schlosser er det særligt portrætter, der er i centrum. Bernhard Olsen fremhæver især voksportrætter udført af den franske billedhugger Antoine Benoist (1632-1717) som kulminationen på voksplastikken. På dansk grund kendes Benoist som ophavsmand til voksbusterner af prins Jørgen og dronning Sofie Amalie [7, 8], som indgik i Det Kongelige Kunstkammer, som blev stiftet omkring 1650, kort inden Benoist udførte busterner i 1668-70 (Gundestrup 1991, kat. 872/4-5). 1700-tallets videnskabelige, rationelle og demokratiske tankegang afstedkom, at Kunstammerets samling i 1820'erne blev klassificeret, nyregistreret og fordelt ud på de nye offentlige museer. I denne forbindelse tilfaldt det Benoists voksbuster at komme ikke til De Kongelige Kunstsamlinger på Christiansborg, men derimod til De Danske Kongers Kronologiske Samling på



[9] Antoine Benoist: *Louis XIV*, ca. 1706. Glas, hår, silke og velour. Château de Versailles.

Rosenborg, som blev etableret i 1833 (Gundestrup 1991, XXV-XXIX).

Et af Benoists mest berømte værker er det bizarre voksportræt af Louis XIV [9]. Portrættet udførte han for den franske kongefamilie, og det var på Bernhard Olsens tid installeret i Solkongens soveværelse på Versailles. Det er et profilportræt i højrelief dekoreret med emaljøjne, ægte klæde og hår, der med tiden er grånet, men som oprindeligt har været brunt.

Teknikken er en videreudvikling af de polykrome miniatureportrætter, som kom på mode i 1400-tallets Italien, og som ifølge Bernhard Olsen betegner voksplastikkens guldalder. Det bløde materiale har sandsynligvis også været lettere formbart i så lille en skala end andre materialer, og man har således kunnet opnå stor detaljerighed i

selv meget små formater i voks.

I det noget større format, som Benoist arbejdede i, har han sandsynligvis brugt aftryk af Louis XIV's ansigt som udgangspunkt for portrættet (hvilket gør selv små koppe-ar synlige i hudoverfladen) og altså tilføjet paryk og ægte klæde snarere end at udforme hele figuren i voks. Det fremstår altså med en ikke bare fotografisk, men også materiel eller kropslig lighed. Den samtidige digter Martin Baraton (1650-1720) understregede ligeledes dette i forbindelse med den såkaldte *Cercle Royal*, en serie portrætskulpturer i voks, som Benoist også udførte for Louis XIV:

Hvilket skuespil møder vore øjne?  
Er le Cercle levende? Man skulle tro den åndede  
Benoist, din geniale kunst  
Synes at animere voksen ved en ny hemmelighed  
Jeg beundrer dit sjældne talent  
Dine portrætter udført med fremragende smag  
Forårsager en utrolig overraskelse  
Man tror at have selve personen foran sine øjne  
Aldrig før har man skabt noget så vellignende  
(Martin Baraton citeret efter Wellington 2017. Vores oversættelse).

Benoist fik i 1668 tilladelse til offentlige fremvisninger af sin her omtalte *Cercle Royal*, en samling voksportrætter af Louis XIV's hof, mod et mindre vederlag. Ud over kongen, dronningen og dauphinen kunne man her møde fremtrædende medlemmer af adelen og en gruppe unavngivne "eksotiske" personer såsom en russisk gentleman, en polsk kvinde og den tyrkiske ambassadør. Portrætterne var udført i voks og iklædt realistiske dragter, og gruppen af udenlandske diplomater udvidedes med tiden betragteligt. Benoists *cercle* kom således til at bane vejen for det, vi i dag ser hos Madame Tussaud's i London, hvor publikum mod betaling kan komme helt tæt på kendte mennesker, der normalt kun er tilgængelige på afstand. Den fik også en fortyndet udløber i det, Bernhard Olsen kaldte "markederne og forstædernes slette vokskabinetter". Hermed hentyder han muligvis til etableringer lig Nicolai Urban Møllers. Disse, samt manglende viden om, at antikkens skulpturer var bemalede, og dermed langt fra nyklassicismens rene æstetik, var ifølge Olsen en hovedårsag til, at voksplastikken faldt i unåde.

Bernhard Olsen var selv oprindeligt uddannet tegner og xylograf. I perioden 1868-85 fungerede han som kunstnerisk leder af Tivoli og tegnede desuden kostumer til en række københavnske teatre. Han stod altså – også lig Nicolai Urban Møller – med et ben i både den folkelige forlystelseskultur og den mere lødige museumsforskning. I 1885 grundlagde han – inspireret af lignende institutioner rundt omkring i Europa – det Skandinaviske Panoptikon, hvor man kunne opleve historiske scener som fx Napoleons felttog og Carl XII's lig, der føres hjem – eller man kunne drikke kaffe med Strindberg og Herman Bang i et replika af Café A Porta (Skougaard og Varnild 1994). Olsens veneration for voksmaterialet skyldes nok netop denne forankring i en bredere kulturhistorisk kontekst, som har fordret en mere favnende forståelse og accept af materialer og brugen af dem.

Olsens og Schlossers tekster om voksen blev til, som de begge også bemærker, på et tidspunkt, hvor voksmaterialet var genstand for både fascination og fortsat kontrovers inden for det kunsthistoriske felt. Schlosser forklarer sin egen interesse for feltet ud fra en forestilling om, at kunsthistorikerens opgave ikke blot er at udøve domme over sit genstandsfelt, men at prøve at *forstå* det og dermed også inddrage fænomener, der falder uden for klassicismens sejlivede æstetiske konventioner. Det gør de begge ved at rette opmærksomheden mod fænomener, der lever i folkedybet, men som vi på overfladen synes at have civiliseret os væk fra. Kunsthistorien har siden Kant kæmpet med realismen og illusionismen. Den har været en irriterende, primitiv kraft, som trængte sig på som en påmindelse om kropslighed og forgængelighed. Både Olsens og Schlossers tekster er udtryk for en modstand imod denne tendens og en insisteren på en mere sanselig kunststopfattelse.

#### Nedslag 4: *La Tête Wicar*

Til trods for voksens perifære eksistens i 1800-tallets kunsthistorieskrivning, nød en lille og relativt undseelig voksbuste stor interesse blandt det sene 1800-tals kunstnere og intellektuelle. Bernhard Olsen omtaler ikke desto mindre den hype, der omgav *La Tête Wicar* [10] – eller “Pigen fra Lille”, som hun kaldtes – med stor irritation:



[10] Ubekendt: *La Tête Wicar*, udateret. Voks. Palais des Beaux-Arts de Lille.

Underligt var det [...], og et tegn paa ukyndighed, baade hos lærde og læge kunstlere, da de for nogle aar siden alle som én faldt paa knæ for afstøbninger af en gammel italiensk voksbuste, et kvindehoved kaldet “Pigen fra Lille” efter dens hjemsted i et derværende museum. Det er en almindelig kurant reproduktion i malet voks af et skjønt billedhuggerarbejde, mangfoldiggjort af en driftig støber. For dette industriprodukt fandtes ikke lov og ros høj nok, medens de gamle uforlignelige miniaturer i fin polykrom kunst, som ikke overmaledes, men virke i et plastisk materiale, impregneret med farve, og hvoraf hver enkelt er et unikum, forbleve upaaagtede. (Olsen 1895, u.s.)

Olsens fnysen af den lille voksbuste skal sandsynligvis ses i lyset af hans (i egne øjne) mere sagligt og kulturhistorisk funderede interesse for voksene og de teknikker, hvormed den historisk blev bearbejdet. Når Bernhard Olsen omtaler busten fra Lille som et “industriprodukt”, hentyder han sandsynligvis til det faktum, at den blev reproduceret i vidt omfang, og i tilgift, at den befandt sig langt fra de genstande, som ifølge Olsen lod voks materialet komme til sin ret, nemlig miniatureportrætterne, der fik lov at leve i al ubemærkethed i museernes montere.

Uagtet interessens berettigelse affødte *La Tête Wicar* i 1800-tallets sene årtier en række konnotationer, der måske kan føres tilbage til det materiale, hun er formgivet i. Selvom det idealiserede kvindeportræt sandsynligvis stammer fra slutningen af 1600-tallet, var den udbredte holdning i 1800-tallet, at hun var et produkt af den italienske renaissance. Ifølge Jean-Baptiste Wicars oprindelige katalog var busten blevet til i kredsen af kunstnere omkring Rafael (*Catalogue des dessins et objets d'art légués par J.-B. Wicar*, 315-317). Alexandre Dumas den Yngre, der fik produceret et replika, var overbevist om, at der var tale om en Leonardo da Vinci, og besang i høje toner det “guddommelige” hoved, som var “det store alting i lille størrelse, for dets udtryk er billedet på livet, og materialet,

det er gjort af, giver indtryk af døden” (Gonse 1878, 108-109). Louis Gonse (1846-1921), chefredaktør på *Gazette des Beaux Arts*, priste hende i lignende vendinger. På én gang mærkelig, mystisk og fortryllende var denne “skulpturelle Mona Lisa”, hvis “berusende parfume undveg enhver beskrivelse” (Gonse 1878, 103). Begge hæftede de sig ved det mystiske og sanselige ved den lille buste. Kvaliteter, som hos Dumas knytttes direkte til materialet, der “giver indtryk af døden”. Her er vi tilbage ved voksens “unheimliche” kvaliteter: fordi det netop ligner menneskekrop, men forbliver uanimeret, er det umiddelbart genkendeligt, men i sidste ende “u-hjemligt” og dermed fremmedgørende.

#### *At grave efter marmor og finde bløde næser*

Den tyske kunsthistoriker Henry Thode (1883) forbandt busten med en mystisk hændelse i Rom i 1485: fundet af et kvindeligt i en sarkofag på Via Appia, der dukkede uventet op, mens man gravede efter antikke marmorfragmenter.

Året efter udgivelsen af Bernhard Olsens skrift “Notitser om Voksplastiken” udgav kunsthistorikeren Emil Hannover et udkast til en afhandling om kvindeidealets udvikling i den italienske kunst i tidsskriftet *Tilskueren*, hvori han refererede til den bizarre hændelse:

Da man aabnede den, fandt man i den et kvindeligt Lig, som laa med Ansigtet nedad og var dækket med en stærkt lugtende Essens af Tykkelse omtrent som et Par Fingre. Da man fjernede Skorpen, viste der sig først et noget bleget Ansigt, som om den unge Pige var stedt til Jorden samme Dag. Hendes Læber var bleget røde, let aabnede, saa at de lod de smaa, hvide Tænder komme til Syne. Smaa Øren, en lav Pande, sorte Øjenhaar og mørke Øjne varslede Skønhed; det sorte Haar, som var bundet sammen i en Knude bagtil, var fastholdt af et Net; Næsen var vel konserveret og saa blød, at den gav efter, naar man trykkede paa den. Kinder, Hage, Hals og Strube var saaledes, at man maatte tro at have en levende for sig; Armene, som hang fuldstændig fast ved Skuldrene lystrede enhver Bevægelse, man lod dem gøre. Alle de øvrige Legemsdele var aldeles friske og frembragte Indtryk af blomstrende Liv, kort sagt: hun syntes som en af de ædlest og skønneste Piger fra Romerstadens Blomstringstid. (1896, 863)

Ligesom voksmaterialet er det fundne kvindeligt blødt og formbart, det giver efter for håndens berøring og bliver, bogstaveligt talt, et mere håndgribeligt spor efter antikken end de hårde marmorfragmenter. Berøringen bliver med andre ord virkelighedstesten – og ligesom vi så det i Ovids digt om Pygmalion, er kroppens eftergivenhed et vidne om dets livagtighed, dets realitet.

Beretningen om fundet ved Via Appia findes i et brev fra den florentinske humanist Bartolommeo della Fonte til Francesco Sassetti fra 1485 og er gengivet i Jacob Burckhardts *Kultur der Renaissance* (1860). Hannover har muligvis læst den hos Burckhardt, men kan også være stødt på fortællingen om den velkonserverede, livløse og dog bevægelige kvindekrop i de talrige beretninger om hende, som var i omløb i tiden (Thode 1883; Janitschek 1883 m.fl.).

Hannover opholder sig i denne tekst, der sporer udviklingen af kvindeidealet i den italienske kunst indtil Rafael, ikke ved den marmor, som ellers var blevet synonymt med antikken efter Winckelmanns udgivelser i midten af 1700-tallet. Det er i stedet det bøjelige og føjelige kvindelig, hvis sanselighed (pakket ind i velduftende materiale, farvede læber etc.) og bevægelighed (lemmerne og næsen, man kan trykke på) der rummer en overbevisende appel. De Sades ubehag i mødet med det bløde organiske materiale må altså vige for en mere positiv opfattelse af det kropslige og voksagtigt modellerbare.

Enhver tids antikforståelse fortæller naturligvis altid mere om den pågældende tid selv end om antikken. Derfor afspejler Hannovers interesse for en blød, organisk og sansemættet antik også noget om, hvor kunsthistoriens evige penduleren frem og tilbage mellem det ideelle og det sensuelle befandt sig her. Det var ikke en kølig marmor-antik, som interesserede Hannover, men en blød og organisk krop. Det kunne tyde på, at voksen havde gunstige forhold omkring 1900: Bernhard Olsen skrev sin lille voksafhandling i 1896, og Schlossers kom i 1910-11. Tilsammen peger de på nogle sprækker i kunsthistorieskrivningen – og en åbning mod alternativer til arven efter Kant.

\*\*\*

Disse fire nedslag i voksens kunsthistorie relaterer sig på forskellig vis til måder, vi enten opfatter eller besøger kunsten på. Voksmaterialet tegner sig i alle tilfælde som noget provokerende eller pirrende, der kilder eller prikker til vores værk- og kunsthistorieforståelse. Hvad enten det er hos Marquis de Sade, som forsøger at værne sig mod dets sanseinvaderende egenskaber, hos Nicolai Urban Møller, der indgår i Thorvaldsens Museums inventar som en drillende tidevandsaflejring af en glemt tradition, eller vi taler om Bernhard Olsens ønske om en bredere funderet historisk forståelse af voksen, der netop forsøger at ruske op i den endnu i dag dominerende idé om, at hyperrealisme, farvet marmor og voks er dårlig smag og forbundet til lav- eller folkekultur.

Mens marmoren etablerer og opretholder en barriere imellem beskuer og værk, synes voksen omvendt at nedbryde eventuelle kropslige grænser, hvilket

også gør os mere følsomme og udsatte i mødet med voks-skulpturen. Den rationelle distance og de forskellige tillærte forsvarsmekanismer og afkodningsredskaber, vi tyer til, når vi ser på kunst, udfordres. Derfor er de Sades observationer omkring Zumbos klamme vokstableauer versus antikkens marmorvenus så rammende: Den søde og hellige følelse, Venus fremkalder i ham, er forenelig med den form for beskuerposition, som vi i kølvandet på Kant har lært, at den gode kunst fordrer: både værk og beskuer er autonome, i sig selv beroende enheder. Det skræmmende og ildelugtende hører derimod til en fysiologisk respons, som vi i højere grad forbinder med splatterfilm end med museumsbesøg.

Voksens materialekvaliteter peger helt ind i det 21. århundredes kunst og dens interesse for de steder, hvor menneske og natur uvægerligt sammenfiltres. Hvis autonomi kan defineres som en selvberoende tilstand, hvor subjekt og værk lever uafhængigt af hinanden og af ydre kræfters påvirkninger, så beskæftiger kunsten sig i dag med autonomiens modsætning: fermentering, mikroorganismer og vild vækst; alt det, som overskrider eller invaderer menneskets vilje og kontrol. Voksen befinder sig et sted imellem natur og kunstighed, og denne liminale beskaffenhed gør materialet egnet til at gentænke de måder, vi læser kunstværker og skriver kunsthistorier på. Denne artikel bidrager blot med en lille (voks)brik i et større billede, der handler om at bringe kunsten ned fra dens ufølsomme eller uerogene piedestal.

---

#### ABSTRACT

By analysing a number of artworks in wax, this article examines the place of the material in art historical thinking. From medical and anatomical models to portraiture, the life-likeness or naturalism of these pieces pushes them into marginal categories in museums, where they are seen less as art and more as curiosities. The article considers possible reasons for this, while at the same time questioning the established and exclusive category of “art”. We consider the waxworks as art history’s erogenous zones, which activate bodily responses both lustful and repulsive, and thereby challenge the idea of disinterested viewing, upon which the art category rests.

---

#### NOTER

- 1 Tak til Anna Øhlenschläger for kyndig vejledning udi definitioner af det organiske.
- 2 Der var i 2010’erne to større voksudstillinger i Danmark: *Wax. Sensations in Contemporary Sculpture* på Gl. Strand i 2011 (Fonnesbech og Ullrich 2011) og *GYS! Er den levende?* på ARKEN i 2017 (Letze 2017). Begge udstillingers kataloger udviser en tydelig bevidsthed om, at voksen balancerer på en knivsæg mellem rigtig kunst og “vokskabinettets flygtige overvældelse”, som Rune Gade kaldte det i sin anmeldelse af ARKENS udstilling, *Dagbladet Information* 10. februar 2017.

- 3 Portrættets signatur angiver datoen 14. april 1847, det vil sige før Thorvaldsens Museums åbning for publikum den 18. september 1848. Stjernehimlen blev imidlertid udført allerede i sommeren 1844 jf. Bencard og Mrgan 2016 og Ramsing 1992 og 1998. Møller må have læst om lofterne eller set dem ved et besøg på museet før åbningen.
- 4 Møller har udgivet to små selvbiografier, Møller 1848 og 1852.
- 5 Én kvinde var portrætteret i det såkaldte "Grav-Kapel" i Møllers museum, nemlig Letizia Bonaparte, Napoleons mor. I afdelingen med fuldfigursportrætter i voks var den spanske danserinde Lola Montez ene kvinde.
- 6 Sammenfaldende er: Alexander 1., Napoleon, Frederik 6., Eugène de Beauharnais, Karl Philipp von Schwarzenberg, Pius 7., Ludvig Holberg, Adam Oehlenschläger, Thorvaldsen selv, Lord Byron, Walter Scott, Johann Wolfgang von Goethe og Friedrich Schiller, jf. Møllers to udaterede kataloger (udateret A og B).
- 7 I 1846 solgte Antonettis Enke gipskopier af Holbergs, Byrons og Napoleons buste, jf. Antonettis Enke 1846.
- 8 Hvis læseren kender til andre, hører forfatterne gerne om det.

## LITTERATUR

- Antonettis Enke. 1846. *Fortegnelse over Gibs-Afstøbninger af Thorvaldsens Værker*. København: Arkivet, Thorvaldsens Museum, Smaatryk 1846.
- Bencard, Ernst Jonas. 2007. "Thorvaldsens hår". arkivet.thorvaldsensmuseum.dk
- Bencard, Ernst Jonas og Lejla Mrgan. 2016. "Stjernetegn i Thorvaldsens værker". arkivet.thorvaldsensmuseum.dk
- Catalogue des dessins et objets d'art légués par J.-B. Wicar*. Musée Wicar. 1856.
- De Sade, Marquis. 1966-67. *Voyage en Italie*. Cercle du Livre Précieux.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. "Viscosities and Survivals". In *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, redigeret af Roberta Panzanelli. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Fonnesbech, Pernille Damsted og Jessica Ullrich (red.). 2011. *WAX: Sensation in Contemporary Sculpture*. København: Kunstforeningen Gl. Strand.
- Gade, Rune. 2017. "Arken-udstilling er som at forspise sig i tomme kalorier". *Dagbladet Information*, 10. februar 2017.
- Gonse, Louis. 1878. *Le Musée Wicar*. Paris.
- Gundestrup, Bente. 1991. *Det Kongelige Danske Kunstkammer 1737*. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busk.
- Haugsted, Ida. 2016. "Gips og voks på Østergade og Værnedamsvej: Hofgipser Carlo Antonetti og hans svigersøn mekaniker Nicolai Urban Møller". *Historiske meddelelser om København* (2016): 54-81.
- Hannover, Emil. 1896. "Kvindeidealets Udvikling i den Italienske Malerkunst indtil Rafael: Et Udkast". *Tilskueren* (november-december 1896): 849-882.
- Janitschek, Hubert. 1883. "Le buste de cire du Musée Wicar et le cadavre de jeune fille découvert à Rome 1485". *L'art: Revue hebdomadaire illustré* (nr. 4, 1883): 3-9.
- Kant, Immanuel. 2006. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Letze, Otto (red.). 2017. *Gys! Er den levende?*. Ishøj: ARKEN.
- Møller, Nicolai Urban. Udateret A. *Speciel Fortegnelse over Grupperne og de enkelte Figurer i det akademiske og mekaniske Kunst- og Automat-Museum*. København.



- Møller, Nicolai Urban. Udateret B. *Speciel Fortegnelse over det skandinaviske Portrait-Galleri*. København.
- Møller, Nicolai Urban. 1848. *Livs-Billeder og Reiseskizzer samt et Par Ord til mine Medborgere*. København.
- Møller, Nicolai Urban. 1852. *Livsforholde, sandfærdigen nedskrevne til fuldstændig Underretning for Dem, som have ladet sig hilde affalske Rygter om N.U. Møller*. København.
- Olsen, Bernhard. 1896. *Notitser om Voksplastiken*. København.
- Ovid. 2012. *Metamorfoser*. Oversat af Otto Steen Due. København: Gyldendal.
- Ramsing, Marit. 1992. "Bindesbøll i Arbejde". *Architectura* 14 (1992): 22-51.
- Ramsing, Marit. 1998. "Loftsdekorationerne i Thorvaldsens Museum – Den kunstneriske proces og dens udøvere. Om arkitekten M.G. Bindesbøll og hans store kreds af medarbejdere". *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* (1998): 74-87. Genudgivet i arkivet.thorvaldsensmuseum.dk
- Schlosser, Julius von. 1993. *Tote Blicke: Geschichte der Porträtbildneri in Wachs. Ein Versuch*. Red. Thomas Medicus. Berlin: Akademie Verlag.
- Schnalke, Thomas. 1995. *Diseases in Wax: The History of the Medical Moulage*. Oversat af Kathy Spatchek. Carol Stream, Ill.: Quintessence Books.
- Schultz, Sigurd. 1948. "Gibseriet i Thorvaldsens Museum". *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum* (1948): 84-105. Genudgivet i arkivet.thorvaldsensmuseum.dk
- Skougaard, Mette og Ib Varnild. 1994. "Panoptikon og museum: Voksfigurer fra et museumsloft". *Nationalmuseets arbejdsmark* (1994): 197-208.
- Thode, Henry. 1883. "Die Römische Leiche vom Jahre 1485. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance". *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Gesichtsforschung* Bd. 4 (1883): 75-91.
- Wellington, Robert. 2017. "Antoine Benoit's Wax Portraits of Louis XIV". *Journal* 18, 3 (Forår 2017). <https://www.journal18.org/1421>.
- Wilckens, Carl Frederik. 1874. *Træk Af Thorvaldsens Konstner- Og Omgangsliv*. København: Thieles Bogtrykkeri.

# Psykologi, orgasme, revolution

## Vilhelm Bjerke Petersen og reichiansk surrealisme

Da Wilhelm Reich ankom til København i foråret 1933, havde han et manuskript til en ny bog med i kufferten. Den østrigske psykoanalytiker, der tidligere havde været Sigmund Freuds stjerneelev, havde rejst fra Wien til Berlin allerede i 1930, men Hitlers magtovertagelse tvang ham til at rejse nordpå. I Østrig var Reichs teorier langsomt gledet længere og længere væk fra den strengt freudianske tænkemåde, der herskede i cirklerne i Wien. Efter studenteroprørene i 1927 var Reich blevet socialdemokrat, og det efterfølgende år begyndte han at fraternisere med kommunisterne: Han arbejdede nu mod at integrere marxistisk teori i sin psykoanalytiske grundmodel. Sideløbende med dette var han nået til den konklusion, at enhver neurose kunne tilbageføres til analysandens manglende evne til at opnå fulde orgasmer, hvad Reich kaldte en mangel på orgastisk potens (1927, 18). Både hans marxisme og hans stærke fokus på orgasmen skulle indtage prominente roller i hans nye bog. Efter at have færdiggjort de sidste redigeringer i den københavnske sommer i 1933 udgav han den under titlen *Massenpsychologie des Faschismus*. Bogen skulle få afgørende betydning for den danske kunstavantgarde i mellemkrigstiden.

Indeværende artikel forsøger at kortlægge og forstå, hvordan Reichs organiske og sexologisk funderede psykoanalyse dannede grundlag for det teoretiske arbejde udført af den danske tænker Vilhelm Bjerke Petersen, som var surrealismens fremmeste teoretiker i Norden. I forlængelse heraf argumenterer jeg for, at Bjerke Petersen udviklede en distinkt form for *reichiansk surrealisme*, der havde Reich – og ikke Sigmund Freud – som sit psykoanalytiske udgangspunkt. Der er enighed i litteraturen om, at Reich satte markante aftryk på dele af den danske surrealisme, og Camilla Skovbjerg Paldam har vist, hvordan Reichs tænkning påvirkede Bjerke Petersens “surrealist utopia, linking sexual liberation closely to socialist revolution” (2015, 441).<sup>1</sup> Det er imidlertid også min vurdering, at der mangler en mere tilbundsående begrebsliggørelse af Reichs betydning for Bjerke Petersens vigtigste bog *Surrealismen* (1934), og der er aldrig tidligere brugt omfattende primærstudier til at udfolde denne specifikke, idéhistoriske forbindelse. Indeværende artikel fokuserer derfor også udelukkende på Reichs placering i Bjerke Petersens teoridannelse. Heri ligger ikke et argument om, at påvirkningen fra Reich ikke forefindes i Bjerke Petersens kunstneriske praksis. Snarere er det afgrænsede fokus på teoridannelsen et udtryk for et ønske om at nå en mere fuldstændig forståelse af de idémæssige og konceptuelle forudsætninger for Bjerke Petersens tænkning og praksis i den sidste del af 1930’erne, og artiklen er dermed også tænkt som et fundament, hvorpå fremtidige analyser af Bjerke Petersens malerkunst kan udfolde sig med mere idéhistorisk ballast.<sup>2</sup>

Reichs store brud med Freud bestod i førstnævntes investering i biologiske og medicinske forklaringsmodeller i den psykoanalytiske praksis. Hvor Freud gradvist udfasede sin biologiske og lægevidenskabelige fortid i udviklingen af den psykoanalytiske model, gjorde Reich det modsatte og lagde mere og mere vægt på organisk materialisme og biologi. Her finder man måske dele af forklaringen på, hvorfor Freud i det 20. århundrede blev så markant vigtigere for kunstteorien end Reich – og på, hvorfor Bjerke Petersen var så forfalden til reichianismen. Hvor Freuds symbolske forståelse af kroppens og psykens tegn og sprog historisk har vist sig nærliggende at oversætte til den æstetisk-kulturelle sfære, synes Reichs opmærksomhed på biologi og orgasmer at være mere forbundet til sociale og politiske argumenter, jævnfør hans eget fokus på fascisme. Selvom indeværende artikel viser, hvordan Bjerke Petersen fremskrev sin kunsttænkning på baggrund af Reichs orgastiske biologi, så ligger mit argument også i forlængelse af denne distinktion mellem Freud og Reich og deres respektive virkeområder. Som vi skal se, blev Bjerke Petersen optaget af Reich, netop fordi dennes materialisme tillod ham at tænke kunstens organiske og politiske funktioner på nye måder, og Reichs teorier tillod ham at gå langt ud over kunstens interne tegnsfære. Derfor

må jeg begynde med at begrebsliggøre de dele af Reichs tænkning, som Bjerke Petersen approprierede.<sup>3</sup>

### **Panser, fascisme og vegetative strømninger**

I *Massenpsychologie des Faschismus* forsøger Reich at arbejde sig ned i det fascistiske subjekts dybdepsykologiske struktur. Bogens grundambition er at lokalisere, hvor og hvorfra fascismen får sin affektive næring. Ifølge Reich er den fascistiske autoritarisme i Europa en fundamentalt irrationel proces, eftersom fascismen underkuer og i sidste instans ødelægger det menneske, der har bragt den til magten (1933, 33-35). Dette er også én af grundene til, at et rent sociologisk rammeværk aldrig vil evne at kortlægge den indre dynamik i den fascistiske bevægelse: Marxisme må konceptuelt sammenflettes med psykoanalyse for at kunne begribe denne irrationalisme. Med sit psyko-marxistiske rammeværk ønsker Reich at forstå, hvorfor masserne vælger at gå imod egne interesser, og han når frem til, at den dybeste årsag til deres selvpåførte undertrykkelse er erotisk. Fascismen afstedkommes af orgastisk impotens. Når samfundet undertrykker massernes seksualitet, vender denne tilbage i perverteret form som fascisme – hvilket Reich ser visualiseret i svastikaet som formaliseringen af et fordærvet, menneskeligt samleje. Når det moderne subjekt frarøves sit naturlige, erotiske udtryk og mister muligheden for totale, fuldt udfoldede orgasmer, vender det sig mod en illusorisk tilfredsstillelse af sine uopfyldte drifter i den autoritære leder. Fascismen skal derfor forstås som en form for kompensatorisk, seksuelt funderet frustration. Ifølge Reich er én af de mest aggressive måder, samfundet forsøger at undertrykke seksualiteten på, at reducere sex til reproduktion. Han kritiserer følgelig, hvad han ser som en biologisk utilitarisme indbygget i det patriarkalske system, der kriminaliserer sex som nydelse. For Reich er sex først og fremmest kropslig, genital nydelse, der bølger ud i psyken som en sund tilstand af harmonisk tilfredsstillelse.

Allerede i 1925 i *Der Triebhafte Charakter* (1925) og videreudviklet med *Charakteranalyse* (1933) mener Reich at have fundet en fysiologisk manifestation af orgastisk impotens. Forskellige kropstyper vidner nemlig på hver deres måde om, at orgastisk impotens skaber et såkaldt *karakterpanser*, idet neuroser manifesterer sig i kroppen som muskulære spændinger, forstenet gestik eller tics. Neuroser kan således også studeres, og imødegås, gennem kroppen. Totale orgasmer, men også fysisk bearbejdelse af kroppens spændinger, kan være måder at blødgøre analysanden og neurosen på, hvorved karakterpanseret smeltes væk, og kroppen og psyken igen bliver blød og smidig. Derved kan de såkaldt *vegetative strømninger* – ubevidst kropsaktivitet, der nydelsesfuldt bølger gennem

legemet – også strømme stærkere og uhindret (Reich 1973, 272). Den ultimative konsekvens af Reichs logik bliver dermed, at man kan imødegå fascisme gennem sex. Selvom seksualitetens konsekvenser dermed går *langt* ud over det organiske, er hans tilgang til selve erotikken som fænomen eftertrykkeligt fysiologisk og genital. *Massenpsychologie des Faschismus* præsenterer dermed et stærkt argument for kroppens plads i politik, og den cementerer psyko-biologien som udgangspunktet for enhver politisk metodologi.

Ved at konceptualisere kroppen og seksualiteten som det sande produktionssted for samfund og politik omvender Reich en marxistisk base-overbygning-model og gør økonomien sekundær til det kropslige begærs forrang. Eller, som han senere teoretiserer det, forsøger han at fremskrive en *sexøkonomi*, der ser orgasmen som den egentlige valuta i ethvert samfund. Denne model har visse affiniteter til den franske filosof Georges Bataille og hans idé om en *generel økonomi*. For Bataille, som det også er tilfældet for Reich, betyder naturens materielle overflod, at alle samfund må evne at udlede forskellige former for overskud. Ifølge Bataille skal dette overskud, den såkaldt *part maudite*, forløses i karneval, ritualer eller kunst (1991, 10). For Reich kan det udelukkede frisættes i orgasmen. Selvom Bataille vægtlægger sin økonomi som *generel*, og Reichs økonomi er *begrænset* til genitalitetens og orgasmens politiske økonomi, så deler de forestillingen om, at ethvert samfund må struktureres efter og omkring excess og merproduktion af energi.

For bedre at skitsere Reichs forestilling om seksualiteten og denne dobbelte funktion af at skabe og modvirke fascisme vil det være produktivt at fortsætte en krydslæsning mellem Reich og Bataille. Som Bataille begrebsliggør det i *L'Erotisme* (1957), hviler hans idé om erotik – i en vis forstand hele hans antropologi – på polariteten mellem forbud og overskridelse. I Batailles freudianske narrativ begynder menneskelig kultur med indstiftelsen af tabu: Mennesket skaber sig selv mod naturens vold gennem forbud. Med kulturens forbud kommer imidlertid også muligheden for overskridelse og for at bryde den kulturelle kode. Inden for rammerne af Batailles erotik følger det derfor, at menneskelig seksualitet *ikke* er naturlig. Den seksuelle akt er ikke instinktiv, idet den hverken er rent reproduktiv eller biologisk formålstjenstlig. Erotik er snarere den bevidste overskridelse af de selvpåførte begrænsninger, som mennesket har pålagt sig selv for at blive menneskelig. Af samme grund ville Bataille aldrig argumentere for afskaffelsen af vores seksuelle/kulturelle forbud, eftersom dette ikke blot ville være filosofisk naivt, men også producere en fuldt ud rationaliseret verden, i hvilken seksualiteten blot ville være mekanisk reproduktiv (1986, 11-25, 29-39).<sup>4</sup>

Reich stiller sig modsat Bataille. Han fastholder en tro på en form for naturlig seksualitet, der er umærket af samfund og kultur, og som slumrer i vores organiske kroppe. I modsætning til Bataille, og som en del af hans udfald med Freud, mener Reich ikke, at menneskelig kultur er funderet på et tabu. Ifølge Reich er det muligt for et samfund at blive fuldt seksuelt emanciperet. Ved at ødelægge den seksuelle utilitarisme, der forårsagede Europas politiske fascisme, kan man ifølge Reich opbygge den sexutopi, han benævner *arbejdsdemokratiet*: Et samfund, hvori alle kroppe er blevet fuldt orgastisk potente (1933, 48-49). Dette utopia skal dog ikke forstås som et menneskesamfund, der kollapser tilbage ned i naturen. Ifølge Reich vil arbejdsdemokratiet stadig være delvist kulturelt, og det vil opretholde en samfundsmæssig form – og det synes dermed at stå delvist i kontrast til hans grundantagelse om en rent naturlig seksualitet. For Reich er det muligt at opretholde begge antagelser, fordi han ikke ser naturens orden som præget af aggression og vold – som Bataille, og delvist Freud, gør – men i stedet karakteriseret af helhed og fred. Man kan således argumentere for, at Reichs teorier er både idealistiske og progressive.<sup>5</sup> Hans seksualitetsforståelse kan læses som en naturalisering af det seksuelle, men meget af den politik, der følger af hans tænkning, er for samtiden dybt progressiv. Reichs intellektuelle indflydelse på mellemkrigstidens Skandinavien skaber en kulturel bevægelse, der argumenterer for kvinders ret til abort, brug af prævention, nye pædagogiske former og, måske væsentligst, opløsningen af kernefamilien som ideal. Som han skriver i *Massenpsychologie des Faschismus*, spejler familiens patriark religionens og fascismens patriark, hvorved familiens affektive dynamik gøres til produktionsmotor for statens struktur og ideologi (1933, 50). Kernefamilien er altså, ifølge Reich, selve den følelsesmæssige forudsætning for fascisme, og den må følgelig begribes som den autoritære stats “centrale ideologiske kerne, det vil sige, som det vigtigste sted for skabelsen af det borgerlige menneske” (1933, 155). Som en afledt konsekvens heraf må man anerkende den kvindelige seksualitet hinsides reproduktionens begrænsninger: “Kvinden som seksuelt væsen” vil ifølge Reich “betyde sammenbruddet af hele familie-ideologien” (1933, 156). Selvom Reichs tanker om kvindens seksuelle frigørelse utvivlsomt er genuine, og selvom flere af aktørerne i hans danske cirkler var udtalte feminister, bør man i dag fastholde en vis skepsis over for de politiske konsekvenser af hans tænkning. Reichiansk psykoanalyse var i et vidt omfang sexistisk og chauvinistisk, og selve forestillingen om en naturlig seksualitet, som den skulle forefindes i børn og dyr, er blevet eftertrykkeligt dekonstrueret af efterkrigstidens kønsteorier.<sup>6</sup> Dette for at sige, at Reichs historie om orgastisk (im)potens bør læses med en sund portion politisk forbehold.

Siden de tidlige 1930'ere havde Reich været på kant med den ortodokse freudianisme og den dogmatiske marxisme. For kommunisterne seksualiserede Reich det politiske. For psykoanalytikerne politiserede han det seksuelle. Da Stalin endegyldigt tilbagerullede USSR's forholdsvis liberale seksuallovgivning i 1936, var Reich endegyldigt dømt uvelkommen i det kommunistiske parti. Til kongressen i den Internationale Psykoanalytiske Forening i 1934 i Lucerne blev Reich ligeledes effektivt ekskommunikeret fra psykoanalysens hovedorgan. Freud valgte at minimere de politiske konsekvenser af sin egen doktrin, og her var Reich ment at være en belastning. Freudianerne sympatiserede ikke med Reichs teorier og hans stadig mere biologiske determinisme, og de mente, at hans politik var for radikal. Dette var ikke tilfældet i Danmark. Selvom Reich skabte politisk tumult i Skandinavien, blev hans *Massenpsychologie des Faschismus* ivrigt læst, og der formede sig hurtigt en sammentømret gruppe omkring ham i København. Reichs såkaldte Sexpol-gruppe havde tætte forbindelser til det kunstneriske miljø i den danske hovedstad. Gruppen bestod af læger, psykoanalytikere og kulturelle tænkere med tæt kontakt til Vilhelm Bjerke Petersen, og sammen forfinede medlemmerne deres teorier, psykoanalyserede hinanden og publicerede og propagerede deres doktrin om et nyt, seksuelt frisat samfund.

### **Psykomaterie og drifternes herredømme**

Vilhelm Bjerke Petersen var den vigtigste aktør i udbredelsen af surrealismen i Norden, og han var, i alle henseender, den væsentligste *teoretiker* for bevægelsen. Han var samtidig én af Wilhelm Reichs mest åbenmundede proselytter i tidens kunstneriske kredsløb. På baggrund af sin reichianisme udviklede Bjerke Petersen en surrealistisk filosofi, der tog sit udgangspunkt i den vitalt erotiserede krop. Her var det menneskelige begær – den surrealistiske virksomheds nøglebegreb – ikke blot dybt organisk, surrealismen var i sig selv en biopolitisk revolution af kunst, samfund og eksistens. I 1934 havde han – sammen med kunstnerne Richard Mortensen og Ejler Bille – startet kunstnerkollektivet og -tidsskriftet *linien*, der var helliget trioens interesse i surrealisme og psykoanalyse. *linien* publicerede digte, intellektuelle essays og oversættelser af surrealistiske tekster, indtil et brud internt i gruppen foranledigede Bjerke Petersen til at grundlægge sit eget tidsskrift, *Konkretion*, i 1935. Grunden til bruddet var Bjerke Petersens tiltagende radikale idéer om kernen i den surrealistiske filosofi. Disse idéer præsenterede han i *Surrealismen*, der var dybt påvirket af Reich. Det er vigtigt at understrege, at Bjerke Petersen på lange stræk så sit arbejde i forlængelse af André Bretons surrealistiske doktrin, og at han ikke nødvendigvis selv mente, at Reichs tænkning stod i kontrast til denne (Paldam 2015, 427). Ikke desto

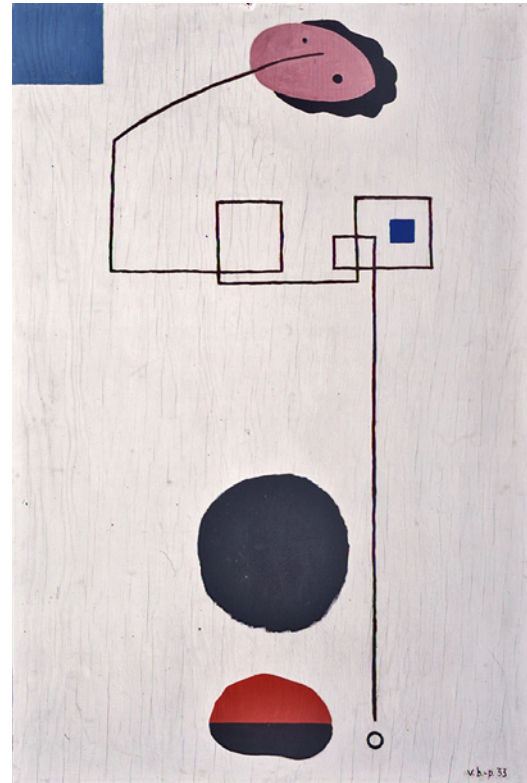
mindre tyder meget på, at det netop var på grund af Bjerke Petersens tiltagende radikale tilegnelse af reichiansk psykoanalyse, at bruddet i *linien* fandt sted. Bjerke Petersen overværede med al sandsynlighed visse af Reichs forelæsninger i København, og hans skrifter fra perioden refererer direkte til den østrigske psykoanalytiker, ligesom tænkere fra den danske Sexpol-enhed bidrog til både *linien* og *Konkretion*.<sup>7</sup>

I *Surrealismen* fremskriver Bjerke Petersen en distinkt organistisk-orgastisk teoretisering af André Bretons doktrin. Bogen udfolder en svovlende kritik af instrumentel fornuft, social kategorisering og samtidskulturens forstening af den erotiske sensibilitet – og Bjerke Petersen ser alle disse forhold legemliggjort i og betinget af det borgerlige subjekt. I forlængelse af sin inspiration fra Reich argumenterer han for, at uddannelsessystemet som ideologisk indoktrineringsanstalt opretholder en steriliserende, neurotisk rationalisme, og at denne rationalisme allerede i den tidlige voksenalder “forringer drifternes mulighed for udfoldelse” (Bjerke Petersen 1934, 14).<sup>8</sup> Når et individ frarøves muligheden for at udleve sit begær, fængsles det i instrumentel fornuft, hvilket igen danner grobund for samfundsmæssige patologier. Den manglende begærsopfyldelse forkrøbler således det moderne subjekt, skubber det ind i konservatismens ideologi, hvilket ultimativt forårsager politisk autoritarisme. I forlængelse af denne idé er et af bogens afgørende greb, at Bjerke Petersen sammenskriver kunsthistorie, videnskabshistorie og psykologiseret idéhistorie. I bogens første del opruller han den moderne kunsts forskellige faser fra naturalisme, impressionisme over ekspresionisme og dada, og han argumenterer for, at kunstens gradvise opgivelse af naturtro virkelighedsgengivelse spejler relativitetsteoriens dekonstruktion af stabile kategorier og koordinater, som igen sammenstilles med psykoanalysens fund af det ubevidste. Kunsten, videnskaben og psykologien er på hver deres måde nået frem til den indsigt, at verden ikke blot kan begribes rationelt og ikke opererer efter klassisk logik eller positivisme. Som Bjerke Petersen noterer sig om positivismens sammenbrud, så svarer denne opgivelse af tiltroen til den blinde, positive kausalitet “paa mange maader til surrealismens idéer, der kun vedkender sig det levende, foranderlige, organiske og følelsesbeherskede” (1934, 24), og surrealismens brud med det repræsentationelle maleri bliver dermed et brud med både positivisme og borgerlig rationalisme.<sup>9</sup> Det moderne menneske må forstå, at det altid er situeret i sin egen ufornuft og altid er determineret af sit begær. Den tankeretning, der har formået at tage konsekvensen af disse indsigter, er netop surrealismen, der således operationaliseres mod de rester af naturgengivelse, streng fornufttænkning og erotisk tabu, som fortsat lammer samtiden. En grundforudsætning for Bjerke Petersens teoretiseringer er dermed



også, at naturen som udgangspunkt er fri, og at det ukulturaliserede menneske derfor også er frit og uindskrænket. Dette forhold ses prægnant afbildet i barnet, hvorom det lyder, at “alt levende bærer fra fødslen et krav i sig, nemlig kravet om forhold der muliggør den frieste udfoldelse. dette krav maa til enhver tid honoreres, hvis mennesket ikke skal gaa til grunde” (1934, 37). Alle menneskets patologier er i den forstand tillærte.

Men hvordan sikrer den surrealistiske doktrin sig, at barnets iboende grænseløshed fastholdes eller genfindes? I sin distinkt reichianske terminologi noterer Bjerke Petersen sig, at menneskekroppen i det neurotiske samfund frarøves “en vegetativ livsudfoldelse” (1934, 38).<sup>10</sup> Han beskriver *det vegetative* – direkte taget fra Reichs *vegetative strømninger* – som en biologisk energi, der pulserer gennem organismen og finder sit højeste og reneste udtryk i den seksuelle handling. Ifølge Bjerke Petersen er måden at imødegå sociale patologier på derfor at lade subjektet gennemstrømme af denne helende, holistisk-vitale strøm, der indfinder sig i og efter orgasmen (1934, 39). Bjerke Petersen arbejder følgelig implicit med den reichianske idé, at der fanget i den borgerlige moral findes en ubesmittet seksualitet, og at frisættelsen af denne seksualitet vil danne grundlaget for et kommende, socialistisk utopia. I dette utopia vil man se “virkeliggørelsen af et liv paa en ny basis: drifternes herredømme” (1934, 66). Som han opsummerer det i *Konkretion*: “[S]urrealisterne vil give livet og alt menneskeligt ret til udfoldelse i dets ubegrænsethed, vi sætter ikke grænser, vi viger ikke tilbage for det søde, det slimede og alt dette, æsteterne ikke kan fordrage, for vi véd, det er vigtige elementer i livet” (1936a, 123-24). Det kan her synes, som om Bjerke Petersens diskurs er på randen af et konceptuelt sammenbrud, når han argumenterer for, at surrealismen vil “give livet” en række “vigtige elementer i livet”. Hvordan skulle surrealismen kunne injicere livet med ubegrænset udfoldelse, der allerede er konstitutivt for livet selv? Som jeg læser Bjerke Petersen, er dette imidlertid en essentiel pointe i hans tænkning: Surrealismen *tilføjer* ikke noget til livet; snarere frisætter den, accelererer og intensiverer den livet i dets orgastisk-organiske register. Surrealismen bringer alt det, der slumrer og under-



Vilhelm Bjerke Petersen:  
*Abstrakt figur*, 1933, maleri  
(olie på træ), 92 x 61 cm,  
Museum Jorn, Silkeborg.



Vilhelm Bjerke Petersen:  
*Den gamle bro styrter i havet*,  
 1935, maleri (olie på lærred),  
 90,5 x 125 cm, Museum Jorn,  
 Silkeborg.

vidualisme og en overgivelse til en potenseret lederfigur, der så at sige opsuger samfundets individer i ét. Dette skyldes, at individualismen er selve symptomet på samfundenes behovsindskrænkning, og at fascismen følgelig er en slags perverteret udgave af den drøm om jeg-opløsning, som altid findes indlejret i menneskepsykologien, og som den frisatte erotik giver et sundt udtryk. Bjerke Petersen argumenter for, at den mest transformative konsekvens af surrealismens filosofi er opgivelsen af selve idéen om det autonome selv. Idet karakterpanser ses som en materialisering af ideologien om det autonome subjekt, gøres individualismen – måske endda selve idéen om individualitet tout court – til patologi. I 1937, i sin bog *Surrealismens billedverden*, citerer Bjerke Petersen én af tidens vigtigste danske reichianere, lægen Tage Philipson, som direkte taler imod “de, der er stærkt ’pansrede’” (1937, 20). Og videre lader Bjerke Petersen Philipson sige, at surrealismen ikke tillader mennesket at “stivne i et Skema eller en bestemt Opfattelse, [...] at hylle sig ind i en ny ’Skal’ eller et nyt Panser” (1937, 21). I en tankefigur, der gentager Reichs idé om orgasmen som det, der afsmelter den kropslige typering, kunne den ultimative konsekvens af Bjerke Petersens surrealisme siges at være skabelsen af en slags fælles filosofi, der tilgår menneskekroppen som kollektiv og trans-individuel. I frisættelsen af den kollektivitet, der findes indlejret i autonome, organiske kroppe, mener Bjerke Petersen at finde sit udgangspunkt for det, han kalder *den psyko-materialistiske revolution*. Denne revolution beskriver han som åbningen mod en form for radikal kommunisme,

trykkes i kroppen, op til overfladen. Hermed gøres kroppens domæne og naturens orden også til et felt karakteriseret af overflod og affirmativ rigdom.<sup>11</sup>

Naturen og kroppens rigdom er for Bjerke Petersen kendetegnet ved et helt andet jeg-forhold end det autoritære samfund. Som han bemærker sig, ser man et mærkeligt forhold i Europas gryende fascisme, idet de fascistiske samfund på samme tid er karakteriseret ved accelereret indi-

i hvilken selve forestillingen om jeg-autonomi er smeltet bort. Bjerke Petersens surrealisme kan derfor siges at være en slags subjektteori eller kunstpsykologi, der er skabt til at omgøre og i sidste instans afslutte selve subjektet. Som han skriver i en artikel kaldet "Social kunst? Lad os saa hellere leve!", er surrealismen derfor "ikke en kunstart eller kunstretning, den er et *livssyn* [...] *Det tillader al natur at leve*" (1984, 62).

I det sidste kapitel af *Surrealismen*, helliget *den psyko-materialistiske revolution*, beskriver han, hvordan Reichs *Massepsykologi* påviser, at "den sexuelle undertrykkelse er et vaaben i kapitalens haand", og at opgaven i dag er en fuldkommen genopfindelse af mennesket – "mennesket må revolutioneres i bund og grund [...] hvoraf et nyt organisk samfund vil danne sig" (1934, 66). Marxismen har, ifølge Bjerke Petersen, forsømt at udvikle revolutionens psykologiske forudsætninger, hvilket surrealismen strategisk sigter mod, idet den "befordre den direkte, dyriske seksualitet" (1934, 68). Som en negation af det borgerlige subjekt beskriver Bjerke Petersen sin revolution som en affirmation af det organiske. Ved at knuse pansret individualisme, rationalisme, positivisme og kunstneriske manerer søger revolutionen at etablere forudsætningerne for, at organisk liv og erotik kan udfolde sig uden for kulturens grænse. Således er surrealismen både på højden af sin samtid og et løfte om et kommende utopia.

### **Sex, masse, kunst: konklusion**

Hvad træder frem i kortlægningen af Bjerke Petersens reichianske tilbøjeligheder? Hvordan kan Reichs indflydelse på Bjerke Petersen siges at have bidraget til en distinkt form for surrealistisk teori? Det drejer sig især om tre forhold, som jeg afslutningsvist kort vil kontrastere.

Selvom det er en del af den kunsthistoriske børnelærdom om den surrealistiske avantgarde, at pariser-gruppen var stærkt optaget af psykoanalysen og dennes betoning af seksualitetens betydning, så er der ingen tvivl om, at Bjerke Petersen var betragteligt mere optaget af sex og kropslig erotik end sin franske pendant André Breton. Som det fremgår af de franske surrealisters samtaler om seksualitetens væsen, var mange medlemmer af gruppen – og måske i særdeleshed Breton – langt mere optaget af seksualiteten og psykens ubevidste som intellektuelle figurer og tegn end som levet, kødelig erfaring (se Breton et al. 2012). Denne forskel relaterer sig direkte til forskellen på Freud og Reich, hvor førstnævnte netop udfoldede seksualiteten som noget, der på gådefuld vis var rodfæstet i det ubevidste. Som idéhistoriker Paul Robinson fyndigt opsummerer det: "For 'sexual' Reich now substituted 'genital', thus undermining that broadening of our erotic sensibilities which had been one of Freud's hardest-won

accomplishments” (1990, 14). På samme måde var Bjerke Petersens seksualitetsbegreb og dennes væsentlighed for det surrealistiske projekt langt mere genital, fysiologisk og kropslig end Bretons. Bjerke Petersen var i den forstand tættere på Batailles erotik – Bretons store antagonist i mellemkrigsårenes Paris – om end Bjerke Petersens reichianisme naturaliserede seksualiteten på en måde, der ikke havde huet Bataille.

Fra denne forskel mellem fransk og dansk surrealisme kan man se konturerne af en anden bemærkelsesværdig differentiering. Selvom Breton og Bjerke Petersen begge havde et komplekst og anstrengt forhold til dogmatisk kommunisme, divergerede deres politiske forståelse af subjektets forhold til massen betragteligt. Udgangspunktet for Bretons doktrin – ja, hele hans idé om sur- eller over-realitet – var, at menneskelig forestillingsevne og drømmekraft skulle transponeres over på den objektive verden. Når surrealismen frigav tankens diktat, ville man nærme sig en tilstand, hvor subjektiv sandhed smeltede sammen med objektiv virkelighed. På den måde var Bretons filosofi en slags potensering af subjektet og dets intellektuelle rækkevidde: Imaginationen var på sæt og vis malet ud over verdens overflader. Modsat mente Bjerke Petersen, funderet i sin reichianisme, at surrealismen ville afvikle selve idéen om subjektivitet og opløse mennesket i naturens kontinuum. Selvom Breton og Bjerke Petersen ville være enige om, at forestillingen om individets klare grænse var en borgerlig konvention, så ville sidstnævnte ikke se på individet som noget, der skulle potenseres, men snarere transcenderes. Og surrealismen var et middel til både at afsløre og accelerere denne naturlige opløsning af subjektets ukrænkelighed.

Derfor synes en sidste, tredje forskel også at være gældende: Breton og Bjerke Petersen delte ikke en fuld, fælles forståelse af, hvad de surrealistiske kunstværker var og burde kunne. Som Breton definerede det i *Det surrealistiske manifest* i 1924, var surrealisme en slags ren psykisk automatisme, der frisatte tankens diktat fra fornuftens, moralens eller æstetikens krav. I forlængelse heraf nævner Bjerke Petersen flere steder sin egen interesse i og gæld til automatismen som kunstnerisk metode. Men automatismen var for Bjerke Petersen kun en stedfortræder for, hvad kunstnerisk skabelse egentlig implicerede. I et titelløst manuskript fra 1936 forestiller han sig forskellige “demonstrationer” som ækvivalente til den kreative handling. Eksempler på disse demonstrationer, der altså sidestilles med kunsten, var “arbejdsløse der bryder ind i madvarebutikken eller bare ødelægger noget, manden der forlader sin stilling, hustruen, der løber fra ægteskabet, barnet der ikke vil svare” (1936b, 4). I alle disse handlinger “kommer det levende kød til syne” (1936b, 4). Denne kropsliggørelse af kunstnerisk handling understreger, at kunsten for Bjerke Petersen blot er én

handling blandt en række andre, der alle er kendetegnet ved ét forhold: at bringe mennesket tættere på orgasmen og den uindskrænkede drift. Det er her tydeligt, at Bjerke Petersen, som Breton og de franske surrealistere, mente, at en af surrealismens revolutionære målsætninger var at tilnærme kunstsfæren til livssfæren og opløse kunsten i livet. Men funderet i sin reichianisme mente Bjerke Petersen også, at livssfæren rummede det organiske liv. Livssfæren strakte sig fra eksistens og socialitet helt ind i biologiens inderste, og for Bjerke Petersen skulle den surrealistiske kunst tilnærme sig hele dette spektrum. Det reichianske utopia, som fremkom, når surrealismen ødelagde karakterpanser og frisatte de vegetative strømninger, var for Bjerke Petersen en politisk revolution, fordi det også var en revolution af kroppen og en frisættelse af dens drifter.

---

#### ABSTRACT

In this article, I conceptualise a distinct form of *Reichian Surrealism* unearthed from the writings of Vilhelm Bjerke Petersen in the 1930s. By cross-examining the writings of psychoanalyst Wilhelm Reich, who stayed in Denmark and Norway in the period with the chief theoretician of surrealism in Denmark, Bjerke Petersen, the article brings forth the distinctive qualities of Bjerke Petersen's surrealist theory. This, the article shows, is a theory that is wholly committed to the organismic and sexological aspects of Reich's teachings as a vehicle for fostering radical and utopian politics.

---

#### NOTER

- 1 Paldam (2019) har fortsat sin udfoldning af Bjerke Petersens surrealistiske tænkning.
- 2 Indeværende artikel er baseret på omfattende granskning af primærkilder i Vilhelm Bjerke Petersen-arkivet på Museum Jorn i Silkeborg.
- 3 Jeg forsøger her at fremskrive den sexologisk-orgastiske del af Reichs tænkning for at vise dens forbindelse til Bjerke Petersens surrealisme. Således gør jeg mig ingen forestilling om en fyldestgørende beskrivelse af Reichs år i Skandinavien. For dette narrativ se Turner (2011), Korsgaard (2014) og Strick (2015).
- 4 Batailles position i den franske surrealisme har været grundigt debatteret i litteraturen, hvor især Rosalind Krauss (1986), Georges Didi-Huberman (2019) og Michael Richardson (1994) har belyst forholdet mellem Breton og Bataille.
- 5 Reichs idealisme var knyttet til hans påvirkning af en særlig intellektuel strømning i samtidens tyske biologi – *medicinsk holisme* – for hvilken den organiske krop ikke kunne reduceres til autonome dele, men måtte forstås som et samlet hele, der antog nye kvaliteter i kraft af sin helhed; se Harrington (1996).
- 6 I forlængelse heraf bør man holde sig for øje, at den danske seksualreformbevægelse, der var reichiansk og socialistisk, agiterede for eugenik. Den sexologiske læge Jonathan Leunbach, der var en af landets fremmeste reichianere, agiterede for kvinders ret over egen krop, prævention og abort *samt* social eugenik; se Koch (1996, 47-8).
- 7 Eksempelvis var Knud Lundbæk – en væsentlig bidragsyder til *linien* – medlem af Socialistisk Medicinergruppe. Gruppen havde inviteret Reich til at give forelæsninger i København og

fik dele af hans arbejde oversat til dansk. Så sent som i 1944 proklamerede Bjerke Petersen selv, at det var Reichs psykoanalyse, der havde hjulpet ham med at trænge ind til det "psyko-fysiologiske felt" (1944, 8-9).

- 8 I 1936, i en upubliceret forelæsning, deklarerer han, at "barnet er altid revolutionært – altid levende, altid vitalt, altid drømmer, altid opfinder. Men [...] barnets leg undertrykkes, barnets drifter, impulser og instinkter nægtes udfoldelse"; se Bjerke Petersen (1936, 1).
- 9 Dette gør det muligt for Bjerke Petersen at erklære, at den borgerlige kunst er forældet: "vi erstatter æstetik med seksuallivet" (1934-35, 7).
- 10 Senere taler han igen om "vegetativt liv" (Bjerke Petersen 1934, 48).
- 11 Bjerke Petersen teoretiserer dermed også kroppen i psykosomatiske termer: "Vi kan ikke drage nogen grænse mellem krop og sjæl, de skal ikke adskilles. I kroppens mysterium blomstrer sjælen, i kønnet og kærligheden bor skjulte guder" (1936b, 11).

## LITTERATUR

- Bataille, Georges. 1986. *Erotism: Death and Sensuality*. Oversat af Mary Dalwood. San Francisco: City Lights Books.
- Bataille, Georges. 1991. *The Accursed Share: An Essay on General Economy, vol. I*. New York: Zone Books.
- Breton, Andre et al. 2012. *Investigating Sex*. Redigeret af José Pierre. London: Verso.
- Bjerke Petersen, Vilhelm. 1934. *Surrealismen – livsanskuelse. livsudfoldelse. kunst*. København: Linien's bibliotek.
- Bjerke Petersen, Vilhelm. 1934-35. "Skoleforedrag". I boks 11. Silkeborg: Museum Jorn/Vilhelm Bjerke Petersen-arkivet.
- Bjerke Petersen, Vilhelm. 1936a. "Introduktion til mine billeder." *Konkretion 4: Interskandinavisk tidsskrift for kunsten af i dag*: 120-124. København: Konkretion.
- Bjerke Petersen, Vilhelm. 1936b. "Uden titel". I boks 21. Silkeborg: Museum Jorn/Vilhelm Bjerke Petersen-arkivet.
- Bjerke Petersen, Vilhelm. 1937. *Surrealismens billedverden*. København: Arthur Jensens Forlag.
- Bjerke Petersen, Vilhelm. 1944. "Realities in my Art". I boks 33. Silkeborg: Museum Jorn/Vilhelm Bjerke Petersen-arkivet.
- Bjerke Petersen, Vilhelm. 1984. "Social Kunst? Lad os saa hellere leve!" *Linien 1934-1939*: 62. Esbjerg: Esbjerg Kunstforening.
- Didi-Huberman, Georges. 2019. *La Ressemblance informe*. Paris: Éditions Macula.
- Harrington, Anne. 1996. *Reenchanted Science*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Koch, Lene. 1996. *Racehygiejne i Danmark 1920-1956*. København: Gyldendal.
- Korsgaard, Lea. 2014. *Orgasmeland: Da den seksuelle revolution kom til Danmark*. København: Gyldendal.
- Krauss, Rosalind. 1986. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press.
- Paldam, Camilla Skovbjerg. 2015. "Erotic Utopia – Free Upbringing, Free Sex and Socialism". I *Utopia: The avant-garde, modernism and (im)possible life*, redigeret af David Ayers, Benedikt Hjartarson, Tomi Huttunen og Harri Veivo, 413-427. Berlin: De Gruyter.
- Paldam, Camilla Skovbjerg. 2019. "Surrealism in Denmark: Vilhelm Bjerke-Petersen's book Surrealismen, 1934". I *A cultural history of the avant-garde in the Nordic Countries 1925-1950*, redigeret af Benedikt Hjartarson, Andrea Kollnitz, Per Stounbjerg og Tania Ørum, 208-224. Leiden: Brill/Rodopi.

- Reich, Wilhelm. 1927. *Die Funktion des Orgasmus*. Leipzig: International Psychoanalytischer Verlag.
- Reich, Wilhelm. 1933. *Massenpsychologie des Faschismus*. Kopenhagen: Verlag für Sexualpolitik.
- Reich, Wilhelm. 1973. *The Function of the Orgasm*. Oversat af Vincent Carfagno. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Richardson, Michael. 1994. "Introduction": I *Georges Bataille: The Absence of Myth – Writings on Surrealism*, oversat af Michael Richardson, 1-27. New York: Verso.
- Robinson, Paul. 1990. *The Freudian Left*. Ithaca: Cornell University Press.
- Strick, James. 2015. *Wilhelm Reich, Biologist*. Cambridge: Harvard University Press.
- Turner, Christopher. 2011. *Adventures in the Orgasmatron*. New York: Farrar, Straus and Giroux.





# Den røde strøm

## Menstruationsblod som kunstnerisk og aktivistisk materiale

Den franske filosof Simone de Beauvoir beskriver i *Det andet køn*, som første gang udkom i 1949, hvordan puberteten i midten af det tyvende århundrede med brutal overtydelighed aftegnede forskellen på drengenes og pigernes sociale bestemmelser: “Drengen ser glad beundrende på sin frembrydende [genitale] hårvækst, fordi den varsler om ubegrænsede muligheder. Pigen står forvirret over for det ‘ubarmhjertige og lukkede drama’, der afgør hendes skæbne” (2020, 70). Gennem sin første menstruation får pubertetspigen det første konkrete billede af sin kvindelighed forærende, sådan som den “åbenbarer [...] sig i den røde strøm, der flyder ud mellem hendes lår” (ibid. 70-71). Da menstruationen betegner selve kvindeligheden, kommer den også til at stå som det ultimative tegn på en “andethed og underlegenhed”, som forarger, “når den giver sig selv til kende” (ibid. 70). Simone de Beauvoir understreger, at menstruationens negative konnotationer er nøje sammenhængende med en social orden, et magt-hierarki, der favoriserer manden og placerer ham i en position, hvor han udgør den implicitte norm, der som sin modsætning opstiller kvinden som en underlegen *andethed*. Erfaringen med at få menstruation behøver således ikke at være deklasserende, men kunne være anderledes: “I et samfund, hvor der var ligeret for begge køn, ville hun [pigen] udelukkende have betragtet menstruationen som hendes særlige måde at blive voksen på” (ibid. 71).

Det er mere end 70 år siden, at Simone de Beauvoir formulerede sine skarpe feministiske iagttagelser, der blandt andet dristede sig til at nævne den stærkt tabuiserede menstruation og analytisk sammenbinde dens tabuiserede status med kvindelighedens deklasserede sociale position. Menstruationen bliver i Simone de Beauvoirs forståelse et tegn, der kræver særlig administration, en

&lt;

[1] Judy Chicago: *Menstruation Bathroom*, 1972, installation, blandede materialer.

hemmelighed, der skal vogtes med årvågen nidkærhed, fordi den er selve andet-hedens stigma: “Jo større afsky den unge pige føler over for denne kvindelige *skavank*, desto større agtpågivenhed tvinges hun til at udvise for ikke at udsætte sig for den rædselsfulde ydmygelse, et uheld eller en betroelse ville være” (ibid. 68). På grund af denne afsky og dens ledsagende skamfølelse har menstruation i den vestlige kultur været udsat for en diskursiv udradning, som har gjort den unævnelig såvel som usynlig, selv om den samtidig for et utal af kvinder er et trivielt og tilbagevendende, om end ofte også smertefuldt og besværligt, fænomen. Afskyen og skammen er bestemt ikke ny, men har rødder i patriarkalske forvaltninger af både religion, filosofi og medicin, der har sat dybe spor i både italesættelsen og opfattelsen af menstruation.<sup>1</sup> Jævnfør Simone de Beauvoirs iagttagelser, så er patologiseringen af menstruationen blot et symptom på patologiseringen af kvinden per se, fordi hun udgør afvigelsen fra den maskuline norm.

I denne artikel ønsker jeg at undersøge, hvordan menstruation i moderne tid har været underlagt en diskursiv udradning, som er nøje forbundet med udskamning, patologisering og social stigmatisering, og som frembyder en række dilemmaer og paradokser, der blandt andet manifesterer sig i den visuelle kultur. Menstruationens diskursive udradning er igennem de seneste cirka 50 år blevet udfordret af billedkunstnere, som i kønspolitisk øjemed enten anvender menstruationsblod som et materiale eller som et emne (eller begge dele) i deres værker. Jeg vil vise, hvordan feminismen som en ideologisk, aktivistisk strømning i 1970'erne blev omsat til billedkunstneriske transgressionsstrategier, der har haft stor indflydelse på de seneste 10-15 års menstruationsaktivisme og har bidraget til at udfordre sygeliggørelsen af menstruation. Desuden vil artiklen belyse, hvordan de billedkunstneriske transgressionsstrategier siden århundredeskiftet er dissemineret ud i en bredere visuel kultur, hvor de primært har vundet udbredelse gennem sociale medier.

\*

Menstruation er et tabu. Som det er tilfældet med alle tabuer, er menstruation derfor også viklet ind i komplekse sociale kontrolmekanismer, der regulerer opfattelsen af den. Den væsentligste sociale mekanisme til regulering af vores opfattelser af menstruation er *skam*. Skam er en intens følelse med voldsomme konsekvenser. Den amerikanske psykolog Michael Lewis beskriver i sin definition af skamfølelsen, hvordan den ikke blot handler om enkelte handlinger, men implicerer individets fundamentale selvopfattelse: “Skam forekommer,

når selvet, uanset hvordan dette defineres, forbryder sig mod centrale normer og påtager sig skylden for sin fejl, en skyld fokuseret på selvet snarere end på selvets handlinger” (1995, 218). Lewis opregner desuden en række karakteristika ved skamfølelsen: Den fylder én med ønsket om at skjule sig eller forsvinde. Den er forbundet med intens smerte, ubehag og vrede. Den får én til at føle sig utilstrækkelig og uværdig. Den skaber en sammenblanding af subjekt og objekt, for så vidt som den, der rammes, både er *bærer* af skammen (årsag til den) og *genstand* for den (ibid. 34).

Disse karakteristika korresponderer med mere specifikke forskningsmæssige observationer i forbindelse med den skam, der knytter sig til menstruation. Selv om menstruation for både den enkelte og for kulturen mere bredt kan repræsentere andet end skam, fx glæde, stolthed, smerte, frugtsommelighed, seksuel modenhed og meget andet, er skam den dominerende følelse, som sættes i forbindelse med menstruation. Den svenske journalist Anna Dahlqvists undersøgelser viser, hvordan menstruation er en *kønnet skam*, der skyldes følelsen af en mangel på kontrol over sin egen krop, andre menneskers væmmelse og fornemmelsen af, at menstruation er beskidt, samt dette at blive entydigt markeret som en kvinde: “At blive en kvinde i andres øjne med alt, hvad det implicerer: billedet af en fødedygtig, seksualiseret eksistens, som også er afvigende” (2018, 27-28). At skammen over menstruation forskydes fra fænomenet til personen, bekræfter hun også: “Skammen bliver en del af selvet, af éns identitet” (ibid. 28). Dahlqvists forskning omfatter kvinder fra store dele af verden. Med små nuancer er erfaringerne med menstruation og skam tilsyneladende universelle. En gruppe teenagepiger fra en landsby i Kenya fortæller for eksempel, at det værste ikke er at blive taget i at have menstruation, men “specifikt at blive taget i at have blodpletter på sig” (ibid. 32). Det er med andre ord menstruationens *synlighed* (for andre end den menstruerende), der bliver skammens mest stigmatiserende mærke, fordi den stiller den manglende kontrol over kroppen til skue for omverdenen. Menstruationen er “farlig”, som Dahlqvist argumenterer, fordi dens “blodpletter bekræfter en idé om upålideligheden, kaosset – og anormaliteten – ved ikke at være en mand” (ibid. 47). Menstruationens synlighed bærer i et patriarkalsk organiseret samfund andethedens stigma og bliver alene derved skamfuld.

Idet menstruationen er en kilde til skam, pålægges kvinden kravet om at sikre, at den finder sted ubemærket, at den forbliver usynlig og unævnelig. Menstruationen skal håndteres, så den ikke ses, lugtes eller efterlader nogen spor. Den skal ikke engang nævnes, for det er, som om selve begrebet også er blodpletet.<sup>2</sup> Unævneligheden er så meget mere ironisk i lyset af, at kvinder i den

vestlige verden menstruerer signifikant mere end nogensinde tidligere, nemlig gennemsnitligt 450 gange i deres levetid, hvor kvinder i den agrariske tidsalder gennemsnitligt menstruerede 150 gange (Docherty 2010, 8).

Den diskursive udradning af menstruationen kan imidlertid aldrig være komplet, især ikke når en hel industri samtidig er vokset frem med produkter til håndtering af menstruation – produkter, som skal omsættes på det frie marked. De såkaldte hygiejneartikler til kvinder, som tilbyder forskellige metoder til håndtering af menstruation, kapitaliserer på kvinders skamfølelse, selv om de retfærdigvis også må siges at have ydet et vist bidrag til en normalisering af menstruation. Allerede benævnelsen “hygiejneartikler” er både lingvistisk og historisk problematisk, som blandt andre kønsforskeren Breanne Fahs fra USA har gjort opmærksom på: “Termen *kvindelig hygiejne* implicerer ‘produkter til at holde styr på den usoignerede, uregerlige, uhygiejniske, beskidte, usanitære, blødende vagina’, frem for helt enkelt at nævne de faktiske ord for, hvad en kvinde bruger. (Den kønner desuden helt unødvendigt det i forvejen kønnede fænomen menstruation)” (2016, 48). Fahs argumenterer endvidere for, at supermarkeders typiske placering af disse produkter blandt bleer til spædbørn associerer menstruation med afføring og bidrager til at infantilisere kvinder. Endelig redegør Fahs også for, at begrebets historiske rødder i en amerikansk kontekst kan føres tilbage til en eufemisme for svangerskabsforebyggende produkter i 1930’erne, hvilket betyder, at videreførelsen af termen “direkte forbinder sig med en mere almen panikdiskurs og uvidenhed omkring kvinders reproduktion, menstruation og vaginale sundhed” (ibid. 49). I en dansk sammenhæng var rødstrømpebevægelsen i 1970’erne også opmærksom på, hvordan hygiejneindustrien anvendte udskamning som en salgsstrategi. Som bladet *Kvinder* skrev i 1979: “Alt det, der ikke passer ind, må skjules – bl.a. menstruation. Her står kosmetik- og hygiejneindustrien så parat. Både til at fortælle kvinden hvor rædsomt hendes blod lugter og ser ud – og til at sælge hende løsningen på alle problemerne” (Schmidt 2015, 227).

Reklamer for menstruationsprodukter appellerer da også til skamfølelsen med kirurgisk præcision, uden hverken at sige for meget eller for lidt, fordi de på en og samme tid lukrerer på kvinders skamfølelse og er nødt til at dæmpe samme. Eller som den amerikanske historiker Lara Freidenfelds har diagnosticeret denne dobbelthed: “Den moderne diskretion var paradoksalt nok baseret på en større offentlig anerkendelse og udstilling [af menstruationsteknologier], om end inden for nøje afgrænsede områder” (2009, 120). I deres bog om menstruation er de danske retorikere Maja Nyvang Christensen og Sine Cecilie Laub inde på det samme, når de spørger, “...hvordan er det også lige, at man reklamerer for

et emne, der [...] er forbundet med urenhed, sygdom og skam?” (2016, 87). De samme produkter, der er skabt til effektivt at skjule det, der bliver opfattet som afskyeligt og skamfuldt, skal nødvendigvis vises og omtales for at blive solgt og anvendt.

Som både Freidenfelds’ og Christensen og Laubs forskning demonstrerer, resulterer denne hårfine forvaltning af et dobbelt hensyn (åbenhed/diskretion) i reklamer for menstruationsteknologier, der nødvendigvis må mestre lingvistiske såvel som visuelle eufemismer for overhovedet at blive accepteret. Selv om reklamernes emne er menstruationsblod, kan dette dårligt udsiges og slet ikke vises.<sup>3</sup> Inden for de seneste årtier af det tyvende århundrede har dette resulteret i den notoriske *blå væske* i for eksempel tv-reklamer, der har til hensigt visuelt at demonstrere den effektive sugeevne i hygiejnebind. Men som Christensen og Laub bemærker, så har hemmeligholdelsen og omskrivningen af menstruationen omkostninger: “Fraværet af blod i reklamer, og hele idéen om at vi skal gemme menstruationen godt og grundigt væk, gør, at den menstruerende bliver opfattet og udstillet som anderledes” (2016, 90). Reklamerne samarbejder så at sige med den patriarkalske logik, der lader menstruationen betegne selve kvindeligheden og dermed en underlegen andethed, sådan som Simone de Beauvoir påpegede det i indledningens citater.

Oven i den diskursive udradering og udskamning af menstruation har den været genstand for en patologisering inden for lægevidenskaben. Tabuiseringen af menstruationsblodet udspringer af en næsten universel maskulin frygt for det, og lægevidenskaben, der langt ind i det tyvende århundrede var mandsdomineret, har i forskellige forklædninger videreført denne frygt via en sygeliggørelse af menstruation. Indtil 1930’erne herskede der inden for lægevidenskab tvivl om, hvilken funktion menstruation tjente, og den blev ofte set som synkron med ægløsning og dermed analog med visse dyrs brunstperioder (Freidenfelds 2009, 44-45). Tilsvarende herskede der forvirring om de helbredsmæssige konsekvenser af forskellige fysiske aktiviteter i forbindelse med menstruation, bl.a. svømning, der af fysiologiske snarere end praktiske årsager blev betragtet som farligt, fordi det mentes at kunne standse menstruationen. Der var dog ikke nogen medicinsk evidens bag dette synspunkt, som snarere bundede i en kønnet kropspolitik, der havde til hensigt at regulere kvinders adfærd (ibid. 90-91).

Selv en term som “PMS” (præmenstruelt syndrom) kan siges at tage del i patologiseringen af menstruation. Termen blev introduceret af den engelske læge Katharina Dalton i 1953, men blev først almindelig udbredt i 1980’erne (ibid. 111). Lara Freidenfelds’ undersøgelser har vist, at kendskabet til termen imidlertid også har stor betydning for, hvordan kvinder oplever deres cyklus.

Som Freidenfelds formulerer det, så producerer det udvidede vokabularium om menstruation også nye oplevelser af fænomenet, og selve undervisningsmetoderne og teknologierne til håndtering af menstruation op gennem det tyvende århundrede “skabte grundlaget for, at PMS blev noget, kvinder kunne forestille sig og genkende” (ibid. 112). Termen PMS blev endda så udbredt og associeret med vrede og dårligt humør, at både drenge og piger i 1990’erne i USA tog den til sig, dannede et verbum af den og anvendte “PMSing” som en generel forklaring på irritabilitet, vredesudbrud og uforskammet opførsel (ibid. 116).

Dermed blev PMS også en term, der for første gang gav piger og kvinder en socialt acceptabel grund til at udvise vrede og en forklaring på manglende indfrielse af forventningerne til den stereotype, “gode”, venlige og tålmodige kvinde (Chrisler 2008). PMS er åbenlyst – ligesom menstruation – en kønnet og politiseret term, der kan bruges diskriminerende imod kvinder (som hævdes at være ustabile og ude af stand til at varetage krævende hverv på grund af hormonelle svingninger), men som for kvinder kan udgøre en mulighed for at sætte ord på reelle, fysiske og emotionelle erfaringer. Som den amerikanske kønsforsker Chris Bobel bemærker om PMS: “At adskille de virkelige problemer fra dem, der fremmanes i kønsdiskriminationens tjeneste, er en vanskelig opgave” (2008, 36).

En radikal medicinsk “løsning” på PMS, hormonelle udsving og menstruation er nyere produkter som Seasonale og Lybrel, der henholdsvis reducerer menstruationen til fire årlige blødninger og helt eliminerer menstruation. Disse produkter tilbyder en mulighed for at fjerne eller reducere problemer for kvinder, der lider af svære smerter i forbindelse med menstruation, men får samtidig menstruation *per se* til at fremstå uønsket og sygelig (ibid. 38-39). De bidrager dermed ikke blot til en diskursiv eller visuel udradning, men en komplet eliminering af menstruation, som snarere udgør den endegyldige statuering af menstruationstabet end ophævelsen af det.

\*

Det er åbenlyst, at en vigtig dimension af feminismens kamp for ligeret og ligestillet liv i lyset af ovenstående må være at afvikle tabuet, patologiseringen og den medfølgende skam omkring menstruation. Selv med de omfattende og i mange henseender positive forandringer i den offentlige diskurs om menstruation i det tyvende århundrede er emnet stadig et tabu. Menstruation er ikke et sekundært og inferiørt aspekt af de køns karakteristika, der inden for patriarkatets binære kønslogik knytter sig til det kvindelige, men derimod et afgørende aspekt. Derfor er menstruationen så ildeset og henvist til en skjult tilværelse.

Menstruationsblodet signalerer tab (af potentielt liv) og død, lige såvel som det signalerer frugtbarhed og liv (Fahs 2016, 35). Som Breanne Fahs formulerer det i forlængelse af den fransk-bulgarske filosof Julia Kristevas observationer: “Menstruationsblod, og især de spor af menstruationsblod, der er løsrevet fra den faktiske kvinde, som frembragte den, står for en fare, der kommer fra identitetens indre” (ibid. 38).

At synliggøre og aftabuisere menstruationsblodet har været et væsentligt anliggende for feminismen, lige siden Simone de Beauvoir satte det i forbindelse med kampen for liggeret mellem kønnene. Feministiske strømninger inden for billedkunsten har derfor også igennem de seneste 50 år på forskellige måder arbejdet med emnet. Synliggørelsen af menstruationen handler for feminismen ikke kun om at aftabuisere og afpatologisere den generelt, men også om at afindividualisere den, dvs. at sikre, at menstruerende personer har mulighed for at dele erfaringer. Som det fremgår af Simone de Beauvoirs 70 år gamle vidnesbyrd fra franske kvinder såvel som fra de globalt indhentede eksempler fra nyere tid hos Anna Dahlqvist, så forholdes unge piger i udstrakt grad viden om og undervisning i menstruation, så de er overladt til selv at finde ud af at håndtere fænomenet.

Som jeg har argumenteret for i en anden sammenhæng, så er menstruation dermed et emne, “der på lige fod med for eksempel hustrumishandling, manglende seksuel tilfredsstillelse, børnefødsler og økonomisk ligestilling/uafhængighed kunne styrke kvinder kollektivt ved at blive diskuteret åbent, frem for at måtte henslæbe en fortsat eksistens som den enkelte kvindes isolerede problem” (Gade 2019, 45). Den kollektive samtale kan desuden danne grundlag for det, Breanne Fahs har kaldt “affektiv solidaritet”, hvor den dominerende negative menstruationsdiskurs viger pladsen for en mere positiv og fordomsfri, kropsligt forankret erfaringsudveksling om menstruation. Dette fundamentale og elementære udbytte ved at arbejde på at synliggøre menstruation er sammen med intentionen om at bearbejde og forandre den dominerende kulturelle menstruationsdiskurs væsentlige, men ikke enerådende, motivationer for billedkunstneriske tematiseringer af emnet.

Allerede i begyndelsen af 1970'erne kunne man iagttage de forskellige billedkunstneriske strategier, der tages i anvendelse for at synliggøre menstruationsblodet. Det meste kendte arbejde inden for området er amerikanske Judy Chicago og Miriam Schapiros *Womanhouse* fra 1972.<sup>4</sup> Værket er tydeligt blevet til inden for en feministisk kontekst, hvor Chicago og Schapiro på The Feminist Art Program på California Institute of the Arts udelukkende underviste – eller rettere samarbejdede med – kvindelige studerende. *Womanhouse* var

et udkomme af dette program, hvor studerende og undervisere fra slutningen af 1971 til januar 1972 samarbejdede med lokale kunstnere om at lave en total-installation i et forladt, victoriansk hus i Hollywood. Selv om værket tilskrives Chicago og Schapiro, er der således tale om et kollektivt arbejde med flere involverede. Den stedsspecifikke installation benyttede husets rum til i 25 forskellige installationer og fem performances at tematisere forskellige sider af kvinders liv, virkelighed såvel som drøm, sådan som de traditionelt – inden kvinders storstilede adgang til arbejdsmarkedet i 1960'erne – udspillede sig i den hjemlige sfære.

Et af de mange emner i huset blev menstruation, hvilket tilskrives Judy Chicago, som da også tidligere havde arbejdet med menstruation i sine egne værker, såsom skuespillet *My Menstrual Life* og det litografiske tryk *Red Flag* fra 1971 (Røstvik 2019, 339). *Womanhouse* indeholdt et *Menstruation Bathroom* [1], som bestod i et helt hvidmalet badeværelse, hvor en hylde bugnede af æsker med menstruationsprodukter, og en affaldsspand flød over med brugte tamponer og bind med blodspor, der desuden strakte sig ud på gulvet (der var dog tale om maling, dvs. en symbolsk fremstilling af menstruationsblod). Gennem et hvidt gazeforhæng, som hang ved indgangen til rummet, havde publikum visuel adgang til det “sterile” hvide rum kontrasteret af det “beskidte” menstruationsblod, men kunne ikke gå derind (ibid. 346). Intentionen med værket fra Judy Chicogos side var en aftabuivering af menstruation, som hun ønskede at fremstille fri for skam til fordel for stolthed og glæde (ibid.).

Flere komponenter i *Womanhouse* bidrager til at markere det som feministisk: den kollektive arbejdsproces, den bevidstgørende intention og fokuset på kvinders dagligliv. Som den norske kunsthistoriker Camilla Mørk Røstvik (ibid. 346-47) har bemærket, var Judy Chicagos intention om en positiv, stolt og skamfri fremstilling af menstruation også en udtalt intention i flere feministiske grupperingers arbejde med menstruation i perioden. I den henseende har et pionerværk som *Menstruation Bathroom* direkte forbindelse med tendenser inden for nutidens menstruationsaktivisme, som søger ikke blot at aftabuisere menstruation og at problematisere den undertrykkende diskurs omkring den, men også at fremhæve menstruationens positive egenskaber.

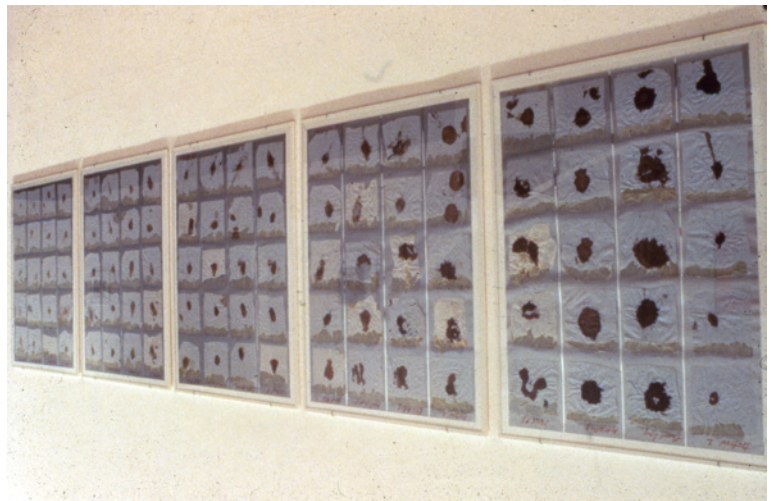
Det er fx den dominerende idé bag begrebet “menarchy” (der sammenskriver “menarche” og “anarchy”), sådan som den amerikanske psykolog Shannon Docherty introducerer det i 2010: “De [menarkisterne] forsvarer blodet i en æra, hvor kvindelige hygiejneprodukter truer med at få menstruation til at forsvinde. [...] Ved at gøre menstruationen synlig, kritiserer menarkister også større forhold om vareliggørelse af kroppen, kapitalisme og afsky” (2010, 3). På samme måde forsøger begrebet “menstrala”, som kunstneren Vanessa Tiegs introducerede i



2000, at gribe menstruationens livsbekræftende og positive sider. Man kan med andre ord pege på en kontinuitet mellem 1970'ernes billedkunstneriske bearbejdelse af menstruation og vores samtids menstruationsaktivisme. Som jeg vil vise, kan man se en sådan positiv og stolt fremstilling af menstruation i flere værker fra de seneste 25 år.

Et andet tidligt værk med fokus på menstruation er den amerikanske performance- og billedkunstner Carolee Schneemanns *Blood Work Diary* fra 1972 [2]. Værket er, som titlen indikerer, mere personligt, skrøbeligt og dagbogsagtigt end Judy Chicagos arbejde. Det består i fem paneler med hver 20 stykker papirlommelommetørklæder klæbet op i kolonner, der ordner papirlapperne i et sirligt, geometrisk mønster. Hvert enkelt stykke papir bærer sporene af menstruationsblod i form af en mere eller mindre centreret plamage, og en lap i hver kolonne bærer også en håndskreven påtegning af dag og tidspunkt for indsamling af blodet. Her er ikke tale om en symbolsk repræsentation, men om faktisk menstruationsblod (og et bindemiddel i form af æggehvide) på papir – angiveligt kunstnerens eget menstruationsblod. Med den kropslige og personlige investering, den dagbogsagtige notationsform, det diminutive format og den materialemæssige fragilitet adskiller værket sig markant fra *Menstrual Bathroom*. *Blood Work Diary* er på alle måder et mere intimt arbejde, der understreger, at den erfarede menstruation altid er forbundet med den enkelte kvindes krop. Som i flere af sine øvrige værker bruger Carolee Schneemann sin egen krop direkte i kunstproduktionen, og indgiver derved *Blood Work Diary* en selvbiografisk dimension.

Schneemann har selv forklaret om *Blood Work Diary*, at værket afsøger en autonom, feminin æstetik og dens potentialer for at bevæge sig hinsides et valoriseringsregister, der arbejder inden for dikotomien ren versus uren (Weintraub 1996). Interessen er med andre ord mindre et demonstrativt brud med menstruationstabuet end en fri undersøgelse af menstruationsblodets formelle, male- riske kvaliteter og blodets samspil med det tynde, absorberende papir, der slår sig og folder voldsomt under påvirkning af mængden af blodets omfang. Blod-



[2] Carolee Schneemann: *Blood Work Diary*, 1972, menstruationsblod og æggehvide på papir, 5 paneler à 72,5 x 57,5 cm.

pletterne er en slags *drip paintings*, à la Jackson Pollocks malerier fra 1950'erne, blot fratrukket det grandiose, den maskuline patos og det 'action'-ekspressive imperativ, som kendetegnede de mandlige abstrakte ekspressionisters arbejder i perioden. Schneemanns *Blood Work Diary* baserer sig på et malerisk materiale hentet fra kroppen selv, og papirlapperne bliver præcise dokumentationer af kroppens ujævne leveringsdygtighed, der snarere end en kontrollerende kunstnerisk intention bliver det afgørende for de respektive pletters størrelse og form.

*Blood Work Diary* foretager på linje med et andet kendt værk af Schneemann, *Interior Scroll* fra 1975, også en kritisk, feministisk udveksling med de samtidige, dominerende (og maskulint dominerede) kunstretninger, såsom konceptkunst og minimalisme. Papirlappernes serielle og mønsteragtige organisering er sammen med den stramme og enkle idé bag værket vidnesbyrd om et morfologisk slægtskab. Men samtidig er værkets selvinvesterede og dagbogsagtige form en tydelig indikation af dets feministiske udgangspunkt, som den amerikanske kunsthistoriker Barbara Kutis har bemærket: "Ved at trække det biologiske og det personlige ind i den konceptuelle praksis undersøger Schneemanns værk menstruationstabuet og opfordrer betragteren (mandlig eller kvindelig) til ikke blot at genoverveje de mandsdominerede traditioner for konceptkunst, men også at reflektere over sin egen opfattelse af den naturlige proces og de måder, kvinder kender deres kroppe (eller hvordan mænd forestiller sig at kvinder opfatter deres kroppe)" (2019, 116-17).

Der er slående forskel på Judy Chicagos *Menstrual Bathroom* og Carolee Schneemanns *Blood Work Diary*, men for begges vedkommende kan man påvise forbindelseslinjer til nutidens menstruationsaktivisme. Hvor arven efter Chicago kan siges at være den radikale og celebrerende "menarkisme" og "menstrala", kan man argumentere for, at arven efter Schneemann i højere grad forvaltes af kunstnere og aktivister, der arbejder med menstruationsblodets formelle, materielle og abstrakte kvaliteter, sådan som man kan se det hos en række yngre billedkunstnere.

\*

I den indiske kunstner Shilpa Guptas installation *Untitled (Menstrual Blood)* fra 2001 er hovedværket en meterstor, cirkelformet collage af blodindfarvet tekstil monteret direkte på udstillingsvæggen [3]. Collagens mange nuancer af rødbrune tekstiler er resultatet af en kollektiv proces, hvor Shilpa Gupta udleverede et simpelt stofbind til en række kvinder sammen med en manual, der beskrev, hvordan de skulle bruge bindet. Manualen anviste blandt andet kvinderne i

at menstruere i bindet, tørre det og klippe selve de blodplettede områder ud af stoffet, emballere dem i en plastikpose og returnere dem til Shilpa Gupta. I udstillingen af værket lader Shilpa Gupta collagen ledsage af manualen såvel som to videoer, hvor den ene viser et nærbillede af en hånd, der møjsommeligt syr et blodpletet stofstykke fast i skridtet på et par hvide pyjamasbukser, mens den anden viser en tørresnor, hvor tre par hvide pyjamasbukser hænger i solen. Værket synliggør en kollektiv proces, løfter menstruationen ud af dens private rum og gør den til et fælles anliggende. Det "snavsede" undertøj bliver bogstavelig talt hængt til tørre i det offentlige rum for at synliggøre og dermed eliminere den individualiserede sårbarhed og skam, der er forbundet med menstruation.

Ligesom Shilpa Gupta i andre af sine værker problematiserer forståelsen af etnisk, national og racemæssig identitet, kan man i forhold til *Untitled (Menstrual Blood)* sige, at værket på et kønsmæssigt niveau tematiserer identitetsspørgsmål. Som kunsthistorikeren Ruth Green-Cole har formuleret det, så dokumenterer værket en *katarsisk* proces, hvor arbejdets "tilsyneladende 'uhygieniske' karakter ophører, eftersom det bliver umuligt at skelne, hvis blod der er hvis" (2015). Intentionen om at udfordre et kulturelt tabu, der diskriminerer menstruerende kvinder, bliver bekræftet af Shilpa Gupta selv, der i et interview om værket fortæller om indiske kvinders adgangsforbud til templer i forbindelse med menstruation og hendes ønske om at problematisere dette med sit værk (Huber-Sigwart 2008, 17). Shilpa Guptas *Untitled (Menstrual Blood)* kan således ses som en sammenblanding af på den ene side de kollektive og procesuelle dimensioner og på den anden side de formalistiske og materialeorienterede aspekter, som 1970'ernes feministiske kunst benyttede, overført til specifikke indiske forhold, men samtidig med et universelt potentiale.

Den australske kunstner Casey Jenkins skabte i 2013 værket *Casting off My Womb*, der bevægede billedkunsten og den bredere menstruationsaktivisme endnu tættere på hinanden [4]. Værket var en performance over 28 dage



[3] Shilpa Gupta: *Untitled (Menstrual Blood)*, detalje, 2001, blandede materialer (processuel installation og video, manual med instruktioner i montre, tøjstykker plettet med menstruationsblod, to videoer på monitorer).



[4] Casey Jenkins: *Casting off My Womb*, 2013, performance med uld og menstruationsblod, variable dimensioner.

i oktober i det kunstnerdrevne Darwin Visual Arts Association (DVAA), hvor Casey Jenkins dagligt strikkede på det, der endte som et 15 meter langt, smalt bånd af lys uld. Casey Jenkins (der bruger pronomenet de/dem om sig selv) førte først uldgarnet – i mindre partier – ind i sin skede, hvorfra de trak det ud og strikkede med det, mens de sad med adskilte

ben på en bæk i galleriet. Eftersom Casey Jenkins strikkede i en periode, der svarer til en gennemsnitlig menstruationscyklus, menstruerede de også i løbet af udstillingsperioden, hvilket indfarvede visse områder i det samlede bånd med en distinkt rødbrunlig farve. Dermed blev det strikkede bånd – sådan som værktitlen også dobbelttydigt spiller på det – både et *aftryk* af livmoderens tilstand og en visuel markering af den blodige *udskillelse* fra æggestokkene og livmoderen, som betegnes menstruation, en form for diagrammatisk logbog over kunstnerens cyklus.

Ud over den åbenlyse reference til et klassisk feministisk værk som Carolee Schneemanns *Interior Scroll* henviser Casey Jenkins' performance også til det cykliske og repeterbare i det at strikke, en typisk kvindeopgave, som henregnes til kunsthåndværk snarere end til de skønne kunster. Casey Jenkins har selv udtalt, at intentionen med værket var en afmystificering af det kvindelige kønsorgan, der blot er "en del af kroppen, ikke noget chokerende eller skræmmende" (Bryzgel 2015). Modtagelsen af værket vidner dog om, at en afmystificering af det kvindelige kønsorgan ikke er gjort med dette. Selv om *Casting off My Womb* fik en meget begejstret modtagelse fra mange publikummer, var lige så mange forargede eller bestyrkede (ibid.). Den delte og polariserede modtagelse blev kun forstærket af værkdokumentationens cirkulation på de sociale medier, hvor den kontante og koncise fordømmelse, uden ledsagelse af forklaring eller begrundelse, ofte blot var stærkere. Casey Jenkins anvendte værkets reception i det senere arbejde *Bad Blood* fra 2017, hvor det strikkede bånd fra *Casting off My Womb* indgik sammen med et strikket tæppe på 3,2 x 2,2 meter, hvor de hyppigste ord, der var blevet anvendt om værket på de sociale medier, optrådte som en "ordsky". Men netop cirkulationen via sociale medier som YouTube og Twitter sikrede også værket

en offentlighed, som det ikke ville have kunnet få, hvis det alene var blevet vist på et kunstnerdrevet udstillingssted for samtidskunst. Casey Jenkins' fokusering på de formelle kvaliteter såvel som den aktivistiske og emancipatoriske dimension demonstrerer igen en fornyende og udviklende forvaltning af arven fra 1970'ernes feminisme.

Den amerikanske kunstner Jen Lewis' langvarige fotografiske projekt (i samarbejde med hendes partner Rob Lewis) *Beauty in Blood* fra 2012-13 repræsenterer en mere entydig fokusering på menstruationsblodets formelle og abstrakte kvaliteter. Jen Lewis' arbejder er baseret på makrofotografiske næroptagelser af (hendes eget) menstruationsblod, der hældes ud i vand. Sammenblandingen af vand og blod danner omskiftelige blodformationer, der i nærbillederne tager sig ud som skystudier eller teleskopiske optagelser af fjerne galakser. Motivernes abstrakte kvalitet løfter dem ud af den fotografiske realisme og ind i et mere dekorativt og ekspressivt register. Selve den fotografiske mediering fjerner desuden menstruationsblodet fra dets objektale materialitet og transformerer det til "skønne" billeder. Jen Lewis er selv bevidst om dette, og selv om hun eksplicit positionerer sig som feministisk, betoner hun samtidig, at hendes værker "er væsentligt mere end et groft eller vulgært billede kastet op på en væg for dets chokeffekt på masserne" (Lewis 2021). Dermed forsøger hun paradoksalt nok at lægge afstand til (stereotyperne om) feministisk menstruationskunst, samtidig med at hun indskrives i den selvsamme tradition.

Man kan sammenholde Jen Lewis' værker med den franske kunstner Ingrid Berthon-Moines serie *Red is the Colour* fra 2009, der bestod af 12 fotografiske portrætter af kvinder. Portræterne er optaget i en pasfotostil, hvor hver enkelt kvinde er skildret frontalt mod en ensfarvet grå baggrund, mens hun kigger direkte ind i kameraet uden at smile [5]. Det usædvanlige er, at de alle bærer en bogstavelig talt blodrød læbestift i form af deres eget, friske menstruationsblod. De enkelte fotografier i serien er navngivet efter kendte læbestiftmærker, såsom *Rouge Pur*, *Red Taboo* og *Forbidden Red*, hvis navne åbenlyst leger med seksualitet og begær. I Ingrid Berthon-Moines portrætter forskyder navnenes konnotative betydninger sig på måder, som skaber udfordrende sammenstød mellem forskellige forståelser af kvindekroppen som henholdsvis seksualiseret, truende og tabuiseret. De pasfotolignende portrætter undersøger således den sociale sanktionering af den kvindelige identitet, akkurat ligesom mere regulære identitetsfotos. Til forskel fra Jen Lewis' skønhedsdyrkende og abstrakte fotografier, der fjerner menstruationsblodet helt fra kroppen og individet, foretager Ingrid

[5] Ingrid Berthon-Moine:  
*Rouge Star* fra serien *Red is the Colour*, 2009, 12 farvefotografier  
à 24 x 30 cm.





[6] Stense Andrea Lind-Valdan:  
*I Wish You Well* fra serien  
*Animal Dialogue/I Wish You  
Well*, 2016, 18 monoprint,  
menstruationsblod på milli-  
meterpapir, 29,7 x 42 cm.

Berthon-Moine en visuel understregning af menstruationsblodets kropslige forankring ved at deplacere det fra kroppens *mindst* visuelt tilgængelige område (skridtet) til dens *mest* synlige område (ansigtet). Selv om *Red is the Colour* medierer menstruationsblodet via det fotografiske medie, sikrer den kropslige forankring materialets forbindelse til specifikke personer og insisterer på, at menstruationsblodets skønhed også findes i dets konkrete relation til kroppen.

I en dansk sammenhæng er Stense Andrea Lind-Valdan vist nok den første billedkunstner, der har fået et værk baseret på menstruationsblod indlemmet i samlingen på det kunsthistoriske hovedmuseum SMK. Stense Andrea Lind-Valdans *Animal Dialogues/I Wish You Well* fra 2015-16 er en serie på 18 kropsafttryk lavet med menstruationsblod [6]. Aftrykkene er lavet på rødt millimeterpapir og fremstår abstrakte og ekspressive. Dog fornemmer man i visse af seriens motiver tydelige aftryk af brystvorter, der fremtræder som en slags stiliserede øjne i dyreansigter. Motiverne er således både abstrakte og figurative, en leg med de tilfældigt opståede "ansigter" i aftrykkene, der samtidig er konkrete aftryk af kunstnerens krop udført med kunstnerens blod. Her er menstruationsblodet således i mindre grad anvendt med et aktivistisk sigte. Intet i serien afslører nemlig umiddelbart, at det er udført med menstruationsblod. Det er først, hvis man orienterer sig i værkets paratekstuelle lag, at det afsløres, hvad materialet er. I hovedsagen er der således tale om en undersøgelse af kroppens potentiale for at skabe simple billeder med et komplekst motivisk indhold, et performativt og udvidet maleri med afsæt i kroppens virkelighed og de forhåndenværende materialer.

Den mest markante forskel på menstruationskunst i 1970'erne og de senere år handler således mindre om dens kvalitative indhold end om dens kvantitative udbredelse. Tidlige værker af Judy Chicago, Carolee Schneemann og flere andre kunstnere opnåede en vis udbredelse i deres samtid, men primært hos et kunstinteresseret publikum. Helt anderledes ser det ud i dag på grund af internettet og de sociale mediers fremvækst, som har givet grundlag for en helt ny distribution af billeder. Menstruationsaktivismens frontlinjer er derfor i dag at finde på internettet, hvor de sociale medier – hver med deres lokale og suveræne billedpolitik – er blevet en ny arena for kampen om at synliggøre og aftabuisere menstruation. Værker af pionerer som Chicago og Schneemann har et større publikum i dag, end da de først blev vist, ligesom nye arbejder inden for menstruationsaktivisme potentielt får meget større opmærksomhed og gennemslagskraft.

Et arbejde, som, kort tid inden Donald Trump blev valgt som præsident i USA i 2016, opnåede stor opmærksomhed, var historikeren og kunstneren Sarah Levys *Whatever (Bloody Trump)* fra 2015 [7]. Værket opstod som en direkte reaktion på Trumps udtalelser om journalist Megyn Kelly fra Fox News, der af Trump blev betegnet som upålidelig, i forbindelse med at hun lavede et interview med ham, fordi der “kom blod ud af hendes øjne... kom blod ud af hende ‘hvor som helst’ [*wherever*]”. Udtalelsen blev set som en slet skjult henvisning til menstruationsblod og til den udbredte, sygeliggørende forestilling om, at menstruation medfører en svigtende dømmekraft. Sarah Levy ændrede “wherever” fra Trumps udtalelse til “whatever”, for at overtrumfe hans fornærmelse (*Red Wedge* 2015). Trumps udtalelse førte til udbredt kritik og en række protester fra kvinder, heriblandt Sarah Levys ansigtsportræt af præsidentkandidaten malet med menstruationsblod, som Levy lagde op på Facebook i september 2015 (Mack 2015). Levys portræt bærer karikaturens præg med stærkt stiliserede træk, der fremhæver Trumps talende mund og læber. Portrættet er malet med en tampon ved hjælp af blod samlet i en menstruationskop (*Red Wedge* 2015).

Det er bemærkelsesværdigt, at *Whatever (Bloody Trump)* først og fremmest vakte opsigt ikke som originalt værk, men i reproduceret form på de sociale medier. Her gik det straks viralt og tiltrak sig et utal af journalisters interesse. Reaktionen var delt mellem de påskønnende, som satte pris på den feministiske replik til præsidentkandidaten, og de oprørte, som blev forargede over at se menstruationsblod brugt i kunstnerisk sammenhæng og i en portrættering af



[7] Sarah Levy: *Whatever (Bloody Trump)*, 2015, tegning, menstruationsblod på papir, 28,75 x 33,75 cm.

Trump. At der var tale om menstruationsblod, var imidlertid ikke umiddelbart synligt, så det var åbenlyst en *viden om*, at det var menstruationsblod, der forargede. Det viser, at menstruation stadig er et tabu, der har dybe, kønspolitiske implikationer – et kønnet tabu. Som Trumps nedgørende udtalelse afslører, er allerede den billedlige tales vage og indirekte påkaldelse af menstruationsblodet tilstrækkeligt til at stigmatisere en kvinde. Men Sarah Levys klarmælede visuelle replik viser omvendt, at magtfulde mænds stigmatisering af kvinder ikke foregår upåtalet længere, men møder modstand og kritik. Tabuet bliver med andre ord udfordret, og ikke mindst de sociale mediers distributive rækkevidde og hastighed medvirker til dette.

Et andet værk, som aktiverer menstruationsblod som en direkte reaktion på Donald Trump, er Raegan Truax' *Sloughing* fra 2017 [8]. Her var tale om et kollektivt værk, en performance over 28 dage på 19 forskellige steder og med 35 performere. I tre timer hver dag stod nogle af performerne på kvadratiske krydsfinerplader, mens de uden anden påklædning end lange, blåstribede skjorter menstruerede frit. Raegan Truax' erklærede hensigt med værket var flerfoldig. Der var først og fremmest tale om en modstandskamp mod Trumps misogyne udtalelser og handlinger, men også om at tage kontrol og at fejre menstruationen. Selv om *Sloughing* cirkulerede på sociale medier, opnåede værket langt fra den opmærksomhed, som *Whatever (Bloody Trump)* gjorde. Det skyldes sandsynligvis, at *Sloughing* ikke rummer noget ikonisk enkeltbillede, der kan fungere som blikfang i de sociale mediers accelererede billedkultur. *Sloughing* er derimod en



[8] Raegan Truax: *Sloughing*, 2017, performance over 28 dage med 35 personer på 19 steder. Foto: Jeremiah Barber.



kompleks, kollektiv og langvarig performance, som kræver et større engagement og nærvær af sit publikum. Det er visuel prægnans og slagkraft, der fungerer som den bærende kraft på sociale medier, meget mere end det er de mere komplicerede sammenhænge omkring kroppe og tabuer, som *Sloughing* behandler.

Et andet af 2010'ernes meget omtalte billeder i relation til menstruationsaktivisme kan illustrere denne pointe. Den canadiske digter Rupri Kaur selvportræt liggende på en seng med et par grå pyjamasbukser, der er blødt igennem i skridtet, er en del af en serie på seks fotografier med titlen *Period*. Kaur lavede serien sammen med sin søster Prabh, mens hun var studerende på University of Waterloo i Ontario. Visuelt mimer billedet den klassiske odalisk-figur, en erotisk trope inden for kunsthistorien, men her rygvendt og menstruerende – i en tydelig problematisering, hvis ikke direkte afvisning, af det maskuline, begærende blik. Rupri Kaur lagde billedet op på Instagram i marts 2015, hvor det imidlertid blev fjernet på grund af gældende “community guidelines”, selv om det ikke indeholdt nøgenhed eller seksuelle handlinger.

Efter at Kaur offentligt (på Instagram) havde protesteret, fik billedet lov til at være på Instagram, men det tiltrak – måske ikke overraskende – meget blandede reaktioner, dvs. lige dele applaus og forargelse (Kutis 2019, 125). Rupri Kaur formulerede i sin protest over censureringen af billedet meget præcist, hvordan de sociale medier er styret af en patriarkalsk logik, da hun med adresse til Instagram skrev: “Jeg vil ikke undskylde for ikke at fodre egoet og stoltheden i et misogynt samfund, der gerne vil have min krop i undertøj, men ikke synes, det er i orden med en lille plet” (ibid.). Hvorpå hun henviste til de mange halvpornografiske og erotiserende fotografier af kvinder, som Instagram upåtaget tillod.

Om Instagrams indrømmelse af sin fejlurdering kan aflæses som en decideret sejr for aftabuiseringen af menstruation, er diskutabelt, men som blandt andre Barbara Kutis (ibid. 127) udleder af sagsforløbet, så bidrager det under alle omstændigheder til en legitimering af diskussionen om menstruation. Det, Simone de Beauvoir for 70 år siden kunne beskrive som et ubarmhjertigt og lukket drama, er i dag et offentligt drama. Menstruationen er så at sige blødt igennem de grænser, som tabuet havde opstillet omkring den, og insisterer på retten til gennemblødning uden skam. Dramaet er ikke dermed blevet ligefrem ubarmhjertigt, men den feministiske alliance, der søger styrke i de fælles erfaringer, og den fælles front mod udskamningen har skabt et mulighedsrum, hvori billedkunstnere med Ruth Green-Coles ord kan “analysere og afsløre, hvordan traditionelle magtstrukturer kan få personer til at føle sig sårbare og skamfulde” (2015). Denne analyse og synliggørelse af menstruationen er mindst en halv sejr på vejen mod aftabuisering og normalisering.

---

## ABSTRACT

This paper discusses how menstruation, because of its association with shaming, pathologizing and social stigmatisation, has been subject to a discursive erasure, which in modernity has produced a lot of dilemmas and paradoxes as far as the representation of menstruation is concerned. The paper shows how feminist artists in the past 50 years have challenged this discursive erasure by using menstrual blood as a subject or a material (or both) in their artworks, and how the pioneering activist works from the 1970s by artists such as Judy Chicago and Carolee Schneemann have influenced, but differ from, more recent menstrual activism in social media.

---

## NOTER

- 1 Inden for queer-teori er Simone de Beauvoirs kønsbinære terminologi forladt og menstruation løsrevet fra kønsrollen, så der tales om "menstruerende personer" frem for om "kvinder, der menstruerer" (Bobel 2008, 156), eller der tales om "den menstruerende mandekrop" (Fahs 2016, 77). Jeg kommer ikke yderligere ind på dette aspekt i artiklen, men anerkender strategiens store værdi.
- 2 Et nyere eksempel på et brud med denne tavshedskultur kan man iagttage i spillefilmen *20th Century Women* (instrueret af Mike Mills) fra 2016, hvor den unge kunstner Abbie (spillet af Greta Gerwig) ved et middagsselskab erklærer, at hun har menstruation, hvorpå hun bliver udskammet af en anden, ældre kvindelig hovedfigur, Dorothea (spillet af Annette Bening), der siger: "Abbie, you're menstruating, ok. But do you have to say it? Do we really need to know everything that's going on with you?". Hverpå Abbie udbryder: "Why is that such a big deal?" og får alle personer ved bordet til at sige "menstruation" hver især og i kor.
- 3 Man kan indvende, at dette gælder for alle kropsvæsker. Dette er dog ikke korrekt, som bl.a. Julia Kristeva har bemærket, idet der eksisterer et kropsvæskernes hierarki, som betyder, at tårer og sæd godt kan repræsenteres uden at virke truende eller forurenende. Kristeva (1982, 71) sonderer desuden mellem de 'ekskrementale' kropsvæsker, som repræsenterer en udefrakommende trussel, og de 'menstruale' kropsvæsker, som repræsenterer en indefrakommende trussel, der direkte forstyrrer forholdet mellem kønnene og selve kønsidentiteten.
- 4 Kunsthistoriker Una Mathiesen Gjerde har redegjort for, at den svensk-amerikanske kunstner Gunvor Nelson havde arbejdet med emnet forud for Judy Chicago. I videoværket *Schmeerguntz* (lavet i samarbejde med Dorothy Wiley) ser man "billeder av ulike kvinner, primært glamorisererte reklamebilleder. Inimellom bildene av disse idealkvinnene dukker det opp et kort klipp av en kvinne som drar en tampong ut av skjeden" (Gjerde 2017, 25). Det er ikke utænkeligt, at Judy Chicago faktisk har været bekendt med Gunvor Nelsons arbejder, eftersom hun er uddannet billedkunstner i Californien og fra 1970-92 underviste på San Francisco Art Institute.

## LITTERATUR

- Beauvoir, Simone de. 2020 [1949]. *Det andet køn, bind 2, erfaringer og oplevelser*. Oversat af Karen Stougaard Hansen & Svend Johansen, 5. udg., 2. opl. København: Gyldendal.
- Bobel, Chris. 2008. *New Blood: Third-Wave Feminism and the Politics of Menstruation*. London: Rutgers University Press.
- Bryzgel, Amy. 2015. "Casey Jenkins and Knitting Monologues". <https://visualcultureaberdenn.wordpress.com/2015/02/20/the-knitting-monologues-casey-jenkins-and-the-legacy-of-feminist-performance-art/> (tilgået 19. marts 2021).

- Chrisler, Joan. 2008. "PMS as a Culture-Bound Syndrome". I *Lectures on the Psychology of Women*, 4. udg., redigeret af Joan Chrisler, Carla Golden og Patricia D. Rozee, 375-387. New York: McGraw-Hill.
- Christensen, Maja Nyvang og Sine Cecilie Laub. 2016. *Gennemblødt. En bog om menstruation*. København: People's Press.
- Dahlqvist, Anna. 2018. *It's Only Blood: Shattering the Taboo of Menstruation*. London: Zed Books.
- Docherty, Shannon. 2010. "Smear It on Your Face, Rub It on Your Body, It's Time to Start a Menstrual Party!" *Critical Theory and Social Justice Journal of Undergraduate Research Occidental College* Vol. 1, Spring: 1-25.
- Fahs, Breanne. 2016. *Out for Blood: Essays on Menstruation and Resistance*. Albany: State University of New York.
- Freidenfelds, Lara. 2009. *The Modern Period: Menstruation in Twentieth-Century America*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Gade, Rune. 2019. "Blodbilleder. Om menstruation i kunst og visuel kultur". I *Syklus*, redigeret af Una Mathiesen Gjerde, 39-51. Skien: Telemark Kunstsenter.
- Gjerde, Una Mathiesen. 2017. *Blodig alvor. Menstruationskunst i Skandinavia fra 1970 til 2015*. Kandidatspeciale v. Københavns Universitet.
- Green-Cole, Ruth. 2015. "Bloody Women Artists". *The Occasional Journal, Love Feminisms* nov. 2015, redigeret af Alice Tappenden og Ann Shelton. <http://enjoy.org.nz/publishing/the-occasional-journal/love-feminisms/text-bloody-women-artists#article> (tilgået 19. oktober 2020).
- Huber-Sigwart, Ann. 2008. "Bridging the Gap: the Work of Shilpa Gulpa". *n.paradoxa* 21: 16-24. <https://www.ktpress.co.uk/article-abstract.asp> (tilgået 19. marts 2021).
- Kristeva, Julia. 1982 [1980]. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Kutis, Barbara. 2019. "The Contemporary Art of Menstruation: Embracing Taboos, Breaking Boundaries, and Making Art". I *Menstruation Now: What does blood perform?*, redigeret af Berkeley Kaite, 109-133. Bradford, Ontario: Demeter Press.
- Lewis, Jen. 2021. "The Process". <http://www.beautyinblood.com/about.html> (tilgået 19. marts 2021).
- Lewis, Michael. 1995. *Shame: The Exposed Self*. New York: The Free Press.
- Mack, David. 2015. "This Artist Is Selling A Menstrual Blood Portrait Of Trump To Raise Money For Immigrants". *BuzzFeedNews*, 13. september 2015. <https://www.buzzfeednews.com/article/davidmack/trump-period-portrait#.vbdXp5d6B> (tilgået 19. oktober 2020).
- Red Wedge. 2015. "DivaCup Democracy: The Saga of Bloody Trump". *Red Wedge*, 5. oktober 2015. <http://www.redwedgemagazine.com/online-issue/bloody-trump> (tilgået 19. oktober).
- Røstvik, Camilla Mørk. 2019. "Blood Works: Judy Chicago and Menstrual Art Since 1970". *Oxford Art Journal* 42, 3 (December): 335-353.
- Schmidt, Solveig. 2015 [1979]. "Det er rødt. Det er godt. Menstruation. Det giver ny energi". I *Bladet Kvinder 1975-1984*, redigeret af Signe Arnfred, Litten Hansen og Anne Houe. København: Tiderne Skifter.
- Weintraub, Linda. 1996. "Carolee Schneemann". I *Art on the Edge and Over: Searching for Art's Meaning in Contemporary Society 1970s-1990s*, redigeret af Linda Weintraub, Arthur C. Danto og Thomas McEvilley, 165-170. Litchfield, CT: Art Insights, Inc.



# Krop, køn og kulturkamp i Katayama Maris værker

Den japanske samtidskunstner Katayama Mari er en internationalt anerkendt kunstner, der arbejder i flere genrer, herunder fotografi.<sup>1</sup> I sine fotografiske værker iscenesætter Katayama sin egen krop i tableauer, der er fyldt med hjemlige genstande: tæpper, gardiner, puder og tøjdyr i mange mønstre og farver, såvel som æsker og krukker beklædt med collage og tørrede blomster. Her indgår *soft sculpture* i form af dukker eller kropsdele, som Katayama syr af tekstil eller læder, og hvis overflader er minutiøst bearbejdet med broderi, blonder, sløjfer, flæser, perler, muslingeskaller, pels og hår. Katayamas egen fremtræden på billederne er både feminiseret og erotiseret ved, at hun ofte er klædt i blondekjoler, transparent undertøj eller kropsnær bodystocking, og at hun bærer makeup og neglelak.

Værket *shell* fra 2016 [1] er et eksempel på den ophobningsæstetik, Katayama benytter i sine fotografiske iscenesættelser. Hvide lysguirlander er hængt op mellem lag af transparente gardiner eller lagt på gulvet og afgiver et skarpt og metalagtigt lys. I baggrunden har Katayama arrangeret syltetøjsglas, æsker og udklip på væggen, mens hun selv sidder i en sofa omgivet af puder og *soft sculpture*-dukke og -kropsdele. Katayama holder kameraets selvdøser i hånden: Hun

<

[1] Katayama Mari: *shell*, 2016, C-print, 1200 x 1200 mm.

© Mari Katayama

viser hermed, at hun er den aktive fotograf. Hun synliggør iscenesættelsen. Men jeg ser også noget andet, foruroligende: Katayama fremviser to amputerede ben, det venstre skåret af ved knæet, det højre mangler ankel og fod. Hendes venstre hånd består af to lange fingre, som en krabbeklo. Hendes ansigt er neutralt og hårdt som lyset midt i alt det bløde. Hendes blik møder mit, direkte, trodsigt og konfronterende: Hvad glør du på?

Ja, jeg glør. Detaljerne i de mange genstande i det iscenesatte rum er fascinerende at studere, men det er først og fremmest kroppen centralt i billedet, der tiltrækker mit blik. Katayamas blik afslører min voyeurisme: Jeg ser, at hun ser mig se på hende. Jeg kigger på de amputerede ben, af nysgerrighed og i affekt. Med min egen førlige krop som reference tænker jeg på, hvordan det må føles at mangle dele af kroppen. Hvordan mon det er at bevæge sig i verden uden ben og fødder? Jeg bliver således bevidst om min egen normative fænomenologi, at jeg opfatter amputationen som en "mangel". På gulvet foran hende ligger proteser og kunstige fødder med skruegevind. Jeg forstår dem som hjælpemidler, men at hun ikke har brug for dem lige nu. Billedet viser både sårbarhed og styrke, men ikke afmagt.

I denne artikel vil jeg undersøge, hvordan fysisk funktionsnedsættelse, køn og kulturel kontekst gensidigt former hinanden i Katayama Maris værker. Jeg begynder mine analyser ved først at skitsere to forskellige kunstteoretiske rammer for receptionen af Katayamas værker, inden jeg fokuserer på Katayamas personlige fortælling om sygdom og amputation. Herunder ser jeg på prote-sens rolle som teknologi og materialitet i en identitetskonstruktion. Herefter inddrager jeg diskussioner om kropsidealer i relation til funktionsnedsættelse i det japanske samfund og fotografiets dokumentariske rolle. Til sidst diskuterer jeg Katayamas erotiserede selviscenesættelser og sætter dem i forhold til de to kunstteoretiske rammer, nemlig traditioner for groteske billeder inden for japansk visuel kultur og det iscenesatte fotografis identitetspolitiske strategi. Kulturel kontekst informerer kulturspecifikke kropsidealer og seksualitet, men kan også kamme over og indgå i en nationalistisk kulturel essentialisme. Med min analyse vil jeg argumentere for, hvordan fysisk funktionsnedsættelse og amputation forårsaget af sygdom kan have en vigtig rolle i en æstetisk (selv)repræsentation, fordi den visuelle manifestation tilbyder en almenmenneskelig genkendelse og identifikation som krop og som køn. Samtidig viser min analyse, at Katayamas værker kan glide ind og ud af forskellige fortolkningsrammer, der spænder fra kønspolitiske kropsrepræsentationer på den ene side til kulturspecifikke kontekstualiseringer på den anden.

## Tradition

Katayama er uddannet ved Tokyo University of the Arts i 2012 og har siden blandt andet deltaget i gruppeudstillinger på Mori Art Museum (2016), Tokyo Museum of Photography (2017) og Giardini og Arsenale-udstillingen ved Venedig Biennalen i 2019, ligesom hun har haft soloudstillinger i White Rainbow Gallery i London og ved University of Michigan Museum of Art i 2019. Katayama er således ved at indtage en plads på den internationale samtidskunstscene, hvilket gør en diskussion af potentielle fortolkningsrammer af hendes kunst relevant. Der er (mindst) to mulige måder, receptionen af Katayamas kunst kan forme sig på: som en del af en kulturessentialistisk forlængelse af en tradition for groteske kropsrepræsentationer eller som en del af en international genealogi af samtidskunstfotografiets iscenesættelser af krop, køn og identitet.

Hvis Katayamas værker fortolkes i et kulturspecifikt og nationalt perspektiv, så skyldes det, at japansk kunst, både den historiske og den nutidige, ofte indskrives i en forestilling om en lang og ubrudt æstetisk og kunstnerisk "tradition". Kunsthistoriker Satō Dōshin (2019) peger på, hvordan Japans (og andre østasiatiske landes) kunsthistorie blev formet i slutningen af 1800-tallet i tæt tilknytning til etableringen af nationalstaten, hvor kulturel autonomi var afgørende for at kunne differentiere sin egen nation fra andre nationer. Hermed konstrueredes en essentialistisk forestilling om, at Japan har en unik og ubrudt kunst- og kulturhistorie, der ikke findes magen til i andre nationer.

Lignende strukturer kan ses inden for japansk samtidskunst, når den formidles i internationale sammenhænge. Kunsthistoriker Ignacio Adriasola (2017) anvender begrebet "cultural alterity", kulturel anderledeshed, til at demonstrere, hvorledes Japans (selv)repræsentation på den internationale Venedig-biennale bygger på japansk kunst som "undtagelse" i forhold til biennalens institutionaliserede kunstsystem. Adriasola beskriver blandt andet, hvordan efterkrigstidens Japan iscenesætter sig som "kosmopolitisk" for at sikre sig repræsentation i skiftende globale diskurser, der på den ene side anvender en international retorik om universel modernisme og på den anden side italesætter den national-kulturelle særegenhed, som fordres af biennale-institutionen, og som er indlejret i idéen om "japansk kunst".

Kunsthistoriker Gennifer Weisenfeld (2010) peger på, hvordan ordet "tradition" ofte bliver anvendt om asiatisk samtidskunst, når det formidles i en international kontekst. Weisenfeld ser dette som japanske kunstneres forsøg på at etablere en autenticitet omkring historiske rødder og undgå globaliseringens trussel om homogenisering og kulturel udslættelse. Som jeg vil vende tilbage til senere, er Weisenfeld kritisk over for en forfladiget forståelse af tradition som

noget statisk, singulært og transhistorisk, og hun konkluderer, at i et neokonservativt politisk klima som Japans kan kritisk modkultur nemt blive omformet til at understøtte kulturel essentialisme som nationalistisk ideologi.

### Samtidsfotografi

Den anden retning, som kan danne ramme for receptionen af Katayamas værk, er inden for det iscenesatte fotografi. I samtidskunsten blev iscenesat fotografi fra Japan internationalt kendt gennem kunstneren Morimura Yasumasa, der i midten af 1980'erne fik opmærksomhed for sine fotografiske selvportrætter forklædt som figurer fra den vestlige kunsthistorie. I sin postmoderne appropriation af globaliserede billedkulturer og dekonstruktion af normative køns- og etnicitetskategorier sammenlignes Morimura ofte med Cindy Sherman, hvis *Untitled Film Stills* fra slutningen af 1970'erne blev set som en feministisk kritik af maskulin skuelest og fetichisme. Det vil jeg vende tilbage til senere i teksten. Andre japanske kunstnere som Mori Mariko, Yanagi Miwa og Sawada Tomoko bidrog i 1990'erne til genren gennem brug af deres egne eller andres kroppe i æstetisk gennemkomponerede fotografiske iscenesættelser.

Sidst i 1990'erne dukker en række helt unge kvindelige fotografer op på den japanske kunsts scene. Denne gruppering blev af kritikere kaldt *onna no ko shashinka*, "pigefotografi", og omfatter kunstnere som Nagashima Yurie, Hiromix, Ninagawa Mika, Miyashita Maki og Nakano Aiko (Menegazzo 2014). Den unge generation af kvindelige fotografer tager afstand fra den tydeligt iscenesatte og æstetiserede fotokunst ved at gengive, hvad der ligner ufiltrerede og direkte skildringer af deres eget og deres venners hverdagsliv i en blanding af selfie-portrætter, snapshot-æstetik og street fashion-formater. Katayamas værker indskrives sig imellem disse to spor i japansk samtidsfotografi med et stærkt iscenesat element på den ene side og en radikal og konfrontatorisk selvrepræsentation på den anden.

### Sygdommen

Katayama Mari blev født i 1987 med tibial hemimelia, en sjælden medfødt sygdom, hvor skinneben (tibia) mangler eller er defekt. Kun én person ud af en million fødes med denne sygdom. Defekten kan forekomme på begge ben eller kun det ene, og afhængig af hvor meget af skinnebensknoen der mangler, er der forskellige behandlingsmuligheder (Paley 2016). I nogle situationer kan personen lære at gå med bøjler og træne musklerne op til at støtte. I de fleste tilfælde foretages amputation enten i knæleddet, længere nede på skinnebenet eller ved anklen, og derefter tilpasses en protese. Tibial hemimelia skyldes en



autosomal (ikke-kønsbundet) kromosomfejl, der også kan påvirke andre dele af kroppen, eksempelvis det yderste af armene, og forårsage en lang tommelfinger og sammenvoksede fingerled. I Katayamas tilfælde er begge skinneben defekte, ligesom hun har en lang tommelfinger og sammenvoksede fingerled på venstre hånd.

Den medfødte funktionsnedsættelse er central i Katayama Maris selvfortælling som kunstner. I en artist talk i 2019 fortæller Katayama (2019), hvordan hun som barn, inden amputationen, måtte bruge et sæt støttebøjler af metal og læder, der lignede et par langskaftede støvler, med mange remme til at snøre og stramme. Meget af hendes tøj måtte tilpasses eller sys fra grunden på grund af støttebøjlerne, og hendes mor, bedstemor og oldemor begyndte at sy tøj selv derhjemme. Her blev nål og tråd et vigtigt redskab for Katayama som barn, og hun fortæller, at hun kunne sy, før hun kunne tegne. At skabe ting med sine hænder ud af stof og tråd blev også en aktivitet og et rum, hun kunne finde ind i, fordi hun blev mobbet og ikke havde venner i skolen. Da Katayama var ni år gammel, besluttede hun, at hun ville have sine ben amputeret, så hun kunne få proteser og gå med samme slags almindelige sko som alle andre børn. Hendes forældre fulgte hendes ønske og godkendte indgrebet. Katayama blev dog stadig udsat for mobning og søgte derfor til sociale medier, hvor hun lavede sin egen hjemmeside med HTML som 15-årig. Her kunne Katayama lægge fotografier op af sig selv i tøj, hun selv havde designet og syet, ligesom hun poserede med sine proteser, som hun havde bemalet med planter, blomster og dyr. Her begynder kimen til at arbejde med fotografi og selvscenesættelse, hvor de objekter, Katayama skaber med tekstil eller ved at male på proteserne, indgår.

## **Protesen**

I en TED Talk-video fra 2015 udfører Katayama (2015) en performance, hvor hun skifter sko på sine proteser. I begyndelsen af videoen bærer hun en naturalistisk protese med flade snøresko. Hun sætter sig og tager proteserne af. For at løsne den venstre protese, som sidder helt op til øverst på låret, skal hun udløse et vakuum, der er med til at holde protesen fast omkring lårstumpen. Derefter monterer hun et andet par fodproteser, som har et par højhælede sko på. Hun fjerner også det hylster, som sidder uden på protesens indre struktur af metal, og som har form og farve som et menneskeligt skinneben. Da Katayama har sat begge proteserne fast igen og rejser sig, denne gang med højhælede sko, kan man således se, hvordan hun fremviser metalstang, gevind og skruer som synlige dele af begge ben oven over selve skoen. Denne visuelle præsentation af protesens ontologi udfordrer således den naturalisme, der i lang tid har været gældende

for benproteser, for at kunne passe ind i den normative forståelse af den hele og perfekte menneskekrop. Det er naturalismen, der tilbyder en visuel ydre præsentation af en tilsyneladende hel krop, som dermed kan "passere" i samfundets offentlige rum som normal.

Katayamas fysiske interaktion mellem krop og protese har en fænomenologisk dimension, der knytter sig til teknologi som materialitet. Ifølge Katayama er proteserne en del af hendes krop, og derfor også et aspekt, hun måtte opgive at gøre til et selvstændigt kunstnerisk objekt. Proteserne kan kun indgå i de fotografiske iscenesættelser, fordi både hendes korporlige og kunstige kropsdele her bliver objektiviseret på samme niveau foran kameraet.

I sin bog *Carnal Thoughts* (2004) skriver film- og medieforskeren Vivian Sobchack om relationen mellem protesen som sproglig metafor og sin egen fænomenologiske oplevelse med at anvende en protese som en materiel genstand i hverdagen. Sobchack noterer sig, hvordan ordet *prosthetic* (protetisk eller kunstig) hyppigt bliver anvendt som trope i litteraturstudier og kritisk kulturteori. Sobchacks kritik af den udbredte brug af protese som metafor er, at det favoriserer en kropslig "helhed" baseret på, hvad der antages at være objektivt og synligt. Sobchack er kritisk over for den materialistiske tilgang, der antager, at hvis en del af den hele krop mangler, kan den erstattes af en ting. I stedet foreslår Sobchack en fænomenologisk tilgang, der fremmer den kropslige erfaring og protesens handlekraft. Her fortæller Sobchack om sine egne oplevelser med at få protese på sit venstre ben som voksen, hvordan hun lærte sin egen krop bedre at kende, efter hun fik protese, og hvordan hun blev mere opmærksom på kroppens muskler og tyngdepunkt. Protesen forstyrrer ikke hendes krop, men bliver snarere transparent eller fraværende. Sobchack oplever ikke sit kødelige ben og sit proteseben som to forskellige eller adskilte ting. De fungerer som en helhed og er forbundet organisk ved begge at være i en synekdisk relation til hendes krop. Sobchack er kritisk over for brugen af protese som metafor, fordi det bliver et billede på "teknologi som protese", hvor hun i stedet for gerne vil bytte om på tropen og se "protese som teknologi". Dette tillader hende at fokusere på protesens materialitet og dens fænomenologiske indlemmelse i kroppen og først derefter spøgefuldt retablere betydning til metaforiske fraser såsom "standing one's ground" (Sobchack 2004, 217).

Sobchacks "protese som teknologi" kan siges at foregå i Katayamas fotografiske selviscenesættelser. Proteser af stål og glasfiber indgår i det opstillede tableau og bliver sidestillet med proteser, Katayama selv har syet af stof eller støbt i gips og beklædt med blonder. Katayama genskaber hele sin krop som *soft sculpture*-proteser med ornamenterede overflader eller forstørret skala, som

læderbesat torso eller skællet havfruehale. Som hos Sobchack er der humor i brugen af de metaforiske fraser, som når Katayamas venstre hånd visualiseres som en krabbeklo. Det handler ikke om protesen som erstatning for en mangel, for Katayamas stofobjekter snarere mimer eller gentager kroppen. Det er ikke protesens støttefunktion for at holde menneskekroppen oprejst og mobil, der er vigtig, men protesen som spejl af en forestilling om sig selv, en forhandling af et indre og et ydre blik.

## Kroppen

Set i en kontekst af ikke mindst det japanske samfund er Katayama Maris værker og den offentlighed, hendes kunstneriske praksis har medført, af stor betydning. At vise den amputerede krop frem i det offentlige rum (på et museum eller i medierne) uden samtidig at fremstå som et offer bidrager til en nuancering af den måde, hvorpå personer med funktionsnedsættelse opfattes og behandles i forhold til normative kropsidealer. Inden for det internationale forskningsfelt *disability studies* er der mange diskussioner om definition og tilgang til funktionsnedsættelse hos individer, hvad enten det er kropsligt eller mentalt. Ifølge antropolog Carolyn Stevens (2013), der forsker i handicap i Japan, trækker mange internationale forskere på Forenede Nationers definitioner af centrale ord som *impairment* (svækkelse, forringelse, skade) og *disability* (invaliditet, funktionsnedsættelse). Ifølge FN henviser *impairment* til tab af eller unormal psykologisk, fysiologisk eller anatomisk struktur eller funktion. Det kan påvirke eller inkludere manglende lemmer, organer eller andre kropslige strukturer, såvel som defekt i eller tab af mental funktion. *Disability* henviser til en begrænsning eller en mangel som resultat af *impairment* af evnen til at udføre en aktivitet på en måde eller inden for rammen af, hvad der anses som normalt for et menneske. Således er der blandt forskere en skelnen mellem *impairment* som et biologisk aspekt og *disability* som et socialt aspekt. Dette minder om den feministiske skelnen mellem de engelsksprogede begreber *sex* (køn som biologisk aspekt) og *gender* (køn som socialt aspekt). Dette medfører også to forskellige modeller til tilgang og behandling. Den ene er en individualistisk og medicinsk model, der handler om at se på de specifikke og medicinske årsager til funktionsnedsættelsen. Her placeres "problemet" med handicap hos individet. Den anden model er den samfundsmæssige eller sociale model, hvor man kigger på de overordnede strukturelle og systematiske måder, hvorpå personer med funktionsnedsættelse bliver diskrimineret. Den sociale model ser på, hvordan samfundet "disables people with impairment through negative attitudes, environmental barriers and institutional discrimination" (Stevens 2013, 8).

I Japan, ligesom også i Europa og USA, har den dominerende tilgang i lang tid været en individualistisk og medicinsk funderet *impairment*-model, der af sociologen Yōda Hiroe (2002, 1) betegnes som en del af et traditionelt “rehabilitation paradigm”. Her ses funktionsnedsættelse som et individuelt problem, og målestokken for, hvor godt personer formår at leve et uafhængigt liv, baseres på en sammenligning med, hvordan raske personer lever. Hermed bliver personer med funktionsnedsættelse uvægerligt vurderet lavere på skalaen, de vil opleve diskrimination og eksklusion, og de vil blive defineret som en “fiasko” i forhold til at være et fulgyldigt medlem af samfundet. Det medfører ofte en negativ selvidentitet. Mange vil prøve at skjule funktionsnedsættelsen og forsøge at “passere” som en rask person for at leve op til det normative niveau og blive socialt accepteret. Det er blandt andet sådanne mekanismer, der ligger bag en naturalistisk udseende protese, hvor det handler om at fremstå så “normal” som muligt. Katayama Mari bryder med en sådan normaliseringsproces ved at fremvise benprotesernes mekaniske struktur, som hun gør i førnævnte TED Talk-video (2015).

Den negative oplevelse af diskrimination og eksklusion fra samfundet betyder, at mange familier i Japan, men også i andre kulturer, der har handicappede familiemedlemmer, holder dem indenfor i hjemmet og gør deres bedste for selv at pleje den handicappede uden at være samfundet eller naboer til last. Det er ifølge Yōda både et problem for personerne med funktionsnedsættelse og for deres familie, især moderen, der traditionelt bliver anset for at være den vigtigste omsorgsperson. Samtidig kan det være belastende for den handicappede ikke at have mulighed for at bestemme over sit eget liv. Også her har Katayama brudt med konventionen og repræsenterer, hvad Yōda beskriver som et nyt paradigme, der er i gang i Japan, hvor de basale menneskerettigheder bliver anerkendt, og handicappede kan leve et selvstændigt og uafhængigt liv. Katayamas fortælling tyder på en høj grad af selvstændighed i tilværelsen, herunder at hun i en alder af ni år kunne beslutte at få amputeret sine ben, at hun siden selv har stiftet familie, og at hun har forfulgt ambitionen om en kunstnerisk karriere.

## **Kønnet**

Katayama anvender fotografi som medium til at formidle sine personlige fortællinger og erfaringer i en kunstnerisk praksis. Kameraet er i sig selv en form for protese, der kan virke som udvidelse eller forstærkning af det menneskelige øjes funktion. Fremvisningen af en amputeret krop virker stærkt gennem fotografiets dokumentaristiske egenskaber, blandt andet fordi funktionsnedsatte kroppe generelt er usynlige i det offentlige rum. Eksistensen af mangfoldige kroppe



[2] Katayama Mari: *you're mine*  
#001, 2014, C-print, 930 x 1500  
mm. © Mari Katayama

fremstår som troværdigt gennem fotografiets virkelighedseffekt. Katayamas øjenkontakt med kameranlinsen bliver transformeret til en øjenkontakt mellem hende og beskueren gennem billedet og fremhæver betydningen af blikke i en gensidig udveksling af at se og blive set.

Hvis Katayamas fotografiske værker bidrager til at dekonstruere et kulturelt betinget ideal om “den hele krop” og tilbyder alternative visualiseringer af kropslig mangfoldighed, er der dog en vis ambivalens i Katayamas værker i forhold til den kønnede krop. Her kan Katayama Maris værk *you're mine* #001 fra 2014 [2] tjene som eksempel. Her ligger Katayama på et leje af hvide lagner og puder med et hvidt blondégardin som bagtæppe, hun støtter sin krop med sin højre arm, mens den venstre arm med den klolignende hånd hviler på venstre lår. Musklernerne i hendes hals og overkrop er spændte, mens resten af kroppen virker afslappet. Hun er klædt i en kropsnær bodystocking, og begge hendes ben

er beklædt med tætsiddende lysegrå støttemanchetter eller stumpstrømper. På det venstre ben sidder endvidere noget, der ligner hvid bandage. På hendes højre ben slutter støttemanchetten midt på låret, og huden på den øverste del af låret er således synlig, ligesom hud på arme, hals og øverste del af brystkassen er util-dækket. Katayama bærer makeup med hvidt pudder, kraftigt markeret eyeliner omkring øjnene, fremtrædende rød læbestift og rød neglelak. Hendes sorte hår er friseret helt glat, håret buer ind mod halsen, og pandehårets kant er klippet tæt ved øjnene. Kameraet er placeret højt, og hun ligger med kroppen lidt på skrå som for at vise den frem. Katayama kigger op på kameraet med sit blik og skaber øjenkontakt med beskueren, mens munden med de røde læber er let åben.

Katayamas krop fremstår således erotiseret, tilgængelig ikke blot for det nyfigne blik på de amputerede ben, men på en særdeles klichéfyldt måde også tilgængelig for det skuelystne blik fra en heteroseksuel mandlig beskuer. Brug af makeup er et tegn på, at kvinden gør sin krop attraktiv, og i Katayamas værker er makeup samtidig en kliché, der understreger en særlig "japanskhed" i den hvidpudrede hud, det sorte hår, de røde læber og den måde, hvorpå øjnenes aflange, asiatiske form fremhæves. Det er elementer hentet fra kvindefigurer af prostituerede og kurtisaner i 1700-tallets farvetræsnit af *ukiyo-e*, "flydende verden", såvel som den moderne billedkunsts videreførelse af *bijinga*-genren ("billeder af skønheder"), og siden reproduceret i mange forskellige typer populærkulturelt materiale fra de tidlige fotografiske turistpostkort af geishaer til kvindefigurer i filmproduktioner. Asiatiske kvinder fremstilles ofte som et produkt af en vestlig mands fantasi om eksotiske og erotiske kvinder, der er villige, lydige og underdanige. I sin artikel "The Imaginary Orient" (1989) trækker kunsthistoriker Linda Nochlin på Edward Saids diskursteoretiske tilgang til repræsentationer af Orienten i den vestlige verden. Nochlin viser, hvordan mandlige vestlige kunstnere som Eugène Delacroix og Jean-Léon Gérôme gengav motiver fra Mellemøsten og skabte seksualiserede fantasiscenarier på lærredet, hvorpå de selv og deres (mandlige) publikum kunne projicere erotisk og/eller sadistisk begær.

Man kan sige, at et sådant mandligt erotisk blik på den orientalske eller asiatiske kvinde er blevet internaliseret i Japan. Den feministiske sociolog Ueno Chizuko (1997) trækker ligeledes på Edward Saids orientalisme og anvender Lévi-Strauss' strukturalistiske bipolare paradigme til at sidestille de kønnede begreber femininitet og maskulinitet med relationen mellem Orienten og Occidenten. I sit argument uddyber Ueno, hvordan japanske kvinder bliver dobbelt feminiserede i komplekse magtrelationer med national partikularisme i centrum, idet Occidenten først feminiserede Orienten, hvorefter japanske mænd accepterede dette og feminiserede sig selv.

## Køn i samtidsfotografi

Et lignende fokus på kønsidentitet udspillede sig i 1990'ernes kunstteoretiske diskussioner om Cindy Shermans og Morimura Yasumasas iscenesatte fotografi, som nævnt i indledningen.

Kunsthistoriker Chino Kaori skriver eksempelvis i et udstillingskatalog fra 1996 om Morimura Yasumasas iscenesættelse af sig selv som kvindelige Hollywood-skuespillere og sammenligner her Morimuras strategi med Shermans. Chino (1996, 134) argumenterer for, at Shermans krop, uanset kunstnerens kritiske intentioner, altid vil være et offer for det "voldelige maskuline blik" fra konsumsamfundets heteroseksuelle mand, hvorimod Morimura med sin mandlige krop netop lykkedes med at annullere det maskuline skuelystne blik og kaste det tilbage til beskueren med et gennemtrængende spørgsmål: Hvem er du, hvor står du? En anden sammenligning mellem Morimura og Sherman finder man hos queer-teoretiker Shimizu Akiko (2008), der mener, at begge kunstnere er optaget af "visible self-(mis)re-presentation". Gennem deres appropriationer muliggør Morimura og Sherman deres eksistens i det visuelle felt ved at citere eksisterende billednormer, men samtidig undgår de at blive opslugt i billedernes konventionelle betydninger ved at pege på, at deres værk ikke repræsenterer selvet: Det er ikke selvportrætter, men portrætter af selvet forklædt som et billede.

Flere kritikere (Campion 2017; Martin 2020) sammenligner både Katayama og andre japanske fotografer med Cindy Sherman. Katayamas værker har flere paralleller med Cindy Shermans iscenesatte fotografi og brugen af rekviritliggende objekter. Samtidig har Katayama også tæt forbindelse til generationen af unge kvindelige fotografer i Japan, som omtalt i indledningen, hvor det direkte og konfronterende blik på beskueren modsætter sig det voyeuristiske blik. Katayama trækker på den unge generations selvbevidste underminering af sociale forventninger til kvinders krop og seksualitet. Ved at eksponere sit begær og sin seksualitet udfordrer Katayama vores forestillinger om funktionsnedsatte kroppe som asekuelle "freaks", ligesom hun gennem fotografiet tager ejerskab af sin egen krop.

## Groteske kropsrepræsentationer

De afskårne ben i Katayamas værk *you're mine #001 [2]* og den måde, hvorpå de amputerede kropsdele er indpakket, vækker affekt og gru i en traumatiserende visuel identifikation fra beskuerens side. Katayamas værk har herigennem visuelle ligheder med andre japanske samtidskunstnere, eksempelvis Araki Nobuyoshi og hans fotoserie *Kinbaku* (Bondage) fra 1979 af unge kvinder i sado-

masochistiske bondage-positioner. Her er unge kvinder enten nøgne eller klædt i traditionel japansk kimono og bundet med reb, så brysterne træder frem, og kimonoen trukket til side for at vise kønnet. I andre billeder fra serien er kvinder bundet med reb fra bjælker i loftet og ofte fotograferet fra en vinkel, der fremhæver kønnet.

Kunstteoretiker og kurator Hasegawa Yuko (2018) har skrevet om kønspektiv i groteske og grusomme billeder i japansk visuel kultur, og hun peger netop på Araki Nobuyoshi som et af flere eksempler på japanske samtidskunstnere, der trækker på en tradition for det groteske, grusomme og abjekte i japansk subkultur. Hasegawa argumenterer for, at Araki har gjort tabuiserede motiver til mainstream på den japanske og internationale kunstscene. Hasegawa ser Araki som arvtager af tidligere tiders billedtraditioner såsom *seme-e*, billeder af straf eller tortur, og *muzan-e*, billeder med ondskab og overgreb, som eksempelvis træsnitkunstneren Yoshitoshi Tsukioka, der i 1860'erne producerede en serie farvetræsnit over berømte, makabre mord. Hasegawa ser denne billedkultur som en nødvendig afvigelse eller forvrængning i et nationalt orienteret samfund, der er besat af idéen om en singular etnisk identitet, og hvor individet er undertrykt i fortællingen om gruppeharmonier. Hasegawa mener eksempelvis ikke, at Arakis fotografier af unge kvinder bundet op under loftet med reb skal opfattes som voyeuristiske eller udtryk for maskulin dominans. Baseret på et interview med Araki konkluderer Hasegawa, at de kvinder, Araki fotograferer, føler sig ligeværdige med fotografen og oplever sig som handlekraftige på grund af Arakis affektion for dem.

### **Kulturessentialisme?**

Kunsthistoriker Christian Kravagna (1999) skriver ligeledes om Araki Nobuyoshi og analyserer, hvordan Arakis fotografier af spektakulære kvindekroppe er blevet modtaget i vesten. Hvor denne type erotiske repræsentationer af kvindekroppe normalt vil blive opfattet som problematiske i en vestlig kontekst, bliver Arakis fotografier fritaget fra en kønspolitisk kritik på grund af en eksotiseret læsning af hans værker og en fremhævelse af "kulturelle forskelle", der afleder opmærksomheden fra, hvad Kravagna kalder "phallic-patriarchal conventions". Kravagna identificerer en tredelt argumentation i forsvar for Araki, som ofte fremsættes af vestlige kunstkritikere (og som Hasegawas argument ovenfor også afspejler), nemlig for det første, at japansk kultur er rig på sadomasochistisk pornografi; for det andet, at man skal forstå rebene i Arakis fotografier som metaforer for rigide regler for japaneres opførsel generelt og for japanske kvinder specifikt, og for det tredje, at kvinderne i Arakis fotos gør det frivilligt,



og at de oplever deres medvirken i bondage-praksis som en frigørende handling. Kravagna er skeptisk over for disse argumenter og påpeger, at ekshibitionisme i den patriarkalske begærsøkonomi altid har været tilskrevet den kvindelige part, ligesom særlige selviscenesatte former for fremvisning er resultatet af en internalisering af det mandlige blik.

Som nævnt i begyndelsen diskuterer Weisenfeld brugen af "tradition" i japansk samtidskunst. Også hun inddrager Araki Nobuyoshi som eksempel, fordi Arakis fotografier ofte kobles til 1700-tallets *shunga* (erotiske billeder) og en genre af grotesk billedkultur. Weisenfeld peger på, at Arakis værker fortolkes som modkultur ved at afdække tabuiserede emner og vise kønsbehåring (som er forbudt at fremvise i offentlige medier i Japan), men også italesættes som en genopdagelse af en unik og autentisk "japansk" seksualitet fra tidligere tider, der blev undertrykt af vestliggørelse. Weisenfeld konkluderer: "In this matrix, a work can be simultaneously counter-culture and hybrid, and essentializing and culturally nationalist. It can be critical of dominant structures and reinforce those structures" (2010, 97).

## Queering

Katayamas fotografier placerer sig i et krydsfelt mellem den iscenesatte fremvisning af kroppen på den ene side og den selvbiografiske dokumentarisme på den anden. Katayamas konfronterende blik og hendes hånd på kameraets udløser spiller imidlertid en central rolle: Her er det fotografen selv, der kontrollerer selvpresentationen, det er hende, der fremviser en alternativ krop og imødekommer den nyfgenhed fra beskuerens side, som skabes af, at alt for mange ikke-normative kroppe gemmes væk, både i Japan og andre steder i verden. Her ser vi en performativ aktivering af et kritisk greb til at afsløre beskuerens voyeuristiske blik og herigennem udfordre samfundets indlejrede ideologier om den perfekte og hele krop. Når jeg oplever at blive udfordret af Katayamas blik med spørgsmålet "Hvad glør du på?", så oplever jeg samtidig, at jeg også bliver inviteret til at glo – det er kunstens præmis, at den har en visuel eksistens i verden og er skabt for at blive set.

I det hele taget er Katayamas værker kendetegnet ved en bevidst og eksplicit *queering*, forstået som en præsentation af kulturelle tegn, der udfordrer normative kropsfremstillinger, seksualiteter og stereotype kulturfortolkninger. Ved at trække på forskellige kulturelle tegn og klichéer vælger Katayama at forvirre beskueren med modsatrettede betydninger, der kan have samme effekt som hendes konfrontatoriske blik: Hvordan aflæser *du* dette billede? Som Chino sagde om det gennemtrængende spørgsmål i Morimuras kønsscenesættelser,

spørger også dette billede: Hvem er du, hvor står du? Katayamas selvscenesættelse er en feministisk maskerade, der ironiserer over repræsentationer af den erotiserede (asiatiske) kvindefigur, ligesom man kan aflæse hendes repræsentation af den lemlæstede kvindekrop som en undersøgelse af tabuiserede temaer i japansk visuel kultur. Samtidig er Katayamas selvscenesættelse som et erotisk subjekt en aktivisme: Det er udtryk for, at den funktionsnedsatte krop *har* en seksualitet, uanset om den er indskrevet i en konventionel patriarkalsk begærøkonomi eller ej.

Weisenfelds dobbeltsidede matrix kan således anvendes til at beskrive de forskellige mulighedsrum for receptionen af Katayama Maris værker, hvor hun gennem fotografiet iscenesætter og fremviser sin egen fragmenterede krop. Jeg har præsenteret en række fortolkningsmuligheder, fra fotografihistorie til grotesk billedkultur, fra *impairment* til *disability*, fra en essentialistisk kulturforståelse til en vision for en fremadskuende opløsning af normative kropsrepræsentationer. Den mangfoldighed af kontekstualiseringer, som Katayamas værker åbner for, er indlejret i den måde og de forudsætninger, hvorfra beskueren møder værket.

---

#### **ABSTRACT**

The article deals with the photographic works by Japanese contemporary artist Katayama Mari. Launching into an international career with her participation at the prestigious Venice Art Biennale in 2019 and several other international exhibitions, there are several possible ways the reception of Katayama's work may lead. One is to see Katayama's works as part of a "tradition" of grotesque imagery in Japanese art history, while the other places Katayama in a genealogy of contemporary photography. I will examine how physical impairment, gender and art history mutually form each other in Katayama Mari's works. I discuss the role of the prosthetic and how Katayama deploys the medium of photography in a performative gesture that engages the viewer to acknowledge and reflect upon his or her own voyeuristic position. The photographic staging of the feminised and eroticised body in Katayama's work evokes issues related to body, gender, and sexuality. Cultural context may reveal culturally specific ideals of the body and of sexuality, but may also turn into nationalistic cultural essentialism. I propose to understand Katayama Mari's work in a perspective of complex identity politics that open for a deconstruction of normative body representation.

---

## NOTER

- 1 Japanske navne i teksten er angivet på japansk vis med familienavn først efterfulgt af fornavn, medmindre andet fremgår af deres publikationer.

## LITTERATUR

- Adriasola, Ignacio. 2017. "Japan's Venice. The Japanese Pavilion at the Venice Biennale and the 'Pseudo-Objectivity' of the International". *Archives of Asian Art* 67(2): 209-236.
- Campion, Chris. 2017. "Interview: Punk prosthetics: The Mesmerising Art of Living Sculpture Mari Katayama". *The Guardian*, 6. marts 2017. Tilgæet 20. marts 2021. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/06/mari-katayama-japanese-artist-disabilities-interview>.
- Chino Kaori. 1996. "Onna o yosō otoko – Morimura Yasumasa 'Joyū' ron". I *Morimura Yasumasa: Bi ni itaru byō. Joyū ni natta watashi*, 131-135. Yokohama: Yokohama Museum of Art.
- Hasegawa, Yuko. 2018. "Grotesque and cruel imagery in Japanese gender expression – Nobuyoshi Araki, Makoto Aida and Fuyuko Matsui". I *The Persistence of Taste: Art, Museums and Everyday Life After Bourdieu*, redigeret af Malcolm Quinn et al., 236-251. London: Routledge.
- Katayama Mari. 2015. "My way of conveying feelings beyond words: Mari Katayama". Optaget 15. juli 2015 ved TEDxKobe. <https://www.youtube.com/watch?v=sESC5HKI4w4>
- Katayama Mari. 2019. "Mari Katayama: My Body as Material". Optaget 10. oktober 2019 ved University of Michigan Museum of Art (UMMA). <https://stamps.umich.edu/stamps/detail/mari-katayama>
- Kravagna, Christian. 1999. "Bring on the little Japanese girls!" *Third Text* 13(48): 65-70.
- Martin, Lesley A. 2020. "How Yurie Nagashima's Self-Portraits Interrogate the Male Gaze". *Aperture*, 6. august 2020. Tilgæet 20. marts 2021. <https://aperture.org/interviews/how-yurie-nagashimas-self-portraits-male-gaze/>
- Menegazzo, Rossella. 2014. "Japanese Contemporary Photography: Re-discovering Female Identity". *Women's Studies* 43: 1022-1038.
- Nochlin, Linda. 1989. "The Imaginary Orient". I *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, 33-59. New York: Harper & Row.
- Paley, Dror. 2016. "Tibial Hemimelia: New Classification and Reconstructive Options". *Journal of Children's Orthopaedics* 10(6): 529-555.
- Satō Dōshin. 2019. "Overcoming Modernity: Towards a Concept of 'East Asian Art History'". I *East Asian Art History in a Transnational Context*, redigeret af Eriko Tomizawa-Kay og Toshio Watanabe, 52-61. New York: Routledge.
- Shimizu Akiko. 2008. *Lying Bodies: Survival and Subversion in the Field of Vision*. New York: Peter Lang.
- Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Stevens, Carolyn S. 2013. *Disability in Japan*. Abingdon: Routledge.
- Ueno, Chizuko. 1997. "In the Feminine Guise: A Trap of Reverse Orientalism". *U.S.-Japan Women's Journal: English Supplement* 13: 3-25.
- Weisenfeld, Gennifer. 2010. "Reinscribing Tradition in a Transnational Art World". *Transnational Studies* 1: 78-99.
- Yōda Hiroe. 2002. "New Views on Disabilities and the Challenge to Social Welfare in Japan". *Social Science Japan Journal* 5(1): 1-15.



# 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. Vitrinen 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 vitrinen 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup>

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 Enslers biografiske betragtninger over sin egen kræftsygdom. Jeg vil også inddrage den japanske digter Hiromi Itōs værk *Vildgræs ved flodlejet*. Itōs 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 oevret. 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 Enslers, 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 Enslers 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, Enslers 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.<sup>5</sup> 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 processe 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 model-leringerne 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.



# ESSAYS

# Under overfladen

## Skeletfremstillinger fra antikken og middelalderen til Vesalius i 1500-tallet

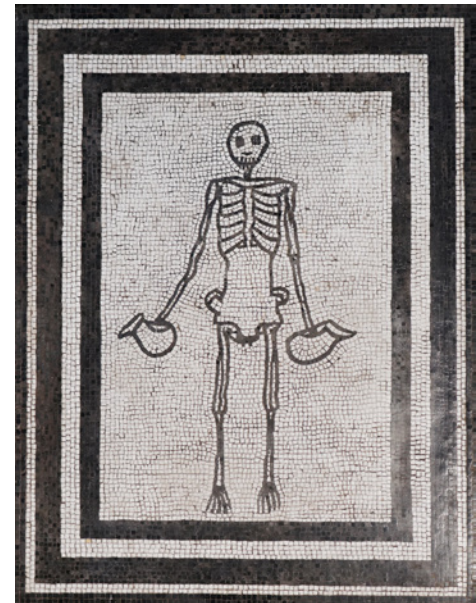
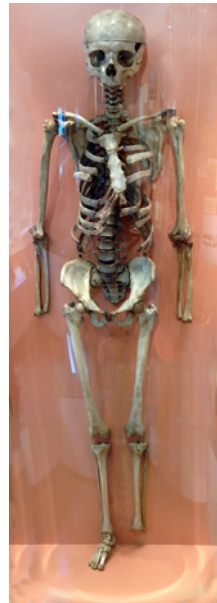
I 1500-tallets Europa fandt et gennembrud sted, hvad angår systematiske undersøgelser af menneskekroppens indre. Dels blev dissektion i denne periode en almindelig og lovlig praksis, når der vel at mærke var tale om lig af henrettede kriminelle; dels muliggjorde den nyudviklede bogtrykkerkunst og grafik, at resultaterne blev offentliggjort og udbredt [1]. Den schweiziske læge Andreas Vesalius, der udgav sin skelsættende bog med anatomiske studier i 1543, var også den første, der fandt på at samle et menneskeskelet, så det kunne studeres som en rumligt sammenhængende helhed [2].

I dette essays billedserie sammenligner jeg antikke og middelalderlige fremstillinger af skeletter med Vesalius' fra 1500-tallet for dermed at anskueliggøre den fremvoksende moderne videnskabeligheds møde, udveksling og brud med den ældre opfattelse af krop, liv og død. Hvilke implikationer ligger der i det nye, naturalistisk sammenhængende billedsprog i 1500-tallets anatomiske studier?

Fremstillingerne af skeletter viser, hvor historisk-kulturelt forankret vores kropsopfattelse er. Vesalius' nysgerrighed efter at kortlægge (mands)kroppen på en objektiv måde hang sammen med et voksende fokus på det dennesidige i perioden og med en dertil hørende forståelse af mennesket som autonomt individ. Det var i 1500-tallet, at idéen om, at et givet menneske har en

bestemt "personlighed", manifesterede sig. Vesalius' anatomiske kortlægninger repræsenterer en tidlig moderne menneskeopfattelse, som efterfølgende videreudvikledes frem til 1800-tallet. Men den menneskeopfattelse har i senmoderne tid – lad os sige fra og med Freud og videre igennem det 20. århundrede frem til i dag – i stigende grad været omdiskuteret og er ikke længere helt så entydigt accepteret. Forestillingen om mennesket som en veldefineret personlighed er ikke mindst i de seneste årtier blevet udfordret på en lang række måder. Det gælder spørgsmål om menneskets afgrænsning til omverdenen, det vil sige en ny opmærksomhed på vores både fysiske og psykiske forbindelser til, påvirkning fra og i det hele taget sammenhæng med omgivelserne. Og det gælder den efterhånden fremherskende skepsis over for forestillinger om, at individet eller personligheden er en klar og ikke mindst statisk størrelse. Billedseriens anskueliggørelse af, hvor historisk forankret kropsopfattelsen og billedliggørelsen heraf er, skal bidrage til en perspektivering af disse opgør med modernitetens menneskeforståelse.

Illustrationerne er eksempler på den stilisering i fremstillingen af skeletter og lig, som var karakteristisk for den visuelle kultur i antikkens og middelalderens Europa. Man kan måske undre sig over, hvor upræcise deres forestillinger om knoglernes position, form og indbyrdes



**[1]** Andreas Vesalius: Skeletter. Træsnit-illustration (udarbejdet af ukendt kunstner) fra *De humani corporis fabrica libri septem*, Basel 1543, side 164.

**[2]** Skelet af Jacob Karrer, som i 1543 blev halshugget i Basel på grund af bigami og overfald på den ene af sine koner. Vesalius foretog en dissektion af liget foran et publikum og samlede efterfølgende skelettet til en stående konstruktion. Anatomisches Museum, Basel.

**[3]** Pompejansk gulvmosaik: Skelet med to vinkrukker. 1. århundrede e.Kr. Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

sammenhæng var, hvis man betragter billederne ud fra et nutidigt synspunkt og en moderne viden om anatomi. Men at der ikke var nogen før Vesalius, der havde fundet på at samle et sæt renkogte knogler, som var det et opretstående menneske blot uden kød og hud, tydeliggør, hvilken abstraktion den videnskabelige nysgerrighed efter at få anskueliggjort et “anatomisk korrekt” skelet egentlig er. Man har naturligvis altid kunnet iagttage, hvordan menneskeskeletter ser ud. Men der er forskel på, hvordan knogler ligger sammensunket i en grav, og hvordan et skelet tager sig ud, når det er opstillet i sin tredimensionale rumlighed, som var det holdt sammen af sener og muskler. Selvom mennesker – i hvert fald frem til moderne tid – har haft konkrete, påtrængende erfaringer med livløse kroppe og skeletter og med den helt særlige resonans eller genkendelseskraft, de vækker i os på grund af vores egen erfaring med den krop, vi lever igennem, har billedliggørelsen af disse erfaringer taget sig forskelligt ud igennem tiden.

I antikkens og middelalderens billedverden er skeletter påfaldende livlige. På en pompejansk gulvmosaik **[3]** står et skelet fx med to vinkrukker i hænderne, i overensstemmelse med almindelig praksis dengang, at man medbragte mad og vin, når man besøgte de afdødes grave, og gerne delte måltidet med de bortgangne ved at hælde



lidt vin ned til dem. Og i senmiddelalderens billedverden optræder skeletter ofte side om side med mennesker i en *memento mori*-konfrontation: Skeletterne henvender sig til de levende og minder dem om, at alle en dag skal dø [4-7]. At billederne har en sådan moraliserende hensigt var typisk for tiden. Men skeletfremstillingerne vidner derudover om, at man dengang ikke havde faste kategorier for, om noget var levende eller ej. Man satte ikke klare skel, som vi har vænnet os til i moderne tid, mellem liv og død. Det skyldtes blandt meget andet, at det var vanskeligt at afgøre, hvornår en person faktisk var gået bort. Man var ligeledes i tvivl om, hvor længe sjælen blev i kroppen, efter at hjertet var holdt op med at slå. Sågar de dele af naturen, som man i moderne tid har forstået som livløse, som eksempelvis sten, tilskrev man muligheden for vækst, bevægelse og transformation, i overensstemmelse med en opfattelse af hele kosmos som besjælet af immanente eller transcendent kræfter. Man mente altså, at det, som vi i moderne tid har defineret som dødt, stadig kunne være levende eller ville kunne live op igen, samtidig med at det, man i og med moderniteten har defineret som levende, potentielt kunne forstene.

[4] *De tre døde*. Udsnit af illustration fra *De Lisle Psalteret*, folio 127 r. England (London?), ca. 1308-1340, Arundel MS 83, British Library, London.

[5] *De tre døde*. Udsnit af illustration af Jean Le Noir, *Bonne de Luxembourg Psalteret*, folio 322 r, ca. 1348-1349. New York, The Cloisters, Inv. 69. 86.

>>

[6] *Døden ledsager købmand og bankmand*, detalje fra *Dødedans*. Fresko af Janez Iz Kastva, Treenighedskirken, Hrastovlje, Slovenien, 1490.

[7] *Dødedans*. Træsnit af Michael Wolgemut fra Hartmann Schedels *Nürnbergkrønike (Liber Chronicarum)*, 1493.



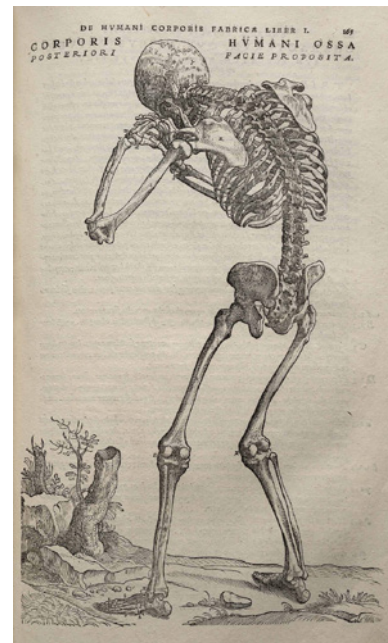
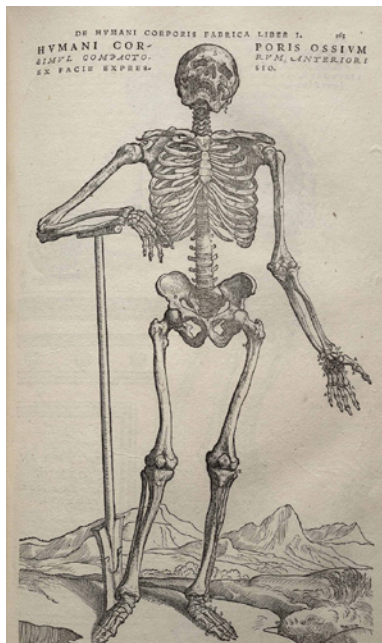


Vesalius' anatomistudier (udarbejdet af en ukendt kunstner) repræsenterer i modsætning til de middelalderlige skeletfremstillinger en hidtil uset, objektiv-analytisk fremstilling af mennesket fra yderst til inderst. Men hvor overbevisende naturalistiske og videnskabeligt eksakte i deres kortlægning af kroppens bestanddele Vesalius' anatomiske figurer end er, udgør de ikke et brat paradigmeskift i retning af en moderne menneskeforståelse. På trods af figurernes gradvis mere og mere afskrællede fremtoning poserer de, som var der tale om statuer fra antikken, samtidig med at de agerer og gestikulerer som klassisk-retorisk skolede talere **[8-10]**. I dén forstand ligger de helt på linje med de teatraliske og livlige skeletter i middelalderens billedverden. Vesalius' fremstillinger af os, som vi ser ud under overfladen, kan således forstås som en hybrid mellem den gamle middelalderlige forståelse af menneskekroppen – og af liv og død – og af den menneskeforståelse, som var undervejs i og med den tidlige modernitet.

De diffuse grænser mellem liv og død i den antikke og middelalderlige billedverden hænger mere overordnet sammen med en fluktuerende, alkymistisk materialitetsforståelse, hvor alt potentielt kunne forvandles til noget andet. Ligesom man ikke satte klare skel mellem liv og død, eller mellem det levende og dets omverden,

opererede man i førmoderne tid heller ikke med faste, afgrænsede kategoriseringer af materialer. Forestillinger om eksempelvis et entydigt "mineralrige", der er grundforskelligt fra et plante- eller dyrerige, var den tid fremmed, ligesom også idéen om, at verden består af kemisk klart definerede og uforanderlige grundstoffer, hører den moderne tid til (Freedberg 2002, 71-22, 305-345).

Disse aspekter af modernitetens bestræbelser mod – eller trang til – videnskabeligt-entydige kategoriseringer og systematiseringer bliver der i disse år gjort op med. Den optagethed af materialitet, der har gjort sig gældende i de seneste årtier, både inden for kunsthistoriefaget, i kunstneriske praksisser og mere generelt i nutidens kultur, handler om en ny opmærksomhed på materialer som alt andet end statiske bestanddele, isolerede fra deres omgivelser i et "det" versus et "os". I den forstand har nutidens materialeforståelse en række lighedspunkter med den middelalderlige, kendetegnet som den var ved det potentielt foranderlige. Den aktuelle såkaldte nymaterialisme, som udforsker materialers dynamiske udveksling med omverdenen – af materialitetsteoretiker Timothy Morton (2010, 29-30) betegnet ved begrebet *mesh* – er en af mange manifestationer af opgøret med modernitetens individbegreb. Det handler i kunstens verden blandt andet om håndteringen af materialer og de konsekvenser,



som valget og anvendelsen af materialer har for værket; og det bygger på en forståelse af materialer (herunder vores egne kroppe) som alt andet end konstante, statiske størrelser, der meningsfuldt ville kunne adskilles fra deres omgivelser; snarere er materialer og omgivelser i vedvarende interaktion, eller endda i *intra-aktion*, for at bruge materialitetsteoretiker Karen Barads (2007, 141) begreb, der skal tydeliggøre, at der ikke er tale om en udveksling mellem isolerede, autonome enheder, men om en grænseløs indbyrdes forbundethed. Ligesom billedserien her skal vise, at fremstillinger af kroppen både er betinget af og betinger en periodes menneskeforståelse, indebærer den også, at krops- og menneskeforståelse hænger sammen med forestillinger om materialers væren i verden. Vi er på godt og ondt på vej væk fra den tro på indre sammenhæng og veldefineret afgrænsning, som Vesalius' fremstillinger implicerer. Vi står midt i et brud med det, som vi hidtil har taget for givet som logisk og rationelt, og er undervejs mod andre former for forbindelser og udvekslinger, hvor de gamle (det vil sige moderne) skel mellem menneske og omverden ikke længere giver mening.

[8-10] Andreas Vesalius: Skeletter. Træsnitillustrationer (udarbejdet af ukendt kunstner) fra *De humani corporis fabrica libri septem*, Basel 1543.

## LITTERATUR

- Ariès, Philippe. 1977. *L'homme devant la mort*. Paris: Editions du Seuil.
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- Bencard, Adam. 2001. "Nosce te ipsum: *Körperwelten* og den guddommelige krop". *Passepartout* 18, 9. årgang: 39-56.
- Binski, Paul. 1996. *Medieval Death: Ritual and Representation*. London: British Museum Press.
- Freedberg, David. 2002. *The Eye of the Lynx: Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hartnell, Jack. 2018. *Medieval Bodies: Life, Death and Art in the Middle Ages*. London: Profile Books.
- Lo Presti, Roberto. 2018. "Représenter et Conceptualiser le Corps entre Médecine et Anthropologie Philosophique: Racines, Genèse et Transformations de la *Fabrica Corporis* Vésalienne". I *Towards the Authority of Vesalius: Studies on Medicine and the Human Body from Antiquity to the Renaissance and Beyond*, redigeret af Erika Gielen og Michèle Goyens, 157-193. Turnhout: Brepols.
- Morton, Timothy. 2010. *The Ecological Thought*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Park, Katharine. 1995. "The Life of the Corpse: Division and Dissection in Late Medieval Europe." *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 50, no. 1: 111-132.
- Park, Katharine & Lorraine Daston (red.). 2006. *Early Modern Science (The Cambridge History of Science, Vol. 3)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rifkin, Benjamin A. et al. 2006. *Human Anatomy: Depicting the Body from the Renaissance to Today*. London: Thames and Hudson.
- Schulz, Bernard. 1985. *Art and Anatomy in Renaissance Italy*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Vesalius, Andreas. 1543. *De humani corporis fabrica libri septem*. Basel: Johannes Oporinus.
- Westerhof, Danielle. 2008. *Death and the Noble Body in Medieval England*. Woodbridge: The Boydell Press.

# 3D-animation i scanninger og kunst

## En analyse af billeder af fosterscanninger og Lea Porsagers videoværk *Disrupted E(ar)thereal Fantasy (Ova Splash)*

Ultralydsscanning er i dag en integreret del af de fleste graviditetsforløb i den vestlige verden. Visualiseringen af det ufødte foster gennem lydølger har været mulig siden midten af 1900-tallet. Det visuelle resultat af scanningerne har gennem de seneste årtier udviklet sig fra at være sort-hvide 2D-gengivelser til at være 3D-animationer. Scanningerne er samtidig begyndt at bevæge sig ud af hospitalerne og er blevet en service, gravide kan købe på private klinikker, som tilbyder 3D-optagelser af fostret. Dette har dog ikke medført, at de billedlige resultater har tabt deres medicinske aura eller forankring i videnskaben og virkeligheden.

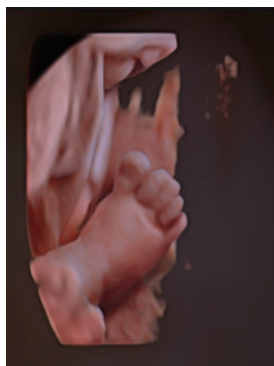
Teknikken, som ligger til grund for 3D-visualiseringen af ekkoet, som ultralyden skyder tilbage fra fostret, bruges også i anden 3D-animation. Således også i den danske kunstner Lea Porsagers (f. 1981) animationsvideoer. Porsager arbejder hovedsageligt installatorisk i sine udstillinger, og video indgår ofte som delelementer i hendes værker. Disse kan indeholde reelle videooptagelser såvel som animation og tekst.

I dette essay ønsker jeg at se på ligheder og forskelle i forståelsen af de to former for animation. Begge animationer er billeder og deler således karaktertræk, på trods af at de forskellige rum, de bruges i, gør det svært at se overlappene. Ikke desto mindre mener jeg, det er interessant

at betragte dem gennem hinanden for bedre at kunne forstå billederne i sig selv, såvel som deres forskellige rum. Jeg vil først se på, hvorledes 3D-scanninger italesættes og markedsføres, og derefter sætte dette op imod læsninger af Porsagers animationer.

### 3D-scanningen: et direkte kig ind til fostret

Der findes i dag en privat industri i at tilbyde scanninger til gravide uden for det offentlige hospitalsvæsen [1]. Disse er ikke medicinsk nødvendige og har ikke et lægeligt formål; de kaldes "tryghedsscanninger". Ud over tryghed giver scanningerne også de kommende forældre mulighed for at se billedlige optagelser af fostret, hvilket markedsføres på de forskellige klinikhjemmesider. Her findes således et rigt materiale, hvis man vil undersøge, hvordan disse scanninger og deres billeder italesættes og forstås. På siden minspire.dk står der: "Ved en 3D/4D scanning er hovedformålet at se fostrets egne unikke træk og mimik", andetsteds på samme side står: "Særligt i sidste halvdel af graviditeten, hvor der ikke tilbydes flere rutinescanninger, kan det være rart at få den lille at se." Der guides til, hvornår i graviditeten det er muligt at tage de bedste billeder, hvilket er mellem uge 26 og 32: "Hvis du udelukkende ønsker at blive scannet for at se hvordan din baby ser ud, anbefaler vi derfor, at du booker tid i denne



[1] Scanningsbilleder  
© Moderliv – Graviditetsscanning og jordemoderklinik, København.

periode.” På samme side beskrives, at man ved scanning “ser ‘ind’ i kroppen”. På klinikken Signes scanningsklinikks hjemmeside bruges ingen citationstegn; der står: “Det er netop det dejlige ved 3D-scanningen – at man får et kig ind til barnet der er meget tæt på at være et perfekt billede af det barn der vil blive født.” Der står ligeledes, at “mange får et sug i maven, når de ser barnets ansigt for første gang”. På graviditetsscanning.dk beskrives 4D-scanning, en 3D-scanning i tid, således: “Du ser dit barn ‘live’ i 3D.” Gennem de ovenstående citater er det tydeligt, at disse scanninger markedsføres som en mulighed for at “se” eller “kigge ind” til barnet. Billedets medialitet italesættes ikke. Det primære resultat af en ultralydsscanning er imidlertid lydligt, hvilket derefter oversættes til et visuelt billede. Det er underligt, at mediet her ikke italesættes i højere grad, idet det billedlige resultat af en 3D-scanning langt fra ligner hverken et nyfødt barn eller de fotografiske billeder, vi normalt omgiver os med.

Retorikken om fosterscanninger, jeg har fremhævet, ligner ifølge sociologen Kelly Joyce retorikken omkring MR-scanninger i nyhedsmedier og populærkultur, hvor Joyce mener, der ligeledes er en tendens til at beskrive scanningens billeder som en mulighed for at “kigge ind” i kroppen. Joyce skriver:

This narrative practice assumes that there is an a priori body that exists outside of human mediation, and that MRI provides access to this material body. Here both language and text as well as human and non-human interaction are effaced as the ‘reality’ of an a priori body emerges. These accounts then forge links between medical images and the production of authoritative knowledge. (2005, 440)

Joyce fortsætter omkring resultatet af retorikken: “The picture of the body and the body itself are made to seem interchangeable and equivalent instead of divergent and different” (2005, 441). I artiklen går Joyce videre til at konkludere, hvordan man med baggrund i retorikken om at kunne se ind i kroppen etablerer en forestilling om medicinske billeder som havende den højeste autoritet

inden for lægelig undersøgelse. I deres bog om ultralydens medicinske historie bekræfter Malcom Nicolson og John E. E. Fleming dette:

The ultrasound image compellingly combines what are held to be the two most potent sources of authoritative knowledge in Western culture: the visual and the scientific. Obstetrics is here participating in a larger trend within modern medicine. Many other specialties became more intensively visual in the latter half of the twentieth century, as the CT scanner, the MRI machine, and other imaging devices were introduced. Diagnostic imaging and scientific medicine are now inseparable. (2003, kap. 11)

Joyce ser, ligesom Nicolson og Fleming giver udtryk for, at der har fundet et såkaldt "visual turn" sted i medicinsk behandling. Joyce begrundet dette med en generel øget vægt på billeder og visualiseringer igennem 1900-tallet, som har accelereret, jo længere frem i tid vi er kommet:

MRI and other medical researchers' work thus tapped into and helped produce the centrality of images in modern life. The tendency towards visualization provided the technological support and cultural recognition needed to produce medical imaging as a desirable practice. (Joyce 2006, 17)

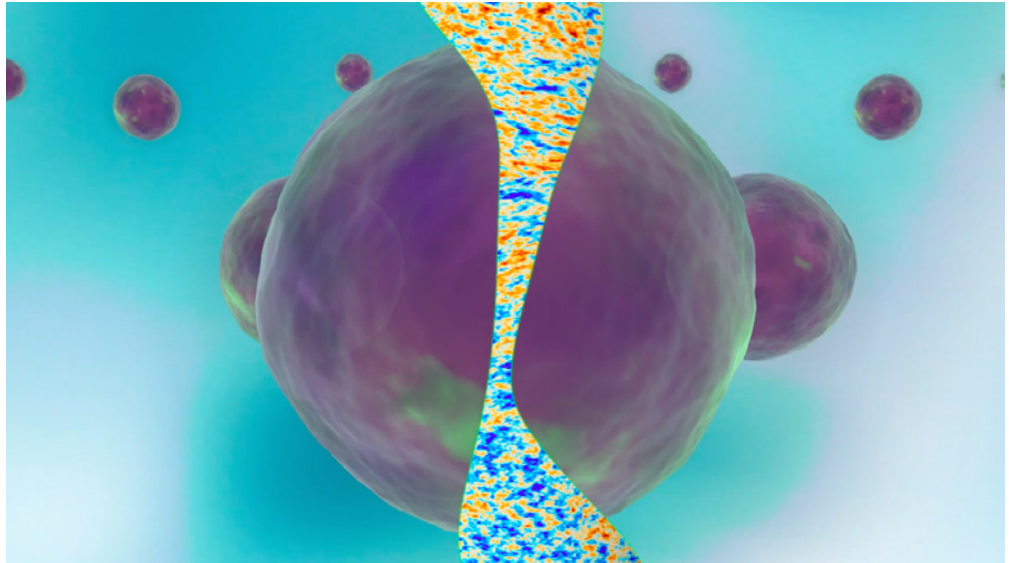
I en ældre artikel beskriver antropologen Eugenia Georges (1996, 157), hvordan det visuelle resultat af en scanning får sin autoritet, hvilket hun mener primært sker, fordi billedet kan aflæses såvel af lægen som af lægpersoner. Georges' artikel er fra 1996 og omhandler derfor 2D-visualiseringer af ultralydsscanninger og ikke de 3D-animationer, vi kender i dag. Hvis Georges' teori om billedets autoritet er korrekt, vil 3D-scanning af fostre og de resulterende billeder, der produceres i dag, have endnu højere autoritet end 2D-billederne, som ofte vil kræve en fagpersoners udlægning for at give mening. Med livagtige 3D-animationer af fostret opnås en større mulighed for at forstå billede og foster som lig hinanden. I

denne proces forsvinder medieringen ud af syne, om end den ikke er usynlig.

I 3D-scanningsbilleder er det primære greb, der bruges til at skabe dybde, graduering af toner, som skaber en fornemmelse af fylde og form. Dette er ingen ny opdagelse fra vores moderne tidsalder. I E.H. Gombrichs bog *Art and Illusion* fra 1959 gives en række eksempler på antikke mosaikgulve med kraftig 3D-effekt, ligesom Gombrich (2006, 29-54, 204-245) også kortlægger, hvordan farve igennem århundreder er brugt som dybdeskabende i maleriet. Hos Joyce og Georges (Joyce 2005, 441-443, Georges 1996, 166) fremhæves det, hvordan både MR-scanning og ultralydsscanning i populærkultur konnoterer fremskridt og ses som en kontrast til tidligere former for diagnosticering. Det er fra et kunsthistorisk perspektiv ikke uinteressant at indtænke teknik brugt i romerske mosaikker i dette "fremskridt".

Oplevelsen af det scannede fosters størrelse indgår også i medieringen af billedet. Antropologen Charlotte Krøløkke skriver i en artikel om ultralydsscanning: "Til trods for, at et 26 uger gammelt foster vejer under et kilo, så ligner det på fladskærmen en nyfødt baby med runde kinder og dobbelthage" (2011, 3). Det samme udtrykkes af en kvinde i et interview i en sociologisk artikel om ultralyd: "I know in reality it's only what like 6 cm but, on the screen, you kind of get the sense that it's like a baby already" (Stephenson, McLeod og Mills 2016, 23). En anden kvinde fortæller efter en scanning i 12. uge: "Cause it seems a lot bigger in the picture and 'cause it's fully formed. But obviously it's not 'cause, 'cause it's down there. [pointing to her flat stomach]" (Stephenson, McLeod og Mills 2016, 24).

Jordemoderen Elizabeth Fraser skriver i en artikel fra 2016 om 3D-scanninger: "achieving a realistic 3D image requires that a certain amount of artistic liberty be programmed into the process." Et særligt eksempel er gengivelsen af fostrets øjne: "The distinction between the iris and the sclera of the eye is created not by a difference in the relative densities of these surfaces, but rather in the imagined reality of the fetal gaze and for the realism it lends to the final image" (2016, 71).



[2] Lea Porsager: *Disrupted E(ar)thereal Fantasy (Ova Splash)*, 2016, video/3D animation, 13 min., uden lyd. Courtesy Lea Porsager og Nils Stærk, København.

Mens de nævnte eksempler på spor af 3D-billedernes medialitet ikke bemærkes på diverse scanningsklinikkers hjemmesider, så lader det til, at kvinderne, der bliver scannet, ikke nødvendigvis er blinde for dem. Artiklen, hvorfra de ovenstående interviewcitater er taget, argumenterer for, at de fleste kvinder oplever scanningen og dens billeder som medierede, såvel af teknologi som af personalet, der taler dem igennem scanningen:

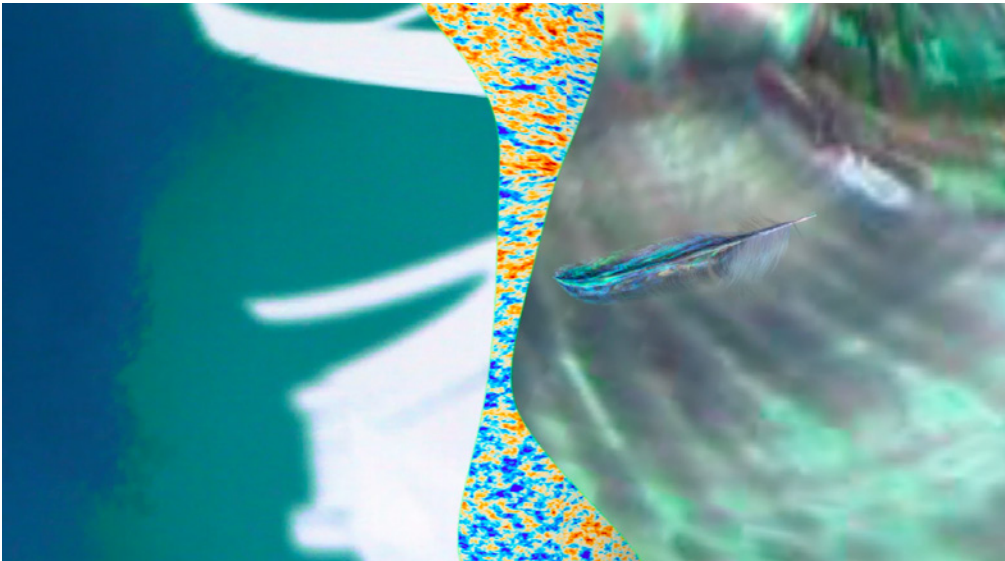
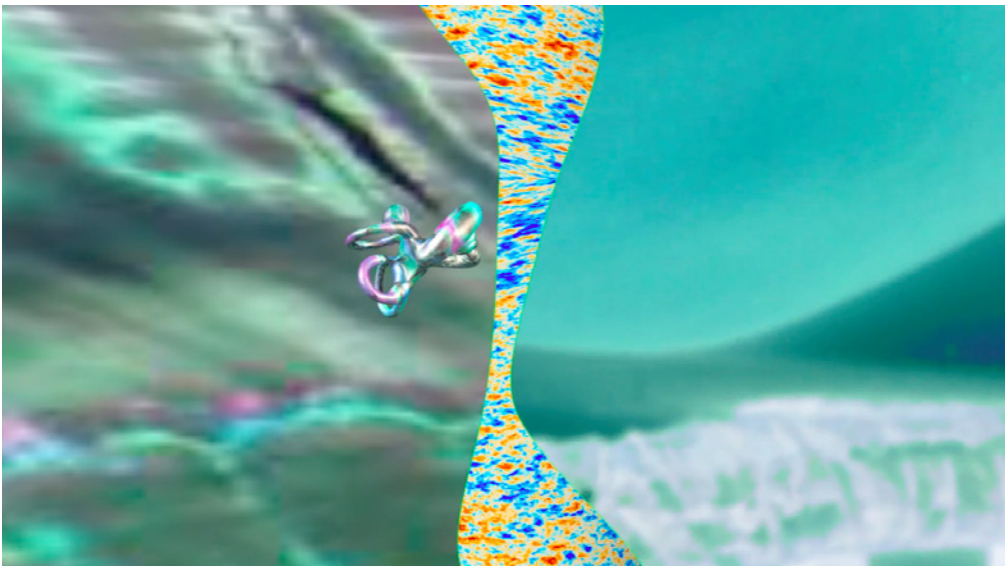
The women we observed and interviewed were often highly engaged with the ontological ambiguity of their encounters with ultrasound – ambiguous in the sense that on the one hand they saw an image on the large flat screen that seemed to reveal to them the ‘reality of the baby’ they otherwise could not access, but on the other hand women often understood this ‘reality’ to be an image rendered by technology and mediated by sonographers’ accounts. (Stephenson, McLeod og Mills 2016, 23)

Det tyder således på, at der er en diskrepans mellem klinikkerens udlægning af oplevelsen af at “kigge ind”

til barnet og vordende mødres oplevelse af billederne, de præsenteres for (Stephenson, McLeod og Mills 2016, 23). En sådan diskrepans eksisterer ikke i Lea Porsagers værker. Hendes kunst og de billeder, den skaber, hverken opleves som naturlige eller forsøges formidlet som let tilgængelige og aflæselige. Hendes installationer er kryptiske og refererer til vidt forskellige vidensfelter, som kan virke distancerende.

### ***Disrupted E(ar)thereal Fantasy (Ova Splash): et direkte kig ind i en 3D-animation***

I Porsagers installationer indgår ofte videoer, som kan være meget abstrakte. Hvor tidligere videoer primært var baseret på faktiske optagelser eller fundne billeder, så gør hun i sine nyere værker i stigende grad brug af animation. I nogle værker er der tale om ren animation, som i værket *Weak Force* fra 2019, mens video og animation kombineres i det værk, jeg her vil se nærmere på. Videoen *Disrupted E(ar)thereal Fantasy (Ova Splash)* (13 min.) fra 2016 blev først vist på udstillingen *E(AR)THERIC SLIME ~ PRE-OP* på galleriet Nils Stærk, hvor videoen, der er uden lyd, kørte i et rum fyldt af 56 lilla skumdrasser,



[3] Lea Porsager: *Disrupted E(ar)thereal Fantasy (Ova Splash)*, 2016, video/3D animation, 13 min., uden lyd. Courtesy Lea Porsager og Nils Stærk, København.

hvorpå der lå en række grå metalliske og organiske skulpturer [2-4]. Til installationen hørte også en printet tekst, publikum fik lov at tage med sig fra udstillingen. Hele installationen er i dag en del af ARKENs samling. Videoen igennem er billedet delt op af en kurvet streg ned gennem midten, hvori man ser et gult-rødtligt og blåt mønster. Mønstret, der ses i sprækken, stammer fra et

billede genereret af Planck-satellitten og viser genskæret af Big Bang. Videoens konstant er således et billede, der er en reel optagelse, men også en visualisering af kræfter og tidsspænd, der ligger uden for rationel, menneskelig forståelse. Gennem det meste af videoen vises på den ene side af stregen i midten en 3D-animation, mens der på den anden side ses videooptagelser, der dog fremstår



abstrakte, idet farverne er negative, og billederne til dels er uskarpe. Animationen og videoptagelserne bytter kontinuerligt plads, mens strengen i midten er konstant.

I animationen ses et ubestemmeligt rum uden klar definition eller overflade. I rummet svæver runde objekter, der kan ses som partikler, celler eller atomer. De har en ru og på sin vis organisk overflade. På andre tidspunkter ses glatte former svæve rundt i animationen, som de partikellignende figurer på et tidspunkt svæver ind i. Senere ses en tilsyneladende gennemsigtig og organisk masse svæve i animationen såvel som en fjer. Fjeren går igen i videoptagelserne, som dog domineres af en nøgen kvindekrop, der ligger blandt nogle ubeskrivelige slanger eller fangarme. Billederne er delvist utydelige, og kun momentvis genkendes en krop, hænder og et øre. Det er dog tydeligt på et tidspunkt, at kvinden masturberer, hvor fjeren også ses. I andre billeder ses et æg, som en person både prøver at tage i munden og aere med sit ansigt.

Det er typisk for Porsagers kunst at referere og sammenblende koncepter fra vidt forskellige felter. Dette gøres også her. Uden at opremse alle installationens referencer kan nævnes: De 56 madrasser kaldtes *Spacetime*

*Foam* og henviste til en særlig form for kvantefysik, mens de skulpturelle elementer placeret i madrasserne kaldtes *Ear Plugs* og henviste til et Rudolf Steiner-foredrag, hvor han ser en sammenhæng mellem øret og universet. Dette er usynligt for betragteren, men referencerne antydes i teksten, der hører til installationen [5]. Heri nævnes både Niels Bohr, kvantefysik, kunstneren Lee Lozano, Rudolf Steiner og et væsen kaldet ET, en forkortelse for ekstraterrestrisk eller ikke-jordisk. Teksten kan føres sammen med videoen, idet der tales om æg og en fjer, men i sin helhed forbliver både tekst og video abstrakte og uden klar betydning.

Som beskuer er det let at tabe pusten og fortabe sig i forsøget på at få de forskellige referencer til at gå op i en højere enhed. Jeg mener, der i Porsagers kunst er stor risiko for, at betragteren mister den humor, der også findes i værkerne. I bestræbelsen på at forstå eksperimentel kvantefysik og esoterisk tænkning går det morsomme hurtigt fløjten. Der findes imidlertid en humor i værkerne, som opstår der, hvor man som beskuer mener, man muligvis har gennemskuet gåden. I det øjeblik går det op for en, at man for at komme dertil muligvis er blevet forledt ned

[4] Lea Porsager: *Fifty-six Mattresses – Space-time Foam*, 2016, malede skummadrasser. Courtesy Lea Porsager og Nils Stærk, København.



[5] Lea Porsager: *ET#*, 2016, printet tekst, 61 x 42 cm. Courtesy Lea Porsager og Nils Stærk, København.



i et kaninhul. Spejlhuset i Tivoli er sjovt, fordi man først tror på illusionen, hvorefter den afsløres. Porsagers værker virker til dels og alligevel ikke på samme måde som spejlhuset. Det morsomme punkt i spejlhuset er der, hvor tricket afsløres som illusion, og det er muligt at grine af sig selv, fordi man er blevet narret. Det samme punkt i Porsagers værk viser sig dog at være dobbeltsidet. Modsat det fysiske trick, man udsættes for i spejlhuset, som det med en smule øvelse af sanserne er muligt at aflæse og gennemskue, så er det vanskeligt at afskrive eller afkræfte de antydede sammenhænge, der foreslås i Porsagers værker, og som man forføres med. Hvem ved, om øret er en kanal, der forbinder dig med universet? Smilet bliver nervøst, hvis det altså er lykkedes beskueren i første omgang at komme til at smile af det obskure opkog af teori og fortælling, værket præsenterer.

Jeg mener, at videoen *Disrupted E(ar)thereal Fantasy (Ova Splash)* er særlig interessant at se på i sammenhæng med scanningsbilleder, fordi det er muligt at læse fertilitet og moderskab ind i værket. Der, hvor videoen først og fremmest møder 3D-scanningsbilleder, er dog i selve teknikken. I begge tilfælde er det den samme teknik, der bruges til visualisering – kilderne er blot forskellige. Bogstaveligt minder overfladen på “partiklerne” i videoen om overfladen i gengivelsen af fostre på 3D-billeder. Det virker også naturligt at se disse “partikler” i animationen som æg, der svæver inde i den kvinde, hvis ydre køn man samtidig ser billeder af i videoen.

Det er samtidig klart, at vi ikke kun befinder os i en kvindes indre. Rummet i animationen er diffust og uden afgrænsning. Det virker også bevidst, at man har valgt en æstetik og farveholdning i animationen, som associerer slutningen af 1990’erne og starten af 2000’erne. På mærkeligvis minder animationen om flere af den tyske DJ SASH!s pladecovers fra den periode. Eurotrancen, som SASH! lavede, ville friktionsløst kunne flyde i Porsagers animerede landskaber i en uendelighed. På samme måde som den type musik er endeløs, er animationen i *Disrupted E(ar)thereal Fantasy (Ova Splash)* det også. Animationens rum er såvel kropsligt som kosmisk og uden tyngde eller afslutning. Der er ingen defineret grænse

mellem det kropslige og kosmiske. De to åbner sig for forening gennem masturbation og orgasme, befrugtning og udrugning.

Rummet, vi “kigger ind i” i 3D-scanningen, er i udgangspunktet defineret i langt højere grad. Vi “ser ind i” en gravid kvindes mave og ser fostret. Ses scanningsbilledet op mod Porsagers billeder, bliver det dog i højere grad til en animation, som har tråde i flere retninger. Det er et produkt af en design- og teknologihistorisk udvikling og samtidig et billede af det konkrete foster. Vi ser således ikke kun ind. Billedet stammer både fra indersiden af den gravide mave og udefra. Billedet er en sammenfletning af forskellige tråde, der tilsammen danner et kompliceret resultat. Medieforskeren José van Dijck skriver konkluderende i en artikel om offentlige dissektioner historisk og nutidige digitale anatomiske repræsentationer af kroppen: “It is important to realize that our knowledge of the body can never be studied separately from our knowledge of representation, the technology that mediated it, and the cultural matrix from which it arises” (2008, 43). Billeder af fosterscanninger er ingen undtagelse, de er billedlige resultater af en bestemt kulturel matrix, som de afspejler. De besidder en dualitet, idet de er billeder af det indre, men også af det ydre, de kommer af.

Videoen *Disrupted E(ar)thereal Fantasy (Ova Splash)* og den tilhørende installation bærer referencer til kvantefysik, ligesom andre af Porsagers værker gør det. En af de opdagelser fra kvantefysikken, der til stadighed fascinerer, er idéen om lysets partikel/bølge-dualitet. Uden at forsøge at forklare dette fænomen kan det siges, at lys udviser partikel- såvel som bølgeegenskaber, og deri besidder det en dualitet, som man ikke kendte til inden kvantefysikkens påvisning heraf. Jeg er ikke sikker på, at dette er en passende metafor for scanningsbilledets dobbelthed, eller at denne dualitet nødvendigvis udtrykkes i Porsagers værk. Værket spejler nærmere det faktum, at en del af kvantefysikkens opdagelser kan siges ikke at besvare spørgsmål, men at skabe flere muligheder for fortolkninger, som til dels kræver en spekulativ tilgang. Porsagers værker er på samme vis spekulative og tillader sammenflydning af væsensforskellige teorier, som frem-

adskuede skaber mulighed for nye idéer, og som set i et tilbageskuede lys også påpeger andre felters spekulative elementer. Med spekulativ mener jeg ikke-kausale elementer i en proces, hvor elementerne alligevel kommer til at se netop kausale ud, når de betragtes i et bagudskuede perspektiv. I denne optik kan 3D-scanningsbilledet også, ligesom Porsagers værker, betragtes som et obskurt opkog af idéer og fortællinger, som peger i mange retninger. Opdagelsen af lyd uhørlig for det menneskelige øre og 3D-visualisering er to komponenter, der ikke nødvendigvis var prædestinerede til at mødes og kombineres i jordemoderens klinik. Hvis man betragter 3D-scanningsbilledet som et obskurt opkog, får det også muligheden for at indeholde humor lig Porsagers billeder, hvilket dets virkelighedstæthed normalt holder det fra. Der er et element af absurditet i scanningsbilledet, som er *chillingly* morsomt, på samme måde som Porsagers værk er det. Billedet er både virkeligt og ikke virkeligt.

I sin katalogtekst til Porsagers udstilling på Museet for Samtidskunst i 2019 beskriver Birgitte Kirkhoff Porsagers metode som queer. Hun skriver om Porsager: "Hun ser bort fra grænser og kategorier: mellem subjekt og objekt, selvet og andre, neurovidenskab og neurose, science fiction og biologi, clairvoyance og obskuritet, underbevidsthed og bevidsthed, bliven, væren og gøre" (2019, 13). Med queer mener Kirkhoff ikke, at Porsagers værk har køn og kønsidentitet som omdrejningspunkt, men "nærmere queer som en form for radikal åbenhed, en dynamisk ustabilitet" (2019, 13). Porsagers værker kan således også fungere som en queer optik, der gør det muligt at queer up andre motiver, såsom 3D-scanningsbilleder i dette tilfælde. Placeret i scanningsklinikens venteværelse ville *Disrupted E(ar)thereal Fantasy (Ova Splash)* helt sikkert kunne queer up de flestes besøg og oplevelse af en 3D-scanning.

## LITTERATUR

- Dijk, José van. 2008. "Digital Cadavers and Virtual Dissection". I *Performance and the Operating Theatre*, redigeret af Maaïke Bleeker, 29-47. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Fraser, Elizabeth. 2016. "CYBORG BONDING: 3D FETAL ULTRASOUND AS A TECHNOLOGY OF COMMUNICATION AND THE RISE OF 'BOUTIQUE' ULTRASOUND". *International Journal of Feminist Approaches to Bioethics* 9 (1): 68-80.
- Joyce, Kelly. 2005. "Appealing Images: Magnetic Resonance Imaging and the Production of Authoritative Knowledge". *Social Studies of Science* 35 (3): 437-462.
- Joyce, Kelly. 2006. "From Numbers to Pictures: The Development of Magnetic Resonance Imaging and the Visual Turn in Medicine". *Science as Culture*, 15 (1): 1-22.
- Georges, Eugenia. 1996. "Fetal Ultrasound Imaging and the Production of Authoritative Knowledge in Greece". *Medical Anthropology Quarterly*, New Series Vol. 10 (2): 157-175.
- Gombrich, E.H. 2006. *Art and Illusion*. London: Phaidon.
- Kirkhoff, Birgitte. 2019. "Kære radioactive". *[WEAK] FORCE*. Roskilde: Museet for Samtidskunst.
- Kroløkke, Charlotte. 2011. "Inside out: på tur i mors mave", 1-8. Tilgået 17.01.2021: <https://kvinfol.dk/inside-out-paa-tur-i-mors-mave/>
- Nicolson, Malcolm og John E. E. Fleming. 2013. *Imaging and Imagining the Fetus: The Development of Obstetric Ultrasound*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Stephenson, Niamh, Kim McLeod og Catherine Mills. 2016. "Ambiguous Encounters, Uncertain Foetuses: Women's Experiences of Obstetric Ultrasound." *Feminist Review* 113, Issue 1: 17-33.

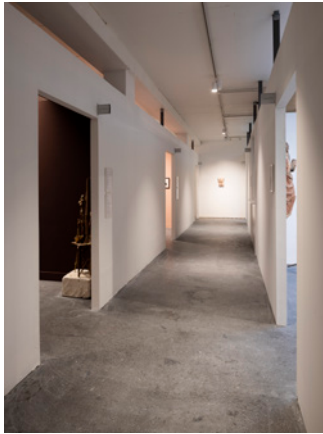
MORTEN SØNDERGAARD

# *Sproghospitalet*



Fotos fra *Sproghospitalet*: Torben Eskerod





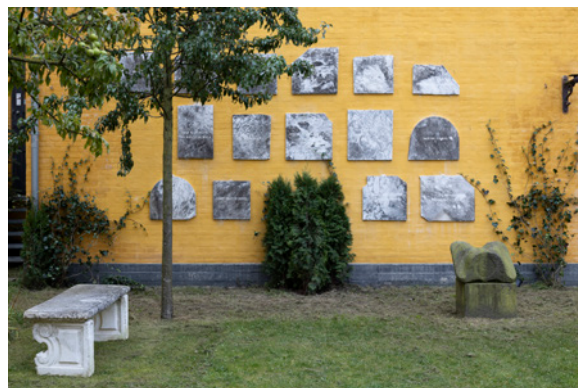
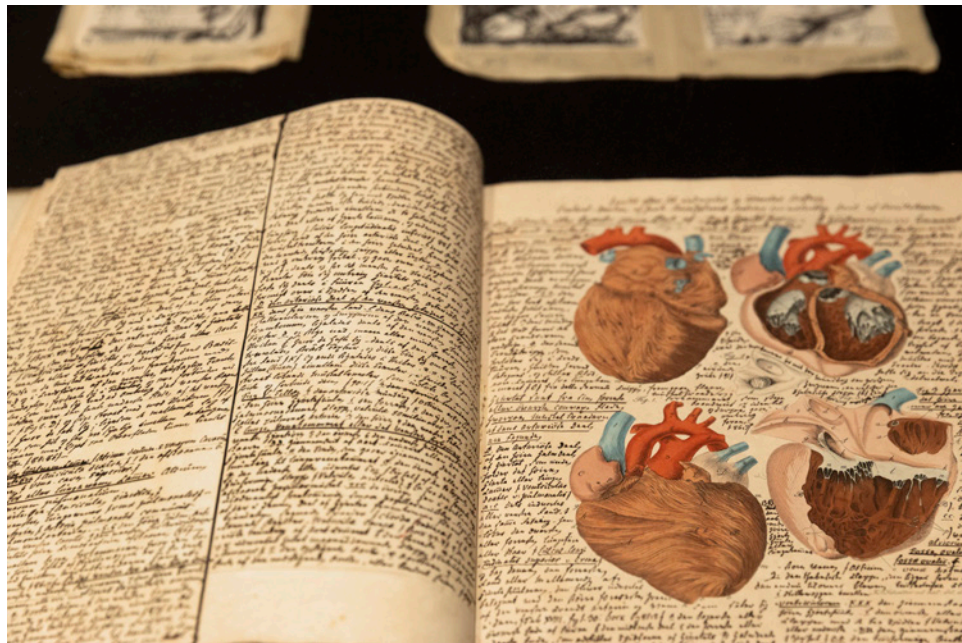
Så kører den  
lille brune Lada med familien  
ud til psykiatrisk afdeling, Afsnit P.  
Alt det, som ikke blev fortalt til mig og mine søstre.  
Alt det, som blev taget for givet.  
Alt det, jeg skulle gætte mig til, mens jeg sad inde i digtets simulator.  
Alt det, som blev foldet ud over bordet som en voksdug,  
alt det, som løb væk, så snart lyset blev  
for stærkt. Den flydende sol. Jeg har lige fået kørekort, så det er mig,  
der kører den lille brune Lada. Vejen er lang,  
som gennem en sjælevasketunnel, men nu er vi fremme,  
så er vi derude, ude på Afsnit P.  
P for Poesi.  
De voksne taler med dæmpede stemmer, jeg passer mine søstre.  
Åh, mine elskede søstre. Lægen vil  
tale med min mor, uden at min far hører det.  
Min elskede far, min elskede mor.  
De står tæt sammen uden for rummet, hvor han ligger.  
Alle de anfald, siger lægen, det er formodentlig bare  
simulation. Man kan se i min mors ansigt, at lægen lige nu  
vender op og ned på hendes verdensbillede. Det er alt sammen, noget hun har  
forestillet sig, hendes rolle er nu en anden. Gift med en simulant.  
Hvem er hvem, hvem  
er jeg, drengen i fortællingen, drengen, der skal passe sine søstre.  
Der sidder vi tæt sammen i den lille familie som under et bombardement,  
mens psykens patruljer gennem søger nattens kvarter.  
Alle de piller, som blev simuleret frem.  
Dér sidder han i sit hvide konspirationstøj og beder om mere medicin,  
dér står jeg  
i modlyset, udbrændt som et træ. Jeg vil ikke være her, jeg vil ikke være stille, jeg vil  
ikke have ansvar, men de har ændret på hans piller. De skruer på knapperne i  
sindets atomkraftværk. Imens ligger simulanten og simulerer inde på stuen, mens  
min mor taler sagte med lægerne. Hun går fra læge til læge til læge. Nu kommer  
overlægen til, nu er alt under kontrol. Efter et par dage kører vi hjem. Jeg passer  
mine søstre, vi venter på svar fra undersøgelserne. Så ringer en telefon. En dæmpet  
fortrolig samtale.  
Det viser sig,  
at det ikke er min far,  
der er simulant,  
men at det er lægen.  
Den venlige psykiater er helt og aldeles sindssyg, og nu bortvist fra afdelingen  
og frataget retten til at være psykiater.  
Så sidder vi igen og venter på svar.  
Jeg er ude på vejene. Måske er det mig, der simulerer, at maskeraden er forbi.  
Foran mig ude i regnen står et glas vand på et bord og simulerer,  
at det er et glas vand på et bord ude i regnen.  
Nu løber det over og fylder verden op med ord.

#### NOTE

Dette digt står i min digtsamling  
*Journal 2019*, som var en bog, jeg udgav  
parallelt med, at jeg lavede udstillingen  
*Sproghospitalet* på Sorø Kunstmuseum.  
Digtet rummer forhistorien om de  
indvævede motiver i mit arbejde, sådan  
som det særligt har udmøntet sig i værket  
*Ordapoteket*. Ordapoteket lagde på mange  
måder grunden for udstillingen i Sorø.  
Udstillingen blev til i et frugtbart samarbejde  
med museumsinspektør Helle Brøns og  
udstillingskurator Annesofie Becker.  
*Sproghospitalet* var en tværfaglig, sprogligt  
funderet udstilling om forholdet mellem  
poesi, kunst og sygdom. Udstillingen bestod  
af en række rum, som dem, vi kender fra  
almindelige hospitaler: en operationsstue,  
en fødestue og en intensivafdeling osv.,  
samt en lang række værker lavet af  
samtidskunstnere og værker hentet fra  
Sorø Kunstmuseums samling.

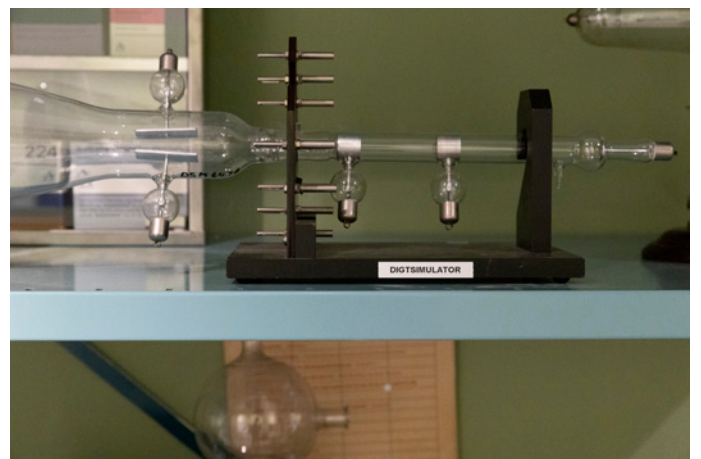
*Sproghospitalet* undersøgte sprog, ligesom  
man på andre hospitaler undersøger kroppe,  
skadede som raske. For sprog kan som en  
krop gå i stykker; en krop kan få amputeret et  
ben. En krop kan miste sit sprog. Kroppen er  
et væv af forbundne organer og funktioner,  
som arbejder sammen for at holde os i  
live. Udgangspunktet for arbejdet med  
*Sproghospitalet* var, at også sproget består  
af mange dele, som skal arbejde sammen,  
for at vi forstår hinanden: metaforer,  
talemåder, ordklasser og lyde. At også sprog  
er en levende og vibrerende organisme.  
Ord virker i os, som lægemidler gør, og  
sproget kan ligesom medicin både fungere  
som gift og som modgift. Sprog kan mutere  
og kompostere, det kan smitte og inficere.  
Men det kan også helbrede og kurere.

Udstillingens katalog var udformet som  
et værk i sig selv, en *Vandrejournal*, som  
indeholder en lang række tekster om  
forholdet mellem billedkunst, sygdom og  
sprog. *Vandrejournalen* ligger til download  
på museets hjemmeside og blev redigeret  
af Laboratoriet for Æstetik & Økologi.  
*Journal 2019* er udkommet hos Gyldendal  
og indeholder ud over digtene en lang række  
fotografier fra et forladt psykiatrisk hospital  
i Volterra, Italien.









# *Intet som før*

## I pandemiernes spor på SMK

I vinteren 2020 ramte coronapandemien Europa, og den 11.-12. marts lukkede det danske samfund ned. På et af Statsministeriets første pressemøder meddelte man befolkningen, at vi stod “på ubetrådt land” og “intet ville blive som før”. Fraserne blev gentaget igen og igen og blev for en tid en form for sandhed. Men var situationen i virkeligheden så fremmed?

Én ting var sikkert: det var vanskeligt at genåbne samfundet og de store institutioner efter nedlukningen og fortsætte, som om intet var hændt. I sommeren 2020 valgte vi på Statens Museum for Kunst derfor at se nærmere på museets samling med pandemiens og epidemien briller og producerede på få uger et nyt formidlingsspor i den permanente udstilling. Ideen var at undersøge, hvad den nationale kunstsamling kunne fortælle os om den aktuelle situation og indlede en samtale med publikum om, hvad vi egentlig stod over for: ville intet rent faktisk blive som før, og stod vi virkelig på ubetrådt land?

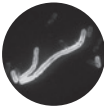

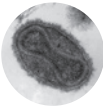
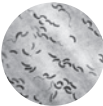
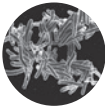

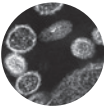
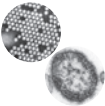
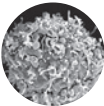

25 kunstværker blev udvalgt på tværs af samlingen og i 10 af udstillingssalene var der installeret store oversigtsplancher med fortællinger om, hvordan pandemier gennem tiden har formet historien, samfundet, menneskelivet og selvfølgelig kunsten. Pandemiernes historie fulgte samlingens egen kronologi. Sporet startede på den måde i “Ældre europæisk” med den sorte død i 1300-tallets Italien, ved tavlen af den hellige Corona fra Siena – en kostbar helgentavle malet omkring 1350, i netop de år, hvor pesten ramte Italien. Herfra kunne man fx bevæge sig videre til kopper i rokokoen, koleraen i 1800-tallets danske maleri, tuberkulosen og det moderne gennembrud omkring 1900, den spanske syge og modernismen ved 1. Verdenskrigs afslutning frem til AIDS-pandemien og den neokoncep-

tuelle kunst fra 1990'erne. Undervejs var der afstikkere til andre hjørner af samlingen, hvor forskere og formidlere havde udvalgt værker til at reflektere over de aktuelle erfaringer, dilemmaer og spørgsmål, som coronapandemien havde ført med sig. Sporet var markeret med den samme magentarøde farve, som museet brugte til at kommunikere de nye coronarestriktioner med. Fulgte man denne farvekode ville man altså ikke kun støde på en masse påbud, men også få mulighed for at opleve samlingen på en anden måde og få øje på ting, man ikke før havde bemærket.

På de følgende sider finder man de 10 nu destruerede hovedplancher og et lille udvalg af de mere personlige værklæsninger genoptrykt i den form, de var at finde i i samlingen fra september 2020 til marts 2021. Da de sædvanlige interaktive hjælpemidler, der normalt understøtter formidling, var sat ud af spil på grund af coronarestriktioner spillede staben af omvisere, undervisere og vagter en ekstra afgørende rolle i formidlingen og i samtalen med publikum. Til sporet blev der produceret en række selvstændige film med forskellige eksperter, fra skolebarnet til historikeren, der udtalte sig om nogle af de spørgsmål, udstillingen rejste. De er stadig at finde på internettet.

---

*Intet som før* blev konceptualiseret af mig, Cecilie Høgsbro Østergaard, der også var hovedforfatter og redaktør på projektet. Formidlingen blev produceret i et tæt samarbejde med formidler Annette Rosenvold Hvidt og udstillingsarkitekt Pernille Jensen og grafiker Peter Folkmar. Desuden bidrog en lang række forsknings- og bevaringsmedarbejdere til udarbejdelse af værktekster og medarbejdere fra kommunikationsafdelingen til den kampagne og skiltning, som var afgørende forbundet med formidlingen.

									
<b>PEST</b> Plague	<b>MELDRØJER</b> Ergotism	<b>KOPPER</b> Smallpox	<b>KOLERA</b> Cholera	<b>TUBERKULOSE</b> Tuberculosis	<b>SYFILIS</b> Syphilis	<b>DEN SPANSKE SYGE</b> The Spanish Flu	<b>MÆSLINGER/POLIO</b> Measles and polio	<b>HIV/AIDS</b>	<b>COVID-19</b>
SAL / ROOM → 201B	SAL / ROOM → 203	SAL / ROOM → 217A	SAL / ROOM → 217C, 217F	SAL / ROOM → 221-222	SAL / ROOM → 217A	SAL / ROOM → 260-261	SAL / ROOM → 262	SAL / ROOM → 268a, 302c	SAL / ROOM → FORHAL / LOBBY

# INTET SOM FØR

TRACKING EPIDEMICS IN DENMARK'S LARGEST ART COLLECTION

# A CHANGED WORLD

FØLG EPIDEMIERNES SPOR Gennem LANDETS STØRSTE KUNSTSAMLING

Den 12. marts 2020 lukkede samfundet ned. En lokal epidemi med en ny coronavirus havde spredt sig fra Kina til resten af verden. Den var blevet en trussel for alle mennesker: en pandemi. Vi stod på ubetruet land, som statsminister Mette Frederiksen udtrykte det, og intet ville blive som før.

Coronapandemien har da også forandret vores hverdag, vores måde at være sammen på, vores vaner, vores tanker og måske endda vores fremtidsdrømme. Men historisk er situationen slet ikke ny. Pandemier og epidemier har førhen tvunget mennesket til at bryde med fortiden og forestille sig verden forfra.

Pandemier har formet historien. De har vendt op og ned på magtbalancer, defineret nye territorier, de har givet koloniherrer friere spil på andre kontinenter, men også banet vejen for mere lighed: pandemier har startet protestbevægelser, formet vores byer og den nordiske velfærdsstat. Pandemier har slået uendelig mange mennesker ihjel, men også øget menneskets levealder betragteligt gennem hygiejnebevægelser, vacciner og sociale vækkelser.

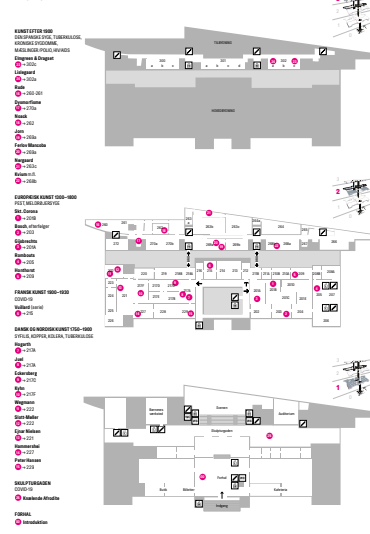
I kunsten har mennesket kunnet bearbejde den gamle verden og skabe billeder af en ny. Pandemier har givet kunsten nye motiver, banet vej for nye formsprog, nye kunstnerroller og sågar nye livsformer. SMK har set nærmere på museets samling med pandemiens og epidemiens briller og præsenterer et nyt spor i den permanente udstilling.

På ruten er der stop ved 25 kunstværker, og i udvalgte sale møder man fortællinger om, hvordan epidemier gennem tiden har formet historien, kunsten og det enkelte menneskes liv. Turen går bl.a. forbi 1300-tallets sorte død, kopper i rokokoen, koleraen i midten af 1800-tallet, tuberkulosen omkring 1900, den spanske syge ved 1. verdenskrigs afslutning og AIDS-epidemien. Undervejs er der afstikkere til nogle af de erfaringer, dilemmaer og spørgsmål, som coronapandemien har ført med sig, og som peger ud i den fremtid, ingen endnu ved, hvordan vil forme sig.

Krisen kan betragtes som en portal, en åbning mellem en gammel verden og en ny. Nogle mener, verden bliver bedre: mennesker vil omlægge deres liv, globale problemer vil blive løst, omsorgsarbejde vil blive langt mere værdsat. Andre, som fx den franske forfatter Michel Houellebecq, mener, at pandemien "fører til det samme som før, bare værre." Som den indiske aktivist og forfatter Arundhati Roy har formuleret det, kan vi enten vælge at passere igennem denne portal: "slæbende af sted med gamle kadavere af fordomme, had, fejhed, med vores databanker og døde ideer, udpinte floder og forurenede himmel." Eller vi kan rejse igennem med "ganske lidt bagage, klar til at forestille os en ny verden og være rede til at kæmpe for den."

INTET SOM FØR vises i samlingen på SMK fra den 8. september til 22. november 2020.

## VEJVISER



I SMKs samling findes en særlig skat: to kostbare tavler fra byen Siena i Italien, skabt i pestårene omkring 1350. Tavlerne forestiller Skt. Corona og Skt. Victor. Det er her ved Den hellige Corona i den ældste del af samlingen af Europæisk kunst, at fortællingen om epidemiernes historie starter.

Du kan vælge at følge epidemispor kronologisk og begynde ved Den hellige Corona på 1. sal i rum 201B. Men du kan også udvælge et sygdomsspor eller bevæge dig frit igennem samlingen og gøre dine egne opdagelser undervejs. Hold øje med de **magentafarvede plancher**.

Få et kort i **Informationen**.

Fra SMK's forhal: Introduktion (tv.), kort over udvalgte værker og områder i samlingerne (ø), og mini-guide (ned.) til samlingsspor *Intet som før*.

# Pesten – den sorte død

## The Plague – the Black Death

YERSINIA PESTIS

FORTÆLLINGER OM HVORDAN EPIDEMIER HAR FORMET HISTORIEN, KUNSTEN OG DET ENKELTE MENNESKES LIV  
LÆSE/TID: 3 MINUTTER

STORIES ABOUT HOW EPIDEMICS HAVE SHAPED HISTORY, ART AND THE LIFE OF THE INDIVIDUAL  
READ TIME: 3 MINUTES

Pesten – den sorte død – hærgede første gang i Europa i midten af 1300-tallet og den vendte tilbage som pandemi flere gange de følgende århundreder med mange millioner døde på verdensplan. Man mener, at ca. 1/4 af befolkningen i Europa døde af pest i middelalderen. Pest smitter via bakterien *Yersinia pestis*, som bl.a. kan overføres til mennesker via loppebid, men tidligere vidste man ikke, hvad sygdommen skyldtes og man kunne ikke behandle den. Symptomerne var bylder, feber, blodforgiftning og hudforandringer. Navnet "den sorte død" kom sig af, at den syges hud blev sort som følge af død væv. Man troede, at sygdommen var Guds straf og dens opståen førte til mange forestillinger og advarsler, også i kunsten.



The plague – also known as the Black Death – first ravaged Europe in the mid-fourteenth century and returned as a pandemic several times in the following centuries, causing millions of fatalities worldwide. It is believed that approximately one quarter of the population of Europe died of the plague in the Middle Ages. The disease is transmitted via the bacterium *Yersinia pestis*, which can be passed on to humans via flea bites, but at that time the causes were unknown and there was no effective treatment available. The symptoms were swollen nodes, fever, blood poisoning and skin changes. It became known as 'the Black Death' because patients' skin could go black due to dead tissue. The disease was thought to be a punishment sent by God, and its advent prompted many different ideas, imaginings and warnings.

I Danmark udstedte Christian 4. i 1625 en pestforordning for at sikre borgerne ved udbrud af pestepidemier. Forordningen er meget detaljeret i sin beskrivelse af tiltag og retningslinjer for borgerne, og der kan drages flere paralleller til de instrukser, som er gældende under COVID-19-pandemien.

In Denmark, Christian 4 issued a set of ordinances for plague control in 1625 in order to protect citizens during outbreaks. The regulations are detailed in their description of measures and guidelines to be observed, and parallels can be drawn to the instructions in force during the current COVID-19 pandemic.

Reglerne var klare: "... Derefter må ingen, som kommer fra de steder, hvor sygdommen er brudt ud, komme ind i de områder, der endnu er fri for sygdommen. De skal i stedet forvises tilbage igen. Hvis nogen ikke vil adlyde, så skal den eller de indlægges i pesthuset i rum og kamre, hvor der ikke har været nogen syge, og opholde sig der i fire eller fem uger. Derefter må de komme ind i byen, såfremt hverken de selv eller nogen hos dem har pådraget sig sygdommen". Man forsøgte desuden at desinficere breve fra pestramte områder: "... De breve, som kommer fra de steder, hvor sygdommen er i udbrud, og som det er tvungende nødvendigt at lade komme ind, de skal holdes tæt ind til ilden og røges med noget, der har effekt, når de åbnes eller holdes på".

The rules were clear: "... Following this, no-one who hails from places where the disease has broken out may enter the areas that are still free of the disease. They must instead be banished back to whence they came. If someone fails to obey, then he or she must be admitted to the plague house in rooms and chambers unoccupied by anyone ill, and stay there for four or five weeks. They may then enter the city, if neither they nor anyone with them has contracted the disease'. Attempts were also made to disinfect letters from plague-stricken areas: "... Any letters that come from the places where the disease is in outbreak, and which absolutely must be received and opened here for pressing reasons, must be kept close to the fire and smoked with something efficacious when opened or held'.

Uddrag fra Christian 4.s pestforordning bearbejdet på museum.

### Pesten og Danmark

#### The Plague and Denmark

Ca. 500 e.K. / 500 CE

Den julesianske pest spredte sig fra Centralasien til Europa og Libanon og regnes at have herjet i 500-tallet, og trefemte. Epidemien menes at have forårsaget 40 millioner dødsfald.

The Plague of Justinian spread from Central Asia to Europe and Asia Minor and is said to have raged from the sixth century onwards. The epidemic is believed to have caused 40 million deaths.

1348-50

'Den sorte død' når Danmark. Det siges, den kom med et norsk skib, fyldt med døde sømænd, der strandede i Nordjylland. 30 - 40 pct. af befolkningen dør.

'The Black Death' reaches Denmark. It is said that it arrived on a Norwegian ship, full of dead sailors, which beached in Northern Jutland. Some 30-40 per cent of the population died.

1360-62

Andet pestudbrud. Denne gang rammer epidemien især børn.

Second outbreak of plague. This time, the epidemic particularly affects children.

1563-68

Et af de særligt alvorlige blandt mange udbrud i 1600-tallet.

One of the most severe outbreaks among several other in the sixteenth century.

1601-03

Et af de værste pestudbrud i Danmarkshistorien med voldsomme dødsfald. Døret navnet 'Den sorte død'.

One of the worst outbreaks of plague in all of Danish history, causing massive devastation. Hence the nickname 'The Great Death'.

1710-11

Det sidste pestudbrud i Danmark. For København havde det store konsekvenser. Dødt et tredjedel af byens borgere døde.

The last outbreak of plague seen in Denmark. Copenhagen is severely hit; just over a third of its inhabitants died.



Illustration af en pestlæge fra 1600-tallet. De bærer beskyttende tøj og masker for at undgå smitte.

Dagens pestlæger var ofte klædt i en beskyttende dragt som denne. I masken var der beskyttende urter.

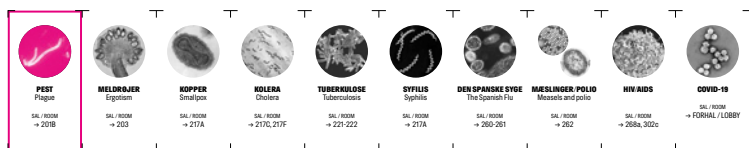
The plague doctors of the day were often dressed in protective suits like this. The back of the mask contained protective herbs.



Illustration af en karantænestation for pest i København, 1710.

Det sidste pestudbrud i Danmark fandt sted i 1710-11. Høst i København, hvor en 1/3 døde. Til gengæld lykkedes det at bremse epidemien fra at sprede sig videre ud i landet gennem effektive karantæneforanstaltninger, anført af overvældningen Frederik 4. Han havde med inspiration fra Italien fået sat op en karantænestation på Saltholm ud for Amager nogle år før og var forberedt på, at udbruddet ville komme. I Jylland blev en Kjølnes mellem Sønder og Vejle indviet som karantænestation i 1709-11. En karantænestation var opdelt i tre afdelinger - karantænen, hvor selve behandlingen (frøging og badning) foregik, conuanceen, der var en retningsvejledning, og prachicolæen eller "de rækkes side", hvor eens kommandant boede.

The last outbreak of the plague in Denmark took place in 1710-11. Copenhagen was particularly hard hit: one-third of its population died. However, the epidemic was successfully slowed down and kept from spreading further out into the country by means of effective quarantine measures, led by King Frederick 4. Drawing inspiration from Italy, he had ordered the construction of a quarantine station on the island of Saltholm east of Copenhagen and was prepared for the outbreak. In Jutland, the island of Kjølnes between Sønder and Vejle was inaugurated as a quarantine station 1709-11. A quarantine station was divided into three sections: the quarantine, where the actual treatment (frøging and bathing) took place, the conuance, which was a convalescence ward, and the prachicola, the side of the island reserved for the healthy. This was where the island's commander lived.





Mesteren for Palazzo Venezia  
Madonna (virksom 1340-1358)  
*Skt. Victor af Siena og Skt. Corona*  
1348-1352  
Altartavle (maleri)  
Tempera på træ, guldgrund  
155cm (h) x 48cm (b)  
SMK. KMS3624  
Udstillet på SMK i Sal 201B

## INTET SOM FØR

FØLG EPIDEMIERNES SPØR GENNEM LANDETS STØRSTE KUNSTSAMLING

## A CHANGED WORLD

TRACKING EPIDEMICS IN DENMARK'S LARGEST ART COLLECTION

### Mesteren for / Master of Palazzo Venezia Madonna (ca. 1340–1370) **Skt. Corona (th.) og Skt. Victor (tv.)** St. Corona (right) and St. Victor (left) 1351 eller kort før / or shortly before



PEST  
Plague

Er linjen elegant, er farverne som juveler, er der en mangfoldighed af ornamentter? Hvis ja, så har man et typisk eksempel på kunst i Siena fra tiden omkring den sorte død i midten af 1300-tallet. Al den rigdom finder vi i Skt. Corona-tavlen. Den blev opstillet i domkirken tre år efter pesten havde fejlet ind over byen.

Den hellige Corona er en relativt ukendt helgeninde. Ifølge legenden så den kun 16 år gamle Skt. Corona i et syn en engel stige ned fra himlen med to kroner – en beskedne krone (lat.: corona) til hende selv og en mere kostbar til Skt. Victor. På maleriet har hun den lille krone på hovedet, og hun holder den store i hænderne.

Skt. Corona er skytshelgen i økonomiske spørgsmål og spil, der involverer penge: hasard, lotto og skattejagt. I marts 2020 foreslog det romersk-katolske konvent i Raleigh at påkalde hende som beskytter for verdensøkonomien under coronakrisen. Hendes relikvier, der befinder sig i domkirken i Aachen, er desuden blevet fundet frem til offentlig tilbedelse.

Eva de la Fuente Pedersen, SMK

“Der var nogle, der mente, at en behersket livsførelse, hvor man afstod fra enhver overtid, ville hjælpe dem til at modstå sygdommen. De sluttede sig sammen og lukkede sig inde i huse, hvor der ikke var nogen syge, og hvor man kunne leve godt. De spiste udsegt mad og drak fremragende vine med stort mædehold og undgik enhver form for vellyst, de talte ikke med folk udefra og ville intet høre om død og sygdom. [...] Andre var af den modsatte mening. De var overbevist om, at man værnede sig bedst mod den hærgende sygdom ved at drikke meget og nyde livet, ved at ture syngende omkring i byen, more sig og tilfredsstille enhver mulig lyst og ved at le ad det, der foregik, og lave sjov med det.”

Uddrag fra indledningen i Giovanni Boccaccio's bog *Decameron*, skrevet i årene lige efter forfatteren oplevede pesten hæрге i Firenze i 1348.  
Dansk oversættelse ved Thomas Harder, 2019.

Are the lines elegant, are the colours like jewels, is there a rich diversity of ornaments? If so, then you have a typical example of art from mid-fourteenth-century Siena. This panel of Santa Corona displays precisely such abundance. It was installed in the cathedral of Siena three years after the Black Death had swept through the city.

Saint Corona is relatively little known. According to legend, the sixteen-year-old Saint Corona had a vision of an angel descending from heaven bearing two crowns – a modest crown (lat.: corona) for herself and a more elaborate piece for Saint Victor. The painting shows her wearing the small crown on her head while holding the larger one in her hands.

Saint Corona is the patron saint of financial matters and of games involving money: gambling, lotto, and treasure hunting. In March 2020, the Roman Catholic Diocese in Raleigh proposed invoking her as protector of the world economy during the corona crisis, and her relics, located in the Aachen Cathedral, have been brought out for public veneration.

Eva de la Fuente Pedersen, SMK

“There were those who thought that to live temperately and avoid all excess would count for much as a preservative against [the disease]. Wherefore they banded together, and, dissociating themselves from all others, formed communities in houses where there were no sick, and lived a separate and secluded life, which they regulated with the utmost care, avoiding every kind of luxury, but eating and drinking very moderately of the most delicate viands and the finest wines, holding converse with none but one another, lest tidings of sickness or death should reach them [...] Others, the bias of whose minds was in the opposite direction, maintained, that to drink freely, frequent places of public resort, and take their pleasure with song and revel, sparing to satisfy no appetite, and to laugh and mock at no event, was the sovereign remedy for so great an evil.”

Excerpt from the introduction of Giovanni Boccaccio's *Decameron*, written in the years just after the author saw the plague sweep across Florence in 1348.

# Meldrøyersyge og syner

## Ergotism and visions

CLAVICEPS PURPUREA

FORTÆLLINGER OM HVORDAN EPIDEMIER HAR FORMET HISTORIEN, KUNSTEN OG DET ENKELTE MENNESKES LIV  
LESE/TID: 2:30 MINUTTER

STORIES ABOUT HOW EPIDEMICS HAVE SHAPED HISTORY, ART AND THE LIFE OF THE INDIVIDUAL  
READ TIME: 2:30 MINUTES

Meldrøjer er en svampesygdom, der især angriber korn som rug og byg. Mel udvundet af korn med meldrøjer er giftigt og fremkalder sygdommen ergotisme hos mennesker, når det spises. Svampens hvilelegeme indeholder giftstoffet *ergotamin*, der kan give voldsomme hallucinationer, kriblesyge, smerter og krampes. Blodårerne trækker sig sammen, blodforsyningen hæmmes og derudover belaster sygdommen nervesystemet, så der opstår brændende smerter i kroppen. De brændende smerter har også givet sygdommen navnet Sankt Antonius-ild, opkaldt efter den hellige Antonius, der var helgen for voldsomme smerter og smitsomme sygdomme. Han blev påkaldt som beskytter under mange epidemier, også pest, og de såkaldte antonittermunke drev hospitaler for de syge.

Særligt i middelalderen fra omkring år 1000 til år 1500 udbrod der flere epidemier af meldrøyersyge, men også senere har der været epidemier, i Danmark senest i 1892. I nyere tid har man fundet ud af, at *ergotamin* kan anvendes i migræne medicin, men stoffet er også et medlem i fremstillingen af det stærkt hallucinogene LSD. Dette faktum har givet anledning til forskellige tanker om, hvorvidt mennesker i fortiden brugte naturens hallucinogene stoffer aktivt. Kunne fx kunstneren Hieronymus Bosch have været påvirket, når han malede sine mest syrede malerier?

I J.P. Jacobsens middelalderfortælling *Pesten i Bergamo* fra 1881 spiller en munk i sort kutte, formentlig en antonittermunk, hovedrollen. Pesten har opløst al fornuft, moral og gudsfrygtighed i samfundet, og munken forsøger forgæves at tale folk til rette med disse flammende syner:

“ Da stod en iblandt de Fremmede, en ung Munk, op over dem og talte. Han var bleg som et Lagen, hans sorte Øjne glødede som Kul, der er ved at slukkes, og de merke, smertehærdede Træk om hans Mund var som ved skaaret med en Kniv i Træ og ikke Folder i et Menneskes Ansigt. Han strakte de tynde, forslidte Hænder op mod Himlen i Bøn, og de sorte Kutteærmer gled ned om hans hvide, magre Arme. ”

Saa talte han. Om Helvede, talte han, om at det var uendeligt som Himlen er uendelig, om den ensomme Verden af Pine, hver af de Fordømte har et gennemlidt og at fylde med sine Skrig. Seer af Svovl var der, Marker af Skorpioner, Flammer, der lagde sig om ham, som en Kaabe den lægger sig, og stille, hærde Flammer, der borede sig ind i ham som et Spydsblad, der drejes rundt i et Saar. Der var ganske stille, aandeløse lyttede de efter hans Ord, for han talte, som havde han set det med sine egne Øjne, og de spurgte sig selv, er ikke denne en af de Fordømte, som er sendt til os op af Helvedes Gab for at vidne for os. ”

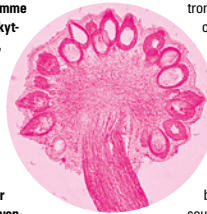
The ergot fungus *Claviceps purpurea* mainly affects grains such as rye and barley. Flour extracted from crops contaminated with ergot fungus can cause the disease known as ergotism in any humans who eat it. The survival structure of the fungus, its sclerotium, contains the toxin *ergotamine*, which can cause violent hallucinations, tingling, pain and cramps. The blood vessels constrict, the blood supply is inhibited, and the disease puts strain on the nervous system, too, causing a sensation of burning pain in the body. The burning pains have earned the disease the name Saint Anthony's Fire, after the patron saint of excruciating pain and infectious diseases. He was called upon as a protector during many epidemics, including the plague, and the Order of Saint Anthony, also known as the Antonines, ran hospitals for the sick.

Several epidemics of ergotism broke out in the Middle Ages, particularly from around the year 1000 to the year 1500, but later epidemics have also occurred; the most recent outbreak in Denmark took place in 1892. In recent times, it has been discovered that *ergotamine* can be used in migraine medicine, but the substance is also a source of lysergic acid, a step on the way to synthesising the highly hallucinatory drug LSD. This has given rise to speculation that the people of the past might have been under the influence of this drug – and perhaps actively used their hallucinations. For example, might the artist Hieronymus Bosch have been high while painting?

In J.P. Jacobsen's Medieval tale *The Plague in Bergamo* from 1881, the main protagonist is a monk wearing a black cowl, presumably an Antonine monk. The plague has wrecked all reason, morality and godliness in society, and the monk seeks in vain to return the people to the fold with these fiery visions:

“ Then one among the strangers, a young monk, stood up over them and spoke. He was pale as a sheet, his black eyes glowed like coals flickering with their last light, and the dark, pain-hardened features around his mouth were as if carved with a knife in wood, not folds in a human face. He stretched his thin, grievously worn hands up to the sky in prayer, and the black sleeves of his robes slid down his white, thin arms. ”

Then he spoke. About Hell, he spoke, about how it was infinite as Heaven is infinite, about the lonely world of pain which each of the damned must traverse in torment and fill with his cries. Lakes of sulphur there were, fields of scorpions, flames wrapping and engulfing him like a cape, and silent, hardened flames piercing him like a spear being twisted inside a wound. There were quite still, breathlessly listened to his words, for he spoke as if he had seen it all with his own eyes, and they asked themselves, is not this one of the damned sent up to us from the very Mouth of Hell to bear witness to us? ”



Kalkmaleri af Sankt Antonius fra Sankt Kåre, 1451.  
Mural depicting Saint Anthony, Sankt Kåre Church, 1451.  
Foto: jacobson.com/antoniushelgen



Meldrøjer på rug. For man fik viden om det luskeblåste græsset brøede man de sorte korn var ekstra korn, der kunne få ruge malet, så man fik mere ud af det. Herud fra kaldes meldrøjer.

Ergot fungus on rye. It is believed that the name 'ergot' comes from the French 'ergot', meaning 'cockspur', which the fungus resembles.  
Foto: www.flickr.com/photos/antoniushelgen



Hieronymus Bosch, *Lysternes have*, Middelalder 1490-1500.  
Hieronymus Bosch, *The Garden of Earthly Delights*, 1490-1500.  
Bosch: Art & Architecture



PEST  
Plague  
SIL / 1920ER  
=> 2018



MELDRØJER  
Ergotism  
SIL / 1920ER  
=> 2023



KOPPER  
Smallpox  
SIL / 1920ER  
=> 2014



KOLERA  
Cholera  
SIL / 1920ER  
=> 1770, 2017



TUBERKULOSE  
Tuberculosis  
SIL / 1920ER  
=> 221-222



SYFILIS  
Syphilis  
SIL / 1920ER  
=> 2014



DEN SPANSKE EYDE  
The Spanish Flu  
SIL / 1920ER  
=> 200-201



MÆSLINGER, POLIO  
Measles and polio  
SIL / 1920ER  
=> 202



HIV/AIDS  
HIV/AIDS  
SIL / 1920ER  
=> 2004, 2022



COVID-19  
FORSIAL / LOBBY  
SIL / 1920ER  
=> 2020, 2022



Hieronymus Bosch (Efterfølger) (1440-1516)  
*Kristus uddriver kræmmerne af templet*  
 1570-1670  
 Maleri  
 Olie på træ  
 102cm (h) x 155.5cm (b)  
 SMK. KMS3924  
 Udstillet på SMK i Sal 203

INTET SOM FØR  
 FØLG EPIDEMIERNES SPOR Gennem LANDETS STØRSTE KUNSTSAMLING

A CHANGED WORLD  
 TRACKING EPIDEMICS IN DENMARK'S LARGEST ART COLLECTION

Hieronymus Bosch (1439–1516)  
 (efterfølger / follower)

**Kristus uddriver kræmmerne af templet**  
 Christ Driving the Traders from the Temple  
 Efter / After 1570



Maleriet *Kristus uddriver kræmmerne af templet* er malet af en efterfølger til kunstneren Hieronymus Bosch. Kristus er på én gang den milde og den straffende Gud, når han rydder op i Jerusalems Tempel, hvor griskhed, grådighed og hykleri flourer på bekostning af bøn og andagt. Billedet viser mange forskellige optrin, hvor menneskets dårligdomme udstilles. I forgrunden til venstre optræder en kvaksalver med tandudtrækning, mens en lommetyv er på spil blandt publikum.

I forgrunden til højre ser man en mand og to børn fange en gris. De har allerede én grisehud hængende på stokken. Gennem hele middelalderen havde antonittermunke eneret til at drive hospitaler for patienter med meldrejsersyge, men også byldepest, kolera, lepra og syfilis. En af den hellige Antonius' attributter – eller kendetegn – er en gris, og man anvendte derfor grisehuder som medicin. Det gav munkene ret til at lade deres Antoniusgrise æde frit overalt. Måske er det dette privilegium og den tvivlsomme behandlingsform med grisehud, som illustreres her.

Eva de la Fuente Pedersen, SMK

*Christ Driving the Traders from the Temple* was painted by a follower of the artist Hieronymus Bosch. Christ acts in a dual role as the redeeming and punishing God as he purges the Temple of Jerusalem, where greed and hypocrisy abound at the expense of prayer and devotion. The picture shows many different small scenes revealing the follies and sins of humankind. In the foreground to the left, a quack offers tooth extractions while a pickpocket is at work among the assembled crowd.

In the foreground to the right we see a man and two children chase and catch a pig. They already have one pigskin hanging from a stick. Throughout the Middle Ages, the Antonine monks held exclusive rights to running hospitals for patients afflicted by Saint Anthony's Fire, but also for patients suffering from bubonic plague, cholera, leprosy or syphilis. One of the attributes of Saint Anthony is a pig, and so pig skins were used as medicine. As a result, the monks were entitled to let their pigs graze freely anywhere. Perhaps it is this privilege – and the questionable pig-skin treatment – that is being illustrated here.

Eva de la Fuente Pedersen, SMK

# Kopper og rokoko

## Smallpox and the Rococo

VARIOLA

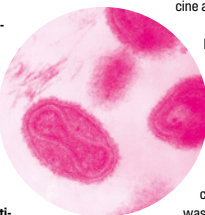
FORTÆLLINGER OM HVORDAN EPIDEMIER HAR FORMET HISTORIEN, KUNSTEN OG DET ENKELTE MENNESKES LIV  
LESETID: 3 MINUTTER

STORIES ABOUT HOW EPIDEMIES HAVE SHAPED HISTORY, ART AND THE LIFE OF THE INDIVIDUAL  
READ TIME: 3 MINUTES

← Storkøbmanden Niels Ryberg, som ses i maleriets venstre side, var en social mønsterbryder. Hans far var fæstebonde, men selv nåede Ryberg helt til tops i dansk erhvervsliv og blev hovedrig på et utal af forretninger, herunder den overseiske trekantshandel med sukker og slavegjorte mennesker. Trods sin opvækst og sit opgør med hovveri, hvor bønder groft sagt var ejert af deres herremænd, havde han tilsyneladende ingen skruler i forhold til menneskehandel i kolonierne. Her ser vi ham foran landstedet Frederiksgave på Fyn med svigerdatteren Angelke og hans eneste søn, Johan Christian. Rybergs andet barn, Fridericus, døde som ganske lille i 1767 efter en såkaldt variolation, en tidlig vaccine mod sygdommen kopper.

← The merchant Niels Ryberg seen to the left in the painting was a highly upwardly mobile man. His father was a tenant farmer, but Ryberg himself reached the very pinnacle of the Danish business community and became wealthy through myriad business interests, including the overseas triangular trade in sugar and enslaved people. Despite his upbringing and his fight against adscription, a form of serfdom where peasants were owned by their local landowners, he appeared to have no qualms about human trafficking in the colonies. Here we see him in front of the country house Frederiksgave on Funen with his daughter-in-law and his only son. Ryberg's first child died very young in 1767 after a so-called variolation, an early vaccine against smallpox.

Kopper var skyld i en ekstrem overdedighed, især blandt børn, i 1700-tallet, men for en europæisk storkøbmand var sygdommen også en allieret. Kopper havde banet vejen for koloniseringen af især Sydamerika i 1500-tallet og dermed sikret europæerne store rigdomme. Gang på gang blev kopper bragt til Caribien fra Europa og Afrika. De fleste tilreisende europæere var immune, men for civilisationerne i den såkaldte "Nye verden" var mødet fatalt. Med blot 900 soldater og en hær af sygdomsmikrober, lykkedes det fx i 1521 de spanske *conquistadores* at underkaste sig Aztekerrigets befolkning på ca. 25 mill. mennesker. Denne form for biologisk krigsførelse blev senere benyttet over for nordamerikanske indianere. Koppesmitte var også årsag til, at Canada aldrig blev amerikansk.



In the eighteenth century, smallpox caused extreme excess mortality rates, especially among children, but for a European merchant it had a silver lining: smallpox had paved the way for colonisation in the sixteenth century, especially in South America, thereby securing great riches for the Europeans. Time and time again, smallpox was brought to the Caribbean from Europe and Africa. Most Europeans were immune, but for the civilisations of the so-called 'New World', the encounter was fatal. In 1521, for example, the Spanish *conquistadors* succeeded in subduing the population of the Aztec Empire, totalling approx. 25 million people, with no more than 900 soldiers and an army of infectious microbes. This form of biological warfare was later used against the Native Americans of North America. Smallpox was also one of the reasons why Canada never became American.

Historikeren N.D. Cook har udnævnt "Den nye verdens" møde med pandemier fra øst som den største humanitære katastrofe i historien. Sygdommen vendte senere voldsomt tilbage til Europa. Koppevirus ændrede sig og førte til nye epidemier i 16- og 1700-tallet. Det satte gang i den moderne lægevidenskab. Fra Kina og Indien via Persien og osmannerne, lærte europæerne at inficere raske med væske eller knuste sårkopper fra milde tilfælde. Variolation, som metoden altså kaldtes, blev moderne i England, men kunne gå helt galt, som det gjorde for Rybergs søn. Det store gennembrud kom i 1798. En bonde havde bemærket, at malkning tilsyneladende forebyggede smitte med menneskekopper og variolerede sin familie med kokopper. Indgrebet virkede, men det var dog lægen Edward Jenner, der fik æren for opdagelsen. Den nye behandling fik navnet vaccine, afledt af det latinske ord for ko: *vacca*.

The historian N.D. Cook has proclaimed the encounter between the 'New World' and pandemics from the East to be the greatest humanitarian disaster in history. The disease would later make a virulent return in Europe. The smallpox virus changed, causing new epidemics in the seventeenth and eighteenth centuries. These events prompted the launch of modern medical science. From China and India the Europeans learned about inoculating healthy individuals with powdered scabs or fluid from pustules taken from patients who were only mildly affected. Known as variolation, the method became fashionable in England, but could go disastrously wrong, as it did for Ryberg's son. The great breakthrough came in 1798: a farmer successfully variolated his own family with cowpox when he noticed that milking seemed to prevent infection with human smallpox. However, the medical doctor Edward Jenner got the credit for the discovery. The new treatment was named 'vaccine' after the Latin word for cow: *vacca*.



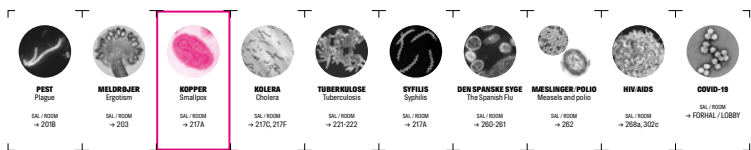
I 1700-tallets England blev mælkepiger et skønhedsideal, kendt for deres smalhvide kinder, røde kinder og gode helbred. The English Rose var et udsædende, velhavende kvinder prøvede at opnå med kosmetik, som kom på markedet i 1700-tallet. Velhavende lidelser som kopper og øgede eftersøgninger. Mange anvendte de samme farver længe, som videnskabsmændene på beredede, bl.a. blyblyd og værmiljøet. Disse stærkt giftige farver fik kvinder til at lide hals, sandede, rågnede hud. Flere døde. Ofte var denne menneskeskadede dødelige blev kaldt. The victims of cosmetic.

In eighteenth-century England, milkmaids became regarded as ideals of feminine beauty due to their milky-white complexion and rosy cheeks and good health. Wealthy women sought to achieve the coveted 'English Rose' look by using cosmetics first marketed in the eighteenth century. Disfiguring disorders such as smallpox increased the demand for such products. Many would mix their own colours, just like the portrait artists of the time. They used the same pigments, too: lead white and vermilion red. Sadly, these substances are highly toxic, causing women to lose their hair, teeth and skin. Those who fell prey to this human-made killer were known as 'the victims of cosmetic'.



Det Florentinske Codex er et velbevaret, tidligt antropologisk værk om Sydenhamske, som kolonierne skabte i anden halvdel af 1500-tallet. I 12. bind følger man kopperens udslettelse af den aztekiske befolkning. Kopperens skaber prøvede blæse over hele kroppen. Des syge varstret eller døde. Dette sidste bind blev til under en epidemibølge. Man er påfaldende nok løbet tør for farver undervejs.

A depiction of how smallpox annihilated the Aztec people. The smallpox virus creates pus-filled blisters all over the body, disfiguring or killing the patient. The Florentine Codex was an early anthropological work about South America written by colonists in the second half of the sixteenth century. This final volume was created during an epidemic; notably, the coloured ink ran out as work progressed.







Jens Juel (1745-1802)  
*Niels Ryberg med sin søn Johan Christian  
og svigerdatter Engelke, f. Falbe*  
1797  
Maleri  
Olie på lærred  
253cm (h) x 336.5cm (b)  
SMK. KMS6251  
Udstillet på SMK i Sal 217A

(Værket omtales på planchen til venstre)

# Kolera og Eckersberg

## Cholera and Eckersberg

VIBRIO CHOLERAЕ

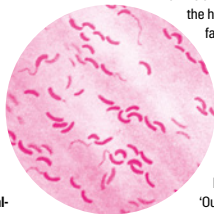
FORTÆLLINGER OM HVORDAN EPIDEMIER HAR FORMET HISTORIEN, KUNSTEN OG DET ENKELTE MENNESKES LIV  
LÆSE-TID: 2 MINUTTER

STORIES ABOUT HOW EPIDEMICS HAVE SHAPED HISTORY, ART AND THE LIFE OF THE INDIVIDUAL  
READ TIME: 2 MINUTES

Sygdommen kolera forårsages af bakterien *Vibrio cholerae*, der kan smitte via forurenede drikkevand eller madvarer. I 1853 udbrød en epidemi i Danmark særligt i de større byer, hvor i alt 6.688 mennesker døde, heraf 2/3 i København. På det tidspunkt kendte man ikke årsagen til sygdommen. Bakterien blev opdaget året efter af en italiensk læge, men officielt først i 1883 af en tysk læge. Manglende behandling, uvidenhed om smitteveje og politiske interesser betød, at sygdommen spredte sig hurtigt.

Da koleraepidemien hærgede i 1853 i Danmark blev guldalder-kunstneren Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783-1853) en af dens mest prominente ofre. Eckersberg var en flittig dagbogs-skriver og skrev nøjtrø om sin hverdag med fokus på vejr, udflugter og helbred. Som professor på akademiet boede han med sin familie på Charlottenborg i hjertet af København. Herfra rapporterede han også i sin dagbog om de skabningsvangre dage i sommeren 1853:

Den 26. juni skrev han "Igaar havde vi da den Nyhed at Coleraen var udbrudt her i Kjøbenhavn". Den 12. juli noterede han: "Coleraen var desværre i Tiltagende. Fra den 11te til den 12te var anmeldt 84 Syge og 46 Døde. I det hele er saaledes anmeldt 560 Syge, hvoraf 310 ere døde." Den 15. juli konstaterer han, at sygdommen er kommet indenfor på Akademiet: "Vor Portner Hansen blev syg i Eftm." Og allerede næste dag: "16. Lørdag. Portner Hansen døde iaftes kl 10 1/2 af Coleraen. Sygdommen tiltog i en meget høj Grad. Af Syge var anmeldt, 350 Syge og 137 Døde. Til Dato var anmeldt, 1232 Syge og 632 Døde." Den 19. juli dikterede Eckersberg sin sidste optegnelse i dagbogen, som en af hans døtre skrev ned: "19. Tirsdag. Inat befandt jeg mig ei synderlig bedre. Diarhe havde jeg hele Dagen. Professor Christensen havde igaar opskrevet en Mixtur som jeg hver Time skulde tage en Skefuld af." Eckersberg døde tre dage senere den 22. juli 1853.



Cholera is a disease caused by the bacterium *Vibrio cholerae*, which can be transmitted through contaminated drinking water or food. In 1853, an epidemic broke out in Denmark, especially in the larger cities. A total of 6,688 people died, of which 2/3 lived in Copenhagen. At that time, the cause of the disease was not known. The bacterium was discovered the following year by an Italian doctor, but the discovery is officially attributed to a German scholar and dated 1883. Lack of treatment, ignorance regarding transmission routes and political interests all meant that the disease spread rapidly.

When the cholera epidemic ravaged Denmark in 1853, Danish Golden Age artist Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783–1853) became one of its most prominent victims. A diligent diary writer, Eckersberg wrote soberly about his everyday life, focusing on weather, excursions and health. Being a professor at the art academy, he and his family lived at Charlottenborg in the heart of Copenhagen. From here, he reported on those fateful days in the summer of 1853:

On 26 June, he wrote, "Yesterday we had the news that Cholera had broken out here in Copenhagen". On 12 July he noted: "Sadly, cholera is on the rise. From the 11th to the 12th, reports were made of 84 sick and 46 dead. All in all, 560 patients have been reported, of whom 310 have died". On 15 July, he states that the disease has entered the Academy: "Our porter, Hansen, was taken ill this afternoon." And the very next day: "16 July, Saturday. Hansen, our porter, died last night at 10 1/2 of cholera. The disease progressed very rapidly. Reports were made of 350 sick and 137 dead. To this day, a total of 1232 sick and 632 dead have been reported". On 19 July, Eckersberg made his last entry in his diary: "19. Tuesday. Last night I didn't feel better. I had diarrhoea all day. Yesterday, Professor Christensen prescribed a mixture of which I was to take one spoonful every hour." Eckersberg died three days later on 22 July 1853.

Datteren Julie Eckersberg har i en erindringsbog skrevet om kolera-tiden: "Saa kom det uendeligt særgelige Aar 1853, da Koleraen holdt sit Indtog i København. Paa Charlottenborg slog den særlig ned. Mange af Betjentene og deres Børn døde, og Fader gik imellem Familieme og trøstede dem, hvor han kunde. Man gøs næsten ved at se ud over Kongens Nytorv, hvor det sørgeligste Syn stadig viste sig med Ligtog og Vogmandslæs med Ligkister, der førtes bort". Om farens begravelsesdag skriver hun: "I højeste Grad uhyggeligt var det, at ingen af Ligbærerne turde vove sig ind i Huset. Selv Præsten og de faa, der fulgte den kjære Afdøde ud til Kirkegaarden, samlede udenfor paa gaden".

Eckersberg's daughter, Julie Eckersberg, wrote about the cholera outbreak: "Then came the infinitely sad year of 1853, when cholera swept across the city of Copenhagen. At Charlottenborg it struck with particular severity. Many of the officers and their children died, and Father went among the families, comforting them wherever he could. One almost shuddered at looking out across the square outside, where the saddest sight imaginable could still be seen, with hearses and hauliers carrying coffins away". Regarding her father's funeral, she writes: "It was eerie in the extreme that none of the bearers dared to venture into the house. Even the priest and the few who accompanied the dear deceased out to the cemetery gathered outside in the street".

Eckersberg blev begravet på Assistens Kirkegård, der var blevet oprettet i 1760 som assisterende gravplads, da man sløjfede Københavns overfyldte og sundhedsfarlige pestkirkegårde.

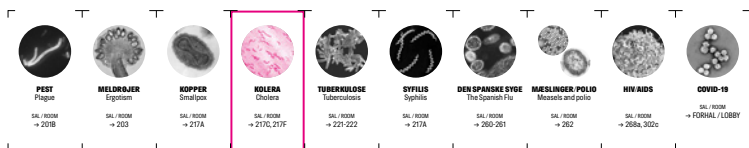
Eckersberg was buried in Assistens Cemetery, which had been established in 1760 as an auxiliary ('assistant') burial ground when Copenhagen's overcrowded and hazardous plague cemeteries were abolished.

Sider fra Eckersbergs dagbog fra Februar 1853 med hans egne optegnelser. De sidste måneder han levede dikterede han på grund af dårligt syn til sine døtre, der skrev ned.  
Pages from Eckersberg's diary from February 1853, featuring entries done in his own hand. Due to failing eyesight, the last months of his life saw him dictating to his daughters instead.

Eckersberg Library, Det Kongelige Bibliotek, Copenhagen, Denmark, The Royal Danish Library

Illustration of an ung kvinde fra Wien, som døde af kolera. Hun er afbildet død som raske, og som hun så ud fire timer før hun døde.  
A young woman of Vienna who died of cholera, depicted when healthy and four hours before death.

Wikimedia Commons



## Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783–1853)

**Parti ved Fontana Acetosa**

## View from the Fontana Acetosa, Rome

1814–1816

KOLERA  
Cholera

Vi kender mest dannelsesrejsernes Rom fra idylliske og satiriske folkelivsscener af gyder, osteriaer og vingårde, malet af de mange unge, danske kunstnere, der mellem 1810'erne og -40'erne boede i Rom. Men billedet af det romantiske Rom kan hurtigt sættes i perspektiv. De små landskabsstudier af Eckersberg viser et mere karskt og øde landskab. De afslører en flig af et andet Rom og den romerske Campagnas enorme øde, som lå uden om bykernen. Hård afgræsning med kreaturer havde ført til jordflugt. Vandet samlede i lavninger, hvor den frygtede malaria trivedes. Røverne lå på lur på vejen til og fra Den evige stad. Landskabet var praktisk taget ubeboeligt mange kilometer uden for Rom. Inde i Rom hærgede koleraen i lange perioder, med nedlukninger og fremmedangst til følge. Byen blev samtidig styret ganske brutalt af den katolske kirke.

Wilhelm Marstrand beskriver situationen i Rom i et brev til sin mor, den 29. august 1837:

*“Choleraen er i Rom og har nu været her i 6 Uger. Naar man ikke søger at erkynde sig om hvordan det gaaer, mærker man imidlertid intet til den i saa stor en By, i hvis sundeste Deel, på monte Pincio, vi Fremmede næsten alle boe; men den fordums Lystighed, Glands og Pragt er forsvundet. I Begyndelsen troede Folket, ledet af det nedrige Pak, Præsterne, at de Fremmede havde bragt Sygdommen ved at forgifte Vandet og der forefaldt adskillige Excesser. En Englænder, som i Trastevere gav et Barn en Kringle blev F.eks. saaledes paa det ynkeligste myrdet. Paven er angst og har sendt bud efter østerigske Regimenter.”*

Cecilie Høgsbro Østergaard, SMK

In Denmark, the general image of Rome in the days of the Grand Tours was mostly formed by idyllic and satirical scenes set in alleys, osterias and vineyards, painted and sent home to Denmark by the many young artists who settled in the city between the 1810s and 1840s. But this romantic idea of Rome can easily be contrasted and put into a wider context: the small landscape studies done by Eckersberg show a harsher, more desolate landscape. They reveal a glimpse of another Rome and of the vast, barren Roman Campagna outside the city centre. Overgrazing with cattle had caused the soil to erode and disappear. Water gathered in low-lying areas where the dreaded malaria thrived. Robbers laid in wait on the roads leading to and from the Eternal City. The countryside was practically uninhabitable for many kilometres outside Rome. Inside Rome, cholera raged for long periods at a time, resulting in shut-downs and xenophobia. At the same time, the city was quite brutally ruled by the Catholic Church.

Wilhelm Marstrand described the situation in Rome in a letter to his mother, 29 August 1837:

*“The cholera has entered Rome and been here for 6 weeks now. However, unless one deliberately seeks to find out how things are faring, one feels virtually no pangs of the disease itself, which tends to disappear in this vast city, where almost all of us foreigners live in its healthiest part, on Monte Pincio; but the merriment, lustre and splendour previously found here have disappeared. At first the people, led by those vile ruffians, the priests, believed that foreigners had brought in the disease by poisoning the water, prompting several painful incidents. For example, an Englishman who gave a cake to a child in Trastevere was most horridly and pitifully murdered. The pope is greatly afraid and has sent for Austrian regiments.”*

Cecilie Høgsbro Østergaard, SMK



Christoffer Wilhelm Eckersberg  
(1783-1853)  
*Parti ved Fontana Acetosa*  
1814-1816  
Maleri  
Olie på lærred  
25.5cm (h) x 44.5cm (b)  
SMK. KMS2099  
Udstillet på SMK i Sal 217C

# Kolera – et nyt København Cholera – a new Copenhagen

VIBRIO CHOLERAЕ

FORTÆLLINGER OM HVORDAN EPIDEMIER HAR FORMET  
HISTORIEN, KUNSTEN OG DET ENKELTE MENNESKES LIV  
LÆSE/TID: 3 MINUTTER

STORIES ABOUT HOW EPIDEMICS HAVE SHAPED  
HISTORY, ART AND THE LIFE OF THE INDIVIDUAL  
READ TIME: 3 MINUTES

Da koleraepidemien hærgede i det overbefolkede København i 1853, havde lægerne kun ringe viden om sygdommens årsager. Man var uenige om hvorvidt sygdommen var "kontagios", altså smittede fra person til person, eller om den var "miasmatis", dvs. smittede gennem "dårlig luft" og urenhed. En voldsom strid udspillede sig mellem "miasmatiske" og "kontagionisterne". Et nyt liberalt borgerskab var kritisk over for ideen om at forhindre borgernes og handlens frie bevægelighed gennem de karantæneforanstaltninger, som enevældskongen havde haft stort succes med at indføre under den voldsomme pest i 1711. Under koleraen vandt den miasmatiske teori derfor i første omgang over den kontagionistiske. Sandheden lå et sted midt imellem: både afstand og en god hygiejne var uomgængelig, hvis epidemien skulle inddæmme og smittespredning undgås. Epidemien afslørede de elendige hygiejniske forhold i byen, hvor bl.a. hospitalerne ikke havde kapacitet til de mange patienter, og man blev derfor nødt til at oprette teltlejre uden for voldene.

Erfaringerne fra koleraepidemien førte i årtierne efter til mange ændringer i samfundet. Der blev opført nye hospitaler som fx Kommunehospitalet i København fra 1863, et moderne hospital med vandklosetter. Her kunne man modtage mange patienter i tilfælde af nye epidemiudbrud. Man kloakerede, så spildevand ikke forurenede drikkevandsforsyningerne, nedlagde voldene og opførte sundere boliger og rekreative områder uden for bykernerne, i København fx Brumleby og Østre Anlæg med et nyt nationalt galleri, SMK. Udviklingen gik dog langsomt, da mange borgere havde været imod kloakering lige siden de første planer blev fremlagt i 1840'erne. Langt op i 1800-tallet var der en stor industri omkring salg, køb og transport af indholdet fra københavnerens latriner (lokummer), ligesom grundejere mente, at kloakering på deres jord var et indgreb i den private ejendomsret.



Konstneren, der blev kaldt "Fattig-Hølen", har malet et billede af en teltlejr uden for voldene under koleraepidemien.

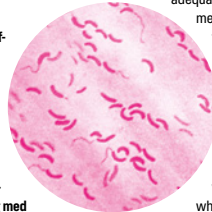
The artist, colloquially known as 'Poor-Man-Hole', has painted a picture of a camp outside the Copenhagen ramparts during the cholera epidemic.

Forfatteren Vilhelm Bergsøe var ung i 1853 og oplevede koleraepidemien på nært hold, da han var blevet i København med sin far, mens resten af familien var taget på landet for at undgå smitte:

“Sommeren kom i al sin Pragt og Herlighed med Varme, Sol og duftende Blomster. Skoven stod i sin fejreste Pragt, over alt smykkede Naturen sig til Fæst, men midt under disse straalende Omgivelser, midt under Naturens spirende, fremlydrende Liv lurede den sigende Døds, og dens rængende Bæradskaalkæder tog sig dobbelt forfærdelig ud ved Solskin. Al Glæde og Frelighed var som pustet bort af Dødens Aande [...] Lidt efter lidt kom Kjøbenhavn til at ligne en belejret By, hvor man kæmpede mod en usynlig Fjende, som skød med forgiftede Pile. Man frygtede tilsidst Alt, selv Dagens Sol og Aftenens Taage, ja Steenstrup [Læpetus Steenstrup] gik endog saa vidt, at han mente at kunne se Smitstoffet flimre i Luften ved Solnedgang. Man holdt sig derfor hjemme saa meget som muligt, og som et Exempel paa, hvor folketomme Gaderne lidt efter lidt blev, isaa i Byens østre Del, skal jeg anføre, at jeg en Dag vandrede fra Toldeboden gennem Amaliegade til Kongens Nytorv, uden at møde Andet end Garnisons Kirkes Ligvogn.”

Fra Vilhelm Bergsøes erindringer, 1900.

When the cholera epidemic ravaged the overcrowded city of Copenhagen in 1853, doctors had little knowledge of the causes of the disease. There was disagreement about whether the disease was 'contagious', meaning that it was transmitted from person to person, or 'miasmatic', i.e. transmitted through 'bad air' and lack of cleanliness. A fierce struggle ensued between the 'miasmatics' and the 'contagionists'. The new, liberal bourgeoisie class disliked the idea of preventing the free movement of citizens and trade by using the kind of quarantine measures that had been so successfully introduced by the Danish king during the ferocious plague of 1711. Hence, the miasmatic theory initially prevailed over the contagionist camp. The truth lay somewhere in between: social distancing and good hygiene were both essential if the epidemic was to be contained and the spread of infection avoided. The epidemic clearly revealed the miserable hygienic conditions in the city; for example, the hospitals did not have adequate capacity for the many patients, which meant that tent camps had to be set up outside the city ramparts.

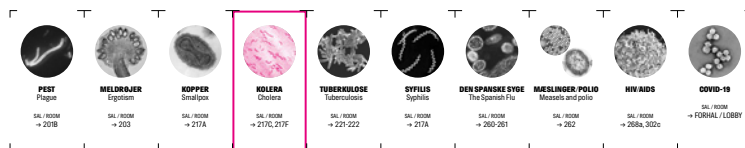


The lessons learnt from the cholera epidemic prompted many changes in society from the mid-nineteenth century onwards. New hospitals were built, such as the Municipal Hospital in Copenhagen from 1863 – a modern hospital equipped with facilities such as water closets, and one which could receive many patients in the event of new epidemics. Sewage systems were installed to prevent wastewater from contaminating the drinking water supplies, the ramparts were removed, and healthier homes and recreational areas were built outside the city centres; in Copenhagen, these projects included Brumleby and the Østre Anlæg Park, which was also the site of a new national gallery, SMK. However, development was slow, as many citizens had opposed the building of sewers ever since the first plans were presented in the 1840s. Up until the nineteenth century, the sale, purchase and transport of the contents of the Copenhagen latrines was a major industry, and many landowners believed that running sewers under their property was an encroachment on private property rights.

The author Vilhelm Bergsøe, who was a young man in 1853, saw the results of the cholera epidemic at first hand when he remained in Copenhagen with his father while the rest of the family set out for the countryside to avoid infection:

“Summer came in all its splendour and glory, bringing warmth, sun and fragrant flowers. The forest stood in its most festive finery, everywhere nature adorned itself for celebration, but in the midst of these radiant surroundings, in the midst of nature's budding, teeming life lurked the creeping death, and its rattling skeletal figures looked doubly awful in the sunshine. All joy and gladness were as if puffed away by the foetid breath of Death [...] Little by little, Copenhagen came to resemble a city under siege, fighting an invisible enemy who fired poisoned arrows. In the end, everything was seen as something to be feared, even the sun of the day and the fog of the evening, and Steenstrup [Læpetus Steenstrup] even went so far as to think that he could see the infectious substance flickering in the air at sunset. Accordingly, all folk stayed at home as much as possible, and as an example of how empty the streets gradually became, especially in the eastern part of the city, I can say that one day I walked from Toldeboden through Amaliegade to Kongens Nytorv, without meeting anyone other than the Garrison Church hearse.”

From the memoirs of Vilhelm Bergsøe, 1900.





Vilhelm Kyhn (1819-1903)  
*I lysthuset*  
 1858-1859  
 Maleri  
 Olie på lærred  
 188cm (h) x 182cm (b)  
 SMK. KMS4287  
 Ikke udstillet p.t.

## INTET SOM FØR

FØLG EPIDEMIERNES SPOR Gennem LANDETS STØRSTE KUNSTSAMLING

## A CHANGED WORLD

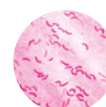
TRACKING EPIDEMICS IN DENMARK'S LARGEST ART COLLECTION

### Vilhelm Kyhn (1819–1903)

#### I lysthuset

#### In the Arbour

1858-59



**KOLERA**  
Cholera

Da koleraepidemien hærgede i det overbefolkede København, trak borgerskabet sig tilbage til landsteder uden for byen, hvor luften var bedre, befolkningstætheden mindre og tempoet lavere. Kyhn brugte venner og familie som modeller i denne landlige fantasi om et sundt, lystfyldt og ubekymret liv viet til kærligheden: kærlighed mellem mand og kvinde, kærlighed til naturen, kærlighed til fædrelandet.

Engarealerne ud til Sankt Jørgens Sø ved kunstnerens egen bolig og atelier på Farimagsvvej blev nogle år efter dette maleris tilblivelse inddraget i forbindelse med anlæggelse af fem store vandrensningstilte, som medvirkede til at forsyne københavnere med renere vand, belært af koleraen. Kyhn ærgrede sig til det sidste over tabet af det smukke, næsten arkadiske landskab ned til søen, som han havde brugt i flere af sine malerier.

Mikkel Bogh, SMK

When the cholera epidemic ravaged the overcrowded city of Copenhagen, the bourgeoisie withdrew to country houses outside the city where the air was better, the population density lower and the pace of life slower. Kyhn used friends and family as models in this rural fantasy of a healthy, joyful and carefree life devoted to love: love between man and woman, love of nature, love of one's nation.

A few years after this painting was created, the meadows leading down to the lake by the artist's own home and his studio on Farimagsvvej were commandeered for the installation of five large water purification filters which helped to provide Copenhagen with cleaner water – a necessity made clear by the cholera. To his dying day, Kyhn regretted the loss of the beautiful, almost Arcadian landscape leading down to the lake, portrayed in several of his paintings.

Mikkel Bogh, SMK

# Tuberkulose og det moderne gennembrud

## Tuberculosis and the Modern Breakthrough

MYCOBACTERIUM TUBERCULOSIS

FORTÆLLINGER OM HVORDAN EPIDEMIER HAR FORMET HISTORIEN, KUNSTEN OG DET ENKELTE MENNESKES LIV  
LÆSE/TID: 2 MINUTTER

STORIES ABOUT HOW EPIDEMICS HAVE SHAPED HISTORY, ART AND THE LIFE OF THE INDIVIDUAL  
READ TIME: 2 MINUTES

Mange millioner mennesker døde af tuberkulose mellem 1700- og 1900-tallet. Trods sin ekstreme dødelighed var tuberkulosen fra starten af 1800-tallet omgærdet af romantik. Kunstnere gav "den hvide død" et godt ry, og sygdommen skabte mode. Poeten Lord Byron drømte ligefrem om at dø af tuberkulose-døden: "For da vil alle kvinder sige: Se på stakkels Byron, så interessant han ser ud, når han dør." Mange prominente kunstnere omkom af tuberkulose. De blev mytologiseret som genier, som "de unge døde".

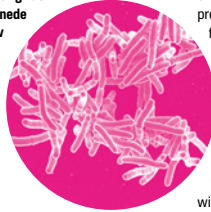
I kunsten begyndte man at dyrke den blege drømmer med slanke lemmer og melankolske øjne frem for den klassiske, kraftfulde atlet. Man mente, tuberkulose, eller tæring, forfinede den syges træk, og at ofrene var særligt åndfulde og erotiske. Dertil kom, at sygdommen kun kunne dulmes med opium og dyre ophold på sanatorier. Det var den "gode død", hvor man ikke blev vansiret eller omkom indsmurt i uhumsk kropsvæsker. I sin mest udbredte form, lungetuberkulose, var sygdommen dog langt fra skøn, men en tit mængeårig lidelse, der endte med, at patienten druknede i sit eget blod. "Blodstyrningen" gav i senromantikken anledning til dyrkelse af vampyrer, der suger ungt blod for at opnå u dødelighed.

Sidet i 1800-tallet ændrede opfattelsen af tuberkulose sig fuldstændigt: man opdagede tuberkulosebakterien og nu blev sygdommen forbundet med dårlig hygiejne og fattigdom i de industrialiserede storbyer. I tiden omkring 1900 var tuberkulose stadig en stor dræber, og kunsten begyndte at beskæftige sig med sygdommens hæslighed og sociale slagsider frem for en idealiseret "nerveadel", som digteren August Strindberg kaldte de sygelige genier. Nerveadelen levede dog videre som kunstnertype langt op i 1900-tallet, med en kulmination i 1980'ernes punk og sorte, nyromantiske digtning.

Millions of people died of tuberculosis between the eighteenth and twentieth centuries. Despite its extreme mortality, tuberculosis was veiled in a sheen of romance from the outset. Artists gave 'the White Death', also known as 'the White Plague', a good reputation, and the disease influenced fashion. The poet Lord Byron even dreamed of dying of tuberculosis, also known as consumption: 'For then all women will say: See that poor Byron – how interesting he looks in dying!' Many prominent artists died of tuberculosis. They were mythologised as geniuses, as 'the young dead'.

Artists began to cultivate the figure of the pale dreamer with slender limbs and melancholy eyes rather than the classic, powerful athlete. It was believed that consumption refined the features of the patient and that the victims were particularly spiritual and erotic. In addition, the disease could only be alleviated with opium and expensive stays in sanatoriums. It was the 'good death', one which did not leave one disfigured or dying covered in unsightly bodily fluids. However, in its most prevalent form, pulmonary tuberculosis, this disease was far from lovely; often lasting many years, the affliction ultimately ended with the patient drowning in their own blood. In the late Romantic period, such pulmonary haemorrhages gave rise to the widespread interest in vampires who suck the blood of the young to achieve immortality.

In the late nineteenth century, the outlook on consumption changed completely: the tuberculosis bacterium was discovered, and now the disease became associated with the poor hygiene and poverty found in the industrialised cities. Around 1900, tuberculosis was still a major killer, and art began to address the squalor and social inequality associated with the disease rather than an idealized 'nobility of nerve', as the poet August Strindberg called the sickly, consumptive geniuses. However, such 'nobles of nerve' continued to live on as an artist type well into the twentieth century, culminating in 1980s punk and dark, neo-Romantic poetry.



Lord Byron døde som 36-årig i 1824 af uspecificeret infektion, forsværet af årelidning. Han beundrede den tuberkulose digter John Keats, der omkom i Rom i 1821, blot 25 år gammel.

Lord Byron died at the age of 36 in 1824 of an unspecified fever, likely worsened by bloodletting. He admired the tuberculous poet John Keats, who died in Rome in 1821 just 25 years old.



Lufthad på et kursted i Davos i de schweiziske alper, hvor Thomas Manns spektakulære tuberkulose-roman fra 1924, *Fjeldblomsjoger* udspiller sig.

Helge Mann beskriver romanens to midte, enestruer grundlæggende lever deres liv på: den ene måde er normal, ukompliceret og tapper; den anden er endog farer gennem døden: det er gestusens vej.

Air bath at a health resort in Davos in the Swiss Alps, the setting of Thomas Mann's spectacular tuberculosis novel from 1924, *The Magic Mountain*. As Mann said, the novel basically described two ways of being: one is normal, straightforward and brave, the other is evil and leads through death: it is the path of genius.



Som barn mistede Edvard Munch sin mor og søster, der begge døde af tuberkulose. Han var malerisk præget af denne familietragedie gennem hele sin produktion. Firdøret er fra 1881 (se 210).

As a child, Edvard Munch lost his mother and sister, who both died of tuberculosis. His art remained influenced by this family tragedy throughout his career. First time painting at SMK in room 210B.



Også forfatteren Herman Bangs mor døde af tuberkulose, da han var barn, hvilket prægede fortællerkunsten. Selv seneasente han sig gennem et et år langt behandlingsforløb. Han var i 1890'erne del af det mere eller mindre eksentriske bohème, der holdt til på Café Bernina på Vinmælkeflak (Strøget) i København.

The author Herman Bang's mother also died of tuberculosis when he was a child, an event which made a deep imprint on his work. For his own part, his public persona seemed to be modified on a tuberculous beauty ideal. In the 1890s, he was part of the more or less eccentric bohemian scene centred on Café Bernina on Vinmælkeflak in Copenhagen.

<p><b>PEST</b> Plague SAL / FOTON → 2018</p>	<p><b>MELDKØBER</b> Ergotom SAL / FOTON → 2023</p>	<p><b>KOPPER</b> Smallpox SAL / FOTON → 217A</p>	<p><b>KOLERÆ</b> Cholera SAL / FOTON → 217D, 217E</p>	<p><b>TUBERKULOSE</b> Tuberculosis SAL / FOTON → 221, 222</p>	<p><b>SYFILIS</b> Syphilis SAL / FOTON → 217A</p>	<p><b>DEN SPANSKE ØYVE</b> The Spanish Flu SAL / FOTON → 200, 201</p>	<p><b>MÆSLINGER, POLIO</b> Measles and polio SAL / FOTON → 202</p>	<p><b>HIV/AIDS</b> SAL / FOTON → 205A, 202C</p>	<p><b>COVID-19</b> → FORSAL / LOBBY</p>
--	--	--	---	---	---	---	--	---	---



Ejnar Nielsen (1872 – 1956)  
*Og i hans øjne så jeg døden*  
1897  
Maleri  
Olie på lærred  
137cm (h) x 188cm (b)  
SMK. KMS1832  
© Ejnar Nielsen / VISDA  
Udstillet på SMK i Sal 221

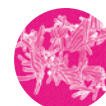
## INTET SOM FØR

FØLG EPIDEMIERNES SPOR GENNEM LANDETS STØRSTE KUNSTSAMLING

## A CHANGED WORLD

TRACKING EPIDEMICS IN DENMARK'S LARGEST ART COLLECTION

### Ejnar Nielsen (1872–1956) **Og i hans øjne så jeg døden** And in His Eyes I Saw Death 1897



**TUBERKULOSE**  
Tuberculosis

Erik Kjærsgaard var en af de mange, som i 1890'erne blev ramt af lungetuberkulose. Ejnar Nielsen mødte ham i 1897 i den midtjyske by Gjern. Året efter tegnede Nielsen den unge mand på dødslejet.

Blandt Ejnar Niensens dystre skæbnefortællinger fra årene i Gjern 1894-1900, som også omfatter *Den syge pige*, der hænger til venstre, er dette maleri det mest uafrystelige. Som beskuer kan man ikke lade blikket og tankerne vandre. Man fastholdes i en dialog om det uundgåelige, om døden. Hvis blikket søger væk, standses det af den mørke lågkiste, og bag den unge mand breder lungeskyggen sig. Alt er sat ind på at understrege og formidle den totale afmagtsfølelse i dette dødens venteværelse. Men samtidig vækker Kjærsgaard med sine smukke træk og melankolske øjne mindelser om den romantisk tuberkulose kunstnerskikkelse, som man havde fremset tidligere i århundredet.

Peter Nørgaard Larsen, SMK

Erik Kjærsgaard was among the many Danes who contracted pulmonary tuberculosis in the 1890s. Ejnar Nielsen met him in 1897 in the central Jutland town of Gjern. The following year, Nielsen drew the young man on his deathbed.

Among Ejnar Nielsen's gloomy portrayals of dark fates from his years in Gjern 1894–1900, which also includes *The Sick Girl* to the left, this painting is the most haunting of them all. It holds our gaze and thoughts, never allowing them to wander. Here we are locked into a conversation about the inevitable, about death. If the eye seeks to escape, it is stopped by the dark lid of the coffin-like chest, and lung-like shadows fan out behind the young man. Every effort goes towards conveying the feeling of utter powerlessness in this waiting room of death. But at the same time, the sitter's beautiful features and melancholy eyes evokes memories of the Romantic artist ravaged by tuberculosis, a figure that had been much cultivated earlier in the century.

Peter Nørgaard Larsen, SMK

# Den spanske syge og 1. verdenskrig

## The Spanish Flu and World War I

H1N1 INFLUENZA A

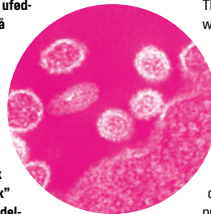
FORTÆLLINGER OM HVORDAN EPIDEMIER HAR FORMET HISTORIEN, KUNSTEN OG DET ENKELTE MENNESKES LIV  
LESE-TID: 3:30 MINUTTER

STORIES ABOUT HOW EPIDEMICS HAVE SHAPED HISTORY, ART AND THE LIFE OF THE INDIVIDUAL  
READ TIME: 3:30 MINUTES

Det er 100 år siden, Danmark sidst blev ramt af en mystisk influenzapandemi. Fra sommeren 1918 til foråret 1920 hærgede "den spanske syge", der trods navnet stammede fra Asien eller USA. Sygdommen gik hårdest ud over unge, børn og gravide. Ca. 50 millioner døde på verdensplan, i Danmark 15.000 – 18.000. Den spanske syge er blevet kaldt "den glemte epidemi", selvom den krævede langt flere ofre end den verdenskrig, den kom i kølvand på. I Danmark gav epidemiens politikere og myndigheder beføjelser til omfattende indgreb, men det gik langsomt, og ansvaret blev overladt til befolkningen. Pandemiens sande helte siges i dag at være de sygeplejersker og frivillige, mest kvinder, der tog sig af de syge og efterladte. De fik aldrig stemme i historiebøgerne. Pandemien satte alligevel dybe spor, især i litteraturen. Selvom Danmark var neutralt under krigen og kom glat igennem, er årene efter blevet kaldt 'angstens år'.

I romanen *Jørgen Steirn* (1937) indkapper Jacob Paludan tiden således: "Som en høj, sort belgring havde den spanske syge pludselig røjt sig og skyldte, sydfra op mod Danmark; en panik greb i disse dage alle. Om dens sammentræffen med krig og udmattelse var en tilfældighed eller ej, vidste man ikke, men den havde lighed med en gudsdøm, sendt for at lære både de sunde og de neutrale skræk, lære dem, at ingen skal tro sig sikker."

Forfatteren Harald Kidde omkom, mens fx Karin Michaëlis, Henrik Pontoppidan og Tom Kristensen skrev indgående om sygen. I det krigsmærkede Wien døde kunstneren Egon Schiele, hans hustru og deres ufødte barn i løbet af en uge. Ser man på dansk billedkunst i årene 1918 til 1920 er det nærliggende, at sygdomsangst og de samfundsmæssige ændringer, som pandemien medførte, også har haft sin indflydelse. Vilhelm Lundstrøm formulerede på denne tid sit program om simpelhed og malerisk orden hen imod et mere "hygiejnisk" formsprog. Han fik betydelig indflydelse på udsmykningen af funktionalismens sundhedsfremmende byggerier, med Frederiksberg svømmehal som et hovedværk. Olaf Rude havde i pandemiårene en intens kubistisk periode, der lever op til Lundstrøms program. Og i Jais Nielsens malerier sporer man i særlig grad en hektisk og nervøs uro i denne periode. Men især kunstdebatten var bemærkelsesværdig på dette tidspunkt. Mens pandemien rasede, lancerede bakteriologen C.J. Salomonsen sin teori om en smitsom psykose: dysmorfismen. Han mente, at moderne malere, der arbejdede i et formsprog langt fra det guldaldermaleri, han foretrak, var smittet. Det rejste en massiv debat om moderne kunst og dens samfundsmæssige betydning. Læs mere om den historie ved sal 270 A på denne etage.



A hundred years have gone by since Denmark was last hit by a mysterious flu pandemic. From the summer of 1918 to the spring of 1920, the Spanish flu swept through the land. Despite its name, the disease originated in Asia or the United States, and it hit young people, children and pregnant women the hardest. App. 50 million died worldwide; in Denmark the death toll was 15,000–18,000. The Spanish flu has been called 'the forgotten epidemic' even though it claimed far more victims than the war in whose wake it followed. In Denmark, the Epidemic Act gave politicians and authorities the power to make extensive interventions, but things happened only very slowly, leaving the people to assume responsibility for the situation themselves. The true heroes of the pandemic are those nurses and volunteers, mostly women, who cared for the sick and the bereaved. And they never got a voice in the history books. The pandemic nevertheless left deep traces, especially in literature. Although Denmark remained neutral during the war and came out on the other side unscathed, the years that followed have been called the 'years of anxiety'.

In his novel *Jørgen Steirn* (1937), Jacob Paludan sums up the era as follows: "Like a tall, black ring of waves, the Spanish flu had suddenly risen and surged up towards Denmark from the south; a panic took hold of everyone in those days. Whether its arrival in the immediate wake of war and exhaustion was a coincidence or not, we did not know, but it was akin to a judgment of God, sent to teach the healthy and the neutral the meaning of terror, to let them know that no-one should believe themselves safe."

The author Harald Kidde died from the disease, while fellow writers such as Karin Michaëlis, Henrik Pontoppidan and Tom Kristensen wrote detailed accounts of the illness. In Vienna, the artist Egon Schiele, his wife and their unborn child all died within a week. Looking at Danish art from the years 1918 to 1920, it appears that anxiety about the disease and the various changes brought about by the pandemic had an impact on the visual arts, too. Vilhelm Lundstrøm formulated a programme of simplicity and painterly order, aiming for a more 'hygienic' idiom. He had a significant influence on the decoration of the various new modernist buildings created to promote public health, with the Frederiksberg swimming pool as a main masterpiece. Olaf Rude went through an intense Cubist period during the pandemic years, tying in well with Lundstrøm's programme. Jais Nielsen's paintings from this period have a particularly hectic and nervous sense of restlessness. However, perhaps the most remarkable tendency on the art scene around this time concerns the issue of art theory. While the pandemic was raging, the bacteriologist C.J. Salomonsen launched his theory of an infectious psychosis, dysmorphism. He believed that modern painters working with an aesthetic far removed from the Golden Age-style painting he preferred were infected by this contagious disease. The theory prompted massive debate about modern art and its societal significance. For more about that story, visit the areas next to room 270 A on this floor.

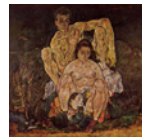
**Sal 270**  
Den spanske syge ramte i første omgang soldaterne, der kom hjem til deres hjemland, men det første danske dødsoffer var sygeplejersken Marthe Nielsen, som arbejdede tæt på SMK på Salgades Kaserne i København. Det skønnes, at 2% af alle landets sygeplejersker døde under pandemien, som ellers blev beskrevet som en harmes influenza.

The Spanish flu initially hit soldiers who fought in World War I, but the first Danish victim to die from the disease was the nurse Marthe Nielsen, who worked at the Salgade barracks, very close to SMK. It is estimated that 2% of all the nurses in Denmark died from the flu, which the press and authorities were keen to describe as harmless.



Danmarks første kvindelige lægegig Anna Salomon (1859-1932) udviklede en metode til dræning af lungerne, som i modsætning til lungeens tilfældige kære med portvin, irreligiøsitet og aspiriner var livreddende for de alvorligste syge.

Denmark's first female surgeon, Anna Salomon (1859-1932), developed a technique for draining the lungs which, in contrast to dubious treatments involving port wine, bloodletting and aspirin, actually proved life-saving for the most seriously affected.



Egon Schiele døde få dage efter, at han havde præsenteret sine billeder for offentligheden. Kort forinden var hans hustru og ufødte barn omkommet. Der henvises til værket 'Kvinden med hvortvivl', kvinden på billedet faktisk er partneren Edith Harms og barnet den skildrede, men billedet er blevet set som en forudsigelse af familiens udsletelse.

Egon Schiele died a few days after presenting his painting to the public. His wife and unborn child had perished shortly before. Today, scholars disagree about what the woman in the picture is in fact his partner, Edith Harms, and the infant their unborn child, but the painting has been read as an omen heralding the family's end.

<b>PEST</b> Plague Sal. / ROOM → 2018	<b>MELDRØJER</b> Ergotism Sal. / ROOM → 2023	<b>KOPPER</b> Smallpox Sal. / ROOM → 217A	<b>KOLERA</b> Cholera Sal. / ROOM → 217B, 217C	<b>TUBERKULOSE</b> Tuberculosis Sal. / ROOM → 221-222	<b>SYFILIS</b> Syphilis Sal. / ROOM → 217A	<b>DEN SPANSKE SYGE</b> The Spanish Flu Sal. / ROOM → 260-261	<b>MÆSLINGER-POLIO</b> Measles and polio Sal. / ROOM → 262	<b>HIV/AIDS</b> Sal. / ROOM → 268A, 302c	<b>COVID-19</b> Sal. / ROOM → FORHÅL / LOBBY





Olaf Rude (1886-1957)  
*Komposition 2*  
 1918  
 Maleri  
 Olie på lærred  
 100.2cm (h) x 125.3cm (b)  
 SMK. KMS7641  
 © Olaf Rude / VISDA  
 Udstillet på SMK i Sal 260

(Værket understøtter plancheteksten til venstre samt fortællingen om dysmorfisme)

## Carl Julius Salomonsen (1847–1924)

### Dysmorfisme

### Dysmorphism

Midt under den spanske syge udgav den stærkt kunstinteresserede læge, Carl Julius Salomonsen, bogen *De nyeste kunstretninger og smitsomme sindslidelser* (1919). Heri argumenterede han for, at samtidens moderne kunst var sygeligt vanskabt, "dysmorph", og at moderne kunstnere led af en "epidemisk Psykose", der bl.a. forvrængede synet. Han samlede alle tidens kunstretninger – ekspressionisme, kubisme og futurisme – under én helt ny -isme: "Dysmorfisme".

Salomonsen talte med særlig autoritet. Som forsker og læge var han ansvarlig for mange af epidemiologiens største fremskridt. Han havde i 1878 været med til at påvise, at tuberkulose er en bakteriel infektionssygdom og han blev verdens første universitetslektor i bakteriologi. I 1895 oprettede han *Serotherapeutisk Laboratorium*, hvor man påbegyndte fremstilling af difteriserum til udvikling af en vaccine mod denne dødelige halsinfektion. Laboratoriet blev i 1901 omdannet til Statens Seruminstitut med Salomonsen som direktør 1902-09. I 1907 var han medstifter af Medicin-Historisk Museum, der i dag kaldes Medicinsk Museion og er beliggende i Kirurgisk Akademis tidligere bygning i Bredgade.

Man kan forestille sig, at influenzapandemien i 1918-20 sammen med Salomonsens forskerstatus må have givet teorien om en smitsom sindslidelse medvind i befolkningen. Men Salomonsens påstande førte især til en af Danmarkshistoriens mest ophevede kunstdebatter med kritisk deltagelse af Poul Henningsen, Otto Gelsted og mange billedkunstnere, som man kan læse citater af i rummet her. Psykiatrien var heller ikke begejstret. Den fremtrædende psykiater, Knud H. Krabbe var enig med Salomonsen i hans æstetiske kritik, men han opfordrede til, at andre læger ville undlade at misbruge hans fag, som Salomonsen gjorde. Psykiatrien havde problemer nok endda som »den Disciplin indenfor Medicinen, der har de vanskeligste Kaar som Videnskab, fordi dens Metoder er de ufuldkomneste«.

While the Spanish flu epidemic raged, the Danish doctor Carl Julius Salomonsen, who was keenly interested in art, published the book *De nyeste kunstretninger og smitsomme sindslidelser* (*Concerning the Most Recent Art Movements and Contagious Mental Illnesses*, 1919). In it, he argued that contemporary modern art was morbidly deformed, 'dysmorphic', and that modern artists suffered from an 'epidemic psychosis', the symptoms of which included distorted eyesight. He combined all the art forms of the time – Expressionism, Cubism and Futurism – under a single, completely new -ism, which he called 'Dysmorphism'.

Salomonsen spoke from a position of special authority. As a researcher and physician, he was responsible for many of the greatest advances in epidemiology. In 1878 he had helped prove that tuberculosis is a bacterial infectious disease, and he became the world's first university lecturer in bacteriology. In 1895 he set up the *Serotherapeutic Laboratory*, which launched the manufacture of diphtheria serum in order to develop a vaccine against this deadly throat infection. In 1901, the laboratory was transformed into the *Statens Serum Institut* (SSI) with Salomonsen as director from 1902 to 1909. In 1907 he was co-founder of the Museum of Medical History, now known as the Medical Museion in the former building of the Surgical Academy in Bredgade.

One can well imagine that the flu pandemic of 1918-20, together with Salomonsen's status as a leading man of science, made the Danish population receptive to his theory of a contagious mental illness. However, Salomonsen's claims most prominently prompted one of the most heated art debates ever seen in Danish history, involving prominent Danish figures such as Poul Henningsen, Otto Gelsted and many artists; quotes from the discussion can be found in this room. The psychiatric community was not thrilled either. The prominent psychiatrist Knud H. Krabbe agreed with Salomonsen's aesthetic critique, but at the same time urged other doctors to refrain from abusing their profession the way Salomonsen did. Psychiatry had enough problems of its own already, being 'the one discipline within medicine which faces the most difficult conditions as a science, because its methods are less complete'.

# Børnesygdomme Mæslinger og Polio Childhood illnesses Measles and Polio

MORBILI + POLIOMYELITIS

FORTÆLLINGER OM HVORDAN EPIDEMIER HAR FORMET  
HISTORIEN, KUNSTEN OG DET ENKELTE MENNESKES LIV  
LESETID: 2:30 MINUTTER

STORIES ABOUT HOW EPIDEMICS HAVE SHAPED  
HISTORY, ART AND THE LIFE OF THE INDIVIDUAL  
READ TIME: 2:30 MINUTES

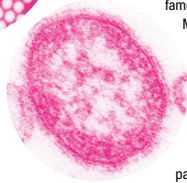
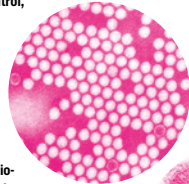
Betegnelsen "børnesygdomme" dækkede forhen over en række infektionssygdomme, som man mente børn måtte igennem som en del af deres fysiske og psykiske modning. Moderne vaccinationsprogrammer har imidlertid gjort flere af de oprindelige børnesygdomme som røde hunde og mæslinger til en sjældenhed, og kun et fåtal mener i dag, at sygdom er direkte vigtig for børns udvikling.

Der er de sidste 150 år til gengæld gjort en kolossal indsats for at sænke børnedødeligheden, som frem til 2. verdenskrig var forfærdende høj i Danmark. Epidemier af mæslinger og difteri ledte til smertelige tab af børn, som skildret indirekte hos Astrid Noack eller direkte hos Harald Slott-Møller (sal 222). I 1846 kortlagde den danske læge, Peter Panum, mæslingers smitteveje under systematiske og i dag verdensberømte studier på Færøerne, i 1954 blev selve virus opdaget, og i 1963 blev en egentlig vaccine tilgængelig. Børnesygdomme, som vi i Vesten mener er under kontrol, står dog stadig mange ihjel på verdensplan.

En anden frygtet sygdom, der ramte især børn i store epidemier, var polio. En virusssygdom, der kan medføre total lammelse i løbet af få timer. En af de kendteste polio-patienter i kunsten er mexicanske

Frida Kahlo, der i sit værk skildrede senfølgerne af sin sygdom, som yderligere blev kompliceret af en trafikulykke. Den sidste store polioepidemi ramte Danmark, specielt København, i 1952 og er blevet internationalt kendt, fordi det var her, man begyndte at "ventilere" de lammede patienter og eksperimenterede med de første respiratorer, som også har haft betydning i behandlingen af COVID-19-patienter. "Københavnerepidemien" blev starten på et helt nyt medicinsk speciale, anæstesiologi, det lægelige speciale, der tager sig af bedøvelse og intensiv behandling. En vaccine blev tilgængelig i 1955.

Vacciner har, trods deres generelle succes altid været omstruktureret. Fremmer eller adølgger de helbrødet? Skal vi bekribe sygdomme eller alliere os med dem? Vaccinationsscener med børn udgør ikke desto mindre en hel genre i billedkunsten og populærkulturen fra 1700-1900, hvor lægen blev dyrket som en af fremskridtets store helte. Anna Ancher har i *En vaccination* fra 1899 fremstillet et festligt sceneri, hvor otte glade mødre er mødt op med deres børn for at lade dem vaccinere mod kopper. Lægen, som Anna Anchers mand, Michael, sad model til, fordi lægen i Skagen angiveligt havde for travlt, skal lige til at skære i en lille buttet overarm på en pige, der kigger mistroisk op på ham. Lyset, der vælter ind i rummet, understreger stemningen af fremskridt og medicinsk triumf.



The term 'childhood illnesses' previously covered a number of infectious illnesses which were generally believed to be a necessary part of childhood, something children had to go through as part of their physical and mental maturation. However, modern vaccination programmes have made several of the original childhood illnesses, such as rubella and measles, very rare, and today only few believe that having such illnesses is important for children's development.

In the last 150 years, colossal efforts have been made to reduce child mortality, which until World War II was appallingly high in Denmark. Epidemics of measles and diphtheria led to painful losses of children, as depicted indirectly by Astrid Noack and directly by Harald Slott-Møller (room 222). In 1846, the Danish doctor Peter Panum mapped the transmission routes of measles in a range of systematic and now world-famous studies conducted in the Faroe Islands. In 1954 the virus itself was discovered, and in 1963 an actual vaccine became available. However, the childhood illnesses which were in the West believe are under control continue to kill many people worldwide today.

Another dreaded disease that particularly affected children in major epidemics was polio: a viral disease that can cause total paralysis in a matter of hours. One of the most famous polio patients in the world of art is Mexican artist Frida Kahlo. In her work she portrayed the aftereffects of her illness, which were further complicated by a traffic accident. The last major polio epidemic hit Denmark, especially Copenhagen, in 1952 and has become internationally renowned: Copenhagen was the first city where medical staff would 'ventilate' the paralysed patients by hand and experiment with the first machine ventilators (then known as respirators); a piece of equipment which has taken on renewed significance in the treatment of COVID-19 patients. The 'Copenhagen epidemic' marked the beginning of a completely new medical speciality, anaesthesiology – the branch of medicine that deals with anaesthesia and intensive care. A polio vaccine became available in 1955.

Vaccinations have always been debated despite their general success. Do they promote or damage health? Should we fight diseases or ally ourselves with them? Vaccination scenes featuring children constitute an entire sub-genre in the visual arts and popular culture from 1700 to 1900, a time when the figure of the doctor was celebrated as one of the great heroes of progress. In *A Vaccination* from 1899, Anna Ancher has depicted a cheerful scene in which eight happy mothers have turned up with their children to have them vaccinated against smallpox. The doctor – shown here in the guise of Anna Ancher's husband, Michael, who served as a stand-in because the doctor in Skagen was too busy to sit for her – is about to make an incision in the small, chubby upper arm of a girl who eyes him suspiciously. The light pouring into the room emphasises the overall mood of progress and medical triumphs.



PEST

Plague

Sal / ROOM  
→ 201B



MELDROGNER

Ergotism

Sal / ROOM  
→ 203



KOPPER

Smallpox

Sal / ROOM  
→ 217A



KOLERA

Cholera

Sal / ROOM  
→ 217B, 217C



TUBERKULOSE

Tuberculosis

Sal / ROOM  
→ 221-222



SYFILIS

Syphilis

Sal / ROOM  
→ 217A



DEN SPANSKE EYDE

The Spanish Flu

Sal / ROOM  
→ 200-201



MÆSLINGER, POLIO

Measles and polio

Sal / ROOM  
→ 202



HIV/AIDS

HIV/AIDS

Sal / ROOM  
→ 208a, 302c



COVID-19

COVID-19

Sal / ROOM  
→ FORSAL / LOBBY



Astrid Noack (1888-1954)  
*Spædbarn*  
 1933  
 Friskulptur  
 Cement  
 54.2cm (h) x 24cm (b) x 15.5cm (d)  
 SMK. KMS6104  
 © Astrid Noack / VISDA  
 Ikke udstillet p.t.

## INTET SOM FØR

FØLG EPIDEMIERNES SPOR GENNEM LANDETS STØRSTE KUNSTSAMLING

## A CHANGED WORLD

TRACKING EPIDEMICS IN DENMARK'S LARGEST ART COLLECTION

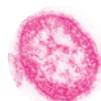
Astrid Noack (1888–1954)

### Spædbarn

Infant

1933

Cement



MÆSLINGER  
 Measles

*Spædbarn* er en skulptur, som er tænkt til at hænge på en væg. Noack rækker det lille barn frem, som stod hun med det i sine arme og varsomt ville overdrage det til mig. Selvom barnet ikke er opmærksomt på mig, så skaber tanken om, at jeg selv står med den lille krop i min favn en følelse af omsorg. Noack selv havde en søn, som hun mistede i 1923, da han i en alder af halvandet år døde af mæslinger.

Noack var humanist; hun gennemlevede verdenskrige og i sine skulpturer skildrede hun almenmenneskelige vilkår. Som i *Stående kvinde*, hvor jeg ikke får noget at vide om den unge kvinde. Derimod møder jeg et menneske, der indtager verden målrettet og modigt. I *Spædbarn* oplever jeg også enkelhed i formen. Noack udstillede skulpturen på Grønningen i 1933. To år senere blev hun optaget i kunstnersammenslutningen som den første kvinde.

Charlotte Præstegaard Schwartz, SMK

*Infant* is a sculpture intended to be hung on a wall. Noack presents the little child as if she were holding it in her arms, about to gently hand it over to me. Even though the child is not aware of me, the thought of actually holding this tiny body in my arms evokes a feeling of tenderness. Noack herself had a son, whom she lost in 1923 when he died of measles at the age of one and a half.

Noack was a humanitarian; she lived through two world wars, and in her sculptures she depicted universal human conditions. A poignant example is *Standing Woman*, where I am told nothing about the young woman herself. Rather, I find myself facing a human being who occupies the world purposefully and bravely. In *Infant*, I also find a distinctive simplicity of form. Noack exhibited the sculpture at the artists' association Grønningen's annual exhibition in 1933. Two years later, she was the first woman to be admitted as a full member of the group.

Charlotte Præstegaard Schwartz, SMK

# Vacciner og humanisme

## Efter 2. verdenskrig

# Vaccines and humanism

## After World War II

MYCOBACTERIUM TUBERCULOSIS

FORTÆLLINGER OM HVORDAN EPIDEMIER HAR FORMET HISTORIEN, KUNSTEN OG DET ENKELTE MENNESKES LIV  
LESETID: 3 MINUTTER

STORIES ABOUT HOW EPIDEMICS HAVE SHAPED HISTORY, ART AND THE LIFE OF THE INDIVIDUAL  
READ TIME: 3 MINUTES

Tuberkulose (TB) blev i starten af 1900-tallet forbundet med fattigdom. Velstandsstigning betød da også, at TB frem til 2. verdenskrig blev et mindre problem i Europa og USA. Efter 2. verdenskrig var et nedbrudt Europa dog atter truet af TB-epidemier. Kunstneren Asger Jorn var en af dem, der blev ramt. Danmark var imidlertid langt fremme med udviklingen af en vaccine (BCG/Calmette), som man tilbød til resten af Europa. I takt med at Europa kom på fode, begyndte man at betragte TB som et problem, der mest fandtes i de såkaldte ulande. De nye humanitære verdensorganisationer, som Unicef og WHO, stiftet i 1946 og 1948, ville bekæmpe TB og malaria gennem store vaccinationsprogrammer, ledet af bl.a. Danmark.

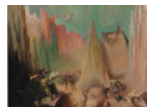
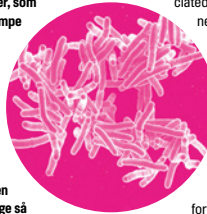
Den massive indsats for folkesundheden kunne dog alt efter synsvinkel betragtes enten som velgørenhed eller som et omfattende menneskeeksperiment i de tidligere kolonier. Som Albert Camus skrev i *Pesten*, der udkom i 1947: "Den ondskab der findes i verden, stammer næsten altid fra uvidenhed, men den gode vilje kan gøre lige så meget ondt, hvis den ikke er oplyst." "Den gode vilje" kan også forstås som den humanisme, der brød sammen under 2. verdenskrig og genopstod lige efter. For Camus såvel som for flere af CoBrA-kunstnerne i rummet her, var europæisk humanisme smuk på overfladen, men brutal undermeden. Den favoriserede en højkultur og selvhøjtidelig tradition med mennesket, den europæiske mand, i centrum. Andre civilisationer og andre livsformer blev derfor betragtet som tilbagestående og blev dermed genstand for både udbytning og velgørenhed.

Camus var syg af tuberkulose, da han sad i fransk bjergluft og skrev *Pesten* under 2. verdenskrig. Romanen, der handler om en pestepidemi i Nordafrika, plejer man at se som en allegori over krigen mod "den brune pest", som man i Frankrig kaldte nazismen. Hos Camus kunne pesten dog antage mange former. Dødsinstinktet findes lige så vel i fascisme, i liberalismens kynisme, i humanismens gode vilje som i vores møde med ukendte mikrober. Psykoanalyse og surrealisme havde banet vej for denne tankegang. Et eksempel fra SMK er Wilhelm Freddie's *Dagen D* (1944), hvor krigen fremstilles som ren dødsdrift uden klare vindere og tabere. CoBrA-kunstnerne havde rødder i denne surrealisme, men anså den for litterær og symboltung, uden malerisk udtrykskraft. De arbejdede for en kunst, hvor billedet kom før sproget, udtrykket før betydningen i et spontant maleri, der for alvor kunne sætte dyret i mennesket fri frem for at dressere det. Det var det menneskelige, ikke det dyriske, i mennesket, der gjorde verden syg.

In the early 1900s, tuberculosis (TB) was associated with poverty. A general increase in prosperity meant that TB gradually became less of a problem in Europe and the United States in the years leading up to World War II. A few years later, however, war-torn Europe was once again threatened by TB epidemics. Danish artist Asger Jorn was among those afflicted. However, Denmark had come far in the development of a vaccine (BCG / Calmette), which was offered to the rest of Europe. As Europe recovered, TB began to be considered a problem mostly associated with the so-called developing countries. The new humanitarian world organisations, such as Unicef and WHO, founded in 1946 and 1948, wanted to fight TB and malaria through major vaccination programmes, with Denmark as one of the leaders.

However, depending on your point of view, the massive efforts to promote public health could be regarded either as charity or as a comprehensive human experiment in the former colonies. As Albert Camus wrote in *The Plague*, published in 1947: 'The evil that is in the world always comes of ignorance, and good intentions may do as much harm as malevolence, if they lack understanding.' This idea of 'good intentions' can be applied to the humanism that collapsed during World War II and re-emerged shortly after. For Camus and for several of the CoBrA artists shown in this room, European humanism was beautiful on the surface, but brutal underneath. It favoured a highbrow, self-righteous tradition that placed man, the European male, at the centre of all. Other civilisations and other ways of living were automatically considered inferior and thus subject to both exploitation and charity.

Camus was ill with tuberculosis while writing *The Plague* during World War II, taking the mountain air in France. The novel, which is about a plague epidemic in North Africa, is generally seen as an allegory of the war against 'the brown plague', as Nazism was known as in France. However, the idea of the plague could take many forms in Camus. The death instinct can equally well be found in fascism, in the cynicism of liberalism and in the good intentions of humanism as in our encounter with unknown microbes. Psychoanalysis and Surrealism had paved the way for this mindset. An example from SMK is Wilhelm Freddie's *The Day D* (1944), where the war appears as a pure manifestation of the death drive without clear winners and losers. The CoBrA artists had their roots in such Surrealism, but considered it too literary in nature, overly laden with symbolism and lacking in painterly vibrancy. They wanted an art that favoured image over language, expression over meaning in a spontaneous vein of painting that would unleash the animal in man rather than tame it. It was the human, not the animal, aspects of man that made the world sick.



Wilhelm Freddie's Hieronymus Bosch-inspired model can be seen in room 300A.

Wilhelm Freddie's Hieronymus Bosch-inspired painting is on display in room 300A.



Medlemmer af CoBrA-gruppen samlet foran Zoologisk Have i København i 1948. Fra venstre ses: Constant, Vibeke Nilsen, Eger Bille, Cornelis, Knud Melhus, Tone Appel, Tonie Appel, Sonja Ferlov Marzocca, Karol Appel, Erik Ørntoft, Ernest Mancoba, Ole Alth, Carl-Henning Pedersen og Agnete Therkildsen. CoBrA-gruppen blev dannet som en bevægelse i 1948. Navnet er sat sammen af forløbsstavene fra Copenhagen, Brussels og Amsterdam, hvorfra kunstnerne på tværs af grænser indgik i et kritisk og kreativt fællesskab med den eksperimenterende tilbedelse af endringer og punkter.

Members of the CoBrA group gathered in front of the Copenhagen Zoo in 1948. L to R: Constant, Vibeke Nilsen, Eger Bille, Cornelis, Knud Melhus, Tone Appel, Tonie Appel, Sonja Ferlov Marzocca, Karol Appel, Erik Ørntoft, Ernest Mancoba, Ole Alth, Carl-Henning Pedersen and Agnete Therkildsen. The CoBrA movement was formed in 1948. The name is composed of the initial letters of Copenhagen, Brussels and Amsterdam – the home cities of these artists, from where they entered into a critical and creative community that cut across borders, always focusing on the freedom to experiment.





Asger Jorn (1914-1973)  
*Livshjulet. Januarbilledet af årstidssuiten*  
1953  
Maleri  
Olie på masonit  
183cm (h) x 160cm (b)  
SMK. KMS4767  
© Asger Jorn / VISDA  
Udstillet på SMK i Sal 269A

## INTET SOM FØR

FØLG EPIDEMIERNES SPOR GENNEM LANDETS STØRSTE KUNSTSAMLING

## A CHANGED WORLD

TRACKING EPIDEMICS IN DENMARK'S LARGEST ART COLLECTION

Asger Jorn (1914–1973)

### Livshjulet. Januarbilledet af årstidssuiten

The Wheel of Life: January Picture of the Seasons Cycle  
1953



TUBERKULOSE  
Tuberculosis

I maj 1951 fik Asger Jorn konstateret tuberkulose og blev indlagt på sanatorium i Silkeborg. Årene forud havde været præget af stor kunstnerisk produktivitet, men en trang økonomi, dårlige boligforhold og knaphed på mad havde slidt på helbredet. Da han i slutningen af 1951 var rask nok til at male, blev et lille rum ved siden af sanatoriets ligkapel stillet til rådighed for ham.

“Det er som om jeg på min side af muren skal slås imod den kraft, der sejrer på den anden side”, skrev Jorn i et brev. Det var her, han malede sin første version af *Livshjulet*. Han så selv billedet som vendt imod døden. Her er det livskredsløbet, det drejer sig om: livets dannelse, opstigning mod solen og månen og endelig en nedfalden til Jorden og døden igen, hvorfra livet atter opstår.

Dorthe Aagesen, SMK

In May 1951, Asger Jorn was diagnosed with tuberculosis and admitted to a sanatorium in Silkeborg. The preceding years had been characterised by great artistic productivity, but lack of money, poor housing conditions and scarcity of food had taken a toll on his health. When, at the end of 1951, he had recovered sufficiently to be able to paint, a small room adjacent to the sanatorium's morgue was made available to him.

‘It is as if I, on my side of the wall, must fight against the force that is currently winning on the other side,’ said Jorn in a letter. It was here he painted his first version of *The Wheel of Life*. He himself saw it as a rejection of death. It is all about the cycle of life: the creation of life, its ascension to the sun and the moon and finally a fall back down to Earth and death, from which life arises anew.

Dorthe Aagesen, SMK

## Kronisk sygdom. Dansk kunst i 1980erne

### Chronic diseases. Danish 1980s art

Tuberkulose og andre epidemiske sygdomme forårsager stadig mange dødsfald på verdensplan. Men i Vesten så pandemier for alvor ud til at komme under kontrol med vaccinationsprogrammer og udbredelsen af antibiotika efter 2. verdenskrig. Sygdomsbilledet og sundhedsvæsenet ændrede sig markant derefter. Nu var det i stedet for forekomsten af kroniske lidelser, der blev udfordringen. Levealderen steg, men det gjorde væksten af kræfttilfælde, rygerlunger og hjertesygdom også. Disse sygdomme blev set som udtryk for velstand. I Danmark bliver de derfor kaldt livsstils- eller civilisationssygdomme. Andre steder i verden har de blot betegnelsen ikke-smitsomme sygdomme (*non-communicable diseases*). Med andre ord har der siden 1960'erne hersket en ide om, at kroniske sygdomme er udtryk for graden af "civilisation" og rigdom, mens alvorlige epidemier med infektionssygdomme er noget, der rammer de fattigste dele af verden og velstandssamfundets minoriteter. Uanset hvad, så har kronisk sygdom ændret vilkårene for millioner af mennesker de sidste 60 år, også for organiseringen af sundhedsvæsenet.

I kunsten syntes dødsangsten i samme periode at rette sig mere og mere mod individets oplevelse af kronisk fysisk eller psykisk sygdom end mod pandemisk massedød. I dansk kunst skete det med en særlig intensitet i 1980'ergenerationen. Kunstnerne Berit Heggenhougen-Jensen, Peter Bonde, Christian Lemmerz og Michael Kvium præsenteres her i rummet med værker, der kredser om foruroligende symptomer, kropsfornemmelser, dødsangst med et vist element af hypokondri.

Om Michael Kviums maleri *Korsiger* museumsinspektør Birgitte Anderberg:

"For mig står billedet som en diagnose på et sygt samfund i en syg verden. Som flere af 1980'ergenerationens kunstnere bruger Kvium sygdom og symptomer metaforisk. Sygdomsmetaforen og dødsangsten var bl.a. forbundet med frygten for atomkrig frem mod Berlinmurens fald i 1989 og med den omfattende økonomiske krise, som man politisk søgte at helbrede med kartoffelkuren."

Tuberculosis and other epidemic diseases continue to cause many deaths worldwide today. But in the West, pandemics got increasingly under control after World War II with the advent of vaccination programmes and the spread of antibiotics. This brought about a massive change to public health and the healthcare sector. From this point on, chronic conditions became the main challenge. Life expectancy increased, but so too did the number of cancer cases, smoker's lungs and heart disease. Such diseases were seen as an expression of prosperity, becoming known in Denmark as 'civilisation diseases' or 'lifestyle diseases'. Elsewhere, they have simply been known as *non-communicable diseases*. In other words, since the 1960s, chronic diseases have been seen as a reflection of a country's degree of 'civilisation' and wealth, while serious epidemics of infectious diseases have become something that affects the poorest parts of the world and the minorities of more prosperous communities. In any case, chronic illness has changed the living conditions for millions of people over the last 60 years, including the organisation of health care.

In the art of this period, the fear of death seemed to increasingly orient itself towards the individual's experience of chronic physical or mental illness rather than towards the fear of pandemic mass death. In Danish art, this trait took on a special intensity in the 1980s generation. This room presents works by artists Berit Heggenhougen-Jensen, Peter Bonde, Christian Lemmerz and Michael Kvium, revolving around disturbing symptoms, bodily sensations, a fear of death and a certain element of hypochondria.

Concerning Michael Kvium's painting *Choir*, curator Birgitte Anderberg says:

"For me, the picture constitutes a diagnosis of a sick society in a sick world. Like several artists of the 1980s generation, Kvium uses disease and symptoms metaphorically. The metaphor of illness and the fear of death were associated with many different aspects, including anxieties about nuclear war right up to the fall of the Berlin Wall in 1989 and the extensive economic crisis in Denmark, which was to be remedied using strong austerity measures popularly known as "the potato cure".



Peter Bonde, *Uden titel / Untitled, 1988*.  
SMK Foto © Peter Bonde  
© Peter Bonde / VISDA

# AIDS og 90erkunsten

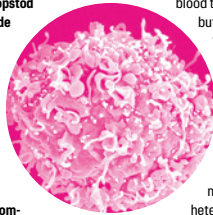
## AIDS and 1990s art

HUMAN IMMUNODEFICIENCY VIRUS (HIV) + ACQUIRED IMMUNE DEFICIENCY SYNDROME (AIDS)

FORTÆLLINGER OM HVORDAN EPIDEMIER HAR FORMET HISTORIEN, KUNSTEN OG DET ENKELTE MENNESKES LIV  
LÆSETID: 3 MINUTTER

STORIES ABOUT HOW EPIDEMICS HAVE SHAPED HISTORY, ART AND THE LIFE OF THE INDIVIDUAL  
READ TIME: 3 MINUTES

HIV-virus er en retrovirus, der angriber immunforsvaret. AIDS dækker de dødbringende sygdomme, der opstår, når forsvaret er tilstrækkelig svækket. Den ældste blodprøve med konstateret hiv-virus er fra 1959, men en egentlig epidemi opstod først i 1981, efter man i New York og Californien havde iagttaget nogle usædvanlige kræftformer og lungebetændelser, særligt hos mænd. To år senere var en række kvinder i Tanzania smittede. Man fandt ud af, at sygdommen hyppigt var seksuelt overført. I USA var ofrene især homoseksuelle mænd og transkønnede; i Afrika blev mange heteroseksuelle smittede, ikke mindst kvinder.



HIV is a retrovirus that attacks the immune system. The term AIDS covers the deadly diseases that occur when the body's defences have been sufficiently weakened. The oldest blood test known to contain HIV dates from 1959, but an actual epidemic did not occur until 1981, by which point some unusual forms of cancer and pneumonia had been observed in New York and California, especially in men. Two years later, a number of women in Tanzania were infected. It was discovered that the disease was frequently sexually transmitted. In the United States, the victims were mainly gay men and transgender people; in Africa, many heterosexuals were infected, not least women.

I takt med medicinsk behandling har gjort det muligt at leve med hiv-smitte uden at udvikle aids, har sygdommen i den velstillede del af verden ændret sig fra at være en dødbringende infektion til at blive en kronisk sygdom. Dermed mener mange også, at opmærksomheden omkring sygdommen er forsvundet, selvom smitten stadig er udbredt. I Afrika lever over halvdelen af verdens ca. 40 mill. hiv-smittede og en endnu større andel af de aids-syge.

As new medical treatments have made it possible to live with HIV without developing AIDS, the affluent parts of the world have seen the disease change from being a deadly infection to becoming a chronic disease. This has caused a downturn in awareness of the disease, even though the infection is still widespread. Africa is home to more than half of the world's approximately 40 million people with HIV, and the proportion of AIDS sufferers is even greater.

Da aids-epidemien var på sit højeste i USA i 1980'erne og de tidlige '90'ere, var den til gengæld et stort tema i samfundsdebatten, bl.a. takket være en række amerikanske kunstnere, som var uhyre aktive omkring aids-bevægelsen ACT UP! (AIDS Coalition to Unleash Power). Kunstnere som Robert Gober, Jenny Holzer, Roni Horn, Félix González-Torres og trion General Idea udviklede en ny form for kunstartivism. Kunstnerne brugte deres værker til at gøre opmærksom på aids som et samfundspøblem og startede en på en gang poetisk og politisk diskussion om homoseksualitet, sygdom og død, der var langt mere åben end et højreorienteret og homofobt USA havde været vant til. Debatten satte pres på den medicinske forskning, men blev lige så meget startskuddet til at diskutere rettigheder og samfundsmæssig ligestilling i forhold til seksuel orientering og i forhold til et sundhedssystem, som de fleste amerikanske kunstnere og kulturarbejdere stod uden for. Det var karakteristisk nok en kunstretorik, Douglas Crimp, der skrev historien om ACT UP!

When the AIDS epidemic was at its height in the United States in the 1980s and early '90s, it was a major theme in the public debate, not least thanks to a number of American artists who were extremely active in the AIDS movement ACT UP! (AIDS Coalition To Unleash Power). They used their works to raise awareness of AIDS as a societal problem and started a simultaneously poetic and political discussion of homosexuality, illness and death that was far more open than a right-wing, homophobic United States had been accustomed to. The debate put pressure on medical research, but also served as the starting point for discussing rights and social equality as regards sexual orientation and in relation to the American health system – a system which most American artists and cultural workers stood outside of. Tellingly, it was an art theorist, Douglas Crimp, who wrote the story of ACT UP!

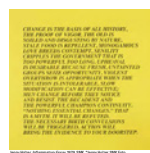
I starten af 80'erne var 1960'ernes pop art og 1950'ernes ekspressive maleri stadig dominerende i amerikansk kunst, men den nye generation genopdagede minimalismen og konceptkunsten fra 1960'erne. De tilføjede denne kunstretning en helt ny politisk og personlig dimension og gjorde installationskunst synonymt med 90'erkunst. De danske 90'erkunstnere var stærkt inspireret af den amerikanske "neokonceptualisme". Ikke mindst kunstnerduoen Elmgreen & Dragset, der i installationen på SMK, *Please, keep quiet!* (2003), netop indkapsler hele problemstillingen omkring aids som en i dag fortiet pandemi.

In the early '80s, 1960s pop art and 1950s expressive painting were still dominant tendencies in American art, but the new generation rediscovered minimalism and concept art from the 1960s. Adding a whole new political and personal dimension to this art form, they made installation art synonymous with '90s art. The Danish '90s artists were strongly inspired by this American 'neo-conceptualism'. Not least the artist duo Elmgreen & Dragset, whose installation at SMK, *Please, keep quiet!* (2003), encapsulates the entire issue of AIDS as a pandemic that has now become hushed up and ignored.

(SMK fik ikke tilladelse af The Félix González-Torres Foundation til at gengive værket på planchen. Værket består af to ens vugtere.)

Dette værk blev til kort efter González-Torres' partner havde fået diagnosticeret aids. I tre måneder holdt han fast, indtil det ender og vil begynde at tabe tid eller stoppe. I 1991 fortalte kunstneren: "Tid er meget, det skræmmer mig [...]. Værket med de to ure er det ubegribelige, jeg regner ud her i livet. Men jeg ville se det i øjnene. Jeg ville se de to ure tikke foran mig."

This work was created shortly after González-Torres's partner had been diagnosed with AIDS. The clocks measure time in perfect unison until one of them starts losing time or stops altogether. In 1991, the artist said: "Time is something that scares me [...]. This piece I made with the two clocks was the scariest thing I have ever done. I wanted to face it. I wanted those two clocks right in front of me, ticking."



© Jenny Holzer / VISDA

Holzer opvakte disse "inflammatoriske" essays som plakater i NYC's subway og gik opret på den sidste amerikanske politiske skævt til et stort publikum. Holzer var aktiv i ACT UP! og har siden skabt et stort mindemærke for aids-otit i New York City.

Holzer posted these "inflammatory" essays as posters on the NYC subway, thereby disseminating anonymous political texts to large audiences. Holzer was active in the ACT UP! movement and has since gone on to create a major AIDS memorial in New York City.

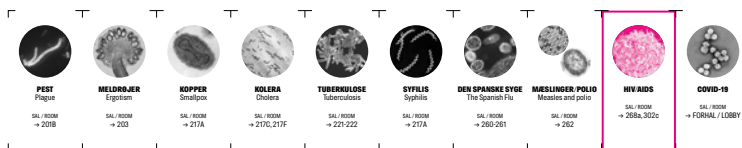


Ingar Dragset (1969- )  
Michael Elmgreen (1961- )  
*Please, keep quiet!*  
2003  
Installation  
Fire hospitalssenge med linned, to hospitalssengeborde, tre voksfigurer klædt i pyjamas, et par hjemmesko, to hospitalsvaser, to bøger, et par briller, et lommespejl, en kam, en porcelænsvask, et spejl, panel med elektriske stik og armatur, to svingdøre  
SMK. KMS8324/1  
© Elmgreen & Dragset / VISDA  
Ikke udstillet p.t.

(Værket omtales på planchen til venstre)

### Litteratur brugt i formidlingen

- Artaud, Antonin. 1967 (1938). *Det dobbelte teater*. København: Arena.
- Bergsøe, Vilhelm. 1882 (1867). *Fra Piazza del Popolo*. København: Gyldendalske Boghandel.
- Boccaccio, Giovanni. 2019 (1349-52). *Dekameron*. Oversat af Thomas Harder. Frederiksberg: Hoff & Poulsen.
- Bonderup, Gerda. 2008. "Kolera i 1800-tallet – med særlig henblik på Danmark". *Sygdom og samfund*. Aarhus: Institut for Kultur og Samfund, Antropologi, Moesgaard.
- Camus, Albert. 1967 (1947). *Pesten*. København: Gyldendal.
- Dansk Sygeplejehistorisk Museum. 2017. *Døden skifter årsag – fra de store epidemier til de nye folkesygdomme*. Formidlingsmateriale. København: DSM.
- Eberhardt, Jacob. 2016. *Verdenshistoriens største epidemier*. København: Lægeforeningen/DADL.
- Larsen, Klaus. 2019. "Moderne kunst – en smitsom sindssyge". *Ugeskrift for Læger*. København: Lægeforeningen/DADL (netudgave).
- Larsen, Klaus. 2018. "Romantik og tuberkler". *Ugeskrift for Læger*. København: Lægeforeningen/DADL (netudgave).
- Heisz, Tommy. 2018. *Den spanske syge*. København: Politikens Forlag.
- Jacobsen, Jens Peter. 2012 (1882). *Mogens og andre noveller*. København: Gyldendal (e-bog).
- Frank Jæger. 1957. *Kapellanen og andre fortællinger*. København: Gyldendal.
- Raffenberg, Etatsraad (Michael Raffenberg). 1880. *Wilhelm Marstrand. Breve*. København: J.H. Schultz.
- Trier, Hans. 2018. *Angst og Engle*. København: Gads Forlag.
- Villadsen, Villads. 2009. *C.W. Eckersbergs dagbøger*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.



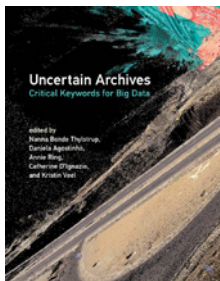




# ANMELDELSER

*Uncertain Archives – Critical Keywords for Big Data*  
**Daniela Agostinho, Catherine D’Ignazio, Annie Ring,  
Nanna Bonde Thylstrup og Kristin Veel (red.)**

The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2021, 656 sider



I en rørende passage fra artiklen “The Crying Child: On Colonial Archives, Digitization, and Ethics of Care in the Cultural Commons” (*Current Anthropology*, Vol. 61, No. S22, 2020) taler kunsthistoriker Temi Odumosu om den terminologi, hun ofte er nødt til at gøre brug af, når hun i forbindelse med sin forskning søger i forskellige digitale arkiver og databaser. Hun skriver: “It is important to consider the ways in which we find enslaved or colonized people and ‘things’ in the sea of data online. My research, for example, is still reliant on historical and highly racialized terminology to find what we are looking for. General terms include ‘colonial,’ ‘slavery,’ ‘racism,’ ‘race,’ ‘Jim-Crow,’ even ‘sugar’ and then specific transatlantic locations or trading hubs such as ‘Barbados,’ ‘London,’ ‘Bristol,’ ‘Guinea,’ ‘Virginia,’ and ‘Haiti.’ Focusing on peculiar searches for people, I might type ‘African,’ ‘Black,’ ‘Negro,’ ‘Negress,’ ‘Slave,’ ‘Moor,’ ‘Blackface,’ ‘caricature,’ and ‘Venus.’” (298)

Efterfølgende spørger Odumosu, hvilke “spor” søgninger på disse og lignende termer efterlader: “The database absorbs my searches, provides options for appropriate material based on relevance, and then holds a memory of that algorithmic trail [...]. If this incessant searching for presence leaves pronounced traces, then what kind of digital layer are we adding to an already traumatized archive?” (298)

Hvilke “digitale lag” påfører vi et “allerede traumatiseret arkiv”, når vi – hvad enten vi agerer som forskere, privatpersoner eller andet – plottes “racialiseret terminologi” ind i internettet? Hvad sker der med vores søgninger? Får de konsekvenser for andres søgninger senere? Hvilke? Disse spørgsmål, som Odumosu i sin tekst enten stiller direkte eller hentyder til, er presserende og væsentlige spørgsmål, og det er spørgsmål, som jeg selv på det seneste har døjet en del med.

I efteråret 2020 begyndte jeg som ph.d.-studerende med et forskningsprojekt, der har til formål at kortlægge og undersøge billeder af afrikanere og personer af afrikansk herkomst i dansk kunst fra 1600-tallet og frem til begyndelsen af det 20. århundrede. Et projekt, der selvsagt forudsætter en del søgning af den art, Odumosu omtaler, og som grundet lockdown-perioderne i projektets begyndelsesfase har været afhængigt af digital adgang i ekstraordinær grad. For når museerne og slottene, samlingerne og arkiverne lukker, bliver (værk- og billed-)søgninger på internettet selvfølgelig i endnu højere grad et uundværligt redskab for en kunsthistoriker.

Til at begynde med betragtede jeg min forskningsrelaterede søgning i onlinearkiver og databaser som en i al væsentlighed neutral og *uproduktiv* handling. Når jeg skrev ord i et søgefelt, søgte jeg efter indhold og substans – værker, personer, ting, data – men søgningen i sig selv opfattede jeg ikke som generativ. Senere er jeg begyndt at tvivle på, om denne indstilling holder.

En oplevelse, der ansporede mig til at tænke nærmere over søgningers spor, deres potentielle produktivitet, var, da jeg skrev ordet “neger” i “billedarkivet” i Nationalmuseets onlinesamling. Hvad sker der, når man skriver dette ord i dette arkivs søgefelt og trykker *enter*? Forskellige ting sker... 36 *hits* udgjort af vidt forskellige genstande, billeder og andre arkivalier dukker op. Eksempelvis en lille hvid, kvadratisk serviet. Man undres: Hvorfor kommer der et billede af denne lille hvide serviet frem, når jeg skriver “neger” på Nationalmuseets hjemmeside? For at få besvaret sit spørgsmål må den besøgende klikke ind på emnet, hvorunder en yderst kortfattet beskrivelse oplyser: “Drejlserviet i hvidt hør. Oprindeligt beskrivelse:

‘Ejedes af Julius Arendrup og hustru Emilie f. Næser. Arendrup ejede plantagen ‘Rust up Twist’, der blev ødelagt ved negeroprøret i 1878, hvor de mistede alt.’ (https://samlinger.natmus.dk/dnt/asset/121209). Søgningen på “neger” frembringer også en række flettede kurve, hvoraf to, når man kigger nærmere på deres yderst sparsomme metadata, viser sig at have identiske forbindelser til søgeordet: “Oprindelig beskrivelse: ‘Kurven er negerarbejde fra Dansk Vestindien, hjemført 1923.’” (https://samlinger.natmus.dk/dnt/asset/120946). Og ved siden af disse objekter resulterer søgningen derudover blandt andet i fotografier fra forskellige steder, herunder Nigeria, Ghana, Danmark og St. Croix, samt en række kunstværker – eksempelvis et udsnit af Emilie Demant Hatts malerier, N.P. Holbechs *Lille Marie på Nekys arm* (1838) og Nicolai Abildgaards *Medalje til minde om forbud imod slavehandlen* (1792).

Disse billeder og genstande – hvoraf jeg kun har nævnt et udsnit – er vidt forskellige. En stor del af materialet knytter sig på en eller anden måde til Danmarks koloniale aktiviteter og engagement i den atlantiske handel med slavegjorte, men det gælder ikke for det hele. Det, der binder tingene sammen, er, at hver og én af dem har ordet “neger” knyttet til sig i Nationalmuseets system. Abildgaards medaljon dukker op side om side med et håndkoloreret fotografi af en lille dreng, der står og ser taknksom ud foran nogle barakker i DR Congo. Hvorfor? Fordi det er sådan, dette specifikke arkiv er skruet sammen. Og mødet med denne yderst arbitrære sammenskruning var medvirkende til, at jeg begyndte at overveje, om min søgning nu virkelig også var så uproduktiv, som jeg forestillede mig. For var jeg, i kraft af min klikken rundt, med til at cementere de overraskende, underlige og dybt problematiske forbindelser mellem genstande, billeder og mennesker, som søgningen på ordet “neger” havde frembragt? Var jeg, med andre ord, meddelagtig i en form for virkeliggørelse af uvirkelige relationer? Hvordan ville min interesse for dette ord blive lagret i arkivet? Hvad ville min søgning “fortælle” til museet, og hvilken betydning ville den have for de algoritmer, som den digitale adgang til samlingen er bygget op omkring? Kunne den tid, jeg

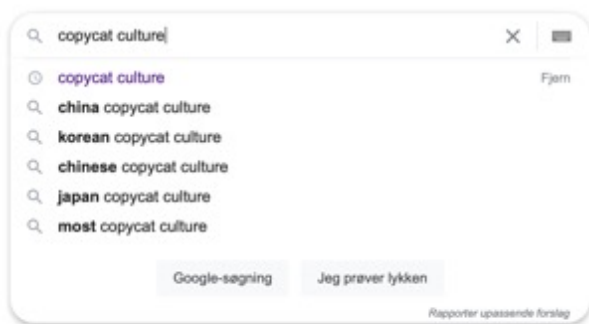
brugte med hvert enkelt objekt – og min grundige læsning af de beskrivende billedtekster – forstås som en form for accept af Nationalmuseets håbløst uigennemskuelige, dybt forældede og racistiske anvendelse af metadata i den digitale samling? De uddrag fra Odumosus artikel, som er citeret ovenfor, hjalp mig med at sætte ord på denne usikre og lidt ubehagelige følelse af muligvis at efterlade utilsigtede digitale spor/mærker i arkivet. Og for nylig har jeg læst en bog, som har hjulpet mig med at tænke videre.

Det drejer sig om antologien *Uncertain Archives – Critical Keywords for Big Data*, der udkom på MIT Press i begyndelsen af 2021. En tekstsamling, der, som undertitlen indikerer, præsenterer en række *big data*-relaterede “nøgleord”, og som er opbygget som en alfabetisk ordliste, hvor hver ordforklaring er et kort essay. Bogen starter ved Sarah T. Roberts’ “Abuse”, der omhandler PhotoDNA, et software udviklet til at genkende og fjerne børnepornografisk materiale fra internettet, og den slutter ved Daniel Rosenbergs “Word”, som handler om sproglige eksklusionsmekanismer i ældre og nyere computere og søgemaskiner. Men mellem disse alfabetiske yderpunkter præsenteres læseren for 59 bidrag – foruden redaktørernes forord. Jeg kommer derfor langt fra til at nævne alle teksterne i min korte omtale af denne omfattende og inspirerende udgivelse, men vil gøre nogle korte nedslag forskellige steder.

En af grundene til, at *Uncertain Archives* har været behjælpelig i forhold til at tænke videre over de spørgsmål og problemstillinger, jeg kort har skitseret ovenfor, er publikationens gennemgående og insisterende fokus på *big data* som et fænomen, der stort set altid opererer ud fra – og reproducerer – kønnede og raciale magthierarkier. I teksten “Copynorms”, der blandt andet omhandler krydsfeltet mellem internet, mode og racisme, understreger og eksemplificerer Minh-Ha T. Pham, hvordan sociale medieplatforme kan forstærke racistiske forestillinger om sammenhængen mellem forfalskning og fremmedhed (og i særdeleshed “asiatiskhed”) i modeindustrien. Om modekopiens forestillede relation til Asien og personer af asiatisk herkomst skriver hun: “Fake fashion’s Asianess is marked by assumptions

about cheap labor, cheap products, and a cheap regard for human rights and human life” (121). Umiddelbart efter illustrerer hun med uhyggelig klarhed, hvordan dette kan komme til udtryk på internettet: “Algorithmic biases – as when a keyword search for ‘copycat culture’ offers only Asian ethnicities in its list of autocomplete suggestions – reflect and confirm users’ associations of Asianess with fakeness while automation naturalizes social biases as objective representations of reality and as common sense.” (121)

Pham underbygger dette eksempel med et screenshot af den omtalte Google-søgning; et screenshot, som meget tydeligt illustrerer pointen, og som jeg også gerne vil bringe her. Eller faktisk er der ingen grund til at bruge hendes billede, for jeg kan lave mit eget [1]. Og læseren kan jo også selv prøve på sin egen computer, hvis de har lyst. Her er der virkelig tale om, at søgning efterlader (raciale) spor, og samtidig, at disse spor får strukturerende betydning for fremtidige søgninger. Pham illustrerer med al tydelighed, at *søgninger er produktive*, for som hun viser, så opstår der her et slags *loop*, hvor søgemaskinen indoptager, bekræfter, forstærker og naturaliserer brugernes racistiske fordomme.



[1]

“Internet searching itself is not neutral. It filters the world through a racist-sexist worldview reproduced by a predominantly white tech industry” (59). Sådan skriver Alana Lentin i bidraget “Algorithmic Racism”, der, hvad titlen også understreger, går i dialog med blandt andre Phams essay. Lidt senere i teksten kommenterer Lentin

på “[t]he hegemonic liberal idea that computers cannot be biased” (60), og et opgør med netop denne “hegemoniske liberale forestilling” løber som en rød tråd gennem hele *Uncertain Archives*-antologien. Som redaktørerne skriver i introduktionen: “Big data seem to promise humanity a previously unknown sense of certainty. The argument of this book, however, is that this promise of certainty from big data comes along with a whole host of uncertainties equally unknown to humankind.” (1)

Et af udgivelsens primære ærinder er at påpege og undersøge disse “usikkerheder”; en opgave, som ifølge redaktørerne er yderst presserende, fordi *big data* indstifter et arkivisk paradigmeskifte, hvor “the notion of the archive moves from a regime of knowledge about the past to a regime of future anticipation” (1). De fortsætter: “It is our argument that big data must be analyzed from a range of different disciplinary vantage points – not least from the perspective of the humanities because big data interact at every level with the human.” (1)

Bogen lever med sin omfattende indholdsfortegnelse op til løftet om at tilgå feltet gennem forskellige indgange og fra forskellige synspunkter. Som allerede nævnt spiller spørgsmål om magt, køn og racialitet centrale roller i en række af (men ikke alle) samlingens essays. Og en del af bidragene reflekterer på inspirerende vis over den ofte antagonistiske relation, der findes mellem *big data* og sortshed. Eksempelvis skriver Lentin efter at have etableret en forbindelse mellem kontemporær ansigtsgenkendelsesteknologi og det 19. århundredes frenologiske pseudovidenskab: “In order to understand the widespread practice – and acceptance – of surveillance, we must understand the importance of the ontological condition of blackness for the massification of surveillance practices under modernity.” (58)

Og i bidraget “Remains” behandler Tonia Sutherland “some contemporary conceptions of what it means to be Black and to die in an increasingly digital culture” (433), imens Romi Ron Morrison i “Flesh” skriver om “algoritmisk vold” (249) og om det “transformative potentiale” (253), der opstår, når sortshed løsriver sig fra det epidermale – altså fra huden og dens overflader (250).

Men der er også en lang række bidrag i *Uncertain Archives*, som bevæger sig i andre retninger; eksempelvis er der Frederik Tygstrups tekst “Figura”, der viser, hvordan det ældre litteraturteoretiske begreb om *det figurale* har relevans i forhold til, hvordan vi læser det digitale felt – og ikke mindst hvordan det digitale felt selv læser; der er Lila Lee-Morrison’s “Drone”, der på en lidt overfladisk og – efter min smag og emnet taget i betragtning – lidt uengageret måde handler om, ja, (militære) droner og droneteknologi; der er Nanna Bonde Thylstrups generøse, feministiske genealogi over *fejlen* (“Error”) og over forholdet mellem *big data* og fejl (“Rather than looking to solve errors, big data develops a tactic that works through an acceptance of them”(191)); og derudover er der mange andre tankevækkende og gode tekster, som det desværre ikke har været muligt at omtale her. *Uncertain Archives – Critical Keywords for Big Data* er en omfattende, ambitiøs og aktuel bog, som jeg ser frem til at tænke videre sammen med.

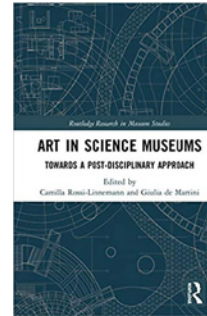
EMIL ELG

.....

*Art in Science Museums: Towards a Post-Disciplinary Approach*

Camilla Rossi-Linnemann og Giulia de Martini (red.)

Routledge, 2019, 288 sider



Udgivelsen *Art in Science Museums: Towards a Post-Disciplinary Approach* kan ses som et udtryk for de seneste årtiers ambitioner om at udforske og udfordre, hvordan videnskabelighed kan forstås, praktiseres og formidles. Kunst og videnskab bliver opfattet som domæner med væsensforskellige

vidensproduktioner og paradigmer, men samtidig peges der også ofte på dybereliggende affiniteter, som kan være baseret på kvaliteter som nysgerrighed, metodebevidsthed og evnen til at tænke ud over de etablerede forestillinger. I udgivelsen skal ordet “science” alene forstås som naturvidenskab, men de præsenterede problematikker og eksempler lodder dybden i generelle diskussioner om, hvordan vi producerer og legitimerer viden i samfundets institutioner.

Kunst og videnskab er først i nyere tid blevet skilt ad og udparcelleret i egne domæner og underdiscipliner. Men det vækker genklang i studierne af de førmoderne pendanter til kunstnere og forskere og deres aktiviteter, at vi i dag ser, at hele felter defineres af, at forskere opsøger og lader sig inspirere af kunstneriske processer og tankesæt, og at kunstnere er optaget af systematiske refleksionsprocesser eller videnskabelige metoder og stofområder. Disse tilgange og områder har i dag fået forskellige begreber tilknyttet som *art-based research*, *artistic research*, *art research*, *practice based research* og på dansk *kunstnerisk udviklingsvirksomhed*, hvoraf de tre første betegnelser nævnes i udgivelsen.

I løbet af 1800-tallet og dets specialisering af discipliner og institutioner blev genstande og faglige aktiviteter, groft sagt, fordelt i den voksende gruppe af museer i den vestlige kulturkreds. Museer for kunst, kulturhistorie og

naturvidenskab udviklede særskilte formater og forskellige typer af greb for formidling og kuratering. Nærværende udgivelse kan ses som et af vor tids forsøg på at understøtte, at nye traditioner for udstillings- og formidlingspraksisser udvikles på tværs af gamle skel mellem videns- og samlingsdomæner (note 1, kap. 2). Den røde tråd i udgivelsens meget forskellige bidrag er præsentationer af eksempler på og refleksioner over, hvorledes kunst og kunstnere inddrages i "institutions dedicated to science engagement" (note 1, kap. 2). Der gives således indblik i, hvorvidt og hvordan man kan blande kunst eller kunstneriske elementer og faser ind i forskningen og dens formidling i institutionerne.

I udgivelsen beskriver man feltet af kombinationer af kunst og naturvidenskab som "ekspanderende økosystemer" (s. 8), og det er også den oplevelse, man som læser får undervejs. Mange facetter af feltet er repræsenteret i striber af korte bidrag, og man får en fornemmelse af, at man i princippet kunne udbygge sektionerne til et støt voksende katalog. Udgivelsens format er altså ikke en typisk antologi. Bogen er komponeret af et kort, indledende afsnit, redaktørernes introduktion, 13 såkaldte refleksionskapitler, ofte med uddybning af en enkelt case, 24 casepræsentationer på ca. tre sider hver og fire korte indledende afsnit til bogens fire hovedsektioner, hvor cases og refleksionspapirer er samlet. Dertil kommer en kort konklusion. Det giver ikke mindre end 44 tekstdele fordelt på 253 sider. Mange stemmer kommer dermed til udtryk, og ikke mindst skrivestile, budskaber og faglige kvalitetsforskelle.

Enkelte cases udfoldes også i refleksionspapirerne, hvilket gør, at de optræder to gange i bogen, men i to forskellige rammesætninger. Dette valg underbygger, at en selektiv læsning af bogen er oplagt, og at bredden af eksempler har været vigtigere for redaktørerne end en sammenhængende læseoplevelse. Redaktørerne pointerer i introduktionen, at de udvalgte cases ikke skal forstås som forbilledlige, men at summen mere skal ses som et stillbillede af aktiviteter, hvor naturvidenskab og kunst forbindes i institutioner rundt omkring i verden i dag (s. 21). Denne tilgang understøttes af udgivelsens flerstemmighed og det rapporterende korte format især i case-

eksemplerne. Mængden af tekstdele gør, at det i denne sammenhæng ikke giver mening at give et indtryk af alle udgivelsens dele. I stedet vendes udvalgte problematikker, fællestræk og forskelle, som teksterne udsprender over emnet kunst og naturvidenskab.

Skitseret i den korte konklusion kan de præsenterede cases fordeles i fire overordnede tilgange til, hvordan kunstnere eller kunst er blevet inddraget i institutionernes projekter (s. 251). Den første tilgang beskrives som konventionel, hvor den naturvidenskabelige udstilling bliver udbygget med et æstetisk formsprog, som kan appellere til publikum. I den anden tilgang bliver kunst brugt som en slags oversættelsesredskab. Udgangspunktet er, at kunsten ved hjælp af metaforer kan synliggøre aspekter, der ellers ville være vanskelige at illustrere og begribe i den traditionelle naturvidenskabelige formidling. I det hele taget bliver kunsten på mange forskellige måder italesat som et redskab til at synliggøre det usynlige eller abstrakte. Kunstnerne fungerer i den tredje tilgang som en form for katalysatorer for læring, hvor de besøgende kort sagt involveres i kunstbaserede aktiviteter. At kunst som aktivitet kan spille en rolle i naturvidenskabelige læringsprocesser, er et gennemgående træk i bogen, og John Dewey (1859-1952) og hans idé om "art as inquiry" nævnes flere steder. Redaktørerne definerer også en fjerde tilgang, som handler om at anerkende kunstens kritiske potentiale, bl.a. på baggrund af at kunstnerne har en evne til at opfatte verden anderledes og formidle disse indsigter. Denne holdning er beslægtet med avantgardistiske positioner i historien, og den kommer tydeligst til udtryk i udgivelsens bidrag om projekter om klimakrisen og politiske magtforhold. Mark Wright rammer flere af disse tilgange til kunst i opsummeringen af sin institutions udgangspunkt: "We use art, not for mere illustration or dissemination of science, but as a critical provocation to enable the public to engage, interpret and creatively respond" (s. 198).

Når man peger på beslægtede træk ved kunst og naturvidenskab, implicerer det også identifikation af træk ved felterne hver især. Undervejs i udgivelsen beskrives naturvidenskab fx som betinget af strenge procedurer, definerede mål, fakta og som svært tilgængeligt for lægfolk. Der

gives også bud på, hvad kunsten og dens rolle kan være. Ud over “the notion of art as a form of inquiry”, som Dewey citeres for (s. 127), fremhæves de performative aspekter af kunsten generelt. Kunsten tilskrives også evnen til at tale til følelser og sanser, og den beskrives som et benspænd, der kan nedbryde rammer og løsne fastlåste forestillinger (s. 136). Enkelte steder fremskrives kunstens mulige tvetydighed og sanselighed over for naturvidenskabens tilstræbte transparens og objektivitet – en modstilling, som flere af de øvrige bidrag (heldigvis) får nuanceret bl.a. ved at pege på, at man i den naturvidenskabelige praksis også har faser af overraskelse, usikkerhed og flertydige resultater, og omvendt, at kunstpraksisser i det hele taget til forveksling kan ligne de naturvidenskabelige.

Den danske case, Medicinsk Museion, står stærkt som et eksempel på en reflekteret og ambitiøs tilgang til integrationen af kunstnere, og man får et relativt godt indblik i, hvad der rent faktisk er foregået, hvilket ikke er tilfældet i alle de øvrige cases, der præsenteres. En af de refleksioner, som fremhæves, er, at relevansen af den naturvidenskabelige forskningspraksis er blevet synliggjort i arbejdet med kunstnerne. Museet fik m.a.o. øjnene op for at udvikle formidlingen af processerne bag ved resultaterne i den medicinske forskning. Denne erfaring, at arbejdet med kunstnerne fremmer et fokus på det processuelle frem for det faktuelle, peger flere af skribenterne på, bl.a. forventeligt i sektion fem om læringsprocesser og brugernes respons. Her kan det også pointeres, at de præsenterede projekter spænder fra at iscenesætte erkendelser og læring mere åbent til at ville formidle relativt fastlagte budskaber om fx biodiversitet eller æggets møde med sædcellen.

Refleksionskapitlet skrevet af Pietro Greco forsøger at favne de store linjer i relationen mellem naturvidenskab og kunst historisk set (kap. 3.1). Desværre bliver det en eksempel mosaik, hvor generelle pointer listes i korte opridsninger af store forskningsfelter som naturvidenskabsformidling, æstetik og videnskabshistorie. En af styrkerne ved mange af bidragene er netop, at de tager udgangspunkt i institutioner og konkrete projekter, hvor samspillet mellem kunst/kunstnere og aspekter af naturvidenskab giver afsæt for de refleksioner, som fremføres.

Dermed rækker de enkelte bidrag ind i generelle problematikker, som man også har vendt og drejet historisk set.

I nogle af bidragene savnes dog lidt dybde, og til tider antager de karakter af programmerklæringer eller hyldester til mødet mellem kunst og naturvidenskab. Et hyppigt tema på tværs af teksterne er dog også en kritisk stillingtagen til feltets aktiviteter. Bl.a. sættes der ord på faldgruber og uhensigtsmæssige greb. Allerede i introduktionen opfordres læseren til at tage kritisk stilling til, hvordan møderne mellem kunst og naturvidenskab forhandles. Fx er der en fare for, at kunsten instrumentaliseres eller kun fremmer følelsesmæssig respons; eller at forsøget på at blande naturvidenskab og kunst fremstår “skizofrent” (s. 8) eller uforklaret, så de besøgende ikke engageres. At der undervejs nævnes fejlslag og forbehold, understøtter udgivelsens ambition om, at bidragene skal gøre os klogere på kunstens rolle og funktioner på de naturvidenskabelige institutioner.

Udgivelsen giver et godt grundlag for folk, som arbejder med tværfaglig udstillingspraksis i museumsinstitutionen, eller som arbejder med relationen mellem kunst og naturvidenskab mere generelt, da man kan få et hurtigt overblik over aktører og tilgange. Man kan sammenligne sine egne holdninger og erfaringer med eksemplerne eller tage imod gode råd om fx udvælgelsesprincipper for kunstnere eller artist-in-residence-programmer. Ikke mindst kan man danne sig en mening om, hvor indsatserne står stærkest i dag, og hvad de næste skridt kan blive.

Selvom udgivelsens omfang af enkeltbidrag og blanding af teksttyper ikke levner meget plads til, at man kan få større indsigt i, hvordan de enkelte eksempler på integration af kunst og kunstneriske greb har udfoldet sig, formår sammensætningen af tekster at formidle et varieret indblik i feltets problemstillinger. Det er alt i alt en tankevækkende og original udgivelse, som både i sit format og i sin vinkling får sat fokus på formidling og procesforståelse i et videnskabeligt perspektiv.

LISBET TARP

# Bidragydere

**ADAM BENCARD** er lektor i medicinsk humaniora (medical humanities) ved Medicinsk Museion, Københavns Universitet, og er tilknyttet The Novo Nordisk Foundation Center for Basic Metabolic Research. Hans forskningsinteresser omhandler materialitet, tilstedeværelse og kropslighed anvendt som redskaber til at analysere og forstå molekylærbiologiske forskningsområder som bl.a. mikrobiomforskning.

**GUNHILD RAVN BORGGREEN** har baggrund i japanstudier og kunsthistorie og har en ph.d.-grad fra Københavns Universitet (2000). Gunhild er lektor i kunsthistorie og visuel kultur ved Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, hvor hun underviser og forsker i visuel kultur og japansk samtidskunst.

**EMIL ELG** er ph.d.-studerende ved Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, hvor han arbejder på et projekt omhandlende repræsentationer af afrikanere og personer af afrikansk herkomst i ældre dansk kunst, støttet af Novo Nordisk Fonden. Elg er desuden en del af det internationale forskningsprojekt *The Art of Nordic Colonialism*, der har til formål at undersøge mødepunkterne mellem kunst og kolonihistorie i en nordisk kontekst.

**RUNE GADE** er mag.art. og ph.d. i kunsthistorie og ansat som lektor ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab på Københavns Universitet, hvor han forsker og underviser i dansk og international samtidskunst. I sin forskning har Gade bl.a. beskæftiget sig med emner som fotografi-historie og -teori, billedpornografi, kønsteori, feminisme, performativitet, museologi, kuratering og samtidskunst.

**MARIA FABRICIUS HANSEN** er lektor og dr.phil. i kunsthistorie ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Hun har i mange år skrevet om og undervist i italiensk kunst fra middelalderen og renæssancen, samtidig med at hun har beskæftiget sig med samtidskunst og -arkitektur. Hendes seneste monografi er *The Art of Transformation. Grotesques in Sixteenth-Century Italy (Analecta Romana Instituti Danici, IL)*, Rom: Edizioni Quasar, 2018.

**SIGNE HAVSTEEN** er ph.d.-stipendiat ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab og Den Hirschsprungske Samling. Hun har tidligere været tilknyttet Den Hirschsprungske Samlings arkiv i regi af Ny Carlsbergfond-projektet *Kilder til Dansk Kunst-historie*.

**NANNA STJERNHOLM JEPSEN** er cand.mag. i kunsthistorie (2018) og museumsinspektør ved ARKEN. Hendes forskningsinteresser og kuratering omhandler særligt samtidskulptur, feminisme, performativitet, nymaterialisme og økokritik. Hun arbejder aktuelt på en monografi om Emil Westman Hertz, der udgives på Aarhus Universitetsforlag i samarbejde med Horsens Kunstmuseum og Holstebro Kunstmuseum.

**EMIL LETH MEILVANG** er ph.d. i kunsthistorie fra Universitetet i Oslo. I sin ph.d.-afhandling *Ecstatic Life – Biology, Surrealism, and Theories of Life in Interwar Paris and Copenhagen* undersøgte han, hvordan surrealistiske cirkler i mellemkrigstidens Frankrig og Danmark deltog i biopolitiske diskussioner om biologi og organisk liv. Han er medkurator på åbningsudstillingen på det nye Munch Museum i Oslo og arbejder i dag som kunstfaglig udviklingsmedarbejder på Kunstakademiet i København.



**LEJLA MRGAN** er ph.d.-stipendiat ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, som en del af forskningsprojektet *Powerful Presences*. Siden 2015 tilknyttet Arkivet ved Thorvaldsens Museum.

**PHILIP PIHL** er cand.mag. i kunsthistorie fra Københavns Universitet og arbejder freelance. Han arbejder på en monografi om væveren Anna Thommesen – den første større udgivelse om kunstneren, der dokumenterer hendes arbejde bredt.

**MORTEN SØNDERGAARD** er en digter, som arbejder med sproglige manifestationer på papir, men også i en lang række forskellige materialer og rum. Han bor på et bjerg i Italien, dyrker biodynamiske grøntsager, passer en olivenlund og otte bistader. Senest har han udgivet digtsamlingen *Intet er nok* og *Forsøg på at aflytte et sted i Paris*.

**LISBET TARP** er ansat som lektor på Aarhus Universitet i forbindelse med sit projekt *Digital Art History: Rediscovering the Painting* finansieret af Ny Carlsberg-fondet og Danmarks Frie Forskningsfond (2019-22). Projektet foregår i et samarbejde med SMK – Statens Museum for Kunst. Hun har forsket i den tidlige moderne periode i Europa med fokus på emner som kunsthåndværk, materialeforståelse, naturfilosofi og samlingshistorie. Erfaringer fra disse studier anvendes i det nuværende projekt, som i højere grad har et metodisk ærinde.

**CECILIE HØGSBRO ØSTERGAARD** er cand.mag. i litteraturvidenskab og moderne kultur fra Københavns Universitet. Forlægger og redaktør på SMK – Statens Museum for Kunst. Har tidligere fungeret som bl.a. tidsskrifts- og bogredaktør, kunsthalsleder, kunstkritiker, underviser og kurator. Forfatter til en lang række artikler og bøger om kunstneriske, kulturelle og samfundsmæssige emner. Censorformand for Kunsthistorie og Visuel Kultur på Københavns Universitet og Aarhus Universitet.

